CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Pauta 41. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-marzo de 1992, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

10 AÑOS

pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

100 AÑOS DE PROKOFIEV

CARTAS INÉDITAS DE MANUEL DE FALLA Y RODOLFO HALFFTER

ENTREVISTA A BLAS GALINDO

POEMAS DE MORÁBITO, DENIZ, CAMÕES, PESSOA, IVO Y RAMOS ROSA

TUPAC-AMARU DE ALFREDO DEL MÓNACO POR ARCÁNGEL CASTILLO

HELGUERA: SILUETA DE CHABRIER

NOVO ALREDEDOR DE LA MÚSICA

XAVIER QUIRARTE: ARMSTRONG

GANDINI: CONTRA COPLAND

CHÁVEZ: DOCUMENTOS

BRENNAN: LIBROS, DISCOS, LA MUSA INEPTA INSPIRA A XELA

ENERO-MARZO DE 1992

CENIDIM 41 INBA

$ 15,000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES
Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Manuel De Elías
Director de Música

Luis Jaime Cortez
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

pauta
Director: **Mario Lavista**
Jefe de Redacción: **Luis Ignacio Helguera**
Consejo Editorial: **Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter † / Antonio Russek / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro / Juan Arturo Brennan**
Diseño: **Bernardo Recamier**
Corrección: **Marina Graf**

Precio del ejemplar: $ 15,000.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: $ 50,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: **Javier González Rubio,** *Director de Difusión y Relaciones Públicas,* INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 395 97 86

Toda correspondencia deberá dirigirse a:
pauta
CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Registros legales en trámite.

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XI, enero, febrero, marzo de 1992

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Presentación **3**

Cartas inéditas de Manuel de Falla y Rodolfo Halffter **5**

Sergei Prokofiev
Autobiografía (fragmentos) **11**

Breve cronología de Prokofiev **14**

Gerardo Deniz
Velikán **18**

Luis Ignacio Helguera
Prokofiev y Stravinsky **20**

Gerardo Kleinburg
El amor por tres naranjas, o Prokofiev y los críticos **29**

Algunos estrenos de Prokofiev en México **35**

Héctor Carreto
Prokofiev y Eisenstein **36**

Luis Ignacio Helguera
La música de mi vecino **39**

Fabio Morábito
Dos poemas **42**

Gerardo Gandini
Aaron Copland **46**

Martin Müller
Respuesta a Gerardo Gandini **48**

Gerardo Gandini
Respuesta a Martin Müller **50**

Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz
Entrevista a Blas Galindo **51**

DOCUMENTOS

• **Carlos Chávez**
Blas Galindo **69**

• **Carlos Chávez**
Manuel M. Ponce (Discurso en la entrega del Premio Nacional) **73**

• **Carlos Chávez**
Candelario Huízar (Discurso en la entrega del Premio Nacional) **78**

Salvador Novo
Alrededor de la música 85

Xavier Quirarte
La estrella de Armstrong sigue brillando 87

Luis de Camões
Poema español XXIII 94

Antonio Ramos Rosa
El arte de la música 95

Fernando Pessoa
Lluvia oblicua (VI) 96

Ledo Ivo
Candelaria 98

Luis Ignacio Helguera
Silueta de Chabrier 99

Arcángel Castillo Olivari
Tupac Amaru (1977) para orquesta de Alfredo del Mónaco 101

NOTAS SIN MÚSICA

Juan Arturo Brennan
Libros 109

Discos 112

Néstor Echevarría
Buenos Aires y el bicentenario de Mozart 114

Musas ineptas 115

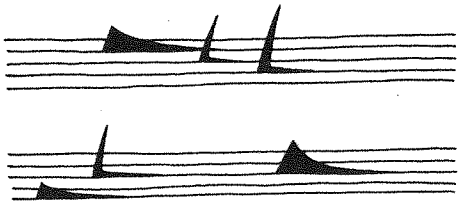
COLABORADORES 121

Tercera de forros: Lección de música por **Prokofiev**
Pautas de **Juan Manuel Graf**
Viñetas de **Pablo Helguera**

–¿Qué es? –me dijo.
–¿Qué es qué? –le pregunté.
–Eso, el ruido ese.
–Es el silencio...

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACIÓN



La mozartfilia desenfrenada del año pasado aguó la fiesta a otros músicos también muy celebrables durante 1991. Aunque un poco tarde, *Pauta* rinde homenaje en este número a uno de los grandes creadores del siglo XX, Sergei Prokofiev, de quien se cumplió el centenario de nacimiento, y que incursionó con maestría lo mismo en la música para piano que en la orquestal y en la escénica, al encantador y olvidado Emmanuel Chabrier, quien contó —como Dvorak— 150 velitas, y al excelente trompetista y cantante Louis Armstrong, desaparecido hace 20 años.

Se ha vuelto ya costumbre en *Pauta,* esperamos que agradable para nuestros lectores, sacar de su buzón cartas o postales inéditas de músicos célebres. Esta vez son Manuel de Falla y Rodolfo Halffter quienes cruzan correspondencia. Otros documentos de interés son los discursos muy poco conocidos de Carlos Chávez al entregar el Premio Nacional de Ciencias y Artes a Manuel M. Ponce en 1948 y a Candelario Huízar en 1951. Un viejo ensayo del propio Chávez sobre Blas Galindo acompaña una entrevista al compositor jalisciense que constituye un testimonio importante de uno de los últimos sobrevivientes de todo un capítulo de la música mexicana.

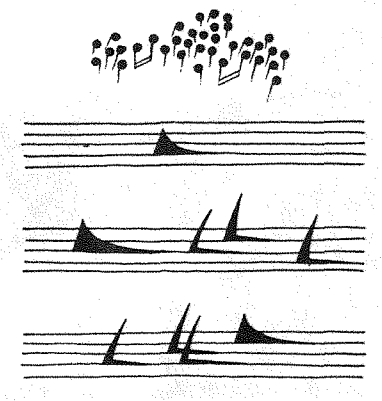
Salvador Novo nos deleita con su prosa cargada de veneno, Fabio Morábito improvisa en su guitarra un melodioso viaje a Pátzcuaro, y en un salón portugués, Pessoa juega con la pelota de la infancia y la música, Camões tañe la lira de Orfeo y cantan Ramos Rosa y Ledo Ivo.

Para quien prefiera las polémicas al lirismo, tenemos el sabroso match Gandini *vs.* Müller alrededor de Copland y un palo severo y bien merecido a X.E.L.A. a cargo de Brennan, a quien ya propusimos que con la colaboración de su apta musa lance un libro —infinito— titulado *La musa inepta.*

Estos son algunos de los materiales con que *Pauta,* en compañía de sus lectores y gracias a ellos, celebra sus primeros 10 años de vida.

L.I.H.

CARTAS INÉDITAS DE MANUEL DE FALLA Y RODOLFO HALFFTER



Presentamos la correspondencia entre Rodolfo Halffter y Manuel de Falla durante los años 1928-1929. Estas tres cartas, hasta ahora inéditas, forman parte del Archivo Manuel de Falla.

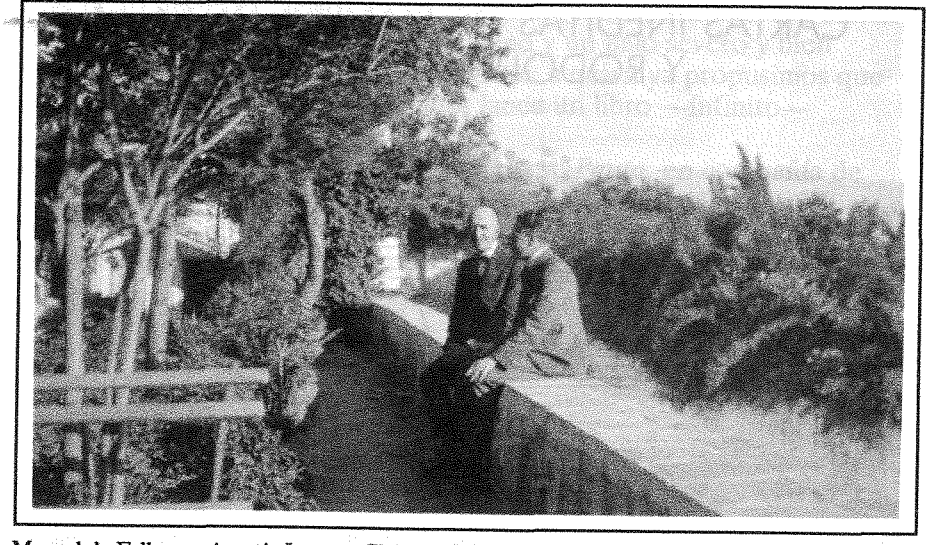
Las tres piezas a las que se refiere Rodolfo Halffter en su primera carta son los movimientos "Preludio" "Berceuse y "Scherzino", *de su* Suite, *estrenada en su primera versión como* Tres piezas para orquesta *el 20 de marzo de 1928 en Madrid, por la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas. Al piano, siguiendo lo que nos dice el propio Rodolfo, estuvo Fernando Ember. El 5 de noviembre de 1930 Rodolfo Halffter presentó, como compositor y como pianista, la versión definitiva bajo el nombre de* Suite, *agregándole como primer movimiento* Naná, *compuesto en 1925.*

Los "trabajos" que le fueron editados por la Union Musicale Franco-Espagnole son sus Dos sonatas de El Escorial, *compuestas en 1928. Además de estas dos obras, Manuel de Falla revisó* Don Lindo de Almería *y* Verano.

Rodolfo Halffter siempre recordó con cariño el periodo en que estuvo estrechamente trabajando bajo la dirección de Manuel de Falla: "En 1929 pasé una breve temporada en Granada. Tuve el privilegio de frecuentar el Carmen de Antequeruela Alta, en donde residía Falla. Con paciencia y evidente deseo de serme útil, don Manuel examinó mis primeros trabajos. Me dio consejos muy valiosos, que nunca he olvidado."

Agradecemos a doña Emilia Salas vda. de Halffter el habernos facilitado las copias de estas cartas.

Xochiquetzal Ruiz Ortiz



Manuel de Falla con Agustín Loera y Chávez en España. Fotografía inédita. Cortesía de Verónica Loera y Chávez.

Hotel Roma
Yotti y Compa
Madrid
16-II-1928

Sr. Don Manuel de Falla.
Granada

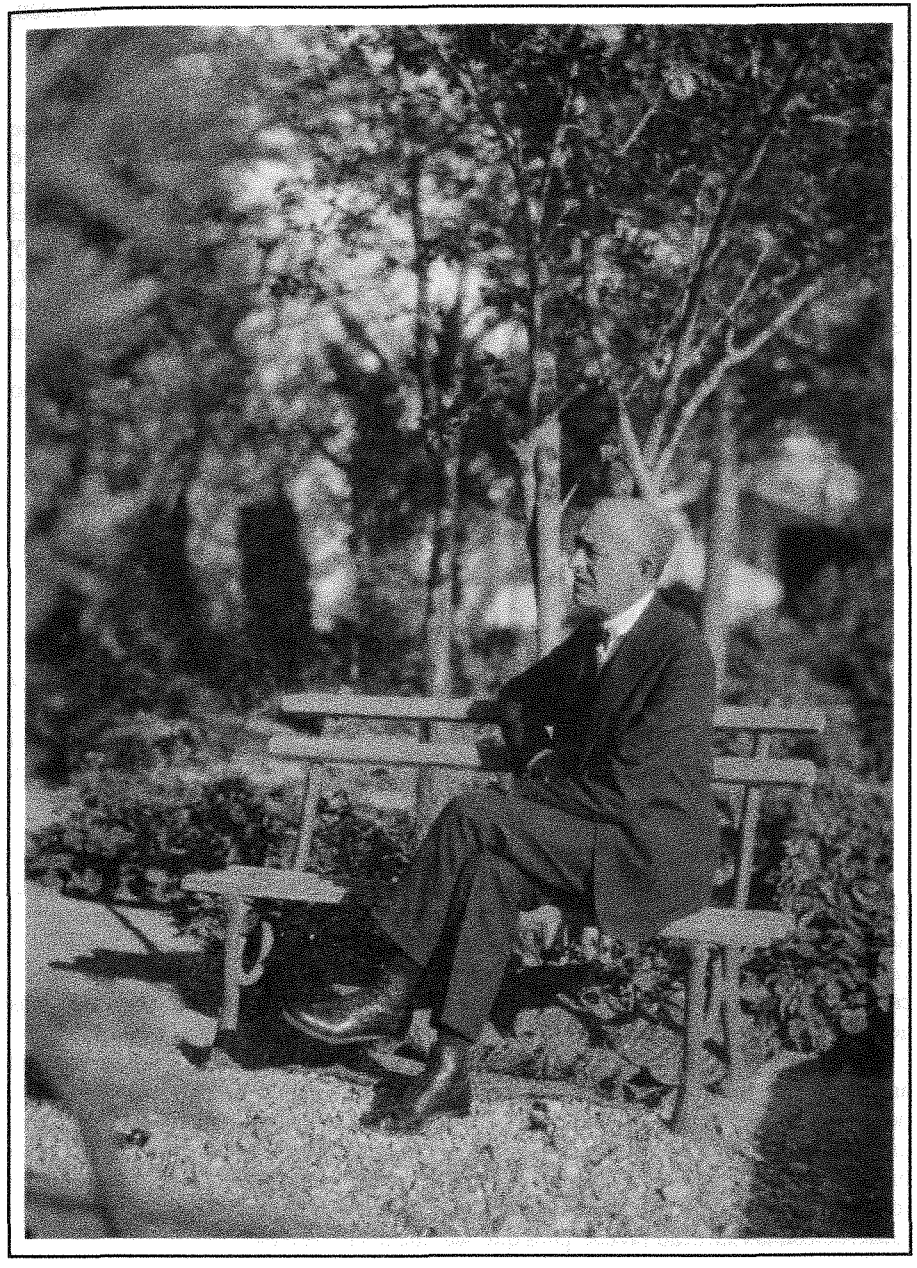
Querido Don Manuel: El portador de la presente carta es un buen amigo mío, el Señor Stoehlcke, a quien me permito presentar a Ud. El Sr. Stoehlcke es un gran admirador de Ud.

He leído en los periódicos de Praga que se ha estrenado en esta ciudad *La Vida Breve* con gran éxito, causándome esta noticia inmensa alegría.

Agradeceré a Ud. mucho que tenga la bondad de entregar al Sr. Stoehlcke el manuscrito, que usted tiene, de mis tres piezas, pues dentro de unos días las va a tocar Fernando Ember en el Teatro de la Comedia y no tengo otra copia. Si Ud. no ha tenido tiempo todavía de verlas, yo se las volveré a enviar tan pronto como dé Ember su concierto.

Saludos afectuosos y le abraza

Rodolfo



Manuel de Falla. Fotografía inédita. Cortesía de Verónica Loera y Chávez.

Granada, 5 Dicbre. 1928.

Mi querido Rodolfo:

Desde que estuvo aquí el Sr. Stoehlcke —a quien tanto gusto tuve en conocer—, he querido escribirle, pero la preparación y las consecuencias del concierto Ravel no me han permitido hacerlo hasta hoy. Antes, un ataque gripal y la acumulación de trabajo abandonado durante mi último viaje, me impidieron también examinar sus piezas con el detenimiento necesario y de manera útil para usted; pero sí puedo decirle que estoy contento por la buena dirección que reflejan. Mándemelas usted cuando no las necesite, y, sobre todo, procure venir un par de días según hablamos, enviándome anticipadamente cuantos trabajos crea que puedan servirme para el mejor resultado de su estancia en Granada.

Mucho le agradezco, querido Rodolfo, cuanto me dice usted en ocasión del estreno en Praga.

Para don Ernesto le envío las líneas adjuntas.

Le abraza muy cordialmente,

Manuel de Falla.

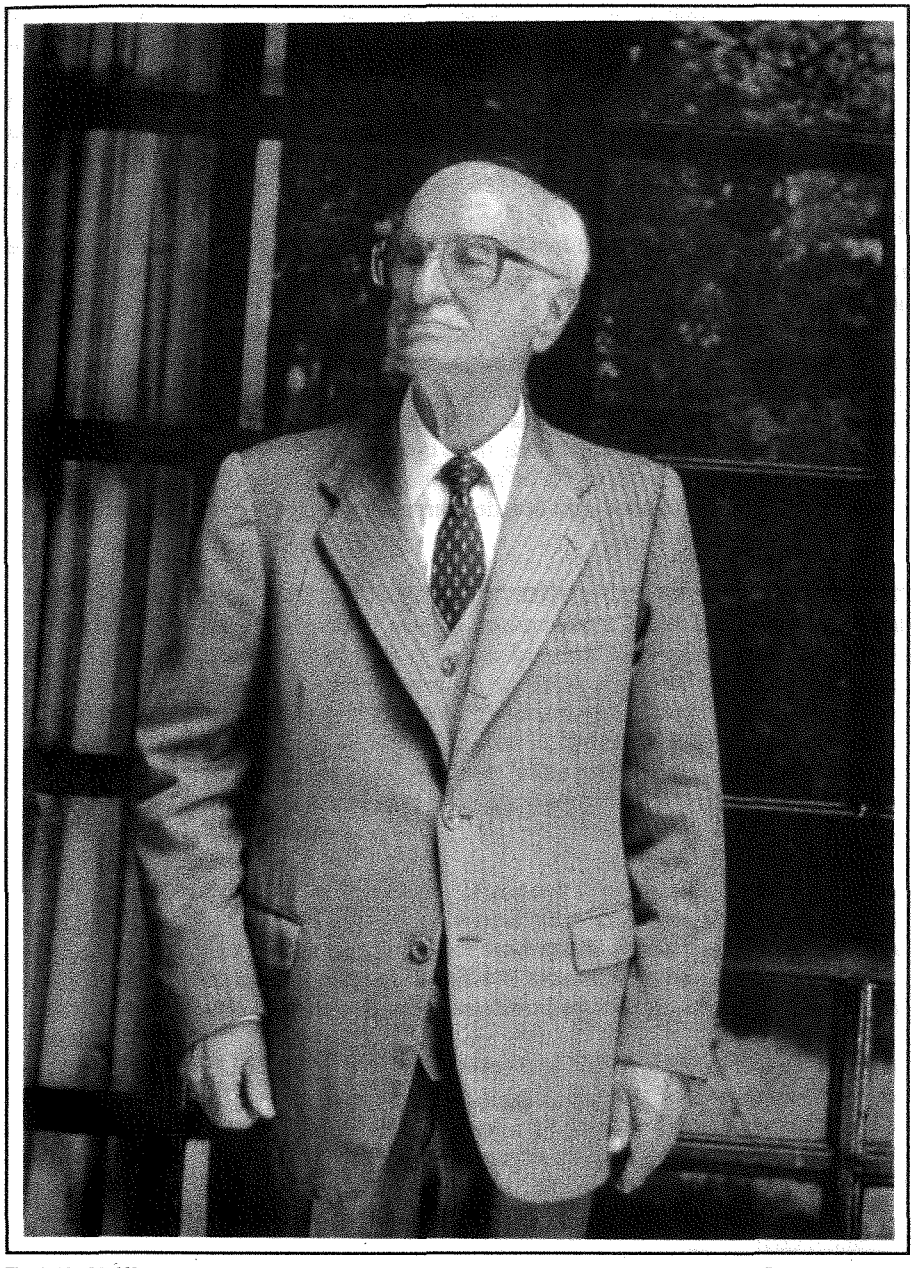
Mis saludos para el Sr. Stoehlcke.

El Sol
Diario Independiente
Larra, B. Madrid
a 9 de Sept. de 1929.

Querido Don Manuel:

Hasta hoy —y bien a pesar mío— no he tenido materialmente tiempo para escribirle. He estado ocupadísimo con varios trabajos extraordinarios, que me encargaron en el periódico. Gracias a Dios, desde este mes estoy más libre. Hasta el punto de disponer de varias horas, durante la tarde, que dedicaré a la música. Sobre mis trabajos de composición le escribiré a usted en breve puntualmente. Tan pronto como éstos estén más adelantados.

Yo quisiera, querido Don Manuel, que usted tuviese la bondad de prestarme aquel análisis que hizo usted de una sonata de Scarlatti y que vimos juntos en Granada. Me propongo estudiar en serio. Esto es: quiero adquirir una técnica sólida. Para ello, como usted mismo me indicó, me serán muy útiles los análisis de obras maestras y, como modelo, quiero adoptar el que usted hizo de la mencionada sonata. Claro está: en términos generales, yo recuerdo su análisis; pero en detalle, es posible que no lo recuerde con la exactitud precisa para que sea bueno el resultado.



Rodolfo Halffter. Fotografía de Paulina Lavista.

Respecto a la edición de algunos trabajos míos, he de informarle que Oscar Esplà me recomendó —con vivo interés— a la casa U.M.F.E. (Unión Musicale Franco-Espagnole), de París.

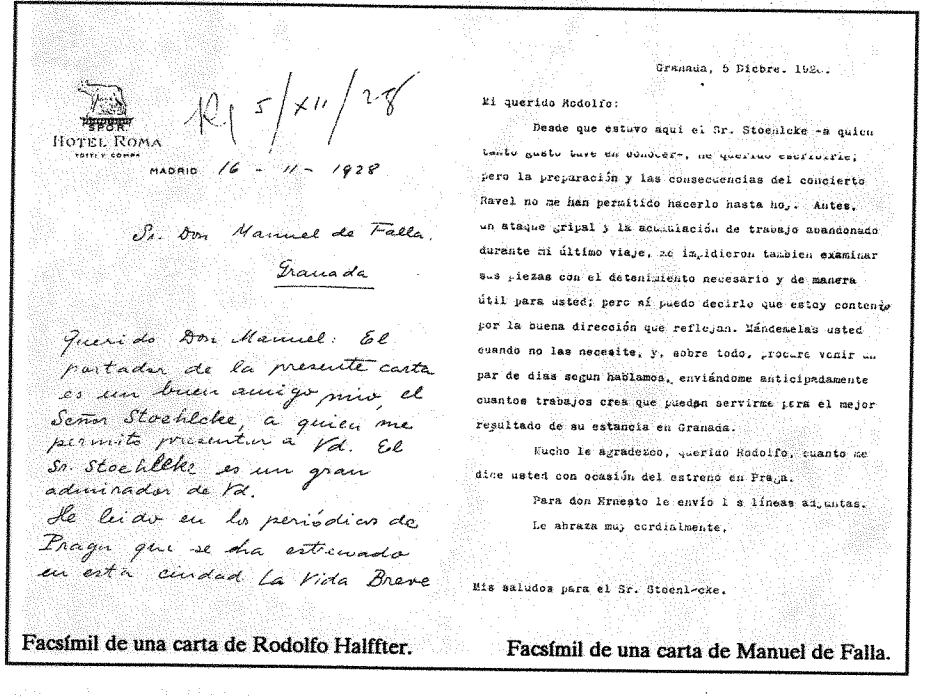
Ahora —después de haber firmado el contrato— estoy arrepentido; pues he visto que U.M.F.E. pone a sus ediciones unas portadas horrorosas. A base de los colores de la bandera española. ¡Qué le vamos a hacer! ¡Paciencia! Al principio de la carrera hay que aprovechar las ocasiones y conformarse si las cosas no salen todo lo bien que uno quisiera. ¿No le parece a usted?

Siento tener que comunicarle que he buscado inútilmente el libro, que le ofrecí, de Jögerson sobre San Francisco. Este libro está agotado según me han dicho en varias librerías que he recorrido.

El libro de Alarcón, que usted tuvo la bondad de regalarme, es admirable. El año que viene pienso volver a Granada y hacer una excursión a la Alpujarra en compañía de un amigo mío que está empleado en la oficina, que tiene instalada, en la Casa de los Tiros, el Patronato Nacional de Turismo. Claro está: estos son proyectos. Hoy por hoy, tengo que quedarme en Madrid. Ni qué decir tiene que envidio profundamente a mis hermanos Alicia y Tin que tienen la suerte de pasar unos días con usted.

Mis más afectuosos saludos para Ma. del Carmen y usted reciba un fuerte abrazo de

Rodolfo



HOTEL ROMA

MADRID 16 - 11 - 1928

Sr. Don Manuel de Falla.

Granada

Querido Don Manuel: El portador de la presente carta es un buen amigo mío, el Señor Stoehlcke, a quien me permito presentar a Vd. El Sr. Stoehlcke es un gran admirador de Vd. He leído en los periódicos de Praga que se ha estrenado en esta ciudad La Vida Breve

Granada, 5 Dicbre. 192..

Mi querido Rodolfo:

Desde que estuvo aquí el Sr. Stoehlcke -a quien tanto gusto tuve en conocer-, me quería escribirle; pero la preparación y las consecuencias del concierto Ravel no me han permitido hacerlo hasta hoy. Antes, un ataque gripal y la acumulación de trabajo abandonado durante mi último viaje, me impidieron también examinar sus piezas con el detenimiento necesario y de manera útil para usted; pero sí puedo decirle que estoy contento por la buena dirección que reflejan. Mándemelas usted cuando no las necesite, y, sobre todo, procure venir un par de días según hablamos, enviándome anticipadamente cuantos trabajos crea que puedan servirme para el mejor resultado de su estancia en Granada.

Mucho le agradezco, querido Rodolfo, cuanto me dice usted con ocasión del estreno en Praga.

Para don Ernesto le envío 1 s líneas adjuntas.

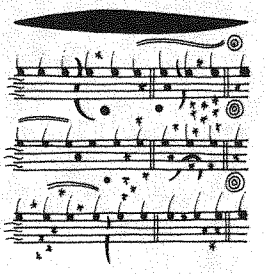
Le abraza muy cordialmente,

Mis saludos para el Sr. Stoehlcke.

Facsímil de una carta de Rodolfo Halffter.

Facsímil de una carta de Manuel de Falla.

AUTOBIOGRAFÍA (1948) (FRAGMENTOS)



SERGEI PROKOFIEV

Traducción de Luis Ignacio Helguera

Encuentros con Rachmaninoff y Medtner

En 1915 traté a Rachmaninoff. Fue muy agradable conmigo, tomó mi mano en su enorme garra y me habló de la manera más amistosa. En el otoño dio un recital dedicado a la memoria de Scriabin, en el que, entre otras piezas, tocó la Sonata No. 5. Cuando Scriabin tocaba esta sonata su música se remontaba hacia reinos etéreos, pero con Rachmaninoff cada tono, preciso y sólido, permanecía por completo en la tierra. ¡Gran conmoción entre los amigos de Scriabin en el auditorio! El tenor Altschevski, a quien tuvimos que detener de su levita, exclamó: "¡Sólo esperen, he de arreglar esto con él afuera!" Sentí que debía mantenerme objetivo, y repliqué que aunque estuviéramos acostumbrados a la interpretación de esta sonata que hacía el autor, era obvio que otra versión era también permisible.

Cuando entré al camerino, le señalé muy ingenuamente a Rachmaninoff: "Y a pesar de todo, Sergei Vassilievitsch, tocaste muy bien". Rachmaninoff respondió con una sonrisa forzada: "¿Y tú piensas que yo podría tocar mal?", dándome inmediatamente la espalda para saludar a alguien más. Y con eso cesaron nuestras buenas relaciones. Además, estaba el hecho de que a él no le gustaba mi música; de alguna curiosa manera lo irritaba.

Algo más tarde ocurrió un desafortunado episodio con Medtner. Yo esperaba que en su recital tocaría su Sonata en Do mayor, en la cual yo estaba interesado. En lugar de ella escogió una de sus sonatas más simples, para las que difícilmente era necesaria la interpretación del compositor. Le dije que discrepaba con su elección.

"¿Y la sonata que toqué?"

"Bueno, esa es más adecuada para un uso casero".

Sobre la base de este incidente tal como fue referido por Medtner, Rachmaninoff,

Sergei con sus padres.

indignado, difundió la historia de que Prokofiev dividía las sonatas en verdaderas sonatas y sonatas de consumo doméstico.

La ejecución de la Suite escita

Durante el otoño de 1915 dirigí mi *Sinfonietta* en su versión revisada y el 29 de enero de 1916 mi *Suite escita* en los Conciertos Siloti (en Petrogrado). Después de la *Suite* hubo un alboroto similar al que siguió a mi primera aparición en el segundo concierto en Pavlovsk, sólo que esta vez se había congregado el Petrogrado musical entero. Glazunov, a quien yo había ido a ver con el expreso propósito de invitarlo al concierto, montó en cólera y abandonó la sala ocho compases antes del final porque no podía escuchar más del movimiento del "amanecer"... El timbalista rompió la cabeza del timbal con sus fuertes golpes y Siloti me prometió que me vendería la pieza destrozada de cuero como una dádiva. En la propia orquesta habían notables signos de antogonismo. "¿Sólo porque tengo una esposa enferma y tres hijos tengo que estar forzado a sufrir este infierno?", gruñó el cellista, mientras junto a él los trombonistas tocaban tremendos acordes directo en sus orejas. Siloti, de buen humor, caminaba arriba y abajo de la sala, repitiendo: "¡Justo en la nariz, justo en la nariz!", lo que era tanto como decir que él y Prokofiev le habían dado al público una bofetada. "Escándalo en la alta sociedad", señaló el crítico de la revista *Música*, no sin cierto placer perverso.

Sobre orquestación

El verano íntegro de 1916 lo dediqué a orquestar, en promedio alrededor de diez páginas por día; en los pasajes sencillos incluso llegué a dieciocho. Mi madre tuvo a bien preguntarle a Tcherepnin cuántas páginas al día podía orquestar. "A veces tan sólo un acorde", contestó él, tratando de impresionarla con su cuidadosa manufactura. "Mi hijo hace dieciocho páginas diarias", declaró mi madre, muy orgullosamente.

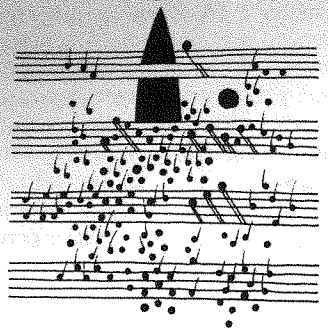
Sobre la composición sin piano y la Sinfonía Clásica

Pasé el verano de 1917 en completa soledad en las cercanías de Petrogrado; leía a Kant y trabajaba duro. Me había propuesto no llevar mi piano a la ciudad porque quería tratar de componer sin él. Hasta entonces generalmente había escrito en el piano, pero quería probar el hecho de que el material temático trabajado fuera del piano es mejor. Cuando transcribía al piano parecía a primera vista más bien extraño, pero después de varios ensayos venía a ser claro que sólo de esa forma podía hacerse.

Esta idea me sugirió componer una obra sinfónica íntegra sin el piano. Compuesta de esa forma, los colores orquestales tendrían por necesidad que ser más claros y limpios. Así, el proyecto de una sinfonía en el estilo haydniano se originó desde que, como resultado de mis estudios en las clases de Tcherepnin, la técnica de Haydn de algún modo había venido a ser especialmente nítida para mí y con tal compresión íntima era mucho más fácil sumergirme en la peligrosa marea sin el piano. Me parece que si Haydn viviera todavía, aún conservando su propio estilo de composición, podría haberse apropiado algo de lo moderno. Ese tipo de sinfonía quería componer: una sinfonía a la manera clásica. Como empezó a tomar dicha forma la llamé *Sinfonía Clásica*; primero, porque era el modo más simple de llamarla; segundo, fuera de bravatas, para meterme en un avispero, y finalmente, esperando que si la sinfonía probaba en el tiempo ser verdaderamente "clásica", esto podría beneficiarme considerablemente.

Tomado de: *Composers on Music*, An Anthology of Composers'Writings, edited by Sam Morgenstern; Farber and Farber, London, 1958.

BREVE CRONOLOGÍA DE PROKOFIEV



1891, 23 de abril. Nace Sergei Sergeyevich en la aldea de Sontsovka, Donbas, en Rusia. A sus padres, Sergei Alexeyevich Prokofiev (1846-1910), agrónomo y terrateniente local, y Marya Grigorgevna Zhitkova (1855-1924), excelente pianista, se les habían muerto antes dos niñas. Sobre su hijo único volcaron todo su cuidado y atención. No lo enviaron a la escuela: ellos mismos se encargaron de su instrucción "torturándolo", recordaría él después, seis horas al día.

1896. Le dicta a su madre, de quien recibe clases de piano desde muy pequeño, su primera pieza, *Galope hindú*.

1897. Compone un vals, una marcha y un rondó.

1898. Compone una marcha a cuatro manos.

1899. Viaja a Moscú: revelación del teatro y la ópera.

1900. Compone dos óperas sin partes vocales: *El gigante* e *Islas desiertas*.

1901. Representación familiar de *El gigante*.
Discípulo de Pomerantsev y después de Glière.

1902-3. *Cantilenas*, Sinfonía, Sonata para violín, ópera *Fiesta durante la peste*.

1904. *Ondina*, ópera. Ingreso al Conservatorio, donde impresiona a Rimsky-Korsakov y será discípulo de Lyadov, Tcherepnin y Essipova, entre otros.

1907. Admira a Reger, Strauss, Debussy y Scriabin. Hace amistad con Miaskovsky, amistad que durará siempre. "Obtuve un beneficio mucho mayor de esta correspondencia (con Miaskovsky) que de las secas lecciones de Lyadov", declararía después Prokofiev.

1910. Muere su padre.
Primera audición de la Sonata para piano No. 1.

1911. Estrena en Rusia piezas para piano de Schönberg.

1912. Primera audición de su Concierto para piano No. 1, en Moscú.

1912. Colabora brevemente con algunas críticas musicales en la revista *Muzyka* sobre obras de Miaskovsky, Stravinsky, Stanchinksky y suyas.

1913. Debussy visita Rusia, donde da unos recitales. Conoce a Prokofiev y se interesa por su música.
Primera audición de su Concierto para piano No. 2.

El joven Sergei al piano.

1914. Último año en el Conservatorio. Premio Rubinstein por la ejecución de su Concierto para piano No. 1, a pesar de la oposición academicista de Glazunov y otros.
Su madre lo gratifica con un viaje a Londres, donde asiste a los Ballets Rusos y conoce a Diaghilev, quien le encarga *Ala y Lolli* (de donde proviene la *Suite escita*).

1916. Escandalosa primera audición de la *Suite escita* en San Petersburgo.

1917. Termina el Concierto para violín No. 1, las *Visiones fugitivas* y la *Sinfonía clásica.* Amistad con Gorki y con Mayakovsky, quien le hizo un dibujo con la inscripción: "Sergei Sergeyevich tocando en los muy tiernos nervios de Vladimir Vladimirovich".

1918. Parte a los Estados Unidos: "Sumergido como estaba en mi arte, no tenía una idea clara de la amplitud de fines y significación de la revolución de octubre y, por eso, arraigó en mi espíritu el proyecto de ir a Norteamérica". Primeros recitales en Estados Unidos.

1920. Termina *El amor por tres naranjas.*

1921. Primera audición de *El bufón* en París y de *El amor por tres naranjas* en Chicago. Termina el Concierto para piano No. 3.

1922. Se casa con Lina Llubera, cantante de origen ruso-español, de quien tendrá dos hijos: Sviatoslav y Oleg.

Prokofiev, Shostakovitch y Khachaturian.

1923. Se establece en París.

1924. Muerte de su madre.

1925. Fracaso de su Sinfonía No. 2 en París. Crisis depresiva.

1925-1932. Gran actividad. Compone entre otras obras, *El paso del acero, El ángel del fuego, El hijo pródigo,* Las Sinfonías No. 3 y 4, los Conciertos para piano No. 4 y 5 , y bastante música de cámara, y realiza giras por Alemania, Italia, Cuba, Estados Unidos, Canadá, y otros países.

1934. Regreso a su patria, donde es aclamado como el primer compositor soviético. Poco después, sin embargo, es coacusado de "formalismo" por el Estado soviético.
El teniente Kijé.

1935. Concierto para violín No. 2.

1936. *Romeo y Julieta, Pedro y el lobo*, diversas piezas infantiles para piano.

1939. *Alexander Nevski*, Sonata para violín y piano No. 1, *Semyon Kotko.*

1940. Se separa de Lina Llubera y se une a la poetisa Mira Mendelssohn, quien había sido su libretista.

1941. Primera parte de su *Autobiografía.*

1943. Su Sonata para piano No. 7 gana el Premio Stalin.

1944. Recibe la Orden de la Bandera Roja del Trabajo y el título de Obrero Honorario del Arte como reconocimientos a sus servicios a la música soviética.
Verano en la Casa de descanso de los compositores en Ivanovo. En la convivencia de Shostakovitch, Khachaturian, Kabalevsky y Miaskovsky, compone la Sinfonía No. 5, la Sonata para piano No. 8 y el ballet *La Cenicienta.*

1945. *Iván el terrible.*

1948. Problemas con el Congreso de la Unión de Compositores Soviéticos a raíz de su ópera *Un hombre auténtico.*

1951. Sinfonía No. 7.

1953. 5 de marzo. Muere Prokofiev, el mismo día que Stalin.

GERARDO DENIZ

VELIKÁN

Es mejor un alterego que silbe bien, pues a ratos debe vivirse lo más verde y tupido sin aviso ni mayor esperienza, como diría Leonardo.
Que tampoco exagere, sino contribuya mientras el cerebro gira en bloque, con facilidad, por lo común en el sentido de las manecillas del termómetro.*
Compositores sobran, sólo que unos guadañan Chapultepec como alfalfa crecida, otros lo doblegan bajo vendavales y los demás lo saturan de atmósferas que se cortan a cuchillo: méritos indudables cuanto inoportunos.
Según el mejor, en cambio, nunca será cuestión de contrariar al bosque, sino de usarlo para lo que es
—y no creas que el prado se le niegue o escabulla. Resumiendo: una considerable parte de su transacción acontece al aire libre
(cuando al abrir el segundo entuerto de la sinfonía segunda se remonta sobre el norte de esta ciudad, una agujeta gris enhebra desde subidos aires nuestra miseria).
Nocturno lo es Prokofiev rarísima noche; su mala intención necesita plena luz en cuadrante canalla,
un poco, a lo sumo, de crepúsculo apajarado, nomás enmarcar la queja

* "...odd as it sounds, we might give temperature the dimensions of time..." (J. T. Edsall y J. Wyman, *Biophysical Chemistry,* I, 1958, p. 141).

lírica impúdica o bien (a lo sumo) susidios de tarde pizarra, envenenatriz como buena renacentista:
¡desgárrense nubes céleres en los pináculos de aluminio de las cuatro catedrales enfrentadas en Qotar! ¡tarde a plomo carcomequijada, tarde a talio raticida! y trazar vejámenes en las paredes con todos los agravantes
y —asimismo— urgencia, pues suena una marcha, se aproximan
los derrotados (¿Galípoli?), frotando solrelamíes de júbilo con el arco más fútil que una batalla perdida consigue preservar
—pasa la jaula de gatos capturados, quejumbrosamente bostezantes, pasan sobre plataformas las cantineras, en mínimo grado sensuales, exhibiendo al revulgo las etiquetas de vermutes pésimos. Por decirlo rasposo: aunque el sol aguante a pulso encima del horizonte.
no es todo veraniego ni amok; en absoluto.
De nuevo, aprovechar cada hora diurna como la hicieron —lo cual puede ser humillante, prescindible. Entonces,
kak mal'chik, igry pozabyv svoi, sledit poroi za devich'im kupan'em,
acecho a Backfische que salpican su escuela ucraniana, las convenzo mediante monedas de chocolate blanco en las ranuras
de que despreciemos argumentos en bailetes o películas y tapemos con el guante fauces en cantata y pinchemos acordeones piatiletales
para retroceder hasta el (parcial) maestro Skriabín, aunque estuviera más loco que una cabra —pero en seguida escuchamos tal o cuál viraje del (independiente) discípulo y deja los oídos aromados a tueste: íbamos llegando a la arboleda ¡y fue un cafetal!
Si la locomotora entre troncos pretendiese retroceder —aseguraba Miret experto aquella tarde lluviosa en que silbábamos lo mismo—, debería detenerse y pitar antes largo. Nada me cuesta creérmelo. Con todo, prefiero el otro concierto para violín.
¿Fueron dos días, tres, cuatro después del inmenso YA en el periódico, cuando salió que el pato quedaba por siempre empantanado y el abuelo a ración de piporro y vodka?
En un dialecto patolandés pronunció Poulenc el pésame: honor de heredero de laboratorios fructíferos. ¡Gracias!

PROKOFIEV Y STRAVINSKY

LUIS IGNACIO HELGUERA

I

Las fechas se empeñan en volver a enfrentarlos, en hacerlos convivir: el 5 de abril de 1991 se cumplieron 20 años de la muerte de Igor Stravinsky (1882-1971) y 18 días después, el 23 de abril, el centenario del natalicio de Sergei Prokofiev (1891-1953). Si su convivencia personal nunca fue fácil, como veremos, su convivencia en la historia del arte, en cambio, aunque polémica es obligada y fundamental: dos de los compositores más significativos del siglo XX y entre los rusos, los dos mayores del siglo. Convivencia polémica no sólo por los derroteros divergentes que abrieron para la música moderna —divergentes a pesar de concordancias como la fascinación escénica, la vivacidad rítmica o el agudo sentido del humor—, sino también por las peculiaridades de sus itinerarios biográficos, ideológicos y estéticos.

La carrera de Prokofiev fue de una precocidad deslumbrante: a los 13 años se presentó en el Conservatorio de San Petersburgo armado con cuatro óperas, una sinfonía, dos sonatas y varias piezas para piano. Maravillado, Rimsky-Korsakov exclamó: "Este es un alumno como siempre deseé tenerlo". Y ya para entonces, 1904, Stravinsky llevaba dos años de estudiar con Rimsky-Korsakov, sin ser, por tanto, el alumno que

> Quería componer óperas con marchas, tormentas y escenas horribles, y en cambio me fastidiaban con ejercicios fatigosos.
>
> Prokofiev sobre su infancia, en *Autobiografía.*

Ansermet, Diaghilev, Stravinsky y Prokofiev. Londres, 1921.

siempre había deseado tener su maestro. En sus *Crónicas de mi vida*, Stravinsky cuenta que Rimsky "temía que teniendo yo 20 años me encontrase atrasado respecto a mis camaradas y que esto pudiera desilusionarme". Pero por estos años se operó en Stravinsky una maduración no menos impresionante que la precocidad de Prokofiev: en 1908 estaba trabajando ya en su ópera *El ruiseñor* y un año después en *El pájaro de fuego*, que inicia su colaboración con la compañía de ballets de Diaghilev y a la vez su residencia parisina. En 1945 Stravinsky adoptaría la nacionalidad estadounidense y no fue hasta 1962 que se rompió su exilio de la Unión Soviética y pudo volver a pisar su suelo —de visita—. Un año después compuso su *Elegía para John F. Kennedy*, una de las últimas obras de un extenso catálogo libre de la dictadura comunista soviética en los lenguajes artísticos.

¿Se puede afirmar lo mismo de Prokofiev? Un enorme talento, una vida llena de giras artísticas por el extranjero, un largo periodo fuera de la Unión Soviética entre 1918 y 1933 —año en que es aclamado como músico soviético— y un interés en la política y una visión de ella muy escasos fueron quizás las vacunas eficaces que recibió Prokofiev contra los imperativos de la música conveniente y digna del comunismo soviético.

Buena prueba de lo anterior es la genial Sonata para piano No. 7 (1939-1942), que a pesar de un satanismo pervertidor de cualquier santidad comunista, patente en un brillante tercer movimiento con delirantes efectos de ostinato, se hizo acreedora al ¡Premio Stalin! —Premio que, por cierto, esperaba también Shostakovitch por su no menos notable y hermoso Quinteto con piano (1940)—. Sin embargo, no puede menos que sospecharse, y lamentarse, un estancamiento en la trayectoria de Prokofiev cuando nos enteramos de que se dio a la composición de una gran cantata (1936) para dos coros y cuatro orquestas con acordeones sobre letras de Stalin, Lenin y Marx —imaginemos nada más, una prosodia musical apoyada en la onceava tesis sobre Feuerbach: "Hasta ahora los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo; pero de lo que se trata es de transformaaaarrlooo...!"

A no dudarlo, si ya de por sí la relación personal de Stravinsky y Prokofiev fue inestable y conflictiva, la crítica de la época, torpemente abanderada y esquemática, conspiró sin duda para empeorarla y para promover una competencia poco saludable. Van aquí unas pocas estampas.

Sobre todo de joven, Prokofiev era famoso por su brutal franqueza, precipitación y soberbia en pronunciamientos musicales; la soberbia del joven que fue niño prodigio. En 1915 le dijo a Rachmaninoff que su recital con piezas de Scriabin —quien acababa de morir— no había estado mal, "realmente nada mal". A Rachmaninoff no le hizo ninguna

> "¿Comprendes realmente lo que compones?", le observó una vez su irritada madre (sobre los atrevimientos de *El jugador*, 1915-16), quien hasta entonces había soportado pacientemente todos los excesos de su talentoso hijo. "Después de eso, no nos hablamos por dos días", recuerda Prokofiev.
>
> Nestyev, *Prokofiev*.

> En mi opinión, la costumbre de escribir óperas sobre textos rimados es una convención completamente absurda. La prosa de Dostoievski es más vívida, asombrosa y convincente que cualquier poesía.
>
> Prokofiev, 1916.

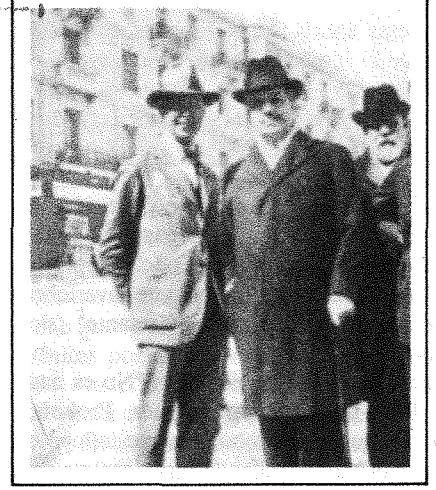
gracia, y tuvo que esperar Prokofiev a que un tablero de ajedrez fortuito y providencial los reconciliara en un trasatlántico sobre el océano. En la biografía de Claude Samuel, *Prokofiev* (Solfèges-Seuil: París, 1988), se leen estas divertidas opiniones del compositor sobre la música francesa: "¿Debussy? Es de gelatina, música absolutamente invertebrada"; "¿Satie? Un fumista"; "¿Roussel? Su tercera sinfonía no es ininteresante" (sic); "¿Otros? El único en Francia que sabe lo que hace es Ravel".

En fin, a Stravinsky le espetó hacia 1912, acerca de *El pájaro de fuego*: "No es nada interesante... ¡Se parece más bien a *Sadko*!" Pero poco tiempo después, Prokofiev escuchó fascinado *La consagración de la primavera*, que muy probablemente influyó en su *Suite escita* (1914). Dos años más tarde, en casa de Diaghilev, el gran maestro de ceremonias del ballet moderno se encargó de reconciliarlos y Prokofiev, en desagravio, tocó *Petrushka* en piano a cuatro manos con Stravinsky, quien correspondió elogiando el Concierto para piano No. 2 de su colega.

En 1915, Diaghilev puso a trabajar a Prokofiev en *El bufón* 1920 y Stravinsky, vivamente interesado en la partitura, dio consejos para la orquestación de este curioso ballet del absurdo. Tras la reposición en 1922 de *El bufón*, fue Stravinsky ahora el que tomó las armas, se salió en el primer acto de *El amor por tres naranjas*, la ópera magistral de Prokofiev y le soltó en cara a éste una crítica furibunda; Prokofiev no se quedó callado y a su vez expresó su disgusto con la última obra de Stravinsky, quizás *Renard*.

Vino un intercambio de espadas en la prensa, en 1927: Stravinsky declaró que no le gustaba en la música de Prokofiev "cierta inestabilidad de su cultura, cierta calidad indefinible de su talento musical, precisamente esa calidad que lo hace triunfar en Rusia", y Prokofiev: "Por mi parte, no estoy satisfecho con su bachismo y sus notas falsas". El último esfuerzo de Diaghilev vino en 1929 —año de su muerte—, cuando hizo estrenar en París *El hijo pródigo* de Prokofiev al lado de *Renard* de Stravinsky.

Muerto el gran empresario ruso, tal vez como homenaje a su memoria, la relación de los dos compositores mejoró. En las *Crónicas de mi vida* (1935) de Stravinsky leemos esta evocación de Prokofiev en casa de Diaghilev. "Yo lo había conocido ya en Rusia, pero fue durante esa estancia cuando tuve oportunidad de entrar en relación más estrecha con el notable músico cuyo gran valor es conocido por todo el mundo". Sin embargo, post mortem Prokofiev, Stravinsky dijo a Robert Craft que él y Prokofiev se habían frecuentado amistosamente algunas veces y que en realidad nunca le había dado la impresión de ser una persona brillante, que de su música le gustaba mucho una obra, *El bufón* —qué casualidad, verdad— y que, eso sí, lo recordaba como un excelente ajedrecista —pero no como el temible compositor que toda la vida le pisó los talones.



Prokofiev y Diaghilev en Monte Carlo, poco antes del estreno de *El hijo pródigo*.

II

No deja de sorprender la incomprensión que una y otra vez se mostraron Stravinsky y Prokofiev, incomprensión quizás en parte debida a divergencias estéticas y en parte a una competencia poco saludable promovida, decíamos, por la crítica torpemente abanderada y esquemática de la Unión Soviética, Estados Unidos y, también, de París, y cuyos criterios podrían resumirse en la fórmula: "arte para el pueblo vs. arte burgués", cuando en realidad, ni la música de Prokofiev es comunista ni la de Stravinsky capitalista o burguesa, o, *in extremis*, ese aspecto comunista o burgués es lo menos interesante en la música de uno y otro.

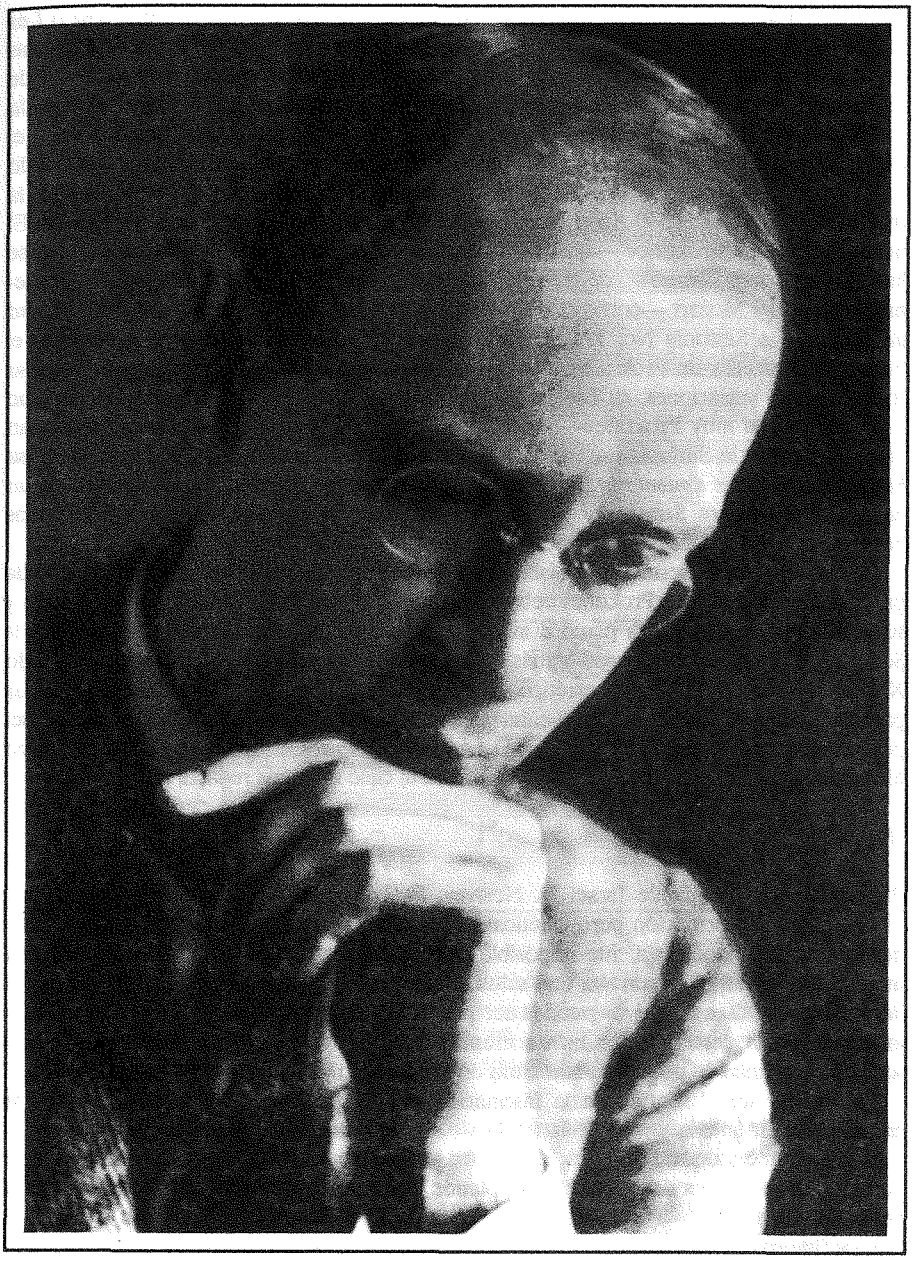
El talento y la poca visión política de su autor salvaron la obra prokofieviana o cuando menos una parte muy considerable y definitiva, y por el otro lado, reducir ese camaleón estético gigantesco que es Stravinsky a música burguesa equivale a una declaración de sordera.

La mutua sordera incidental de Stravinsky y Prokofiev para la música del otro se debía en cambio, pues, a razones-estéticas y personales: se oían mal o aparentaban hacerlo. Ni *El pájaro de fuego* se parece a *Sadko* de Rimsky-Korsakov ni es justificable el asco de Stravinsky al abandonar la sala en el primer acto de *El amor por tres naranjas*, ópera, dicho sea de paso, mucho mejor que ese monumental adefesio que es el *Edipo Rey* de Stravinsky-Cocteau.

Y ya que hemos entrado en el terreno de las comparaciones, odiosas pero necesarias, sigamos, sin mucha pretensión de objetividad y más bien como aceptando el juego que proponía Jomí García Ascot en su libro *Con la música por dentro*: hacer acopio de obras consentidas —y aborrecidas—. En música para cine, Prokofiev gana por default. Y mejor que sea así para Stravinsky, pues no es nada fácil competir con la alianza Eisenstein-Prokofiev de *Alexander Nevsky* e *Iván el terrible*, o con la música del filme *El teniente Kijé* dirigido por Feinzimmer. Eisenstein declaró: "Prokofiev no es sólo uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo, sino también, a mi juicio, el más asombroso compositor de música para películas".

En la música de inspiración "infantil", a *La historia del soldado* de Stravinsky puede oponerse el no menos magistral cuento sinfónico *Pedro y el lobo* de Prokofiev, y, como ellos, *El búho y el gatito* y *El patito feo* se llevan bien en un disco.

Ambos cultivaron profusa y exitosamente la música de ballet: de Prokofiev me quedo con *El bufón, Suite escita* y *Romeo y Julieta*; Stravinsky es el autor del tedioso, odioso



Sergei Prokofiev.

Juego de cartas y asimismo el genio absoluto de *La consagración de la primavera* o *Las bodas*. Y es que Stravinsky tiene la rara característica de ser autor de algunas de las obras más chocantes que se han escrito en determinado género o tendencia y a la vez de algunas de las más hermosas y definitivas: de su fase neoclásica, por ejemplo, *Pulcinella* puede resultar de un italianismo algo preciosista, mimético y superficial, mientras que el *Orfeo*, que por lo visto ha sufrido la doble condena de no ver a Eurídice y no ser oído por nadie, es música de la más bella e interesante en el intento de reinventar la tradición, como también el *Agón*, que conjuga el neoclasicismo con la incursión serial. El neoclasicismo de Prokofiev —quien no conoció la aventura serial y dodecafónica— se limita a una obra —creo—, de fresca inspiración, redonda factura e imaginativo homenaje a Haydn y Mozart —como el bello que tributó Stravinsky a Tchaikowsky en *El beso del hada*—: la Sinfonía No. 1, *Clásica*, que ocupa un lugar aparte y *sui generis* en el *corpus* de sinfonías de Prokofiev y entre las cuales, y de las que conozco, la 2ª, con su forma tema y variaciones, su fuerza arrolladora y contrastante con un exquisito lirismo —ambos rasgos muy Prokofiev—, es mi predilecta. Y hablando de sinfonías, pocas tan aburridas como la Sinfonía en Do de Stravinsky, pero a cambio compuso la portentosa *Sinfonía en tres movimientos* y, también, la *Sinfonía de los salmos*, que se inscribe en un campo natural para Stravinsky y extraño a Prokofiev —a no ser por sus horrorosos homenajes a Stalin—: la música sacra.

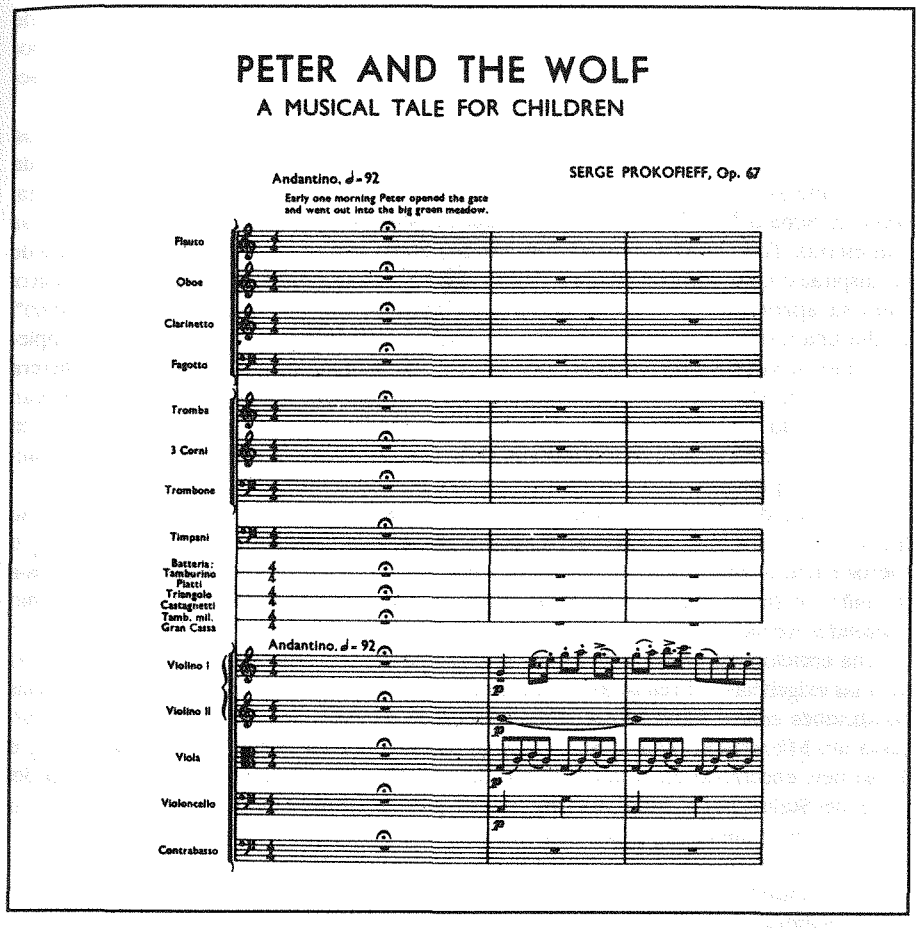
Con sus cinco conciertos, nueve sonatas y abundantes piezas para piano, la espléndida producción pianística de Prokofiev rebasa en significación a la de Stravinsky —con todo y su hermoso Concierto para piano e instrumentos de viento, *Petrushka*, el *Capriccio* y la Sonata—. Pero acaso el renovador más radical, ávido e intransigente de la música del siglo XX sea Stravinsky, camaleón estético gigantesco, viejo tiburón y Neptuno de las aguas parisinas, que un día se da un baño en el océano neoclásico y combina sus aguas con las del océano serial, y al día siguiente se asolea con lentes oscuros en las playas del jazz —otro mundo casi desconocido para Prokofiev— y mira al cielo mientras redacta misas y salmos.

III

Para la vieja biografía de Israel V. Nestyev, *Prokofiev* (1946; Shapire: Buenos Aires, 1951), rica en información pero estéticamente ingenua, sumida en los fervores y patrones del realismo socialista, fue imposible comprender, entre otros cosas, que la ironía musical de Prokofiev encerraba una saludable actitud de beligencia crítica, la revelación de que los impulsos negativos pueden ser positivos y de que la sorna como recurso de la inteligencia y la desesperación en un mundo al que no le es extraño lo absurdo y una sociedad mecanizada puede ser sinónima de humanidad y lucidez.

Ese podría ser el sentido de la fascinación por lo grotesco, y su fraternidad con la crueldad, de *El bufón*.

Nestyev lamenta que Prokofiev viviera diez años fuera de su patria —lo que más bien no hay que cansarnos de celebrar— y aplaude en cambio que se reintegrara a la Unión Soviética y cambiara —aparentemente— su ironía, su sarcasmo, su gusto por lo grotesco por los "ideales positivos", "serios", nobles, edificantes de la revolución.


PETER AND THE WOLF

A MUSICAL TALE FOR CHILDREN

Andantino. ♩= 92

SERGE PROKOFIEFF, Op. 67

Early one morning Peter opened the gate and went out into the big green meadow.

Flauto
Oboe
Clarinetto
Fagotto
Tromba
3 Corni
Trombone
Timpani
Batteria: Tamburino Piatti Triangolo Castagnetti Tamb. mil. Gran Cassa
Andantino. ♩= 92
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Página inicial de la partitura de *Pedro y el lobo*.

Ya para entonces, la juvenil soberbia de Prokofiev había recibido sus palos y su seguridad psicológica, embestidas terribles, por erradas que fueran, como éstas de la crítica norteamericana, que se leen en Nestyev: "Si esto (Concierto para piano y orquesta No. 1) es música, prefiero la agricultura", "(Prokofiev) es el Chopin cosaco de las futuras generaciones".

En su *Autobiografía* —todavía no traducida al español: escándalo escandalosamente callado—, Prokofiev escribió esta línea amarga: "La idea de estar acaso destinado a ser un compositor de segunda clase empezó a obsesionarme".

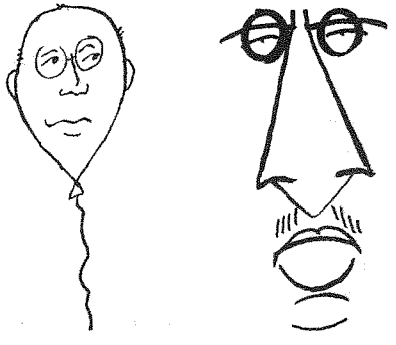
Aclamado y protegido por el régimen, amansado, reducido de gran tigre a gatito, gatito del Estado, se puso a purgar sus partituras de "formalismo", de armonías ásperas

y disonantes, de traiciones a la tonalidad, de sentido del humor, se puso a hacerle homenajes con coros y acordeones a Stalin, a componer ballets inofensivos, convencionales, insulsos como *La Cenicienta*, a redactar segundas versiones, simplificadas y didácticas —léase: aptas para realistas socialistas— de varias de sus obras.

Pero mal político y músico genial, el gatito tenía unos colmillos desproporcionados, colmillos mucho menos políticos que salvajemente musicales y entonces, a pesar de todo, cometió atropellos sanguinarios de noche en noche, sin que nadie se diera cuenta, como la Sonata No. 7, quizá su obra maestra para piano y una de las mayores que se han escrito. Todo en ella contradice el Premio Stalin que se le otorgó: la autenticidad de su inspiración, su complejidad, su delirio lúcido y atormentado, su espíritu subversivo. Bajo su apariencia de canción exquisita, el segundo movimiento, "Andante caloroso", oculta una tormenta, y el tercero, "Precipitato", por completo virtuosístico y por completo ajeno al virtuosismo circense, con mucho de marea, de delirio febril, de carrera enloquecida, de frenesí satánico corruptor de toda santidad stalinista —ya el sabio Juan Vicente Melo ha hablado de la vuelta maliciosa de Prokofiev a su poder de "sugestión diabólica"—, consuma su desenfreno de ostinatos, su colmo de obsesión en pura genialidad de la inspiración.

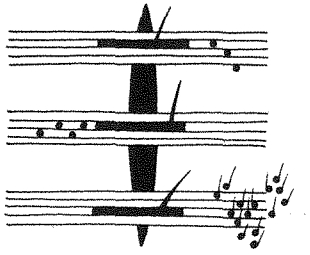
Y a la luz del día y de la lupa empañada de los inspectores ahondó Prokofiev en su lirismo, el disfrutable lirismo de *Romeo y Julieta*, se entretuvo en componer dizque meros cuentos, musicalmente inocentes y progresistas, que enseñaran los instrumentos a los niños, como el magistral *Pedro y el lobo*, o grandes frescos épicos, muy rusos, como *Alexander Nevsky*.

Una enciclopedia musical dice que "la aparente facilidad (de Prokofiev) para someterse a las exigencias del realismo socialista se debe a que (...) más que plegarse a aquellas condiciones estaba siguiendo el curso natural de su evolución como compositor". Pero justo no. Mientras el tiburón Stravinsky se paseaba por los océanos del mundo, el tigre Prokofiev, encerrado en la jaula de oro del zoológico socialista, el tigre amaestrado del circo de Stalin, rugía cada vez que le era posible, sonoro, áspero, mordaz, ante un público que aplaudía por miedo, sin entender nada.



Prokofiev y Stravinsky.
Viñetas de Pablo Helguera.

EL AMOR POR TRES NARANJAS, O PROKOFIEV Y LOS CÍTRICOS



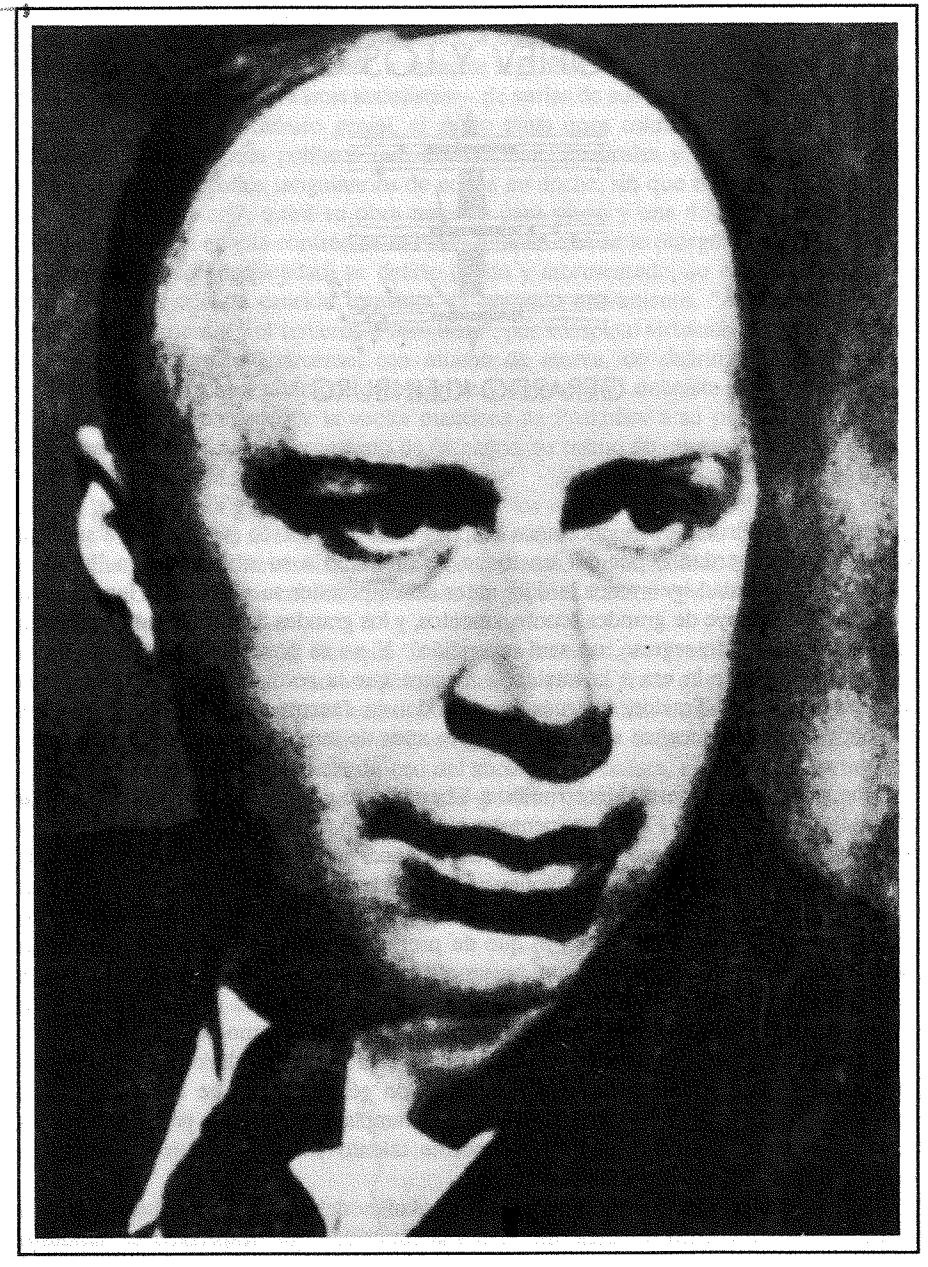
GERARDO KLEINBURG

Según narró Prokofiev muchos años después de lo acontecido (vaya usted a saber si diciendo la verdad o por dar un toque de fatalismo a su situación), un "hombre sabio" cuya identidad ignoramos le dijo, antes de emprender su viaje hacia los Estados Unidos: "Usted huye de grandes acontecimientos, y los grandes acontecimientos no se lo perdonarán. Cuando regrese, no será entendido". Y no es precisamente que no fuera entendido, sino que lo era a la totalitaria manera que la revolución bolchevique y sus secuelas deseaban. Traidor, burgués y acomodaticio fueron tres de los nada gratos adjetivos que el compositor recibió tras nueve años de ausencia —según él (y le creemos)— no planeados.

Cuando Prokofiev tomó el tren rumbo a Siberia, paso a Japón y luego —en vapor vía Honolulu— llegó a San Francisco, pensaba que su estancia en los Estados Unidos sería breve. Sólo se trataba —en apariencia— de "conocer algo más del mundo"— y dejar pasar el torbellino bolchevique. Prokofiev no imaginaba que su nombre pasaría a formar parte de una célebre diáspora rusa encabezada por Nabokov, Chagall, Kandinski, Rachmaninov, Stravinski y él mismo; ni que de pronto parecería no embonar en ningún lado. Para los bolcheviques era un "gusano" (valga su acepción actual) y para los estadounidenses premackartistas un ciudadano soviético *non grato* (irónico hecho, este último, ya que antes de salir de Rusia no llegó a ser registrado como tal).

Fueron seguramente circunstancias como éstas, aunadas al ineludible condicionamiento familiar y —¿por qué no?— a la predisposición genética, las que confirieron a su personalidad esa ironía acidulada que —cuando templada— se hacía pasar por irreverente sentido del humor. Y fueron su enorme talento y osadía artísticos los que lo llevaron a traducir musicalmente dicho rasgo.

Una vez instalado en los Estados Unidos, Prokofiev debutó como pianista en Nueva York. Su creciente éxito se debía más bien a la curiosidad que despertaba un supuesto



Prokofiev.

> La virtud cardinal, o si quieren ustedes el vicio, de mi vida ha sido siempre la búsqueda de la originalidad, de mi propio lenguaje musical. Odio la imitación, odio los métodos vulgares. No quiero llevar la máscara de nadie. Quiero ser siempre yo mismo.
>
> Prokofiev, en los Estados Unidos,

soviético entre la siempre ingenua sociedad estadounidense y a su deslumbrante técnica pianística, que a su capacidad musical.

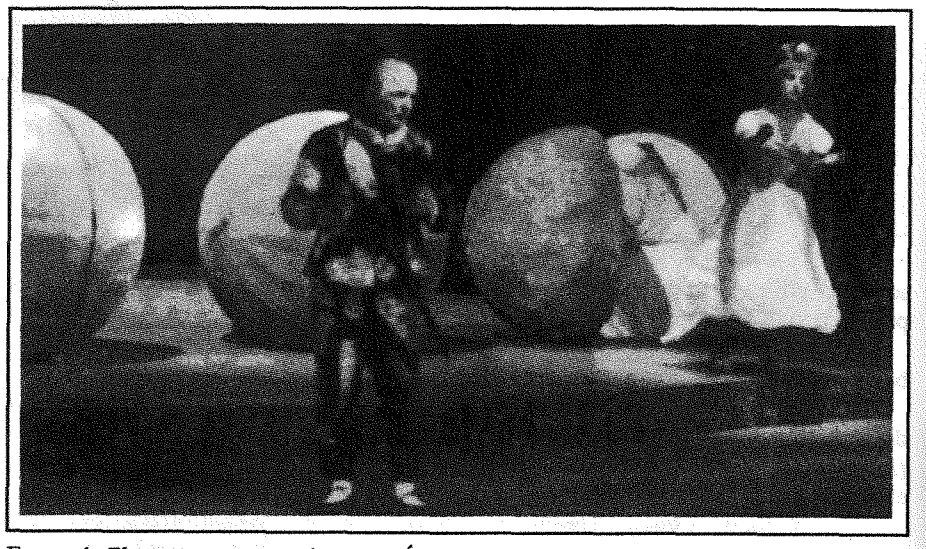
Fue, cosa extraña, la ciudad rival de Nueva York —Chicago— la que en verdad dio la bienvenida artística al compositor, cuando le ofreció estrenar nuevas obras suyas.

Así entraron en contacto Cleofonte Campanini (director en ese entonces de la Ópera de Chicago) y Serguei Prokofiev; de dicho encuentro surgió *El amor por tres naranjas (Liúbov'k trem apelsínam,* en ruso), la ópera más popular de las ocho en las que trabajó el compositor y cuya obertura es todo un *pop* de nuestros días...

Sin embargo, decir que de ahí surgió la ópera tal vez haya sido incorrecto. Si bien el entusiasmo de Campanini y su promesa de llevarla a escena fueron decisivos para que Prokofiev redondeara el libreto y compusiera la música, la idea era bastante anterior. La adaptación rusa de un irónico cuento de hadas de la *commedia dell'arte* original de Carlo Gozzi (italianizador de la leyenda de *Turandot*) y titulado *L'amore delle tre melarance,* había sido realizada varios años atrás por Meyerhold, escritor y amigo de Prokofiev, y se había publicado a manera de estudio de la *commedia dell'arte* y su relación con las nuevas técnicas teatrales. Fue justamente Meyerhold quien primero sugirió a Prokofiev la historia como materia prima operística y quien le dio una copia del texto antes de que saliera rumbo al continente americano. La agudísima sátira y su fantasioso marco entusiasmaron a tal punto al compositor que, durante su largo viaje por barco, hizo el primer borrador del libreto.

Prokofiev escribió el prólogo y los cuatro actos que conforman la ópera en el mínimo tiempo de nueve meses. Tras una serie de tropiezos e inconvenientes de orden práctico, la obra fue estrenada en la Ópera de Chicago el 30 de diciembre de 1921, con un moderado éxito que nuevamente obedecía, en mayor medida, a la curiosidad y al desplante esnobista de la alta sociedad. El tema y la por momentos incoherente anécdota desconcertaban a más de uno: ¿se trataba, por fin, de una fábula granguiñolesca, una farsa, o un manual ficcionalizado de técnica teatral?, ¿no sería, acaso, una simple burla a costa del público?

> No quisiera que los auditorios rusos me juzgaran sólo por la marcha de *El amor por tres naranjas* y por la gavota de la *Sinfonía Clásica.*
>
> Prokofiev, en los años treinta.



Escena de *El amor por tres naranjas* con la Ópera de Ljubliana.

Recordar la generalmente desconocida anécdota de la ópera puede contribuir en buena medida a que uno se forme una opinión y, sobre todo, entienda el carácter de la obra (del que la obertura es perfectamente representativa). Para ello, se reproduce a continuación la sinopsis que Harlow Robinson incluye en su *Prokofiev:*

...El protagonista es el joven príncipe, el hijo del rey. Cuando se inicia la ópera, el príncipe padece de una "enfermedad hipocondriaca crónica": la incapacidad para reír. El rey manda llamar al bufón Truffaldino, para que cure con bromas a su difícil primogénito. Pero ninguno de los extravagantes intentos de Truffaldino para divertir al príncipe produce el efecto deseado. Sólo cuando la maligna Fata Morgana (uno de los varios villanos del cuento de hadas de la ópera) trastabilla con torpeza en su intento por frustrar los esfuerzos de Truffaldino, estalla el príncipe en saludables y prolongadas carcajadas.
Insultada, Fata Morgana usa sus poderes mágicos para maldecir al príncipe, y lo condena a

Prokofiev, Bártok y Milhaud remedian la psoriasis, el vitiligo, el mal del pinto y una que otra neurodermatitis.

Dr. Juan Vicente Melo, en: "Donde se trata de las virtudes terapéuticas y los efectos patológicos de la música."

Página manuscrita de la "Marcha" de *El amor por tres naranjas.*

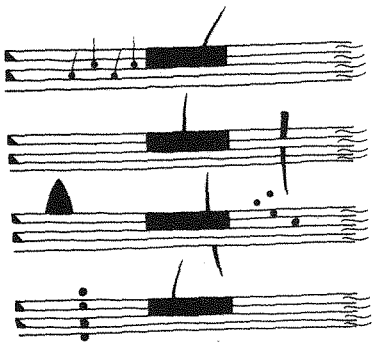
buscar tres naranjas vigiladas en un castillo lejano por un gigante femenino (que canta en *basso profundo*). Por supuesto, Truffaldino y el príncipe, que se convierte en un personaje más fuerte y admirable a medida que avanza la acción, obtienen a la larga las naranjas. Sediento, Truffaldino las abre y encuentra una hermosa doncella dentro de cada una. Las dos primeras doncellas mueren cuando el príncipe no puede satisfacer sus pedidos de agua. Cuando parece que la tercera princesa, Ninetta, también fallecerá, los excéntricos entran, corriendo desde fuera de escena, para ofrecer un cubo de agua. Ninetta es salvada... y se nos recuerda que eso es sólo un cuento de hadas teatral. Enamorado en el acto, el príncipe promete desposar a Ninetta, y va a buscar a su padre a la Corte, para que la conozca. Una vez más, intervienen siniestras fuerzas malignas; Ninetta es convertida en una rata. Pero todas las complicaciones se resuelven muy pronto, y el príncipe se casa con ella, vuelta a su virginal belleza humana.

Esta es, *grosso modo,* la anécdota de *El amor por tres naranjas.* Si bien simplona y por momentos rayando en la incoherencia, la trama se presta como pocas otras (incluyendo las de óperas como *El jugador* o *El ángel de fuego*) al despliegue virtuosístico e ilustrativo de la música de Prokofiev, a su exuberante orquestación. No hay más que escuchar la Marcha que hace las veces de obertura para percibir el "tono" general de la ópera. Espasmos rítmicos por momentos grotescos, extravagancia, ironía a través de la parodia de una marcha ceremonial y, sobre todo, una serie de disonancias picarescas. Más que atonalidad, Prokofiev recurre en esta obra a los intervalos inesperados, a la intencional "torpeza" del recurso atinadamente designado como "nota errónea".

A pesar de pertenecer, según el propio compositor, a su línea accesible y "popular", el éxito de la obra se ha consumado —como acontece con tantas óperas— a través de una efectiva y efectista suite orquestal sucedánea. Tal vez su resurrección en nuestro país podría ser impulsada —como hicieron para su estreno los citricultores de la Florida y californianos— a través del patrocinio de alguna riquísima empresa concentradora del jugo de la fruta en cuestión. Finalmente, el *slogan* podría relacionar al producto y la partitura de Prokofiev sin dificultad: ambos son ácidos, dulces, ligeros, nutritivos y, generalmente, asequibles.

Cuando G. G. Neuhaus le pidió un recital en los años treinta, Prokofiev respondió: "No puedo. Me costaría la mitad de una sonata".

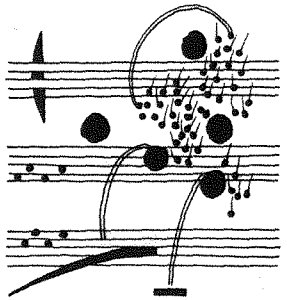
ALGUNOS ESTRENOS DE PROKOFIEV EN MÉXICO



- Concierto en Re para violín y orquesta No. 1, en la temporada de 1931 de la Orquesta Sinfónica de México (OSM), cuyo director titular era Carlos Chávez, con Luis Guzmán como solista.
- Sinfonía No. 1, *Clásica*, en la temporada de 1932 de la OSM.
- Concierto en Do No. 3 para piano y orquesta, en la temporada de 1934 de la OSM, con Claudio Arrau como solista.
- Suite de *El amor por tres naranjas*, también en la temporada de 1934 de la OSM.
- *Suite escita,* en la temporada de 1935 de la OSM.
- *Pedro y el lobo*, en la temporada de 1940 de la OSM, con Carlos Pellicer como narrador.
- Sinfonía No. 5, en el Concierto IV de la 19a temporada, 1946, de la OSM.
- Suite de *El teniente Kijé*, en la temporada de 1948 de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), dirigida por Luis Sandi.
- Cuarteto de cuerdas No. 2, en 1948 por el Cuarteto de México.
- Suite No. 1 de *Romeo y Julieta,* el 6 de octubre de 1950, por la OSN, dirigida por Luis Herrera de la Fuente. (En este mismo concierto se realizó el estreno mundial del *Concertino* para órgano de Bernal Jiménez).
- Sonata No. 4 para piano, el 11 de octubre de 1956, por Eugene Malinin.
- Sonata No. 8 para piano, el 22 de julio, a las 9:00 P.M., en la Sala Chopin, sí, pero ¿en qué año? No lo dice el programa. (Probablemente alrededor de los años cincuenta). Fue estrenada por Eric Landerer.
- Sinfonía No. 7, el 17 de mayo de 1957, con Konstantin Ivanov como director invitado de la OSN.

(Investigación: L.I.H.)

PROKOFIEV Y EISENSTEIN



HÉCTOR CARRETO

El 17 de noviembre de 1908, en una salita parisina se estrenaba *El asesinato del Duque de Guisa,* filme para el cual se había encargado, por primera vez en la corta historia del cinematógrafo, una partitura especial. El autor de la música —el primer compositor cinematográfico— era nada menos que Camille Saint-Saëns.

Otros compositores —Satie, Milhaud, Honegger, Ibert— también buscaron que la música fuera algo más que un acompañamiento de ese río de imágenes silenciosas. El ejemplo más afortunado tal vez sea el de un ruso: Serguei Prokofiev.

Prokofiev nació en Sontzovka, el 23 de abril de 1891. Su infancia transcurrió al ritmo de las *Sonatas* de Beethoven y los *Nocturnos* de Chopin que su madre ejecutaba en el piano. Ella fue quien lo inició en la música.

Uno de los primeros trabajos musicales de Prokofiev fue una ópera: *El gigante.* A partir de ese momento, no dejaría de componer óperas ni ballets, géneros que lo familiarizarían con el lenguaje visual del drama: la puesta en escena. Así, cuando le llegó el momento de componer para el "arte de Lumiere", no tuvo demasiadas dificultades

> La música de Prokofiev es particularmente plástica. Nunca se conforma con ilustrar, sino que por doquier, brillando con triunfal fantasía, revela asombrosamente el movimiento interno del fenómeno y su estructura dinámica, en la que se encarna la emoción y la significación del acontecimiento.(...) Prokofiev no sólo es uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo, sino también, a mi juicio, el más asombroso compositor de música para películas.
>
> Serge Eisenstein, 1944.

Edouard Tisé, Eisenstein y Prokofiev parodiando *Alexander Nevski.*

Iván el terrible.

para aclimatarse en ese lenguaje. Y aunque su primera incursión ocurrió al escribir la música de *El teniente Kijé* (1933), su verdadera fuerza expresiva la alcanzó cuando hizo mancuerna con el cineasta ruso Serguei Eisenstein, unión que dio grandes frutos tanto para el cine como para la música.

Eisenstein, considerado por algunos como el cineasta más riguroso de todos los tiempos, y quien concebía el montaje cinematográfico como una sinfonía estructurada con base en contrapuntos de luz y sombra, quedó profundamente impresionado por la enorme capacidad de Prokofiev no únicamente por añadir, en forma impecable, a la imagen *polifónica* un contrapunto musical, sino también por fundir, con sólo unos acordes, dos imágenes distintas; tal es el caso de la muy emotiva cinta *Alexander Nevski* (1938), quizás el resultado más satisfactorio de Prokofiev en su relación con Eisenstein, quien en *Reflexiones de un cineasta,* anotó:

> Con motivo de un fragmento en que en la propia filmación se entrelazó hábilmente el contrapunto de tres movimientos que no coinciden en cuanto al ritmo y la dirección: del protagonista, del grupo de fondo y de los postes, que cruzan en primer plano el campo de la pantalla de la cámara que se mueve ante ellos.
> Mañana me enviará la música que, con el mismo contrapunto sonoro, impregnará la estructura de mi montaje, cuya ley se llevará en la figura rítmica que repiquetearon sus dedos.

Su colaboración con Eisenstein prosiguió con *Iván el Terrible* (1945) y la continuación de esta cinta: *La conjuración de los boyardos* (1946), con resultados igualmente afortunados, aunque no tan memorables. La colaboración entre ambos se truncó por el deceso del cineasta en 1948.

Serguei Prokofiev, a quien el no menos genial Eisenstein consideraba "el compositor más sabio de los contemporáneos", falleció la tarde del 5 de marzo de 1953, el mismo día que moría Stalin. A la mañana siguiente, los principales encabezados de los diarios de todo el mundo deletreaban el nombre del dictador, mientras en letras minúsculas se mencionaba la desaparición del músico.

A cien años del nacimiento de Prokofiev, la imagen del caudillo se borra de la escena, al mismo tiempo que la del gran compositor se agiganta.

"El patito feo" es un cuento de hadas sobre Prokofiev contado por él mismo.

Asafyev.

El bufón recibió alrededor de 120 críticas, de las cuales 119 son abusivas.

Prokofiev, Londres, 1921.

LA MÚSICA DE MI VECINO

LUIS IGNACIO HELGUERA

—Escuchando a Prokofiev

Pocas cosas tan buenas depositarias de mi odio, tengo que confesarlo, como la música de mi vecino. Apenas enciende el radio, acciona el tocadiscos o se pone a cantar, sé que el día o un apreciable rato del mismo ya se me echó a perder, a menos que me tome el trabajo de cerrar puertas y ventanas. Y no se trata en realidad de *un* vecino melómano, sino de varios. Uno es aficionado a una de las creaciones más abyectas que ha parido la humanidad: la música ranchera; otro —otras, mejor dicho— sintoniza —sintonizan— "cantantes modernos", es decir, gente que cree que el canto consiste en pegar alaridos con tonadita, al estilo de Luis Miguel, Daniela Romo, Gloria Trevi, Mijares y demás astros de la televisión chatarra —que es casi toda la televisión—; otro más, conservador y nostálgico, prefiere amenizar con música gringa de los años sesenta o setenta como de restaurante barato o supermercado; y el último, culto crítico de los anteriores, pero sólo los domingos, que por lo visto es cuando está con toda calma en su casa y puede por lo tanto cargar con la obligación de convertir ese día de asueto obligatorio en día de educación musical obligatoria, de la mañana a la noche difunde generosamente música clásica a través de discos del tenor de "Las más bellas melodías del mundo" o de "Los máximos hits de la música clásica" —es decir, una pieza de *El cascanueces*, un fragmento de *Carmen*, un tema o dos de la *Rapsody in Blue*, el *Bolero*, valses de Johann Strauss I y II, oberturas de Von Suppé—, con lo cual comparte como con altavoces su gran descubrimiento de los últimos años o días: "el maravilloso mundo de la música".

También debo confesar que disfruto mucho, con un morbo suculento, del mal gusto del vecino, siempre y cuando no se trate de su música. El otro día, pongamos por caso, que tuve que visitar a uno de mis vecinos para pagar el mantenimiento o algo así, pude experimentar cómo el asco que me provocaban los sillones forrados de plástico y el

Inicio del tercer y último movimiento de la Sonata No. 7 para piano de Prokofiev.

payaso *lacrimoso* colgado en el lugar de honor de la sala se iba destilando dentro de mí como un placer perverso. Al salir de allí, al cabo de cinco minutos, le manifesté a mi vecino mi preocupación por las innovaciones que estaba llevando a cabo en el edificio y sobre todo, por las que seguirían, a lo cual repuso: "Despreocúpese señor Helguera, aquí todos los inquilinos tenemos, por fortuna, muy buen gusto". A cada quien sus gustos, faltaba más, pensé, pero entonces, ¿por qué esa necedad o necesidad de compartirlos con —de imponerlos a— los demás en materia de áreas comunes del edificio y de ambientación musical del mismo? Pues al payaso lacrimoso yo sé qué lugar darle en mi bodega de recuerdos, a la que lo mando en el acto de una patada, pero ante la pintura oro de las paredes de la escalera y los pasillos que planean y que permanecerá largos años o la música de los vecinos que transcurre lentamente invadiéndolo todo, poco o nada queda por hacer. Carezco de la audacia de cierto crítico musical, quien un día que le pusieron un disco del ya citado jovencito Luis Miguel, o alguien así, arrancó las bocinas. A lo más que llegué en ese sentido fue a timbrarle indignado en una ocasión al de enfrente, que había puesto una música-*disco* a más no poder. (¿Cuál será mejor prueba de la sordera de mis vecinos: el volumen máximo que ejercen o su pésimo gusto musical?). Por supuesto, ni siquiera me oía tocar. Pegué en la puerta hasta casi tirarla. Sólo entonces la abrió una joven española, a quien no conocía, muy atractiva, envuelta en una toalla. "¿Sí?" "Tu música: está muy alta". "Era que me estaba duchando oye", explicó, y fue tan amable y comprensiva y sexi que casi acabé apenado, disculpándome por sacarla de la regadera y golpear su puerta sin consideración.

Otra vez, disfrutaba por la noche de la Sonata # 7 de Prokofiev. De pronto, una voz, la del vecino de música de Vips o Sumesa sin duda, soltó un "¡Ya bájele a su música!" Primero me asusté, pensé: claro, es natural, cómo no se me había ocurrido que mi música puede irritar a mi vecino tanto como a mí la suya, y luego, entre vengativo y ofendido de que alguien se portara así con el gran Sergei, no le bajé sino que le subí. Al rato, avergonzado de mi grosera conducta, le bajé, y bastante —es decir, mucho más de lo que quería—. Pero a los pocos minutos, mientras tristeaba alrededor de los inconvenientes de ser pobre inquilino, escuché otro "¡Ya bájele a su música! ¡No deja dormir!", vociferación *bis*. Intrigado, abrí la ventana y escuché entonces la música ranchera del vecino de mi vecino de Vips, que a fin de cuentas es también mi vecino, y que en realidad no estaba tan alta como cuando la padezco de día. Empezó un intercambio de gritos, entre el vecino de música ranchera y el vecino de música de Vips, al que de pronto se sumaron las vecinas de música de "cantantes modernos", no sé si quejándose también de la música ranchera, de los gritos o de ambas cosas. Lo seguro era que de estética musical no se estaba discutiendo.

Cerré la ventana y hasta las cortinas por si llegaba a haber zapatazos, volví a la Sonata # 7 de Prokofiev, y subí el volumen, orgulloso de que con todo y lo profundamente perturbadora y maravillosa que es, fuera incapaz de perturbar el sueño de alguno de mis vecinos.

FABIO MORÁBITO

DOS POEMAS*

RUIDO

Los pleitos entre el hombre
y la mujer del cuatro,
el niño que berrea del once,
la radio eterna del catorce,
el taconeo nocturno
de los de arriba
que llegan del trabajo
mientras duermo:
así es como me llegas
a la médula, ciudad,
y no te dejas reducir
a mis horarios,
hasta mi almohada es tuya,
mi erotismo.
¡Vivir rodeado de aire
que se lleve los ruidos,
forrar de dobles vidrios
las ventanas,
no abrirle a nadie!
¿Pero qué haría metido en mí?

¿Escribiría en silencio
oyendo sólo el lápiz,
que es el peor ruido,
oyendo lo que escribo?
Yo no he nacido
para un centro,
sino para quejarme de su falta
(los centros me dan náusea),
y hago silencio
con mis versos,
pero son versos que hablan de ruido.

UN VIAJE A PÁTZCUARO

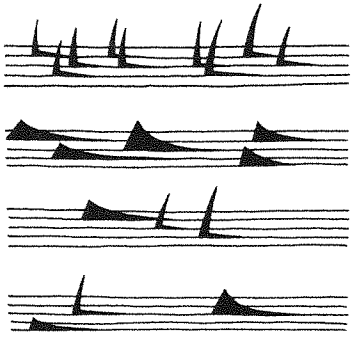
A los dieciséis años,
sin un motivo claro,
compré un boleto a Pátzcuaro.
Viajé toda la noche en un camión
semivacío.
Pude haber ido
a Zacatecas o a Querétaro,
o a cualquier otra parte.
Nunca viajaba rumbo al mar,
el mar era la meta de los viejos,
quitaba a un viaje su heroísmo.
Llegué al amanecer
a Pátzcuaro,
la plaza estaba sola,
desiertos los portales,
sólo se oían mis pasos,
como en un cuadro de De Chirico.
Un primer rayo se posaba
en la cabeza de la estatua
de Quiroga.

Una mujer salió a barrer
la acera, la acera de un hotel
que a mí me pareció de lujo
(porque tenía dieciséis años),
y me ofreció una habitación.
Estaba en el segundo piso.
Daba a la estatua,
tenía un balcón,
tenía una mesa hermosa
junto a la ventana,
era muy amplia y luminosa.
No me atreví a tomarla.
Y ése era el cuarto
idóneo para mí,
tenía la luz
de mis dieciséis años.
Tal vez ahora sería otro,
todo sería distinto,
no escribiría lo que escribo.
¿Quién volverá a ofrecerme
en el silencio de una plaza
un cuarto así, enfrente de una estatua?
Tal vez no he vuelto a tener años
desde entonces,
soy todo lo que fui a los dieciséis
o un poco menos.
En otro hotel,
oscuro y anodino,
al que me fui a meter
a tres o cuatro cuadras de la plaza,
alguien gritó que me callara
cuando empecé a tocar guitarra.
No había balcón y la ventana
daba a un patio gris.

Cómo me odié despacio
por ese viaje
que no sabía llevar a cabo.
¿Por qué venir a Pátzcuaro, a Janitzio,
por qué cargar con la guitarra
si apenas la tocaba,
por qué tocarla, si así
sólo apuraba mi regreso
y todo me era indiferente?
¿Por qué viajar
para volver,
para probarse, tapándose los ojos?
Estuve a un pelo de tener mi edad,
tal vez,
a un pelo de tocar el fondo sin dolor.
¡El viejo vicio de los míos
de creer en la experiencia,
no en los ojos,
y no coger al vuelo nada,
como un pecado!
No estuve cuatro días en Pátzcuaro,
sólo el primer minuto,
y sólo en ese tiempo fui perfecto,
el tiempo de dar vuelta a los portales
sin nadie que me viera ni me oyera,
como en un cuadro de De Chirico.

* Poemas inéditos del libro *De lunes todo el año,* Premio de Poesía Aguascalientes, 1991.

AARON COPLAND*



GERARDO GANDINI

"... Active "committeeman" and altogether one of the most influential figures in his profession". [Oxford Enciclopedy of Music]

No es un gran compositor.

No es Ives, no es Cage, no es Gershwin.

Es un compositor menor, una especie de D'Indy disecado y enflaquecido con aspecto de pastor luterano con negocios en el Once.

En su momento fue un académico, un académico poderoso, del círculo pre-gay vergonzante; no el de Capote o Warhol, sino el de Schumann [William], Barber y Virgil Thomson, todos alumnos de la mítica [en ambos sentidos] Nadia Boulanger, la panadera que más hizo por las academias prostrawinskianas (cuando ya el gran Igor estaba en otra cosa), predicando la claridad lineal, el diatonismo, la objetividad, en otras palabras, la falta de complicación, el rechazo de todo lo que viniera de Viena, la desconfianza en la pasión.

Fue un compositor exitoso, sus obras se tocaron, se editaron, se grabaron; fue un hombre poderoso, decidió el destino de mucha gente, manejó cargos importantes, tuvo poder de decisión en universidades, Grants and Scholarchips.

Su obra mas prestigiosa en ciertos círculos "intelectuales" son sus *Variaciones* para piano. El machaqueo de un reducido grupo de notas es muy apreciado por estos habitúes consecuentes de la Lincoln Library.

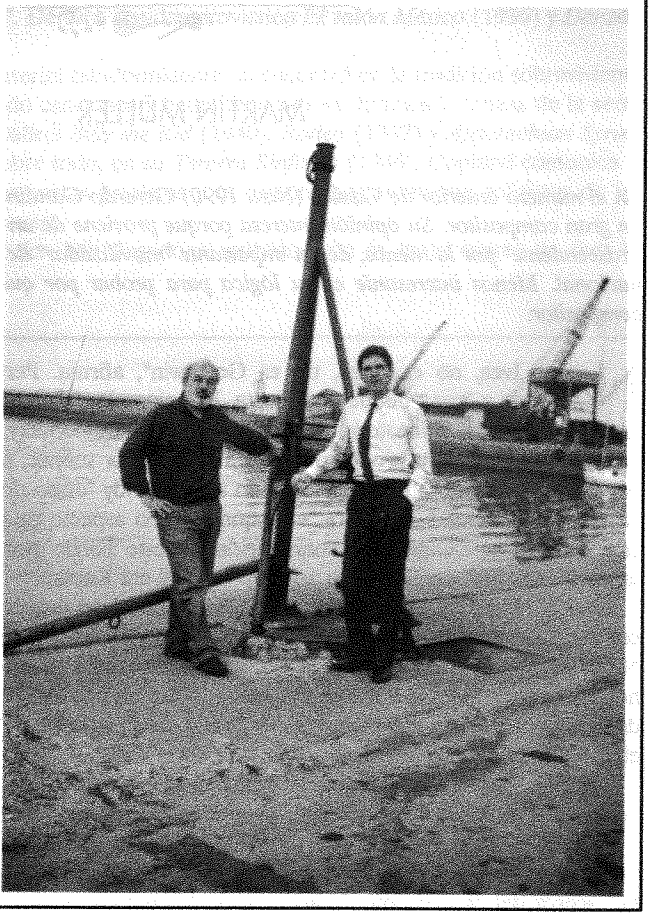
* La siguiente polémica fue entregada a *Pauta* por el compositor argentino Gerardo Gandini. Apareció originalmente en la revista *Clásica*, que pidió su opinión a Gandini —presentándolo como "el movilizador más trascendente que puede exhibir la música contemporánea nacional"— sobre Aaron Copland, a raíz de la muerte del compositor norteamericano.

Personalmente prefiero sus piezas turísticas: *Salón México* (by 5 dollars at day), *Danzón Cubano* (before Castro, of course); *Billy the Kid* y sobre todo *Appalachian Spring*.

También *Quiet City* (aunque el gran Charles Ives había escrito muchos años antes *The Unanswered Question*) y la *Música para teatro*, y en otro plano, las canciones con textos de Emily Dickinson.

El éxito de Copland en un país que produjo compositores como Ives, Ruggles, Cage, Nancarrow, Feldman... o Gershwin, Cole Porter o Ellington; y en el que vivieron Varese, Schönberg, Bartók y Strawinsky no es fácilmente explicable.

Tampoco lo son el asesinato de Kennedy ni la presencia de Reagan.



Gerardo Gandini con Mario Lavista en Río de la Plata, 1991. Fotografía de Consuelo Carredano.

UNA OPINIÓN CONTUNDENTE SOBRE AARON COPLAND: RESPUESTA A GERARDO GANDINI

MARTÍN MÜLLER

En el número anterior de Clásica *(Nov. 1990) Gerardo Gandini opina que Copland no es un gran compositor. Su opinión interesa porque proviene de un compositor, si no del más "trascendente" por lo menos, de un importante "movilizador" de la música contemporánea nacional. Menos interesante es su lógica para probar por qué Copland no es un gran compositor.*

No es Ives, no es Cage, no es Gershwin", afirma. Pero esta argumentación es precaria y hasta puede ser injusta. Por ejemplo: "Gandini no es un gran compositor, porque no es Ginastera, no es Kagel, no es Davidovsky, no es Roqué Alsina, no es"... etc. Luego, para probar que es un compositor menor, acude a un título de Satie para compararlo no a un embrión, sino a un D'Indy "disecado". Por su viñeta descriptiva, debe ser también muy feo: "enflaquecido con aspecto de pastor luterano con negocios en el Once". Según la connotación de este barrio porteño, Copland para peor también es judío. En efecto, su apellido original era Kaplan.

Aborda luego un rápido examen de la vida sexual del músico. Lo sitúa en el "académico, poderoso círculo pre-gay vergonzante como William Schumann, Samuel Barber y Virgil Thomson", acusándolos de no ser homosexuales asumidos como Capote y Warhol. Además, debe haber sido malo, porque "fue un hombre poderoso, decidió el destino de mucha gente, manejó cargos importantes, tuvo poder de decisión en universidades...", etc.

¿Qué lo enoja tanto a Gandini? ¿Que Copland hubiera aprendido de Nadia Boulanger el neoclasicismo de Stravinsky, "cuando ya el gran Igor estaba en otra cosa"?

El epistemólogo Karl Popper, un vienés dos años menor que Copland, se anotó en la *Sociedad para Audiciones Privadas*, que Schönberg fundó en 1918, donde pudo reflexionar acerca del progresismo en arte, especialmente en música. Trató de indagar sobre la

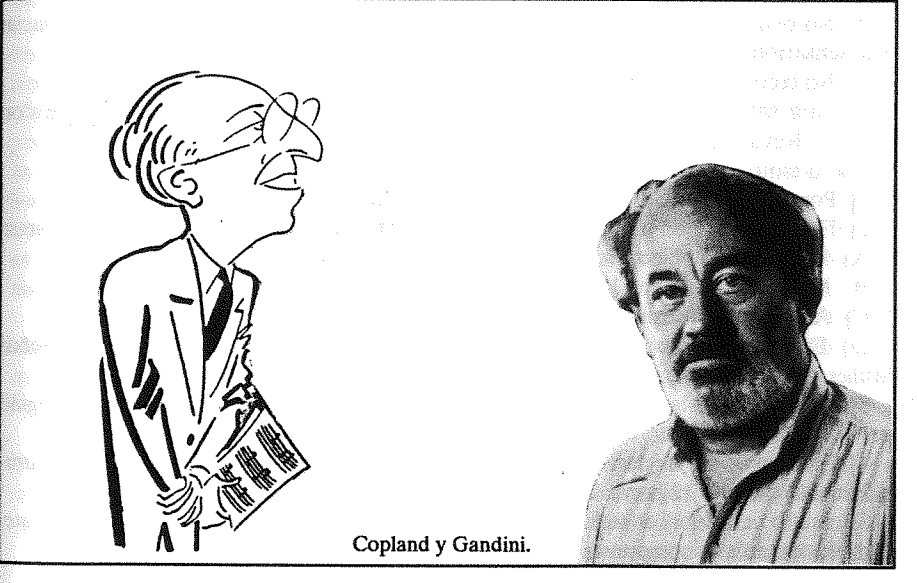
compulsión de avanzar en arte, de adelantarse, de cambiar y no ser alcanzado. Trató de comprender argumentos triunfales como "ya el gran Igor estaba en otra cosa".

Sin eufemismos, Popper opina: "La teoría de que el arte avanza con los grandes artistas en la vanguardia no es solamente un mito; ha conducido a la formación de camarillas y grupos de presión. Estos tienen la ambición de escribir música que esté más allá de su tiempo y que preferiblemente no sea entendida demasiado pronto, que choque a tantas personas como sea posible". Karl R. Popper: *Búsqueda sin término; una autobiografía intelectual,* Editorial Tecnos).

No es éste el caso de Copland, quien inicialmente —como Ginastera— buscó una música vernácula, "que igual que la lengua, no presentase dificultades a mis oyentes". Escribió obras que Gandini dice preferir, llamándolas despectivamente "turísticas". Pero Copland dice: "Mientras los turistas sacan sus cámaras fotográficas, el músico quiere saber cómo suena un país". De esos sonidos provienen *El salón México* (1936) y *Danzón Cubano* (1942).

La veta principal del material estadounidense, la encontró en la tradición sobreviviente del siglo pasado, registrando canciones y bailes de cowboys, himnos y danzas de la secta Shaker, aplicados en sus ballets *Billy the Kid* (1940), *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (1944). En esas obras y sobre todo, en su *Tercera Sinfonía* (1946), Copland comunica la solemnidad solitaria de las vastas praderas y el espíritu ingenuamente religioso de los antiguos pioneros protestantes.

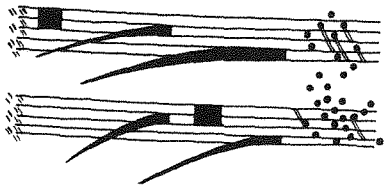
Esos materiales vernáculos han llegado al público, con la mala suerte de que se escuchan con placer.



Copland y Gandini.

RESPUESTA A MARTÍN MÜLLER

(SOBRE AARON COPLAND)



GERARDO GANDINI

Ante ciertas sugerencias implícitas en el escrito de Martín Müller (publicado en el número 32/Dic. 1990 de *Clásica*) aclaro:

1) No soy antisemita ni lo quiero ser.
2) No tengo nada en contra de la homosexualidad.
3) No tengo nada en contra de la heterosexualidad.

Por otra parte:

1) No pienso que los sonidos tenidos evoquen necesariamente las vastas praderas americanas y su solemnidad solitaria(sic).

2) No obligatoriamente debo escuchar con placer las mismas músicas que producen esta sensación a Martín Müller.

3) No creo que el término "turístico" sea inevitablemente despectivo.

4) Para saber cómo suena México me basta con escuchar la gran música de don Silvestre Revueltas.

Por lo tanto:

1] Por este único medio reto a duelo al señor Müller.

2] Este consistirá en una prueba que el señor Müller podrá elegir entre las siguientes:

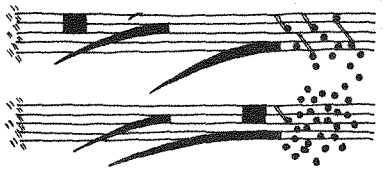
A) Destrezas en piano, violín, quena o triángulo (a elegir).
B) Marcar 5 pulsos con la mano derecha y 3 con la izquierda.
C) Analizar públicamente un Adagio de Mozart.
D) Escribir la crítica del mismo recital (o concierto sinfónico o disco). (El señor Müller puede elegirlo).

3] El jurado constará de 3 miembros, 1 por c/uno de los duelistas y el tercero elegido por votación de los lectores de *Clásica*.

4] En caso de ser declarado ganador el señor Müller, yo deberé escuchar ininterrumpidamente durante 12 horas las *Piano variations* de Mr. Copland.

Si resulto vencedor, el señor Müller deberá escuchar, también ininterrumpidamente, 12 horas de música compuesta por mí.

RASTROS DE UN ROSTRO O HISTORIAS SIN HISTORIAS



ROBERTO GARCÍA BONILLA Y XOCHIQUETZAL RUIZ

ENTREVISTA CON BLAS GALINDO

Desde el pasillo que conduce a la biblioteca se ve, al fondo, el perfil de un hombre; al acercarnos a él la silueta se delinea aunque no lo suficiente: la figura se ve como un monolito humano vivificado —más aún— por su mirada, que apunta sobre el papel. A unos pasos del escritorio se observa a un costado una fotografía casi idéntica en su posición y gestos al original vivo. Sin moverse, Blas Galindo (1910) observa de reojo, pareciera que va a anotar algo sobre el espacio iluminado por una lámpara antes de levantarse a atender la entrevista. El manuscrito deja ver la redondez impecable de notas blancas y negras. Fotografías, medallas y diplomas revisten de adustez a los muebles que los sostienen. El lugar es oscuro, y la severidad del ambiente se opone a la sencillez de muchos diálogos de uno de los mayores representantes del nacionalismo musical mexicano.

En las palabras de Blas Galindo hay historias, más que historia; recuerdos ya sin el peso de la crítica deseable —aunque acaso pretenciosa—. El compositor separa hilos de la memoria, pero no le interesa aclarar interrogantes, explicar principios o detallar pugnas sobre la historia reciente de un movimiento que alcanzó, incluso, el lugar de estatua institucional: el nacionalismo. Para algunos imperecedero, para otros sólo pasado revivido en la práctica de la política y en la desesperada búsqueda de retórica de las oficialidades institucionales.

Para el compositor de San Gabriel, quien ahora cuenta con un catálogo de más de 160 obras, ya no hay complejidades ni mucho qué añadir a la historia. Y de sus historias —su historia— cuenta momentos significativos sin vanagloria: *hay una satisfacción sustentada en una fe inquebrantable en el trabajo.*

Pocos pueden hablar del nacionalismo como Blas Galindo, pero el compositor lo ve a distancia, sin apasionamientos. La anécdota, en su profusión, lanza señales, negadas en respuestas elusivas. La emoción aparece por instantes para luego perderse en la noche que avanzaba. La memoria está presente con frases terminantes o lacónicas.

Podrá pensarse que, como ha señalado la crítica, el hermetismo y ensimismamiento del

nacionalismo impidió a sus creadores ver más allá de sus fronteras. Sea como fuere, Blas Galindo se expresa como un diletante auténtico, que trabaja para sí mismo.

Mientras las entrelíneas de sus relatos corren una tras otra, alumbrando imágenes de la historia que sus frases ocultan, el tiempo se extingue.

En las siguientes pláticas el compositor es más preciso, y esclarecedor. Esta entrevista posee, ya desde su inicio, el sino de las conclusiones suspendidas: así de precisas en su ambigüedad. Y en sus elusiones deja resquicios con signos para conocer o confirmar, hechos o al menos decires, sobre un movimiento que ha causado tantas interpretaciones como usos y abusos. Ahora sólo podremos saber de una conciencia, que a la distancia del tiempo asume el compositor, quien se confunde con el imperativo del trabajo en la creación que sólo aspira para sí mismo. Nada más.

—Maestro, ¿podría comentarnos cuál fue su primer contacto con la música?

—Traigo desde niño la música, y sobre lo que hice en mi pueblo, me decía el maestro Chávez: "...no tienes idea del valor que tiene..." Haber cantado en el coro, organizar la banda sin saber nada resultó bien.

—¿Con quién aprendió música en San Gabriel?

—Nadie me enseñó. Llegué a la escuela primaria cuando tenía siete años. Ese mismo año un maestro organizó un coro. El señor cura, aparte de facilitar el salón para la clase de canto, había comprado 50 métodos del Hilarión Eslava. El maestro no nos dejó cantar; sólo las lecciones de solfeo, y si alguien no quería o no podía le decía "te saco a patadas". Cantábamos misas, motetes y algunas canciones mexicanas; también nos presentábamos en los intermedios de las obras de teatro que ponían en el pueblo.

A ese maestro le debo el amor inicial que tuve por la música; gracias a él aprendí a apreciarla.

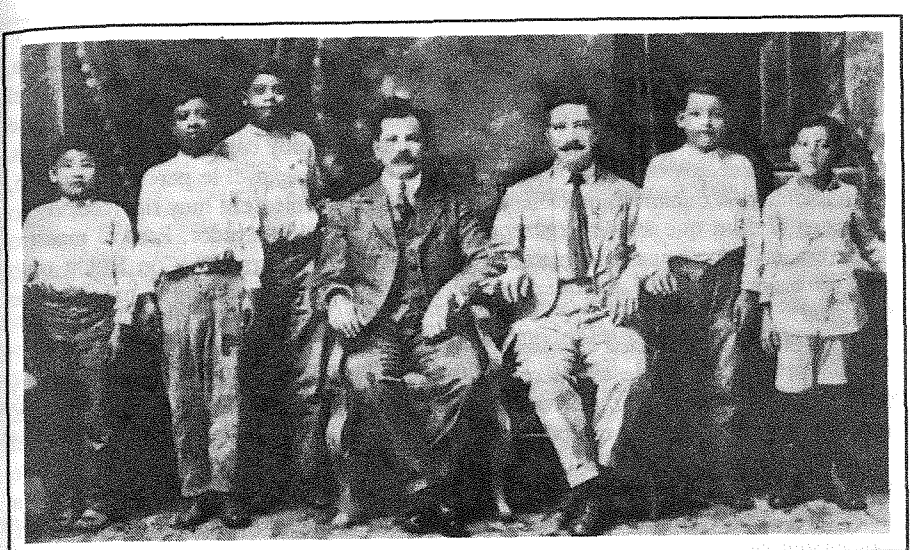
—Y después cómo siguió estudiando música?

—Al ver mi interés el maestro le pidió prestado el piano al cura para darme clases. Mi clase de piano era de siete a ocho de la mañana; a las ocho corría a mis clases en la primaria; la clase de coro la tomaba entre doce y una y media. Luego iba a comer a mi casa, que estaba en las huertas, y a las tres de la tarde regresaba a la escuela. A las seis había que cantar en el Rosario. Sólo tenía un momento libre entre cinco y seis de la tarde. A las siete iba al billar a pedir permiso para estudiar en una pianola que había ahí. Una persona que viajaba a Guadalajara me llevaba partituras como "La campanela de Liszt.

En aquella época, en 1916, 1917, mi pueblo estaba abandonado totalmente. No había posibilidades de comprar o conseguir papel pautado. Con una "manita" y una regla hice mi papel pautado en papel oficio. En ese tiempo compuse varios cantos para la iglesia; para el Rosario. También escribí dos Ave María. Hace días me habló una persona que tiene un Ave María mía, para coro mixto, que ya había olvidado. La escribí para la boda de Moncayo, su esposa, que también era del Conservatorio, me pidió que la escribiera. Alguien me dijo que llevaría el coro si le daba una copia del Ave María; ahora ya no sé ni quién la tiene. Me gustaría ver esa obra.

—¿Cuál fue el ambiente en la música cuando llegó a México?

—La música estaba en ese periodo del nacionalismo. Ya lo habían iniciado el maestro



Blas Galindo —el tercero a la izquierda— a los 13 años en la Escuela de San Gabriel, Jalisco.

Ponce, lo seguían José Rolón, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Luis Sandi. La clase de Creación Musical no era la de composición. La de composición se llevaba en la parte escolástica que estudié con el maestro Rolón: armonía, contrapunto, fugas. La clase de creación musical no era escolástica; el objetivo era desarrollar la imaginación.

—¿Cómo trabajaban en esa materia con el maestro Chávez?

—Entré en 1932 a la clase de Creación. Salvador Contreras, Daniel Ayala y José Pablo Moncayo ya habían cursado un año de estudios y habían tocado en la orquesta. En cambio yo había vivido en medio de la música popular, traía líneas naturales de composición. En la clase el maestro Chávez nos daba cinco sonidos, por ejemplo, y había que sentir el valor melódico de cada intervalo; había que gozarlo y apreciar su valor estético y emocional y la pureza de su sonoridad. También había que escribir melodías tonales, o pentáfonas. Desde entonces compongo sin compás; escribo las notas como las voy sintiendo. La melodía, el ritmo aparecen solos. Creo que el hombre debe seguir el impulso natural.

En las clases de Análisis con el maestro Huízar el enfoque era muy tradicional; distinto a la clase de Creación Musical, donde aprendimos a salirnos de los cartabones de la música escolástica. Con el maestro Chávez era fundamental desarrollar y sentir el valor melódico de los intervalos. Él sabía muy bien que cuando se empieza a componer es necesario cierta libertad. Después de desarrollar una parte modal, nos pidió una obra a dos voces, pero en función del timbre de los instrumentos y sus combinaciones. Supimos entonces de la maravilla de los timbres instrumentales. Una de las emociones más grandes de un compositor se produce cuando la sonoridad imaginada en una obra es idéntica a la música ya tocada.

—¿Nos puede hablar de su relación con José Rolón y Candelario Huízar?

—Cuando llegué al Conservatorio empecé en el segundo año de solfeo y de armonía, porque el primero ya era elemental para mí. Aunque no conocía técnicamente el proceso de la armonía, ya la había utilizado prácticamente en Jalisco. La clase me parecía muy fácil. El maestro Rolón era muy tranquilo y muy cuidadoso con las reglas. Yo le llevaba trabajos escolásticos de acuerdo a las normas; a él le parecía muy bien, pero no admitía la mínima alteración. En contrapunto también era muy riguroso; como el maestro Huízar, que les dio contrapunto a Moncayo y a Salvador. Pero el maestro Huízar era un poco brusco: le gustaban los altibajos de la armonía. Con Rolón todo debía ser exacto. Los trabajos quedaban bien hechos pero sin vida, y la música debe tener vida.

—¿Qué piensa de la música del maestro Rolón?

—Él y el maestro Ponce estuvieron en Francia estudiando con Nadia Boulanger y Paul Dukas. La escuela del maestro Rolón era más puritana que la del maestro Ponce. Creo que por eso no pudo componer trabajos que tenía pendientes. Era como aquel muchacho que no podía escribir un acorde que no estuviera explicado en algún libro de armonía. En sus clases no podía hacerse más de lo que él pedía. Y como compositor era igual. Claro, el *Cuarteto* está muy bien hecho, pero creo que el *Concierto para piano* no. El problema es que hay tres versiones y no todas coinciden. Posiblemente el maestro Rolón tuvo muchas ideas y al final no quiso desechar ninguna del *Concierto para piano*. Lo malo es que las dio a conocer.

—¿Y cómo se originó su primer trabajo, ya aceptado como obra?

—Cuando el maestro Chávez nos pidió una obra para dos instrumentos yo trabajé en una obra para violín y violonchelo; Moncayo escribió su *Sonatina* para violín y piano. Entregué mi obra y la olvidé, hasta que un día caminando frente a la Catedral vi unos carteles grandes que decían "Galindo"; yo pensé que ese apellido sería el de un boxeador o un torero. Pero cuando llegué al Conservatorio los muchachos ya me esperaban para felicitarme. El cartel decía "Galindo, estreno mundial de la *Suite para violín y violonchelo*". Se estrenó en el Teatro Hidalgo; fue un éxito...

—¿...y la siguiente obra, ya fue independiente de las clases?

—El siguiente trabajo formal fue años después; cuando el maestro Chávez me pidió una obra con temas populares de la región donde nací. Esa obra fue para el programa de música mexicana celebrado en Nueva York en 1940. Fue entonces que hice los *Sones de Mariachi*.

—¿A partir de ese momento usted se propuso escribir dentro del nacionalismo?

—Yo nunca me he propuesto hacer o dejar de hacer música nacionalista, si tiene ese lenguaje, es porque así soy yo. Recuerdo que cuando escribí el *Segundo Concierto para piano y orquesta* me propuse que no tuviera ningún elemento del folklore. Cuando José Kahan —a quien se lo dediqué— lo tocó en Nueva York, el crítico del *New York Times* escribió "la obra es mexicana por sus ritmos, por sus giros melódicos".

—¿No cree usted que los compositores nacionalistas fueron utilizados ideológicamente por ejemplo en el caso de los encargos?

—No. Siempre que me hacen un encargo, exijo toda la libertad para hacer lo que yo

> Así como el Concierto No. 1 para piano de Beethoven prefigura las principales obras maestras de su madurez, el Concierto No. 1 para piano de Prokofiev otorgó de golpe a su autor el rango de los grandes miembros de la música.
>
> Francis Poulenc, amigo y admirador de Prokofiev, a quien dedicó su *Concierto campestre* y su Sonata para oboe y piano.

quiero: el estilo, la forma, todo lo hago como yo lo quiero hacer. Si alguien me hubiera pedido utilizar algún tema, lo habría hecho a mi modo. En el caso del homenaje que escribí a Tamayo, él quería que pusiera música folklórica, como "La Sandunga"; al escribirla puse "La Llorona", pero nadie sabe dónde está ese tema. Manejé los temas a mi antojo.

—¿Y ahora cómo define al nacionalismo?

—El nacionalismo tiene tres etapas. La primera se da cuando el compositor toma melodías del folklore o de la música popular y compone una obra como la *Sinfonía India* o los *Sones de Mariachi* o el *Huapango* de Moncayo. La segunda etapa surge cuando el compositor ya no reproduce los temas directamente; sólo toma algunos de sus elementos. Ése es el caso de Revueltas. Sólo en *Janitzio* tomó elementos del folklore; el resto de su obra es parte de esta segunda etapa. Y en la tercera etapa desaparecen por completo los elementos populares o del folklore; ya es una expresión personal, donde persiste el carácter nacionalista. En mi Segundo Concierto para piano yo creía que había una expresión universal, pero se mantuvo el carácter nacionalista. Esta etapa, donde todos los matices son propios del compositor, está representada sobre todo por el maestro Chávez.

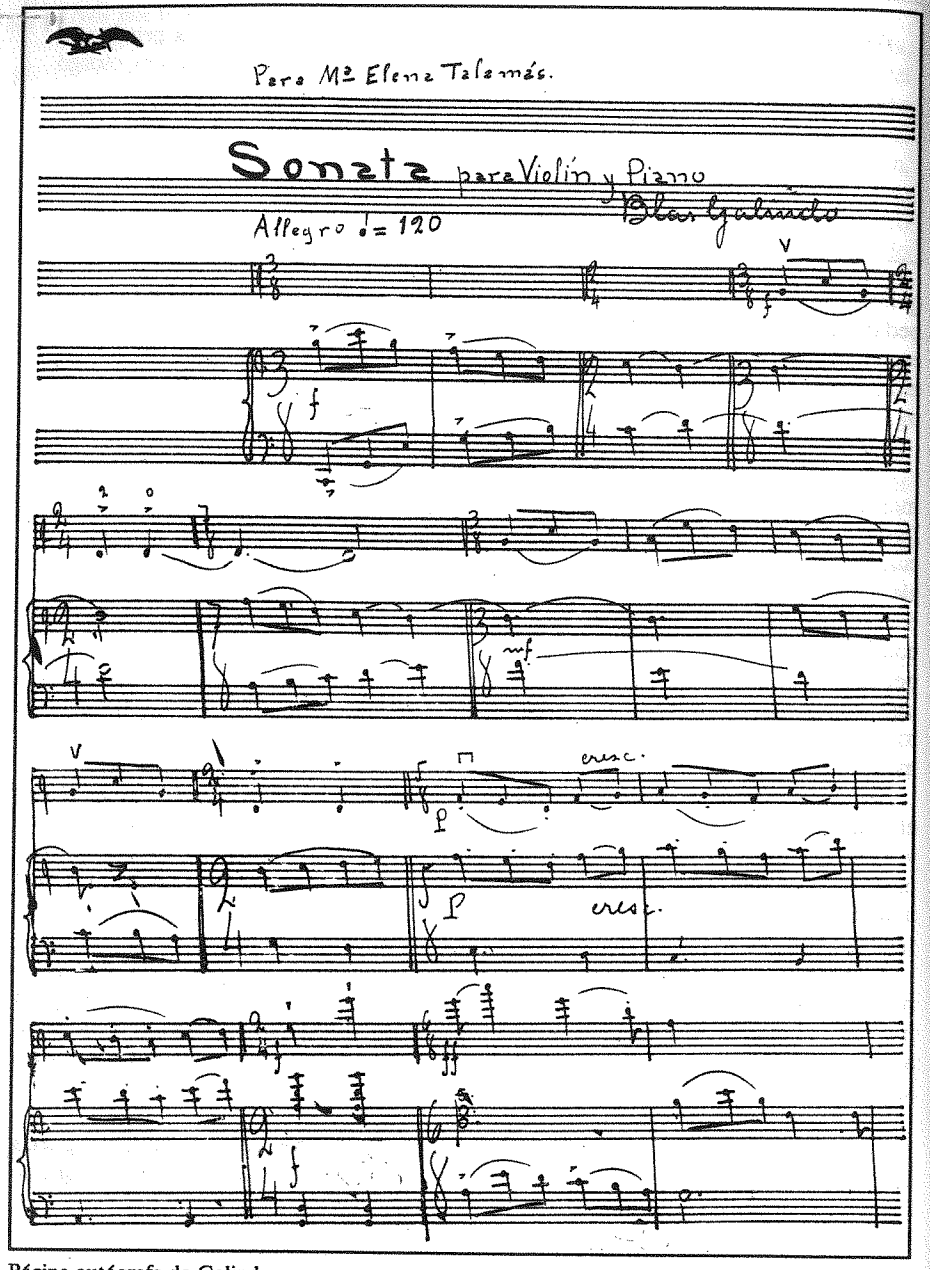
Así como escribimos en el nacionalismo así llegamos a la etapa del universalismo con el maestro Chávez y es esta última etapa la que sentimos al borde del clímax. Revueltas y Moncayo mueren jóvenes y a mí me dejan el paquete. No intento escribir música nacionalista y me sale música nacionalista, lo cual no me interesa. Yo decía a mis alumnos, Leonardo Velázquez, Héctor Quintanar, Gloria Tapia y otros más, que no tuvieran más preocupación que escribir.

Ahora esa manera de expresión universalista de la música electrónica, del dodecafonismo, está muy bien que los jóvenes lo hagan. Viven su momento con la evolución musical del mundo universal. ¿A dónde van a llegar? Eso nadie lo sabe. Pero no sería adecuado que ahora los compositores hicieran lo que nosotros hicimos hace medio siglo...

—... Hay compositores que lo han hecho...

—...Sí, pero desde la Edad Media hasta nuestros días no hay un periodo donde pueda asegurarse su terminación en un momento específico. El nacionalismo —al igual que la música romántica en otras partes— persiste.

—¿Cómo se integró el Grupo de los Cuatro?



Página autógrafa de Galindo.

—Estábamos en el Conservatorio y en 1934 el maestro Chávez dejó de ser director del Conservatorio, cuando se fue a Estados Unidos y a Europa. Sólo venía a hacer la temporada de la Orquesta Sinfónica. Nos quedamos sin maestro de Creación Musical. A Salvador Contreras se le ocurrió que los cuatro nos reuniéramos para criticarnos. Pero nadie nos dijo que formáramos el Grupo de los Cuatro ni tampoco se nos impuso hacer música nacionalista.

—¿Cómo surgió el nombre?

—Sin ser aún el Grupo de los Cuatro hicimos un concierto en el Teatro Orientación. Después de ese concierto a un crítico se le ocurrió nombrarnos el Grupo de los Cuatro. Salvador Contreras, que era muy observador, propuso que nos quedáramos con el nombre. Yo le decía que si entraban otros compositores a nuestro grupo íbamos a ser el "Grupo de los Cinco" o "De los Seis". Al siguiente concierto ya éramos el Grupo de los Cuatro.

—¿Entonces ustedes habrían sido los mismos si no hubiera existido el muralismo y todo el influjo vasconcelista?

—Sí, habríamos seguido nuestro camino en el nacionalismo. Otros compositores siguieron con la corriente del mercantilismo: la música para radio, o para teatro, mientras nosotros, tercos, compusimos lo que se nos ocurría. Nadie nos impuso tener determinada actitud ni tampoco nadie nos dio un centavo. Los conciertos los organizábamos nosotros totalmente. Nunca fracasamos y siempre había alguien que nos ayudaba. En los dos primeros conciertos que hubo como Grupo, en el Teatro de la SEP hubo una rechifla, paradas y golpes. El público quería que bajáramos del escenario; fue algo tremendo. Algunos críticos dijeron que nosotros mismos promovimos el escándalo... No fue así.

—¿Usted participó políticamente?

—Yo era un muchacho de provincia y no tenía antecedentes de nada ni de nadie. En la LEAR conocí muchos amigos. El Grupo de la Cuatro perteneció a la LEAR. Lo que nosotros queríamos fundamentalmente era que nos patrocinaran conciertos: ahí donde veíamos oportunidades ahí estabamos y la LEAR sí nos patrocinó unos conciertos.

La política siempre me ha importado, pero no tengo tiempo qué dedicarle.

—¿Cómo fue en ese momento su relación con Moncayo?

—El maestro Moncayo nació músico; manejaba la música con naturalidad. Era muy joven cuando vino a México y como el trabajo era escaso entró a una carpa como pianista. Me contó que un día una soprano le dijo: "Oye está muy alta la canción, apenas puedo cantarla; bájala". Moncayo le preguntó en qué tono la quería y como la cantante no sabía de música le respondió: "En un tono medio mayorcito y medio menorcito". Lo que hizo Moncayo fue tocarlo en el tono original y la soprano no se dio cuenta...

—¿...Puede hablar un poco más de su relación directa? ¿Qué aprendió de él?

—Desde un principio fuimos buenos amigos, pero creo que cometió la tontería de casarse muy joven, por ese motivo dejamos de vernos como antes. Pero en las sesiones del Grupo de los Cuatro platicábamos de todo, desde aspectos técnicos de la música hasta cuestiones artísticas o sociales. Era muy reservado. El maestro Chávez le pidió que analizara obras sobre todo modernas; lo estaba encaminando hacia la dirección de

orquesta. A mí me dijo que yo necesitaba estudiar antropología, ciencias de la educación e historia general, y yo pensaba: "¿Antropología, para componer?" La verdad es que (Chávez) me estaba preparando para la dirección del Conservatorio. Sin decirnos una palabra ya tenía pensado el camino que debíamos seguir. Con Salvador Contreras no fue así; él y el maestro Chávez eran distantes. Contreras seguía a Revueltas, tanto que las primeras obras que hizo, aunque no salieron del todo bien, tenían un poco del color orquestal de Revueltas. Al grado tal que Salvador le regaló a Revueltas la partitura de su primera obra para orquesta.

—¿Qué nos puede platicar sobre Daniel Ayala?

—Ayala se retiró de nosotros, se fue a Mérida con su esposa porque lo que ganaba aquí no le rendía. Allá fue maestro y director de la Orquesta Yucaltepén, que era una mezcla con instrumentos que él encontró. Al igual que Bach en los Conciertos de Brandenburgo, Ayala escribió para los instrumentos que tenía a su alcance. Se fue a Veracruz, dicen que ya no quería ver a nadie, porque le angustiaba que todos seguíamos adelante y él ya no componía. Yo tenía muchos deseos de platicar con él, proponerle algún trabajo. En un viaje que hice con el presidente Echeverría a Veracruz, le hablé por teléfono a Ayala y le propuse que nos tomáramos un café en la Parroquia. Él aceptó pero nunca llegó.

Una semana después me mandó una carta diciéndome que por motivos sindicales no había llegado al café. Después supe de él cuando ya había muerto. Es extraño, nadie sabe donde quedaron sus manuscritos.

—¿Qué puede comentar usted sobre la separación entre Chávez y Revueltas?

—Chávez y Revueltas son dos polos distintos que van al mismo lugar. Uno muy desordenado y el otro no. Pero no hubo tal separación. Lo que pasa es que Revueltas era muy desapegado, muy irresponsable. Un día estaba bien y al siguiente mal, entonces aventaba todo al diablo y se dedicaba a la parranda. Me consta que en dos ocasiones el maestro Chávez lo mandó a un sanatorio —pagando todo— donde lo curaron. Revueltas se arrepentía pero al menor pretexto volvía al camino del alcohol. La separación fue planeada por el grupo de gentes que no congeniaban con las ideas del maestro Chávez. Deseaban formar una orquesta distinta a la que él tenía. Por eso formaron la Orquesta Sinfónica Nacional cuando el maestro Chávez tenía la Orquesta Sinfónica de México. La OSM era una organización particular que recibía subsidio del gobierno para su sostenimiento, pero tenía que buscar financiamiento por otros lados. Un día nos dijo el maestro Chávez: "Ya me cansé de ir a tocar las puertas de los ricos. Vamos a planear cómo hacer una orquesta permanente sin buscar año con año gente que aporte dinero". A Revueltas y su grupo en cambio les daban las cosas ya hechas, pues era la Orquesta del Conservatorio. Sin embargo, nunca hicieron una temporada importante, unos conciertos por aquí y por allá; nada más. La verdad es que hubo gente que intentaba crear líos entre ellos; intentaban contrapuntearlos.

—¿Y cómo cree que pudo sobrevivir Revueltas pese a su inconstancia e irresponsabilidad?

—Sí, era muy irresponsable, pero cuando hacía alguna obra, por ejemplo *La noche de los mayas*, lo hacía muy bien, tenía una gran imaginación. Para la composición sólo se necesita tener una gran imaginación.

—Pero se sabe que él tuvo una formación muy rigurosa en Estados Unidos y que en los periodos en que no bebía trabajaba mucho.

—Aquí, Revueltas estudió armonía y contrapunto con el maestro Tello. Pero nunca quiso aparecer como alumno del Conservatorio. Era muy individual, muy él. No se parece a nadie. Dicen que le sirvió mucho oír a Stravinsky; pues a todos nos sirvió mucho oírlo, pero Revueltas hizo una música muy propia, que sigue circulando por el mundo.

—¿Cuáles cree que son las mayores diferencias, musicalmente hablando, entre Chávez y Revueltas?

—La diferencia técnica es muy importante. Pero si lo que se hace no obedece a un fin, a un ideal, pierde importancia, porque todo debe tener un objetivo...

—¿...Y quién de los dos no tenía ideal?

Revueltas. Cuando estaba bien empezaba algo pero luego abandonaba su trabajo...

—Pero una cosa es el ideal y otra es el objetivo, los ideales sí los tuvo...

—...Pero no llegaban al fin, a la culminación; se quedaba en el camino.

—Pero aún así queda un repertorio de cerca de medio centenar de obras.

—Pues sí, y volvemos a la pugna que aún ahora sigue exactamente igual. Unos dicen que Revueltas fue superior a Chávez y otros dicen lo contrario. Cada uno tuvo su camino. El maestro Chávez tenía sobre todo una técnica. Cuando uno llega a ver sus últimas obras, uno se asombra del manejo composicional; como si ya lo hubiera traído desde muchos años antes en la cabeza. Con Silvestre Revueltas es semejante. Lamenté su muerte. A mí me encargaron terminar el último episodio del ballet *La Coronela*. Lo hice de tal manera que no sabía dónde había terminado él y dónde había empezado yo. Recuerdo el color orquestal; era precioso, muy vivo. Hay un pasaje de la tuba junto al flautín; a nadie se le había ocurrido eso. El rompió todas las reglas y las leyes. Sabía lo que escribía y cómo sonaba...

—Como músico y como persona ¿cuánto debe a Carlos Chávez?

—Todo. Todo se lo debo a Chávez.

—¿Usted cree que su trayectoria habría sido diferente si no lo hubiera conocido?

—Sí, Chávez nunca nos dijo cómo debíamos componer, cada quien escribía como

> La orquesta entera de Prokofiev es un instrumento gigantesco de percusión. Desde sus primeros ensayos, Prokofiev había sido el *enfant terrible* entre los compositores rusos. Luego quiso hacer el mismo juego entre los compositores europeos y americanos: la brusquedad, dureza, ritmos brutales y obsesivos, armonías en aglomeraciones disonantes que valen por su fuerza contundente, una palpitación jadeante de máquina donde la violencia y la agresividad superan a toda otra consideración. De Prokofiev puede decirse que hacía gala, en esta primera parte de su carrera, de una inspiración "mineral"...
>
> Adolfo Salazar, *La música orquestal en el siglo XX*.

quería; lo que pasó conmigo fue que compuse lo que él quería, por ejemplo los *Sones de Mariachi.* Me dijo: "Escriba algo de su tierra", y compuse los *Sones.*

Personalmente, me cuidaba mucho: "Nada de parrandas", me decía, tenía que dedicarme física y mentalmente a mi trabajo.

—¿Recuerda algunos de los principios de Carlos Chávez como profesor?

—Chávez tenía la teoría de que no había que repetir el tema, como en la Quinta Sinfonía de Beethoven que se desarrolla sobre un tema. El maestro Chávez dijo que ya no debía escribirse así. Su teoría era que un tema debía ser antecedente del siguiente y así sucesivamente.

Nosotros, el Grupo de los Cuatro logramos captar su idea y ninguno lo imitó. Yo fui el único que compuse dos preludios que parecen de Chávez.

—¿Cómo surgió la idea de crear la revista Nuestra Música?

—Fue idea del maestro Chávez. Nos dijo: "Necesitamos que se edite nuestra música". Y así nació Ediciones Mexicanas de Música. El plan fue hacer Ediciones y la revista fue un complemento como medio de divulgación; además, programamos los Conciertos de los Lunes. Yo fui el primer gerente de EMM, pero poco después nombramos a Rodolfo Halffter, que ya era el presidente. Él también dirigió la revista *Nuestra Música.*

—¿Y el mismo grupo se reunía para decidir qué obras se editarían?

—Si. Se nombraba una comisión de selección, pues era imposible que estuviéramos todos. Una de las primeras obras que se editaron fue mi Sonata no. 1. para violín y piano. En un concierto del Conservatorio programado en el Palacio de Bellas Artes se incluyó la Sonata. Los compañeros propusieron editarla, pero el maestro Chávez dijo "vamos a oírla primero". Y así era en todos los casos, las obras tenían que ser escuchadas antes de aceptar su edición.

—¿Dónde se reunían?

—La oficina se instaló en un local que está en la Avenida Juárez 18 y que nunca dejamos, desde hace cuarenta y tantos años. Las juntas se hacían generalmente en el restaurant La Peña. Ahí hablábamos y tomábamos los acuerdos.

—¿Cómo surgió en usted la idea de escribir para la revista?

—El maestro Chávez me pidió que escribiera, y no aceptó que me negara, me decía: "A ver cómo le haces, pero tienes que escribir". Adolfo Salazar me ayudaba: "Es muy sencillo —comentaba—, pónle papel a la máquina e imagina que platicas con alguien que está frente a ti. 'Fíjate que estuve en el concierto; fulanita tocó esto; qué música tan fea...' Así de natural hazlo. Después lo traes y lo pulimos".

Moncayo no escribió porque estaba muy ocupado. Yo sí escribí tres artículos. La revista nos tomó desprevenidos, porque nadie entre los compositores tenía experiencia.

—¿Cómo colaboró el grupo de españoles con ustedes?

—El grupo estaba conformado por Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay (en las oficinas del INBA estaba Samper). Tenían experiencia en la edición porque ya habían trabajado en revistas en España. Realizaron conferencias que eran propaganda para EMM. Por otra parte, los Conciertos de los Lunes fueron muy importantes. La revista se mantuvo hasta que Rodolfo Halffter ya no pudo sostenerla.

Blas Galindo.

—¿Con quién tuvo una relación más estrecha?

—Con Halffter, porque él era un compositor activo y daba clases en el Conservatorio. Bal y Gay era investigador de Bellas Artes y nos frecuentaba poco. Salazar escribía mucho; recuerdo sus conferencias que luego se publicarían. Además tenía mucha facilidad para platicar de cualquier tema. Por ejemplo, en las reuniones de la revista hablaba tanto que uno tenía que seguirlo con atención, observándolo para no perder el hilo de las ideas.

Rodolfo fue cronista de *El Universal Gráfico;* él y yo siempre hicimos muy buenas migas, y algunas veces me decía, "parece que tu eres de Madrid y yo de México, porque tu defiendes lo español y yo lo mexicano".

—¿Usted cómo compone?

—Cuando me piden una obra rechazo que me impongan una expresión artística; ni de forma ni de contenido. Pido que me dejen en absoluta libertad. Después decido qué instrumentación utilizaré.

—¿... pero antes aparece la idea musical?

—Claro; la idea de lo que quiero componer. Ya después de elegir la instrumentación me pregunto: cómo voy a empezar; que es otro de los puntos básicos y preciosos: "Quiero hacer una obra con sonoridad amplia o de otra forma". Por ejemplo, hace poco escribí el *Homenaje a Rodolfo Halffter* que se inicia pianísimo y la intensidad aumenta, hasta que llega a un clímax a lo largo de la obra. El tercer paso es buscar el tema; hay que trasladar la idea al papel. Pero hay que tener mucho cuidado; hay muchas posibilidades. Generalmente me cuesta mucho trabajo comenzar una obra. Pero ya iniciada llego a tener hasta veinte temas y por momentos no sé cuál escoger. Siempre se necesita eliminar todo lo que está *adentro,* de lo contrario, al componer, uno puede pensar: "Si hubiera dejado aquello, tal vez iba bien; voy a regresar..."

—¿Al imaginar sonoridades lo hace en abstracto, a partir de un género o el mismo título de la obra?

—Debe componerse lo que se ha imaginado: una obra que tenga una gran sonoridad, por ejemplo. Este proceso puede durar meses. Por eso en el caso de los encargos necesito de tiempo indefinido para entregarlos, porque puede uno precipitarse y luego arrepentirse.

—Los títulos de sus obras generalmente hacen referencia a lugares, espacios; como sucede en la música descriptiva, programática.

—Sí, por ejemplo en la obra *Popocatépetl.* Está dedicada al Dr. Atl porque me prestó un libro que se llama *Sinfonía del Popo.* Recuerde que él era un enamorado de las cumbres; ahí vivía. Al leer la *Sinfonía del Popo* yo necesitaba expresar qué era aquello. Sí, hubo una influencia imaginaria mutua entre la música misma y aquello que intenté expresar. Aunque yo procuro no hacer música descriptiva. Puedo decir, "me atrae esa montaña", pero no voy a describirla, voy a expresar algo propio aunque el punto de partida sea la cumbre.

—A primera impresión pareciera que sí quiere describir...

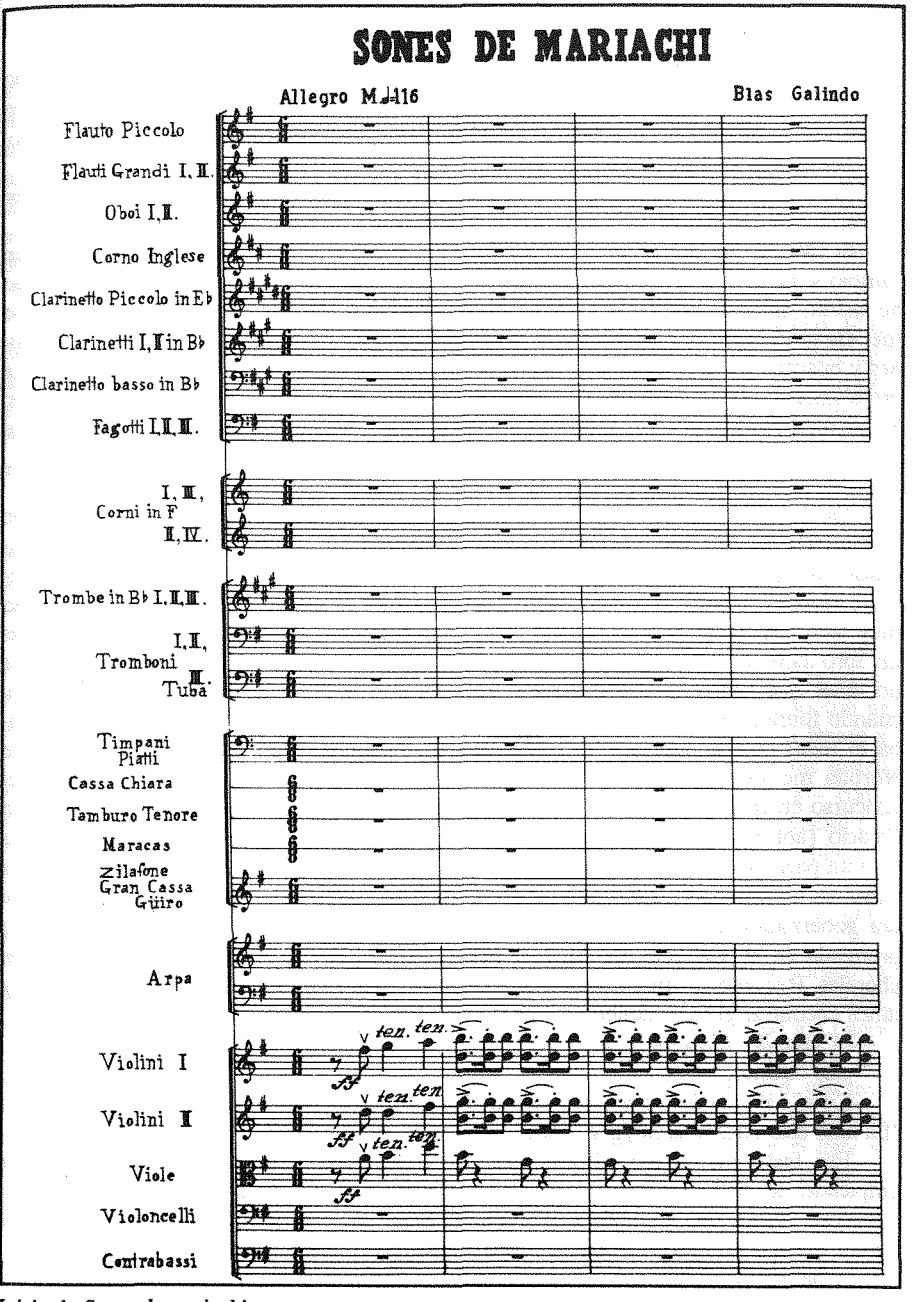
—Sí, pero no es así, me sucede lo mismo que a un poeta o cualquier otra persona...

—¿Usted estudió el dodecafonismo?

—He escrito muchas cosas en los doce sonidos. Pero sin alinearme a ninguna de las reglas de Schoenberg ni de nadie. He analizado muchas obras manejadas "científicamente". Y me he dado cuenta que pueden estar bien escritas pero a mí no me dicen nada. Hasta donde yo conocí la música de los compositores europeos no pude aprovechar nada, porque musicalmente son muy cerrados. Creo que el fanatismo es negativo, más en el arte que en las religiones. Para los compositores europeos no hay nada más importante que ellos; los latinoamericanos somos distintos, si tenemos algo lo compartimos. A los compositores europeos más que oírlos los analicé.

—¿Cuál fue su relación con los compositores norteamericanos?

—Después del estreno de los *Sones de Mariachi* acepté una beca para estudiar con el maestro Copland en Berkshire, Massachusettes. Ahí conocí a Bernstein, que iba kilómetros adelante de mí, a Lukas Foss... Recuerdo a Hindemith que era muy serio. También encontré ahí a compositores latinoamericanos como Ginastera... Pero yo nunca he sido gente de amigos de aquí y de allá...



Inicio de *Sones de mariachi.*

—¿... conoció a Varese?

—...¡Claro! Tengo fotos y partituras de él autografiadas. Me encantaba ir a su estudio a Nueva York; me extrañaban sus grabaciones. Él estaba construyendo sus técnicas de ruidos. Yo lo admiro porque tuvo el valor de haber roto con tradiciones; fue un pionero. Él sabía que yo lo procuraba.

—En su catálogo de obras se observa que abunda la música vocal; tiene preferencia por la voz...

—Si escribo un cuarteto, o un quinteto de metales, a nadie le interesa tocarlo, en cambio si hago una canción, inmediatamente hay quien desee cantarla. Tal vez por eso he escrito muchas canciones y coros. Cuando llegué a México lo primero que compuse fue *Alerta compañeros de trabajo* y canciones para los sindicalistas. Escribía las canciones y buscaba un grupo de muchachos para que fueran al Sindicato de Electricistas o a otros sindicatos, a ensayarlas, y ya que las teníamos puestas se cantaban en los desfiles. Si hubiera escrito música para violín y contrabajo, no se habría podido tocar en los desfiles.

—¿Y cómo selecciona usted los textos para sus obras?

—Es muy difícil encontrar un texto que se acople con la idea que uno tiene. Recuerdo que quería escribir una cantata a Juárez porque fui juarista desde niño, sobre todo desde que, en San Gabriel, un director realizó una serie de conferencias sobre Cuauhtémoc, Morelos; cuando habló de Juárez, lo hizo de tal forma que casi lo veíamos. Lo hizo muy bien. De haber podido hubiera ido inmediatamente a Guelatao. En ese tiempo leí un libro llamado *Juárez el impasible;* me sirvió mucho cuando más angustiado estaba por no tener qué comer ni dónde dormir. Leía mi libro y pensaba en escribir una cantata, cuando fuera mayor. En 1956 busqué todo lo que había sobre Juárez pero no encontraba el texto que se acoplara a la idea que yo tenía. Ni el poema de Pellicer ni el de Neruda me satisfacían, todos le ponían adornitos en la frente... En 1957 hicieron el concurso en Jalisco, para conmemorar los cien años del fallido fusilamiento a Juárez en Palacio (ahí está todavía la sala de juntas del Congreso de Jalisco). Yo quería una cantata para destacar el momento en que Guillermo Prieto dijo, "¡Bajen esas armas, los valientes no asesinan"!, pero no encontraba ningún texto, hasta que Agustín Yáñez, que era gobernador de Jalisco, me pidió una cantata, me dijo —incluso— que si no salía premiada en el concurso me daría el dinero. Escribí la cantata. Leí sobre Juárez y los liberales. Recordé el Manifiesto de la Constitución del 57 y lo utilicé como texto. Es muy difícil encontrar el texto cuando se desea una obra determinada.

—¿Y cuando desea musicalizar un texto...?

—...es distinto...

—En el caso de las canciones, ¿a usted le gustaba el poema y decidía musicalizarlo? "La luna está encarcelada", *por ejemplo, con texto de Nandino.*

—Ese texto me lo dio Alfonso del Río y me gustó. Con él trabajé mucho. Era empleado de Bellas Artes y estaba con el maestro Sandi. Su chifladura era escribir y versificar. Tiene un "Corrido a Revueltas". Sólo en una obra, *Arrullo a la niña del retrato,* yo hice primero la música y luego le pedí que pusiera la letra.

—¿Con qué poetas tuvo usted contacto?

—Con Villaurrutia; tenía pensado hacer algo con él, pero tuvo la ocurrencia de morirse. Con Salvador Novo trabajé mucho. Hicimos una comedia y un corrido. Me pidió que compusiera la música para una comedia, *General Astucia.* Al escuchar la música no nos gustó la entrada; y ese mismo día hicimos un corrido. Ese corrido se hizo muy popular. Ahora, que estoy escribiendo el tercer movimiento de mi *Sonata para violín,* le puse como segundo tema del tercer movimiento el corrido porque encaja bien. No lo estoy "fusilando", aunque mis hijos me dicen "pero si eso ya lo habías hecho..."

—...Y su corrido a Emiliano Zapata...

—... Un día voy a pedirle a alguien que escriba sobre los corridos que he hecho. El de Zapata lo escribí en 1963 para un coro monumental que iba a cantar en los cañaverales del Estado de Morelos, cuando López Mateos fue a inaugurar esa unidad. No sé quién es el autor del texto. Es el mismo que está escrito en los pasillos de la Secretaría de Educación, en el mural de Diego Rivera. Supongo que está incompleto. No tiene más de tres o cuatro cuartetas, pero un día voy a buscar ese corrido.

—¿Cuantos corridos ha escrito usted?

He hecho unos cinco o seis corridos. Le quiero pedir a uno de mis alumnos que haga una recopilación e historia de los corridos; y además que explique sus orígenes y como se han empleado en la música culta.

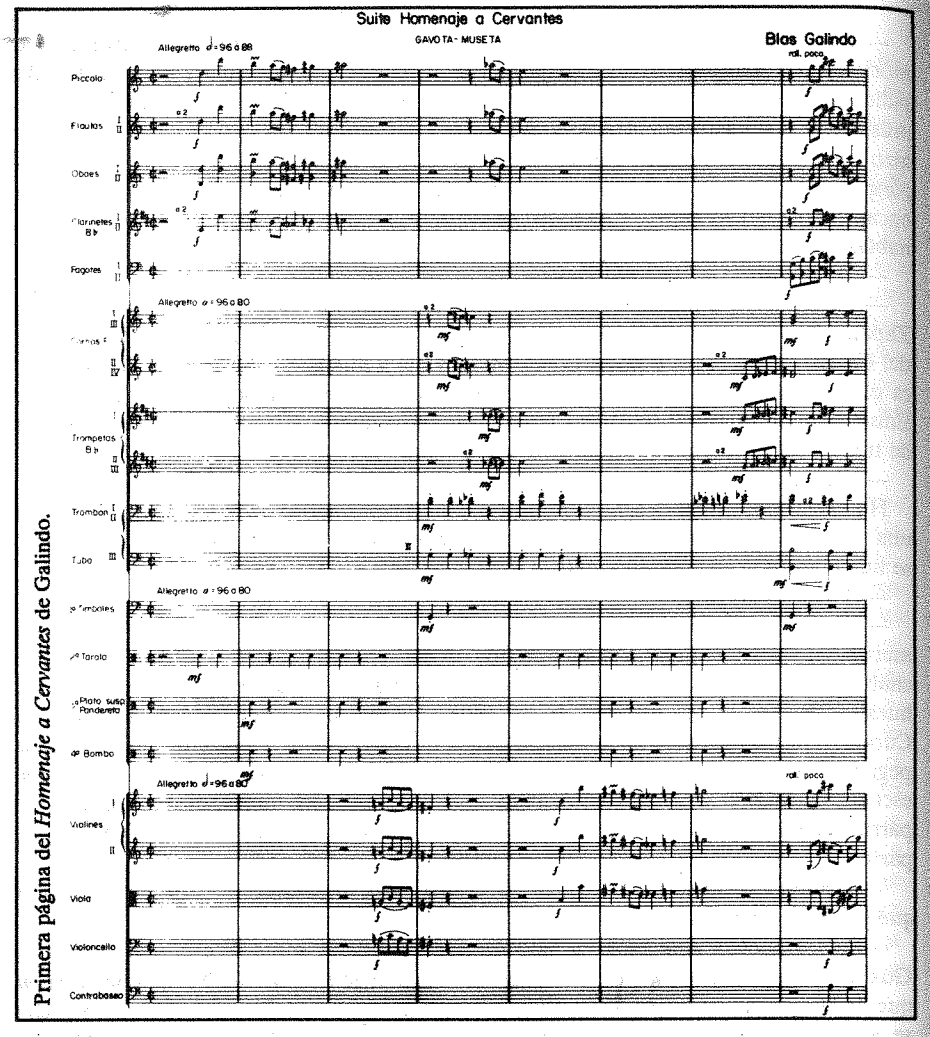
—¿Y qué recuerda de Rulfo en San Gabriel?

—Fuimos compañeros y muy amigos. Él era más chico que yo, seis años más o menos. Nos gustaba jugar con los huesitos de tepalcojote, que era una fruta parecida al chabacano. El juego era poner un monito y desde abajo de la banqueta tirarlo con un huesito. Eso era lo que yo hacía de las cinco a las seis de la tarde. Rulfo vivía frente al Curato. Era muy callado, en la escuela nunca hizo escándalo. Yo sí. Una vez me quería pegar la maestra con una regla y usé un sombrero —que todos llevábamos— como escudo, brinqué la ventana y corrí. Pero Juan era tranquilo; nunca, ni de jovencito fue parrandero. No sé cuando empezó a figurar; lo que sí sé es que no estudió en ninguna parte Filosofía y Letras. Él sólo hizo su filosofía...

—El ballet La Manda *está basado en* "Talpa", *con argumento de José Durand. ¿Por qué seleccionó este cuento?*

—En los pueblos que están al lado de Ameca toda la gente dice que la Virgen de Guadalupe no tiene lugar ahí; la Virgen de Talpa es la *buena* allá. No quieren aceptar que es la misma virgen pero con distinto nombre. La Virgen de San Juan de los Lagos se adora en el norte de Jalisco y la de Guadalupe en la Altiplanicie. Para ellos son distintas. "Talpa" es uno de los cuentos que siempre me han gustado, porque, efectivamente, en mi pueblo y sus alrededores los bandidos asaltaban a la gente; por eso salía en caravanas; ya en grupo —decían— era más difícil. También se repetía que el *tigre* se aparecía y podía mordisquearlos. Era cierto. Pero todo lo que dice Juan en "Talpa" es verdad; así eran las caminatas; los amoríos entre familiares...

Durand me dijo que él iba a hacer el libreto para el ballet y empezamos a trabajar juntos. Cuando yo sentí que debía componer unas partes con más dramatismo, lo hice. Por ejemplo cuando la enferma —según el libreto— estaba moribunda, la música es



Primera página del *Homenaje a Cervantes* de Galindo.

muy dramática. La peregrinación final es otra parte muy importante y la música resultó muy ampulosa.

—¿En qué oyentes piensa cuando escribe?

—¿En un público selecto? No, yo escribo para mí. A unos les gusta mi música y a otros no. Si mi música no se toca es porque no tiene el valor suficiente; y si se toca es que algo tendrá. Pero yo no voy a escribir para darle gusto a nadie. Hace poco me preguntaron que si los *Sones de Mariachi* me habían dado dinero, por qué no escribía *Sones de Mariachi II, III, IV y V* —así como las *Bachianas Brasileiras*—, pero yo ya

escribí unos *Sones de Mariachi.* Nada más. Cada vez hay que hacer cosas distintas, y yo quiero resolver problemas que me planteo.

—¿... y la inspiración?

—Se dice que la inspiración es una chispa divina, pero si yo tardo en escribir una obra seis meses o más, la inspiración es el resultado del trabajo organizado; posiblemente allí esté la chispa divina. Lo cierto es que mi vida es trabajo todos los días, los meses, los años, toda la vida. Lo demás no cuenta.

—Por todo lo que ha comentado, pareciera que usted vive voluntariamente aislado, enfrentando y gozando la composición de sus obras...

—¡Claro! Dos son los momentos que más disfruto, cuando trabajo y el momento en que estoy nadando. Entonces, no existe nada ni nadie para mí.

Hay que ser egoístas pero entregarse totalmente. Nada de que "voy a fumar un cigarro o a tomar un café..." Y la mayor satisfacción para mí es —como ya he dicho— en el momento de la ejecución al comprobar que la música corresponde a lo que imaginé y escribí en el papel. Claro, antes de escribir uno debe saber lo que quiere; los matices, los colores, se manejan mecánica y numéricamente, pero hay que saber con exactitud qué sonidos, qué sonoridad se desea. Nada es misterio; todo es ciencia...

—¿En verdad a usted no le importa la repercusión de su obra? ¿Cómo explica que mientras los Sones de Mariachi *le han dado celebridad, la mayor parte de su música se toca muy poco...?*

—... Las obras son como las hijas o los hijos, unas nacen con mayor suerte y aceptación que otras. Pero todo al final reditúa aceptación o negación. Me interesa decir lo que siento, y si ya pasado el tiempo alguien lo puede aprovechar, qué bien, si no... escribo algo nuevo. Ahora mi catálogo es de 162 obras, pero lo importante es lo que escribo en el presente. ¿Cómo voy a saber cuál es el inicio de mi *Concierto para violín* o el del *Concierto para flauta*? Es como si a un escritor le preguntan lo que dice la página 32 de uno de sus libros. Yo escribo para darme gusto a mí; podrán decir que soy egoísta, pues sí es cierto... pero yo escribo para mí.

—En verdad ¿cuánto le importa que su obra sea tocada?

—Una cosa es crear una obra y otra cosa es divulgarla, promoverla. Yo no me he propuesto promover mi música, pues mi ocupación es otra. Cuando empecé a componer en mi pueblo, entre otras cosas, los corridos, los hacía como expresión propia, sin interés en que se divulgara mi música. Yo opté por escribir para mí, porque nunca le da uno gusto a nadie.

—En su opinión, ¿cuáles son sus obras más significativas, por su elaboración y forma?

—No puedo decirlo; porque de ser así, ya habría encontrado la manera de expresarme. Pero no es así. El maestro Chávez me dijo: "Tú ya encontraste tu forma de expresión, tu música ya no se parece a nadie, puedes seguir por ese camino, pero ten mucho cuidado porque después te vas a repetir". Sí, es bueno, pero también puede ser dañino haber encontrado forma de expresión, por eso yo procuro buscar siempre cosas contrarias a lo que he hecho. Yo me dejo llevar por lo que quiero, pero si estoy haciendo una cosa de Ravel o Poulenc, entonces lo elimino.

Para el primer tema de una obra escribo a veces 20 temas o más, precisamente para analizarlos antes de emplearlos y evitar repetirme. Yo considero que de mis obras unas de las mejor acabadas son la Segunda Sinfonía, el Segundo concierto para piano, el Concierto para flauta, el Concierto para violín. Pero si yo escribiera otra vez el Concierto para violín, no lo haría igual.

—¿Y usted qué espera de Blas Galindo?

—Yo espero que Blas Galindo siga componiendo, dándose gusto a él. No estoy satisfecho, por eso sigo buscando. ¿Por qué? Nunca sabe uno cuál obra es mejor. Creo que esa ha sido mi vida, desde niño, siempre buscar, ver, siempre adelante. Desde las primeras cosas que hice, siempre han sido de búsqueda. Hace días vino una persona y me preguntó que si no me gustaba la música electrónica. Sí, le contesté, ya hice música electrónica y hay un comentario de Rodolfo Halffter acerca de cómo usé la música electrónica. Esta obra, *Letanía erótica para la paz*, tiene textos de Griselda Álvarez, y hay coros, orquesta, solistas, un narrador; en fin, todo en grande. En ella hay un momento en que el coro y la orquesta, deben gritar: "¡No queremos morir!", cada uno a su manera, 200 veces gritando y la orquesta tocando y las percusiones reproduciendo la agitación, tremendo. Luego se suspende y sólo se oye la música electrónica. Esa es muy buena conexión. Entre tanto, el director está contando y creo que 12 segundos después se toca el acorde final. Dio buen resultado. No hago más música electrónica porque ya la hice. Escribí tres piezas, la *Letanía*, luego hice un Quinteto con sintetizador, y una más para flauta, pero las dos últimas no se han tocado. La SACM me hizo un encargo. Yo hice la obra, pero nunca se tocó.

—Cuando usted era estudiante de música, imaginaba que iba a llegar a tener el reconocimiento y la importancia que tiene dentro del nacionalismo.?

—Imposible. Cuando llegué a México, ni siquiera sabía dónde estaba el Conservatorio o Escuela para estudiar música. Como en mi pueblo todo mundo era músico, allá no se concebía que alguien fuera a la escuela a estudiar música.

—Pero sí ha tenido objetivos...

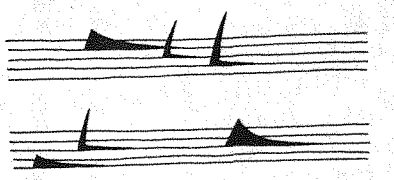
—Sí, siempre me he planteado metas: "Dentro de diez años, la Orquesta Sinfónica de México me va a tocar una obra; en tanto tiempo debo ir a Estados Unidos; dentro de tantos años tendré que ir a Europa..."

—...¿Y siempre cumplió sus metas?

Antes, sí; ahora ya no puedo. Ahora solamente puedo escribir...

DOCUMENTOS

BLAS GALINDO



CARLOS CHÁVEZ

Blas Galindo es un caso espléndido de la fuerza creadora de México. Las adversidades de este país son la mejor medida de su fuerza. Nada puede surgir fácilmente, pero en México el logro de un esfuerzo, más aún, de una personalidad entera, pone a prueba las más duras resistencias, las que habrían desfallecido en intentos que de lejos habríamos llamado heroicos.

El caso de Galindo es de heroicidad ¿por qué no reconocerlo desde cerca en todos sus aspectos? Parece que el cedazo de la selección natural hubiera querido hacerse aún más cerrado para él: dominó las pruebas que la vida le exigió, y en su triunfo de ellas depuró su empeño, sus afanes, su vocación.

Blas Galindo Dimas, de raza india pura, nació en San Gabriel, Jalisco, el 3 de febrero de 1910.

Su primer trabajo, de niño, de niño-jornalero, fue traer leña del monte. Así pasó su niñez en las faenas del campo, hasta los 9 años, que empezó a ir a la escuela.

Todas las miserias de nuestros campesinos, ignorancia, desnutrición, alcoholismo, infamias del caciquismo, todas las pasó y las vivió Blas, las sufrió, en esos años oscuros de niñez frustrada y amarga.

Blas cumplía sus nueve años allá por el año de 1919. La revolución en Jalisco era turbulenta y confusa; se iba haciendo cada vez más: agrarista, bandoleros, cristeros, sinceros revolucionarios.

Las inquietudes del joven adolescente, decidido y ambicioso, habían de tener, inevitablemente, el marco de drama y de sangre de la revolución.

Blas, inconforme con la vileza del medio, del caciquismo, de la opresión de los amos pueblerinos, entró en el torbellino de aquellas luchas de partidos con su "mausser" y su 45.

Años pasó de guerrillero en la sierra, entrando y saliendo del pueblo, en regresos fugaces, con la vida pendiente del cabello de la casualidad.

Hermilo Novelo, no identificado, Tata Nacho, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Carlos Chávez, Miguel García Mora, José Sabre Marroquín, Raúl Lavista, no identificado y Eduardo Mata.

El triunfo del gobierno trajo el regreso de "la normalidad".

En 1928, a los 18 años, Blas se reinstala en su pueblo.

Pero no para llevar vida sedentaria: trabaja, estudia, y organiza la banda municipal de música.

De la nada salió esa banda, en que Blas, director y alumno de sí mismo, rubricó, sin saberlo, su vocación musical.

Al fin, Blas no había de permitir que el continente constriñera al contenido. No había de permitir que el medio lo asfixiara.

Una irrefrenable rebeldía le hacía imposible aceptar una nueva e insoportable imposición pueblerina: sigilosamente una madrugada Blas salía de San Gabriel para siempre.

A los 21 años, Blas iniciaba su carrera formal en el Conservatorio de México, en el que doce años después había de recibir el grado más alto que el plantel puede conferir.

Un día se ha de escribir la biografía de Galindo. Pocas la igualarán como narración novelesca y expectante. Los rasgos sucintos que he dado aquí sólo pretenden evocar remotamente el drama de su vida, para que el lector se dé cuenta de los perfiles de una personalidad bien caracterizada, de una voluntad creadora de sí mismo primero, y después de su música.

La obra musical de Galindo ha entrado ya en la etapa de madurez.

Sus tres obras más recientes, los *Preludios para piano,* la *Sonata para violín y piano* y el *Nocturno para orquesta*, son ya tres obras logradas.

La música de Galindo tiene estilo. Tiene estilo propio.

Está ya Galindo en la etapa en que el músico creador cualquier cosa la vuelve suya. Es la prueba del dominio de la sensibilidad sobre la técnica.

Por ejemplo. El primero de sus *Cinco preludios para piano* es una pieza diatónica, a dos partes, de cierta *virtuosidad* pianística, que no teme ni evita ciertas fórmulas de composición, imitaciones, secuencias. El cuarto preludio es una especie de fantasía en "doce tonos".

Con tan distintos elementos, logra Galindo una unidad admirable de expresión y de estilo propios en ambos.

Blas Galindo. Fotografía de Daisy Ascher.

Es sorprendente en los preludios un sentido del piano que se explicaría fácilmente en un compositor de larga experiencia pianística. Pero Galindo no la tiene: su raigambre ha sido más bien instrumental y vocal.

En todo caso, casi puede uno lamentar que las circunstancias no hayan favorecido en mejor forma el casamiento de las manos del compositor con el teclado.

Si Galindo ha logrado un tal sentido del piano, sin ser pianista ¿qué no hubiera logrado siéndolo?

El quinto y último preludio es una pieza de "bravura". Aunque tardía, tal vez, buena suerte va a tener esta pieza con los pianistas, cuando éstos la descubran.

Sólo que, ya se ve: no una "bravura" a lo Liszt. No una "bravura" animal, sino fina y ágil con acento de decisión y de empuje.

Tan extraordinaria cualidades pianísticas están presentes también en la *Sonata para violín y piano*. Pero aquí hay otras cosas que ver. Esta es "la gran prueba": una sonata. Es decir, una "obra clásica". ¡Que la sonata no sucumba al compositor y que el compositor no sucumba a la sonata!

Y Galindo venció la prueba. La forma está integrada, lo que dicho más sencillamente sería: la música tiene coherencia.

Es a la hora de superar las preocupaciones de forma cuando el compositor ya puede sentirse sobre sus estribos.

Yo, personalmente, pienso que no hay que hacer tanto misterio de las cuestiones de la forma. Creo que la capacidad de integrar un todo, una forma artística, es la más alta que

pueda reconocerse en un artista; creo que ello, y nada más ello, confiere la cualidad de maestro.

Pero lograrlo no es cosa de misterio, es cosa de tiempo y de largo ejercitamiento de la función creadora, una vez que hay el natural talento.

La pieza pequeña, suave, graciosa, humorística y mordaz, pero siempre limitada en su forma, ha sido, con todo su mérito, el caso general en la corta historia musical mexicana.

De allí a la vil sinfonía escolástica, leipziguiana, me quedo, de todos modos, con la piececita "salonière".

Las cualidades de forma, es decir, de buena integración, son las supremas, decía yo, y es por eso que la sonata de Galindo anuncia una nueva etapa en nuestra literatura musical.

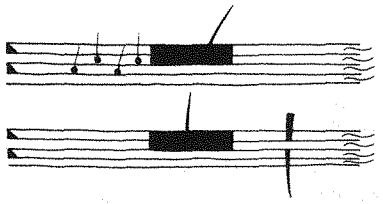
Ni "piezas de salón" ni sinfonías de cemento armado, sino obras líricas, imaginativas, con integración arquitectónica, eso muestra Galindo, y eso indica el sentido fecundo de la nueva generación en México.

El *Nocturno para orquesta* es primario en su forma. Aquí es el sentido instrumental lo que admira. Es efectivamente admirable dominar así la orquesta a la cuarta o quinta obra. Es seguro que, con la bandita de viento de San Gabriel, Galindo adquirió una experiencia instrumental que habría de ser base segura de su técnica presente.

El futuro de la música mexicana tiene en Galindo uno de sus más sólidos pilares.

¡Que jamás se estreche, que siempre se amplíe el horizonte de Galindo! Y así será, porque el pasado de Galindo está lleno de inquietud. Y el pasado es el único signo cierto del futuro.

DISCURSO DEL MAESTRO CARLOS CHÁVEZ EN LA CEREMONIA DE ENTREGA DEL PREMIO NACIONAL AL MAESTRO MANUEL M. PONCE EL DÍA 26 DE FEBRERO DE 1948, EN LA RESIDENCIA PRESIDENCIAL DE "LOS PINOS"



Señor licenciado Alemán, Presidente de la República;
Señor licenciado Gual Vidal, Secretario de Educación Pública;
Maestro Ponce;
Señoras, señores:

Nunca, ni las más primitivas, ni las más apremiantes necesidades de alimentación y de abrigo, han sofocado ni reprimido, siquiera momentáneamente, la ferviente e implacable necesidad del esparcimiento y la propia expresión, mediante formas de belleza.

Toda la historia humana habla de esta urgencia, desde las oscuras edades en que las formas plásticas y musicales —por la enorme influencia que su belleza ejercía en el ánimo de los primitivos— eran instrumentos de magia y encantamiento, o, más tarde, de poder divino, hasta estos días en que las llamamos, un poco a secas, un poco a ciegas, obra de arte.

No son los artistas los que podrán explicar tan admirable fenómeno. Son o serán los que un día, en términos de biología y de fisiología, digan por qué el hombre no puede pasarse sin la nutrición espiritual que la belleza, en una gradación infinita de matices y de categorías, proporciona a la vida intelectual y psíquica del hombre.

Entonces quedará aclarada sin lugar a duda la falsa noción de que el arte corresponde a una necesidad menor, o artificiosamente provocada, y se verá con claridad que el arte es un fenómeno natural, totalmente indispensable a la vida del hombre y de la sociedad.

Los hechos, sin embargo, son una explicación más que suficiente para quien quiera observarlos. Los pueblos y los períodos históricos tienen una fisonomía propia, perfectamente delineada, una cara volteada a la eternidad, y ese rostro que así mira pasar la

historia, es el arte de cada pueblo. Decimos Grecia, y la miramos, de golpe, representada por un Partenón o una Venus de Milo. Decimos Renacimiento, y vemos automáticamente la portentosa Italia que dejaron a la posteridad sus pintores, sus escultores y sus arquitectos.

El fenómeno artístico, partiendo desde el último extremo de la raíz del subconsciente, expresa, mejor que la filosofía misma, concentrándolos, los rasgos todos de la personalidad y del carácter no sólo de un hombre, sino de un pueblo, y de toda una sociedad.

Es así como el arte es el rostro y también la entraña del pueblo, y al recapacitar en esta verdad, la significación de un Fidias, o de un Giotto, se acrecienta a dimensiones gigantescas.

¡Nunca sus pueblos los honraron suficientemente, por mucho que los hayan honrado!

Pero, claro está, el artista, aunque siempre necesita el aliento de los suyos, no hace su obra para que lo honren. La realiza, porque sólo así cumple su función orgánica, y satisface sus inclinaciones y naturales deseos.

El artista creador es un caso de excepción, porque crear, integrar formas nuevas con conceptos propios, es el más complejo fenómeno de análisis y síntesis.

La aptitud de análisis y la de síntesis, por lo general excluyentes, tienen que convivir en el artista, que realiza su obra creadora, como si dijéramos, en dos tiempos: el de conocimiento de todos los factores, objetivos y subjetivos, circundantes, disponibles, y el de *organización* de éstos con un sentido de depuración, de cohesión y de armonía.

Crear, es, primero, explorar, y luego, organizar; primero analizar y luego sintetizar.

México sólo hasta hace relativamente poco tiempo empezó a producir grandes artistas, porque las condiciones generales, culturales digamos, del medio social, no eran lo suficientemente altas para producir hombres de este tipo excepcional.

La intensa y unánime necesidad de arte en México, no fue siempre satisfecha por el arte popular en sus variadas y riquísimas manifestaciones.

El arte popular es un producto silvestre, es decir, que se produce sin cultivo, y que es por ello de débil concentración, de rudimentaria organización, y de escaso valor sintético.

El gran arte es obra de cultivo y por eso sólo puede producirse dentro de un alto nivel cultural general.

He querido hacer esta consideración para destacar un hecho notable. Con la posible excepción de un pintor y un poeta del siglo XIX, México ve sus primeros grandes artistas ya bien entrado el siglo XX.

No salen pues estos hombres de un medio ya sólidamente fraguado, sino que apenas empieza a hacerse, o más bien dicho, que apenas sale de la dolorosa adolescencia.

Por eso, hay en ellos mucho de heroico.

Son los primeros que con ojos sensibles y sabios exploran nuestro México y lo vierten, lo rinden, lo explican en formas de arte.

Son los primeros en abrir los caminos de la expresión de este país y de esta época.

Francia, para citar un caso solamente, produjo sus grandes pintores y músicos del

Manuel M. Ponce en su juventud.

siglo XIX y del XX como resultado de un enorme y consciente esfuerzo cultural de más de 3 siglos. Academias y escuelas de pintura, de música, de danza, de ópera, de arquitectura, de teatro, todas ellas espléndidamente sostenidas por el estado; premios y recompensas nacionales; educación artística integrada en los sistemas de educación general. Todo eso por siglos, y sostenido con convicción, implacablemente, a través de guerras, penurias, y luchas intestinas, hizo lógicamente posible la admirable floración del arte francés en el XIX y el XX.

Pero ¡México, cuando ayer, apenas ayer, contaba con una instrucción primaria que era privilegio de unos cuantos, y el país entero tenía tan sólo un par de universidades teológicas!

Podría decirse, pero la aparición de nuestros primeros grandes artistas no ha sido un

En ocasión del Primer Premio Nacional de Artes y Ciencias, otorgado en 1948 a Manuel M. Ponce. De izquierda a derecha: Carlos Chávez, Alfonso Caso, Otilia O. de Chávez, Clema Maurel de Ponce, Jaime Torres Bodet, Miguel Alemán y Manuel Gual Vidal. Al centro, sentado, Ponce.

milagro: es la expresión de una admirable *voluntad nacional* de ser, absorbida y concentrada en el espíritu creador de esos hombres heroicos.

Y es, también, en buena parte, producto de nuestro muy reciente e imperfecto, pero al fin ya existente, sistema de educación artística.

Con todos sus defectos, con todo su academismo, algo importante deben nuestros artistas, directa o indirectamente, a la Academia de San Carlos y al Conservatorio Nacional.

En buena hora nuestros gobernantes de fines de siglo dieron su apoyo a estas dos escuelas, aunque haya sido tan débil, tan escaso y tan tímido.

El arte, ya se ve, siendo parte de las expresiones sociales y siendo la más clara, viva y duradera expresión de la nacionalidad, requiere el apoyo del Estado, el sostén de los dineros del pueblo a quien sirve. La aurora de arte que sus pocos grandes artistas han producido en México debe ser el más alentador estímulo.

Sólo así podrá México pasar de una situación de fenómenos aislados y heroicos, como son Ponce, Orozco, Rivera y unos cuantos más, a una de amplio y cabal florecimiento, que sea expresión robusta y permanente de un pueblo y una época, al mismo tiempo que fuente de auténtica belleza universal.

Sin jactancia, tan sólo como una valuación objetiva, ilustrativa, y necesaria, hay que reconocer que los únicos valores universales que México tiene están en el arte.

Esto, aparte de significar una aportación mexicana a la riqueza espiritual humana, es un valor más que en otros terrenos extra-artísticos, recibe México en sus artistas.

Todo esto venimos a considerar, y a reconocer, en esta ocasión en que el país, por conducto de su más alto representante, rinde homenaje a uno de sus más grandes artistas.

En un acto por mil motivos encomiable de buen gobierno, la pasada administración estableció el Premio Nacional de Artes y Ciencias, que es el que hoy recibe el maestro Manuel M. Ponce de manos del señor Presidente Alemán.

Sin embargo, el espíritu con que este Premio se otorga ahora es de distinta esencia.

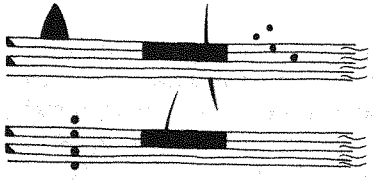
Cuando el premio fue instituido se recompensaba principalmente el mérito de una obra dada. Ahora, como resultado de una reforma de la ley, promovida por el Ejecutivo, se recompensa principalmente el mérito superior de una personalidad que haya dedicado su vida entera a la creación artística.

Ese es el caso, unánimemente reconocido, de la personalidad del maestro Ponce. Su situación histórica en el desarrollo de la música mexicana es de significación fundamental: es el implantador de las grandes formas, con su Trío y su Concierto para Piano, en los comienzos de este siglo; es el primer gran "explorador" del arte popular mexicano y el iniciador de la primera tendencia nacionalista franca en nuestro país; su obra, fecunda e ininterrumpida, ha culminado con creaciones que, como su Concierto de Guitarra, han alcanzado consagración universal.

La institución de este gran Premio Nacional, su justo y apropiado ejercicio, deben ser un aliento para todos.

Este premio es, además, un símbolo de la mente de nuestro Gobierno que mira, en el gran campo de la actividad nacional, cómo se señala la obra creadora de sus mejores hombres.

DISCURSO DEL MAESTRO CARLOS CHÁVEZ EN LA CEREMONIA DE ENTREGA DEL PREMIO NACIONAL AL MAESTRO CANDELARIO HUÍZAR EL DIA 22 DE ENERO DE 1952, EN LA RESIDENCIA DE "LOS PINOS"



Señor Presidente de la República,
Señor Secretario de Educación Pública,
Maestro Huízar,
Señoras y señores:

Hoy, como todos los años durante los cinco últimos, venimos a presenciar la anual, sencilla, y significativa ceremonia en que el Jefe del Estado cumple con la misión legal de entregar el premio que la nación da a sus grandes artistas y hombres de ciencia.

Recompensa, en su materialidad, modesta; pero que entraña un valor profundo: la patria reconoce a sus grandes artistas en un acto expreso y concreto.

El gobierno del señor licenciado Alemán quiso dar esa modalidad a esta institución, iniciada apenas durante los dos últimos años del gobierno de su antecesor: el Premio Nacional se otorga "a los artistas, hombres de letras, y de ciencia, consagrados a lo largo de su vida por su obra eminente..."

El premio es el artista, a la obra de su vida, no a una sola y particular producción; no quiere estimular la creación de nuevas obras: reconoce al hombre que pudo y quiso hacer obra de grandeza; no es un incentivo: es un símbolo de agradecimiento al gran hombre.

Juzgando el hecho aislado, la fuerza moral de esta institución no sería todo lo significativa a pesar de su nobilísima intención: reconocer a los artistas con un premio así, y no estimarlos en su cabal significación dentro del organismo social, sería más bien negativo y deprimente.

Tampoco podría la institución de este Premio tener efectiva importancia material, por más alto que se supusiera su monto en metálico, habiendo de recibirlo un artista una sola vez en su vida.

Lo importante es que esta institución no es un hecho aislado, sino parte de un conjunto, parte de una organización estatal en favor de la cultura artística.

Todas las cosas van tomando el lugar que les corresponde. Así, la atención que el Estado debe dar al arte.

Este requiere necesaria y fundamentalmente del apoyo substancial del Estado. Así ha sido siempre, en todas las épocas, y en todos los países en que ha alcanzado gran florecimiento. Ha tenido un dilatado apoyo, motivo de una organización, compleja y costosa, de educación, de estímulo a los creadores, y de amplia difusión.

El talento artístico de un país es una riqueza natural; como cualquiera otra, objeto de la atención gubernamental, como los yacimientos metalíferos, el petróleo, la tierra fértil, el agua.

Y como todas estas riquezas, nada vale si su desarrollo no se organiza y se lleva a cabo con esfuerzo inteligente y tenaz.

También, como todas las riquezas naturales, si el talento artístico de un país requiere tal inversión en esfuerzo y dinero, devuelve, a su vez, en frutos óptimos, la inversión multiplicada.

Ejemplos brillantes, cercanos, presentes, son Italia y Francia. ¡Que no se crea que el arte incomparable de estos dos países surgió por generación espontánea y sin cultivo! ¡No! Es el resultado de un enorme y costosísimo esfuerzo de apoyo, protección, impulso y exaltación de los artistas del país, llevado a cabo con los dineros del pueblo por la Iglesia y los principados antes, y ahora por los gobiernos.

La riqueza artística de Italia y de Francia, hecha en siglos de afanes gigantescos, da al país réditos enormes en felicidad y en dinero.

Y es claro. La humanidad está ávida de arte. El arte es el valor supremo del espíritu para todos los hombres, aunque muchos de ellos no lo sepan.

Hay pueblos que por cultivar sus riquezas mineras, agrícolas, industriales, han olvidado cultivar las artísticas; y ahora, años después, se asfixian entre su oro, se enferman en su propio mundo frío y comercial.

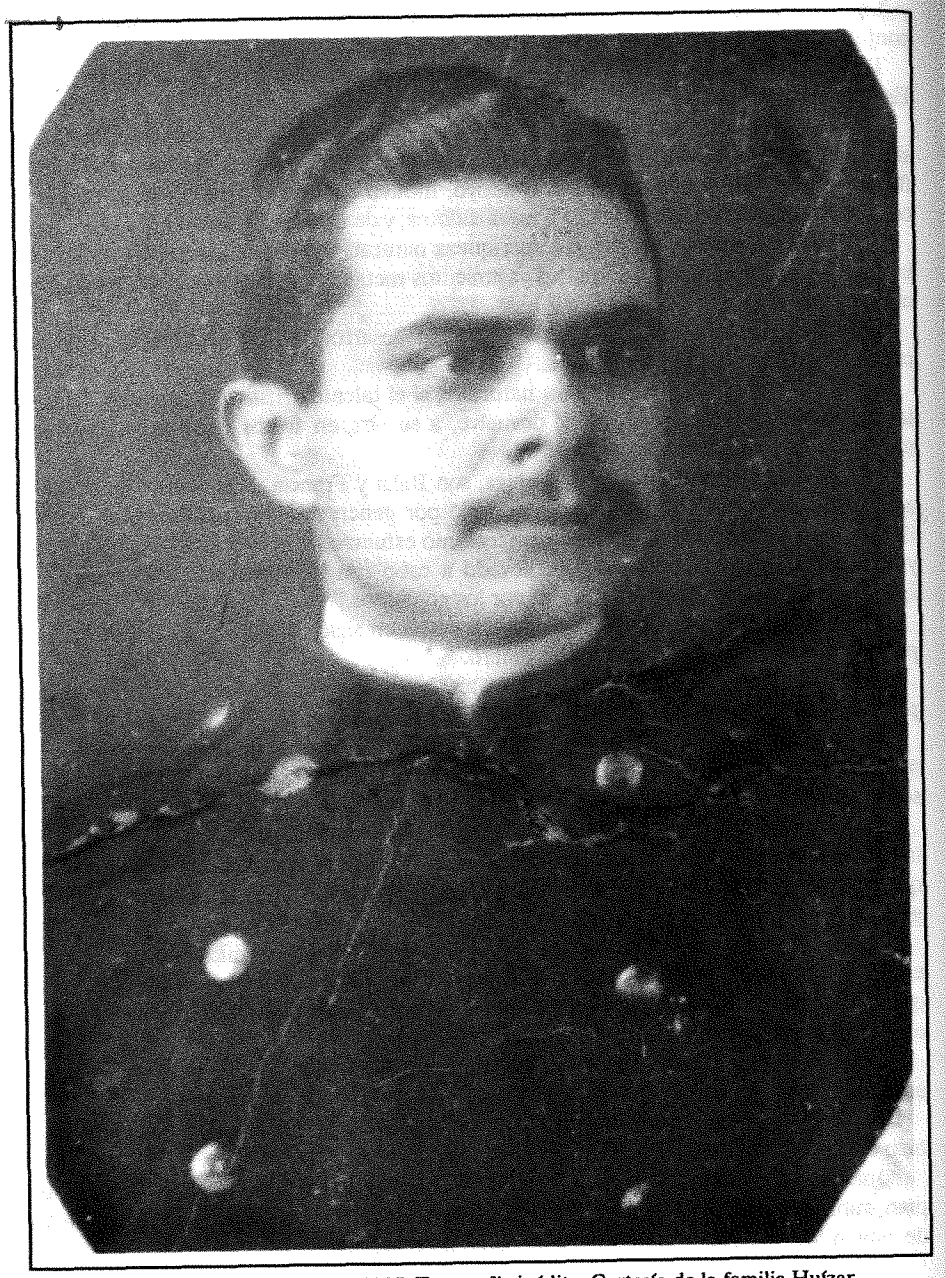
Por eso, con hambre de belleza, los que sufrieron tan lamentable olvido salen en interminables caravanas, de su tierra, a buscar, en otras, el alimento equilibrador: el arte, que da goce sin saciedad; que da goce sin consumir; que da goce sin degenerar; que da goce, regenerando.

No hace todavía mucho tiempo, en nuestro país, era idea generalizada que el artista estaba un poco al margen de la sociedad productora y útil, y que era un ser peculiar, a quien se toleraba, o a quien se podía admirar, pero a quien, en todo caso, se hacía gracia especial en ayudar o patrocinar ocasionalmente.

El estado ayudaba a los artistas un poco en ese tono de concesión, y sin obedecer plan alguno.

Fuera de dos escuelas, San Carlos y el Conservatorio, ningún esfuerzo continuo se hizo en el pasado.

¡Qué bueno, en todo caso, que estas dos escuelas hayan existido! Fueron, siquiera, un plan mínimo de Bellas Artes; pero la pequeñez ínfima del esfuerzo y más de cien años de esta indiferencia significaron enorme pérdida de tiempo.



Candelario Huízar en Zacatecas, en 1907. Fotografía inédita. Cortesía de la familia Huízar.

No fue efectivamente, sino hasta el momento en que se inició la etapa constructiva de la Revolución, cuando las cosas empezaron a cambiar.

Es en ese momento cuando, sin disputa, el apoyo al arte dejó de ser "beneficencia" para empezar a ser una causa social de utilidad pública.

De entonces data el prodigioso despertar de los pintores mexicanos.

Ese fue un acto impetuoso, constructivo, pero necesariamente aislado.

Siguió faltando, de entonces a acá, una acción organizada y permanente de bellas artes; y eso es lo que el licenciado Alemán, al ser electo Presidente, quiso empezar a hacer y ha hecho: poner la primera piedra de una estructura que organice las cosas desde su fondo y las dirija hacia un futuro productivo.

Porque el gran arte no es resultado de una chispa genial que salta de improviso no importa dónde. No. Sólo salta en un campo fecundo, y ese campo hay que prepararlo y cultivarlo.

Debussy, lo mismo que Miguel Ángel, son el producto de una larga, continua, honda tradición de esfuerzos creadores, apoyados, conectados, criticados, orientados, dentro de instituciones bien establecidas de estudio y de trabajo.

La idea central del señor licenciado Alemán, expresada públicamente en su primerísimo plan de Gobierno, desarrollar el arte —el arte y los artistas de México— mediante una organización institucional, en la que se pusieran en juego los recursos morales y materiales del Estado; idea realizada ya en su primera, incipiente etapa, constituye el más trascendental avance que las artes mexicanas hayan tenido desde la independencia del país.

Seguir por el camino así marcado será tanto en bien de México como de los artistas; bien, de tal manera naturalmente recíproco, que no podrá desligarse nunca, como tampoco el mal: mal que se haga a los artistas mexicanos o al arte de México, será en contra de México mismo.

México es un país privilegiado en el arte; es dueño de esa gran riqueza natural de que antes hablé. Cuando ese riqueza se atienda y desarrolle más, México —para decirlo pronto— será la Italia de América.

El arte de sus artistas, al igual que la belleza del país y del paisaje, cultivadas con amor e inteligencia, serán el más rico patrimonio que México pueda tener. Todo un sistema de estímulos y de protección, como el iniciado por este Gobierno, dará, con el tiempo, las más inesperadas sorpresas, para admiración nuestra y del mundo entero.

Buena suerte es que podamos pensar en un apoyo estatal así, y que busca además el florecimiento artístico dentro de la libre expresión del individuo. ¡Nada de "líneas estéticas" a seguir! ¡Ninguna imposición de normas ideológicas!

El arte sólo puede significarse por sus valores artísticos. Otros que pueda contener no son esenciales.

Todo el arte es *útil*, cuando es arte de veras.

El arte de propaganda, tanto como el abstracto, no valdría como propaganda, ni como abstracción, si no fuera arte de altos valores.

Precisa hacer esta consideración básica cuando se advierte que el Estado debe desarrollar la fuerza artística del país.

Porque es más: sólo el Estado puede hacerlo en la medida necesaria.

Al decir esto no se está tomando una posición "estatista". La cosa es sencilla: sólo el Estado puede establecer y sostener museos como el Louvre, teatros como la "Scala", o instituciones como la "Comédie Française".

En fin. Sólo el Estado puede proveer al sostenimiento de los grandes parques públicos y nacionales; al cuidado de las bellezas naturales; a la conservación y restauro de los monumentos antiguos, y a la "planificación" arquitectónica de un país entero.

Y en tales condiciones, es un peligro que el Estado ejerza su enorme poder de iniciativa y realización si ha de imponer a las expresiones artísticas credos políticos o religiosos exclusivistas.

Pero México ha sido, y es, en esto, un país ejemplar: su espíritu de libertad está incólume.

En suma, en cinco años de labor de esta administración, ha sido posible fijar una idea, sentar los principios de una organización, y obtener logros muy estimables: la creación del Museo Nacional de Artes Plásticas decorosamente instalado en el Palacio de Bellas Artes; la adquisición de lotes de pintura mexicana en cantidad mucho mayor que, digamos, en los cincuenta años anteriores; el establecimiento de cuatro galerías populares de arte; el Salón de la Plástica Mexicana en donde el Estado proporciona a los pintores exhibición y venta, sin comisión, de sus obras, y que lleva vendidos en dos años de existencia cinco cientos de miles de pesos; la presentación constante en el Museo de Bellas Artes de exposiciones de la obra de pintores mexicanos y extranjeros; el estímulo por vías directas a algunos artistas creadores que lo han necesitado, y el encargo de obras a muralistas; el establecimiento de un taller de "post" graduados; la extensión de la obra difusora en forma sistematizada a varios Estados de la República con salones permanentes en Guadalajara, Morelia, Zacatecas y San Luis Potosí; la fundación del Museo Orozco en Guadalajara; y, en fin, la celebración de exposiciones de pintura mexicana en el extranjero.

En el campo del arte dramático, la formación de una verdadera escuela taller que ha hecho posible la revelación de nuevos actores y autores, y la implantación en México de una moderna técnica teatral.

Así también, en el terreno de la danza, una escuela taller que ha formado y ejercitado un núcleo de la más alta capacidad, y que experimenta e investiga con amplitud en vista a la creación de una auténtica escuela mexicana de danza.

En la música, el establecimiento de núcleos permanentes, de música sinfónica, coral, y de cámara, que son el vehículo de una amplia difusión hacia el público, a la vez que el centro de trabajo de nuestros mejores artistas, y el medio de hacer conocer la producción de nuestros compositores.

En la arquitectura, que toca al Instituto Nacional de Bellas Artes estudiar en sus aspectos meramente artísticos y teóricos, se han realizado considerables trabajos de investigación, que podrán servir de base a futuras administraciones, para el estudio de una necesaria legislación que oriente el desarrollo de nuestras ciudades y proteja en forma radical la conservación de nuestros monumentos artísticos.

No han sido insignificantes, a pesar de su relativamente escasa cantidad, las publica-

Maestro Carlos Chávez.
Instituto Nacional de Bellas Artes.
Ciudad de México.

Querido maestro:

Quiero darle a usted, las gracias, por el premio[1] que me fue otorgado el pasado martes 22 y que inmerecidamente lo obtuve por usted.

Lo saluda afectuosamente, su amigo y seguro servidor.

Candelario Huízar

[1] Premio Nacional de Ciencias y Artes 1951.

Huízar en 1966. Fotografía inédita. Cortesía de la familia Huízar.

ciones del Instituto Nacional de Bellas Artes, que presentan y comentan la obra de nuestros artistas para su mejor conocimiento y comprensión.

El señor presidente de la República ha querido que todo esto se haga; que se haya iniciado este intento para probar su importancia y experimentar métodos de acción. Ha querido también el señor Presidente que, en esta su etapa primera —digamos experimental— de ya casi seis años, se haga esta obra con la máxima modestia económica. Y así se ha hecho: con mucho más entusiasmo y esfuerzo que dinero.

Hubiera sido imposible realizarla sin su superior dirección, constante; sin su grande interés personal en ella, y sin su infalible respaldo moral.

El arte de México ha registrado ya este esfuerzo, y sin duda sus beneficios se proyectarán con mayor amplitud hacia el futuro.

Y dentro de todo este cuadro, organizado y coherente, está el Premio Nacional, que hoy recibe el maestro Candelario Huízar, que ha dado al arte musical de su patria nuevas voces, y traído nuevos mensajes.

Candelario Huízar es un gran compositor de México, y en rigor, uno de los primeros que logró una madurez, y una altura, a la vez hondamente individual y mexicana.

Músico nato fue dueño absoluto de sus medios de expresión, llegando a tal dominio por la apasionada dedicación a su obra.

Su producción es abundante, y sorprende la seguridad con que abordó los problemas de las grandes formas.

Tan versado en la teoría como en la práctica de la música, es Huízar un caso excepcional de maestro auténtico, que pudo guiar y enseñar, efectivamente, a sus discípulos.

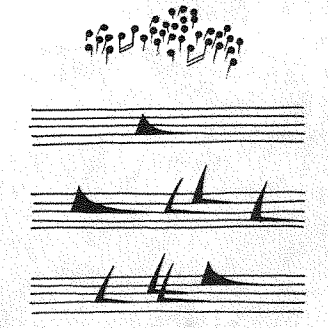
Sorprende en él el certero instinto orquestal, que hace de su producción sinfónica, lo fundamental de su obra.

El mal que interrumpió su producción arrebató a la música uno de sus mejores maestros, y a México uno de sus más grandes artistas. Pero ahí donde quedó, dolorosamente interrumpida, la obra de Huízar es, sin embargo, completa y suficiente, la de uno de los más grandes artistas de México.

México, D. F., a 22 de enero de 1952.

Tres discursos del maestro Carlos Chávez, Ediciones de la Secretaría de la Presidencia, México, 1952. Textos reproducidos aquí con la autorización de Anita Chávez, hija del compositor.

SALVADOR NOVO
ALREDEDOR DE LA MÚSICA



El allegro de la Séptima Sinfonía de Beethoven hará pensar a un habitante de Cocula que aquello se parece extraordinariamente a sus habituales y queridos mariachis; un melómano de Berlín dará al mismo trozo musical otro muy distinto sentido; pero ambos serán presas, al escucharlo, de una alegría muy semejante, cuyos matices dependen en último término de su individual "cultura" (no me refiero, claro, a su erudición musical), pero que en ambos casos revela que en todas partes del planeta la alusión musical halla en el espíritu de los hombres, a través de su oído, un eco indestructible y primitivo, universal, invariable e independiente, y más antiguo que el que halla el lenguaje articulado.

•

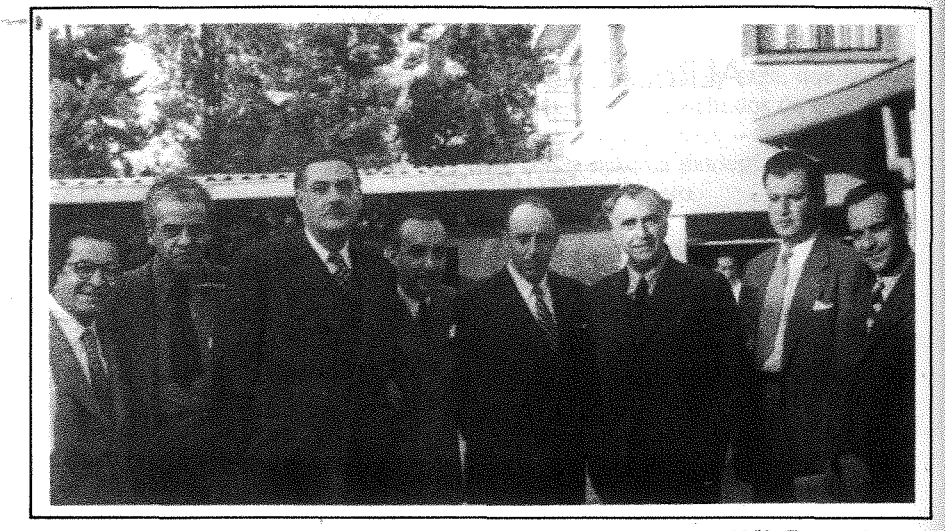
Entre una y otra pieza de música, entre uno y otro programa, el anunciador irrumpe con su verbosidad provocando la misma reacción que los que llegan tarde a un concierto y hacen chirriar sus asientos. Existe un absoluto divorcio entre una y otra partes —anunciador y música— de los programas.

•

La necesidad de una organización semejante se prueba por el éxito que ha alcanzado en Nueva York la empresa de Ted Peckman, joven soltero de 23 años que con cierto imperdonable cinismo en un hombre de negocios se llama a sí mismo "Rey de los Gigolos". Por cuotas fijas, la "Guides and Escorts" que ha organizado proporciona a las solteras una compañía masculina que responda a las especificaciones de su gusto, durante unas horas: jóvenes rubios, morenos, altos, bajos, capaces de hablar de arte, de jugar bridge o de tolerar la ópera, acompañan a quien los ha solicitado por teléfono.

•

Poco a poco los dioses han recogido su atrezzo y se han ido a recorrer la legua, quien sabe a qué rincones de ignorancia en que todavía les gusta la ópera. Nos han dejado sus



Despedida a Chávez como Director del INBA por sus colaboradores, en 1952. De izquierda a derecha: Víctor M. Reyes, Miguel Covarrubias, Salvador Novo, Fernando Gamboa, Enrique Yáñez, Jaime García Terrés y Miguel García Mora.

retratos en unas casas lóbregas que se llaman Museos de Arte. Pero tampoco sus retratos nos satisfacen ya. Se nos parecen demasiado, y no nos gusta vernos en esos trajes tan incómodos.

•

Sherlock Holmes, enemigo de Prometeo, causa ya verdadera lástima; no dispone de una flashlight; cuando va a aguardar a los criminales de un sótano —"La liga de los Pelirrojos"— enciende una lamparita y la cubre para que no se vea su luz mientras llegan. Es verdaderamente penoso. Además, ha llegado, con el Dr. Watson, en **hansom**. Y antes ha sido a escuchar música alemana.

•

"Una tela de araña para pescar las moscas de las horas". Repetía yo esos versos míos, en la admiración y el cariño que tengo para las arañas, "mains crispées de tragedienne", porque las creo de buena suerte, porque escuchan la música, porque se parecen a mí cuando era flaco y porque en sus telas perfectas aprisionan a las moscas imprudentes y las ahorcan luego. Recordaba cómo me había conmovido en mi infancia la historia de un príncipe fugitivo que se refugió en una cueva. Durante la noche, una araña tejió su tela a la entrada. Y cuando a la mañana siguiente los perseguidores del príncipe pasaron por su escondite, no creyeron necesario entrar a buscarlo ahí, porque la tela de araña les parecía señal de que nadie hubiera entrando en la cueva tan recientemente.

Fragmentos de *En defensa de lo usado*, Editorial Polis, 1938.

LA ESTRELLA DE ARMSTRONG SIGUE BRILLANDO

XAVIER QUIRARTE

"...la trompeta es activa y resuelta. Instrumento de malas pulgas y palabras mayores".

Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*

Vestido con el aura de su eterna sonrisa, Louis Armstrong se mantiene dueño absoluto del escenario. El enorme pañuelo blanco recorre los poros de su rostro y recoge el sudor. El trompetista cierra los ojos, deposita los labios carnosos en la boquilla del instrumento dorado y una ráfaga de sonidos diáfanos y poderosos inunda la noche. Una vez más el trompetista reinventa el jazz en su esencia más pura.

"Estoy enamorado de mi trompeta y ella de mí", comenta en una entrevista. "No dejaré esta vieja trompeta en ninguna parte; nunca, ni siquiera cuando vaya al cielo, porque me imagino que los ángeles allá arriba han de estar esperando oír también la música del viejo Satchmo". Veinte años atrás el músico dejó este mundo, y si en la tierra negros y blancos (y rojos y amarillos) disfrutaron su música, en la otra vida demonios y ángeles comprueban por qué el jazz empieza por la letra *A*, *A*, de Armstrong.

El cuatro de julio de 1900, mientras en los barrios bajos de Nueva Orleáns se celebra el día de la Independencia con dosis generosas de bebida, droga, sexo y tiroteos, en uno de tantos callejones miserables nace Louis Daniel Armstrong. Privaciones, maltratos, discriminación, forman parte de la vida cotidiana de la familia Armstrong. A los cinco años, su padre Willie abandona a su mujer Mayann, quien se traslada a un barrio habitado por prostitutas baratas y deja al pequeño bajo el cuidado de su abuela Josephine. En adelante prácticamente no verá a su padre, pero mantendrá una relación muy estrecha con su madre.

El ambiente sórdido y bullicioso de las calles de Nueva Orleáns forma a Louis. Juego,

prostitución, vicio y violencia están en cada esquina. Pronto el pequeño aprende en cuáles lugares puede asomar la cabeza, en qué momento debe correr, a quiénes debe respetar. Sobre todo dónde puede escuchar buena música: cantinas, prostíbulos, barcos de vapor y salas de baile derraman los sonido más dulces para sus oídos. Buddy Bolden se vuelve su primer héroe: "soplaba tan fuerte que solía preguntarme si alguna vez tendría suficientes pulmones para llenar una de esas cornetas".

Muy pocos estudios y demasiado trabajo, son condiciones que el destino impone. Vende periódicos en las calles, después conduce un camión repartidor de leche y surte de carbón las casas de citas. Para ganarse unas monedas más, pero sobre todo para satisfacer su gusto por la música, forma un coro de chiquillos, el cual tiene éxito entre el público conocedor de las calles del barrio de Storyville.

Louis es detenido el 31 de diciembre de 1913 por disparar al aire una pistola vieja mientras celebra, como tantos otros adolescentes, el fin de año. Cumple una condena en el reformatorio Waif's Home, donde Peter Davis le enseña a tocar una trompeta destartalada. Su instrucción musical progresa con rapidez y pronto se convierte en el líder de la banda del reformatorio. En su autobiografía *Satchmo. My life in New Orleans* recuerda el día que desfiló con la banda por su querido barrio: "Todas las putas, padrotes, jugadores, rateros y vagabundos esperaban a la banda porque sabían que... el hijo de Mayann estaría con ella. Pero nunca habían soñado que estaría tocando la corneta, soplando tan bien como lo hacía".

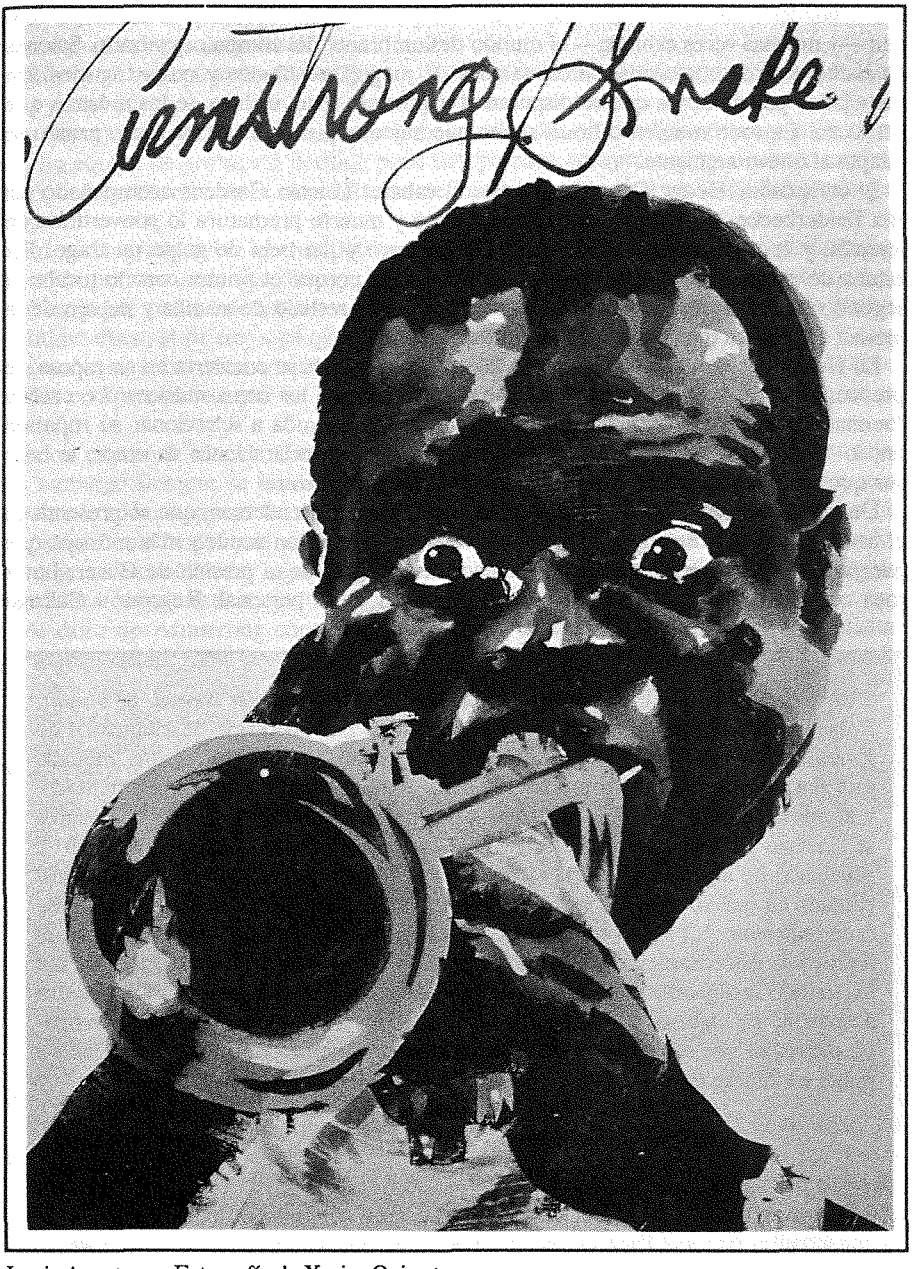
Después de un año sale del reformatorio y continúa ganándose la vida con trabajos pesados en el día. En la noche empieza a realizar sus incursiones por la vida nocturna, algunas veces acompañado por su madre. La calle ofrece tentaciones para la vida fácil y Armstrong juega con fuego: trata de ejercer el oficio de padrote, pero la prostituta elegida frena sus aspiraciones tras clavarle la punta de una navaja en el brazo.

A los dieciocho años se casa con Daisy Parker, una prostituta celosa de carácter sumamente violento. El matrimonio dura pocos años: "soy músico no boxeador —le dice—. Cada vez que te enojas conmigo lo primero que haces es golpearme en los labios; este relajo no va a llevarnos a ninguna parte".

Comienza a tocar con bandas como la de Kid Ory en tugurios en los que se desata la violencia a la menor provocación. El trompetista recuerda que "las botellas pasaban volando sobre el escenario como locas y había suficientes tiroteos y navajazos. No veo cómo nunca fui baleado. Simplemente no era mi hora para morir, hombre".

Joe "King" Oliver, uno de los grandes trompetistas de Nueva Orleáns, a quien Armstrong había cargado su instrumento en los desfiles cuando era niño, se convierte en su protector. Tocar en su banda le ayuda a refinar su técnica. Cuando Oliver parte a Chicago, ingresa a la orquesta de Fate Marable y participa en las excursiones que los barcos de vapor realizan por las márgenes del río Missisippi. En los descansos sus compañeros de banda le enseñan a descifrar en los papeles pautados lo que antes eran sólo símbolos misteriosos. También toca en excursiones y días de campo con la Tuxedo Brass Band.

Oliver lo invita a unirse a su banda en Chicago, a donde Armstrong llega en 1922: "Pensé que había llegado a la ciudad equivocada; todos esos edificios me parecían



Louis Armstrong. Fotografía de Xavier Quirarte.

universidades". Las construcciones, majestuosas a los ojos del joven provinciano, esconden —y muchas veces exhiben— el mundo deslumbrante del crimen organizado. Salones de baile, centros nocturnos, bares, salones de juego, prostíbulos y otros tugurios son manejados por mafiosos que se disputan el control de todo, incluso de los músicos que allí tocan. En todo momento Louis siente que hay una pistola a su lado, pero pronto se adapta al nuevo ambiente.

El compositor Hoagy Carmichael asiste al cabaret Lincoln Gardens acompañado del Bix Beiderbecke, cornetista blanco cuyo talento y muerte prematura lo convertirían en leyenda, y se topa con Armstrong: "Tiré mi cigarro y me bebí de golpe mi trago. Bix estaba de pie, con los ojos saliéndose de las órbitas, porque el primer coro lo tocaba el segundo trompeta, Louis Armstrong. Bob Gillette se resbaló de su silla y debajo de la mesa... Cada nota que Louis tocaba era la perfección".

Lil Harding, pianista de la banda de Oliver, que después se convierte en su esposa, se preocupa por el "pequeño" Louis, como suelen llamarle los otros músicos. Le enseña "buenas maneras", le hace oir música de concierto, le ayuda a seleccionar su ropa; en fin, lo "civiliza". Entre lecciones de urbanidad, solfeo y declaraciones de amor, le hace ver que su dependencia de Oliver es perjudicial para su carrera.

Un viaje a Nueva York lo une a la banda de Fletcher Henderson, que se presenta en el salón de baile Roseland. Pronto se corre la voz y al salón acuden más músicos que parejas de baile para presenciar sus actuaciones: alejado de la presión de Oliver, Louis toca con mayor libertad y empieza a construir un estilo personal. Regresa a Chicago

> ...En cierto número de composiciones subsiguientes: *Alexander Nevski, El brindis, Romeo y Julieta* y la Quinta Sinfonía, me esforcé por liberarme de elementos de formalismo y creo que lo conseguí en cierto grado. (...) Encontrar una melodía que sea inmediatamente comprendida hasta para el oyente más inexperimentado, y al mismo tiempo original, es lo más difícil para un compositor. Muchos peligros le acechan en ese terreno; se arriesga a caer en trivialidad o banalidad y en la repetición de algo que ya se ha dicho antes.(...) El compositor debe tener especial cuidado en que su melodía sea sencilla, pero no se convierta en trivial, empalagosa o de imitación. (...) Debo confesar que soy culpable de atonalidad, la cual está con frecuencia estrechamente ligada al formalismo. Debo decir, sin embargo, que me he sentido inclinado a la música tonal durante bastante tiempo.(...) Se encuentra atonalidad en algunas de mis composiciones de los últimos años. Sin sentir simpatía particular por ese método, lo he usado principalmente para ofrecer contraste y poner en relieve las partes tonales.
>
> Prokofiev, *Sobre mi trabajo*, en: *Boletín de Información* de la Embajada de la URSS en México, 5 de junio de 1948.

para dejar a su maestro, decisión que según Leroi Jones "movió el jazz hacia otra era: comenzó el ascenso del solista".

Entre el 2 de septiembre de 1925 y el 13 de diciembre de 1926 forma los grupos Hot Five y Hot Seven, con los que realiza muy pocas presentaciones, pero realiza los discos más importantes en su carrera. Las sesiones, realizadas en condiciones muy informales con un equipo de grabación portátil, poco tiempo para ensayar y composiciones escritas sobre la marcha, marcan la consolidación de Louis y cambian el rumbo de la historia del jazz.

En su biografía sobre el trompetista, James Lincoln Collier sostiene que "cuando se grabó la primera serie (de discos), Armstrong era un músico de grandes dotes que se destacaba por encima de todos los jazzistas que lo rodeaban. Cuando terminó de grabar el último disco, él ya era, si es que el término significa algo, un genio". Al salir los discos a la venta, su fama crece entre los músicos y el público. De acuerdo con Lincoln Collier, "todos comprendieron que así era como debía tocarse la música.(...) Armstrong era el modo".

Louis está en la cúspide. Tiene el talento y los pulmones necesarios para demostrarlo. Sin embargo siempre se muestra nervioso cuando toca ante otro trompetista. En una ocasión Freddie Keppard le pide su instrumento y cuando termina su ejecución, dice Lil Harding, Louis "sopló y la gente empezó a subirse a las mesas y a las sillas, gritando. Freddie se escabulló del lugar muy despacio. Si quieres oír a Louis tocar, sólo óyelo cómo toca cuando está enojado".

Al éxito de Armstrong contribuye su manera de cantar. Si todos los trompetistas pretenden copiar, nota por nota, sus interpretaciones, los cantantes también buscan la fórmula para emular su estilo vocal. El pianista Earl Hines, quien es uno de los músicos en los discos de los Hot Five y Hot Seven, afirma que algunos cantantes sacan la cabeza por la ventana en las noches heladas para resfriarse y poder cantar como Louis.

Acompañado ahora por grandes orquestas, Armstrong disfruta como nunca las ovaciones y el cariño que le brinda su público. Filma algunas películas, la mayoría olvidables, e incluso aparece en Broadway en la obra *Swingin' the Dream*, adaptación de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. "¡Si me viera el viejo Will!", exclama Louis.

A los 32 años es recibido con gran estrépito en Londres y, en Dinamarca, el público lo espera con una trompeta de quince pies hecha con rosas y lo conduce en hombros hasta el hotel. El reconocimiento no lo cambia, sigue tratando a su público de la misma manera, sin importar su situación social. "Esta va por ti Rex", le dice al Rey Jorge V de Inglaterra, y se lanza a tocar "I'11 be glad when you're dead, you Rascal you" ("Me alegraré cuando estés muerto, bribón").

El trompetista pierde la amplia sonrisa en cuanto surge la cuestión del racismo. Le dice al crítico Ralph Gleason: "La gente me pregunta en todas partes qué está mal en mi país. ¿Qué debo contestar? He gozado de una vida hermosa en la música, pero siento la situación igual que cualquier otro negro. Mis padres y mi familia sufrieron todo lo de aquel viejo Sur y ahora las cosas nuevas". Como señala Leonard Feather, crítico y amigo

Louis Armstrong y sus Hot Five. Fotografía de Xavier Quirarte.

personal de Louis, los alcaldes le entregan las llaves de la ciudad, pero el músico constata que cientos de lugares no pueden ser abiertos con ellas.

En 1931 Nueva Orleáns está de fiesta: Louis, el hijo pródigo, regresa victorioso. Va a actuar en el Club Suburban Gardens, donde nunca ha tocado ninguna orquesta de negros. Como esta clase de jardines figuran entre los sitios "sólo para blancos", cerca de cincuenta mil negros se reúnen en los muelles para escuchar el concierto que será transmitido por radio. "En el último minuto —afirma Louis— el locutor sureño dijo: 'No puedo presentar a un negro'; mi manager se dirigió a mí con mirada de preocupación. Me volví hacia los muchachos de la banda y dije, 'Denme un acorde'. Tuve un acorde ensordecedor y anuncié el espectáculo yo mismo. Fue la primera vez que un negro *hablaba* allí, y por radio".

Louis olvida estos incidentes cuando pisa el escenario y escucha los ensordecedores aplausos. Ciertamente ha cumplido su papel como músico revolucionario: a lo largo de dos décadas toda clase de ejecutantes han seguido la línea trazada por su trompeta. Sigue dominando su instrumento, pero la selección de las nuevas piezas deja mucho que desear, mientras sus ejecuciones de las viejas melodías no alcanzan las alturas de sus grandes grabaciones.

Las orquestas con las que toca, muchas veces improvisadas sobre la marcha, no están a la altura de su talento. Críticos y músicos lo destrozan: lo acusan, sobre todo, de

volverse excesivamente comercial. Lincoln Collier explica este proceso de comercialización en los siguientes términos: "¿Realmente esperaban que diese la espalda a su audiencia, a la gente que no sólo lo estaba haciendo rico y famoso sino que también lo amaba? Al fin tenía algo que le pertenecía; y una vez que lo tuvo se aferró a ello con tanta fuerza que ni siquiera cejó ante la amenaza de muerte". La respuesta de Armstrong era más clara: "No veo por qué debo abrumarme porque algún hijo de puta, que ni siquiera distingue una nota de otra, te diga cómo debes soplar tu trompeta".

Si Armstrong se comercializa, en algunos de sus discos, en ciertos pasajes de sus presentaciones, persiste el genio. "Louis —escribe Feather— como un hombre que pasó del epicentro del jazz al mundo del entretenimiento popular, era una figura en quien, por intervalos, las chispas del jazz todavía eran reavivadas. Era, al mismo tiempo, el rey y el bufón de la corte; la majestad de su tono y fraseo hacían soportable los largos intermedios para las payasadas y los encantos de comedia".

Viajes, conciertos, programas de televisión, entrevistas, empiezan a minar las fuerzas de Armstrong hacia fines de los cincuenta. Pero el músico no se retira, aunque confiesa a un periodista que siente como si hubiera pasado veinte mil años en aviones y ferrocarriles. "Sí me gustan las ovaciones, pero cuando estoy deprimido me pregunto si no hubiera sido mejor quedarme en casa en Nueva Orleáns".

Insiste en su amor por la trompeta, mucho mayor que el que sintiera por sus mujeres: "Mis muchachas no vivían con la trompeta. Quiero decir, cuando tenía un pleito con mi esposa, eso no me impedía encontrarle gusto al *show* en que tocaba. No dudo de que podría tocar la corneta después de que se hubiera largado. Estoy enamorado de mi corneta y mi corneta está enamorada de mí. Tocamos la vida y las cosas naturales. Si sólo es por placer o para un *show* es lo mismo en un vecindario o en cualquier parte".

En sus últimos meses de vida, cuando ya la salud quebrantada no le permite tocar la trompeta, sigue apareciendo en los escenarios para cantar una o dos canciones. Días antes de morir le comenta a su doctor Gary Zucker mientras toca un instrumento imaginario: "Doc, tú no comprendes. Toda mi vida, toda mi alma, todo mi espíritu está en soplar esta trompeta".

La mañana del 6 de julio de 1971 muere víctima de una insuficiencia cardiaca en su casa de Nueva York. Veinticinco mil personas visitan el cuerpo del trompetista y en su funeral la entrada es restringida a muchos de los músicos que tocaron con él, mientras hombres "prominentes" con Nelson Rockefeller se sitúan en un lugar privilegiado. Mientras el mundo lamenta su muerte, en Nueva Orleáns las bandas locales le rinden un tributo que congrega a cerca de 15 mil personas.

"No es sólo la nostalgia lo que ha preservado... la belleza inherente en sus discos", escribe Leonard Feather. "La grandeza de Armstrong descansa en la pureza y belleza de su tono, en su habilidad para mantener notas con un vibrato controlado de manera exquisita". Reescuchar los solos victoriosos de Armstrong, sobre todo los de sus Hot Five, Hot Seven y All Stars, volver a oír su voz cavernosa y acariciadora interpretar el blues, constituyen un punto seguro para entender el jazz desde sus raíces más vigorosas. No sin razón, Ralph Gleason afirma que "Louis es seguro. Louis es una especie de Peñón de Gibraltar musical, siempre allí, siempre sonriendo, cantando, tocando..."

LUIS DE CAMÔES

POEMA ESPAÑOL XXIII

Orfeo enamorado que tañía
  Por la perdida Ninfa, que buscaba,
  En el Orco implacable donde estaba,
  Con la arpa y con la voz le enternecía.
La rueda de Ixión no se movía,
  Ningún atormentado se quejaba;
  Las penas de los otros ablandaba,
  Y todas las de todos él sentía.
El son pudo obligar de tal manera,
Que, en dulce galardón de lo cantado,
  Los infernales Reyes, condolidos,
Le mandaron volver su compañera,
Y volvióla a perder lo desdichado,
  Con que fueron entrambos los perdidos.

ANTONIO RAMOS ROSA

EL ARTE DE LA MÚSICA

Versión de Francisco Cervantes

El arte de la música se abre en el oro de la página.
Lo que todavía no es, es agua, serpiente o luna.
El dios resplandeciente desciende sobre el mar.
El dios en el dios, móvil e inmóvil,
con su aroma a arcilla y el peso de su cuerpo
entra por las magníficas puertas del verano.
Mi sed desea esta mañana musical
los fabulosos filtros de este sueño marino.
La alta lengua del sueño, la alta lengua de la sal,
penetra en la médula del lenguaje.
Esta es la medida del mundo, su violento violín
en el que el amor unió sentido y secreto.
Los huesos y los músculos se reúnen en el misterio del agua
y una pista se inclina con un rumor de vidrio
sobre un camino de árboles. La palabra es música,
pura respiración que se adhiere a las vebas del silencio.
Lo que nadie señala, el misterio de la ausencia,
es el puro vacío, la música silenciosa
que inicia y revela, que unifica y destaca.
Esta es la lengua abierta de un país paradisíaco
cuyo fermento abre sus puertas sobre el vivo vacío.

De *Facilidad del aire.* Ed. Caminho, Lisboa, 1990

FERNANDO PESSOA

LLUVIA OBLICUA (VI)

Versión de Héctor Carreto

El director sacude la batuta,
y lánguida y triste la música irrumpe...
invoca a mi infancia, aquel día
en que yo brincaba al pie de un muro del patio,
al que le tiraba una pelota que mostraba por un lado
la zancada de un perro verde; por el otro,
un caballo azul a galope con un *jockey* amarillo...

Prosigue la música, y he ahí en mi infancia
de pronto, entre el director y yo, el muro blanco,
la pelota que va y viene, ora con un perro verde,
ora con un caballo azul con un *jockey* amarillo...

Todo el teatro es mi patio, mi infancia
está por todos lados, y la pelota me trae una música,
una música triste y vaga que recorre mi patio
vestida de perro verde volviéndome *jockey* amarillo...
(Tan rápida gira la pelota entre los músicos y yo...)

La tiro contra mi infancia
y atraviesa el teatro que está a mis pies,
brinca con un *jockey* amarillo y un perro verde
y un caballo azul que surge por encima del muro
de mi patio... Y la música le tira pelotas
a mi infancia... Y el muro del patio está hecho de gestos
de batuta y rotaciones confusas de perros verdes
y caballos azules y *jockeys* amarillos...
Todo el teatro es un muro blanco de música
por el cual un perro verde corre tras mi *saudade*
por la infancia, caballo azul con un *jockey* amarillo...
y de un lado a otro, de izquierda a derecha,
donde hay árboles, y entre las ramas bajo la copa,
con orquesta tocando música,
hacia donde hay hileras de pelotas en la tienda donde la adquirí
y el hombre de la tienda sonríe entre las memorias
de mi infancia...

Y la música cesa como un muro que se derrumba,
la pelota rueda por el despeñadero de mis sueños interrumpidos
y desde lo alto de un caballo azul, el director, *jockey* amarillo
volviéndose oscuro,
agradece, colocando la batuta sobre la fuga de un muro,
y se inclina, sonriendo, con una pelota blanca sobre
su cabeza,
pelota blanca que desaparece cuando baja por su espalda...

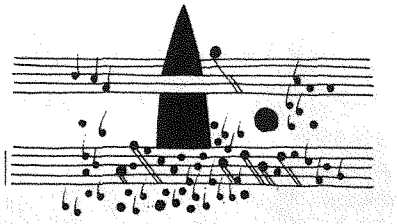
LEDO IVO

CANDELARIA

Versión de Héctor Carreto

Misa del séptimo día
en la Iglesia de la Candelaria.
Después de tanta reverencia,
de tantas caravanas,
Su Excelencia pasó
a mejor vida.
¡Qué funeral es la existencia!
Entre los cánticos y el incienso
y el cuchicheo al oído
sobre la tasa de inflación
y los daños causados a la sociedad
por la Teología de la Liberación,
resta algo en el aire
más allá de las condolencias:
los perversos ministros
y los amos de la Bolsa
reunidos en la Candelaria
escuchan el *Requiem* de Mozart
con fingida compunción.

SILUETA DE CHABRIER



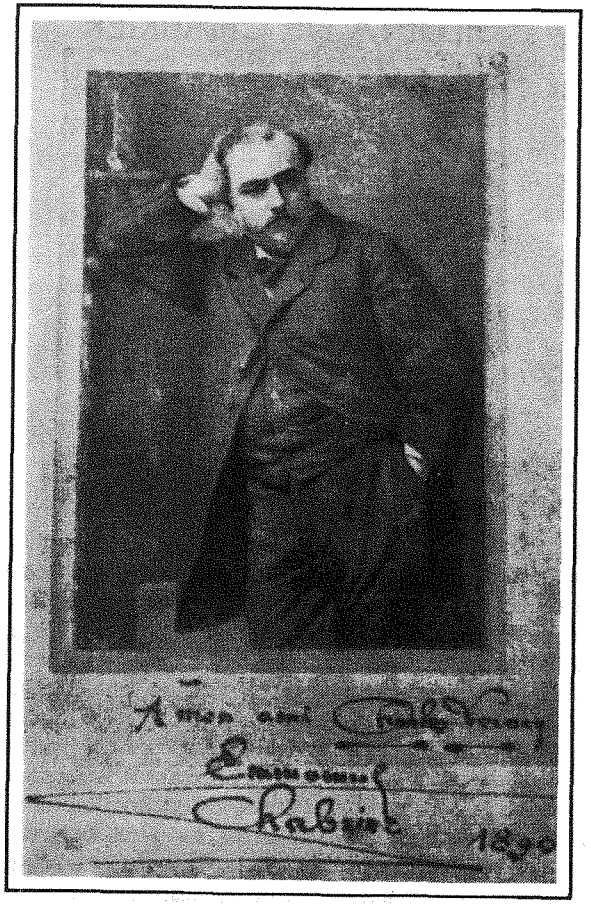
LUIS IGNACIO HELGUERA

De la provincia francesa emigró muy joven a la gran capital el que según algunos contemporáneos llegó a ser el rey indiscutible de la vida bohemia del París de mediados tardíos y finales del siglo XIX, y como no había entonces vida más bohemia que la parisina, pues el rey de la vida bohemia mundial en esa época: Emmanuel Chabrier, nacido el 18 de enero de hace 150 años. Lo que su padre le dejó cultivar desde la infancia porque ingenuamente creyó sería un saludable pasatiempo, vino a desplazar la brillante carrera de Leyes de Chabrier, quien colgó los hábitos de funcionario público y se dedicó a inyectarle a la música toda su vehemencia, su bulliciosa vitalidad, su agudo sentido del humor, su alegría desbordante, sus sonoras explosiones de risa, sus cuentos de café fantástico, sus gestos histriónicos; le probó a la música, la de España y sus demás piezas orquestales y operetas, sus vistosos chalecos y extravagantes sombreros, y la música así vestida, orquestada con chalecos, sombreros, relojes de cadena, moustache y barbita afilada, abandonó las salas de concierto y se puso a pasear por las calles, los bulevares, los cafés, los circos, los desfiles, los prostíbulos.

Para el que era inteligente, toda esa frivolidad encerraba su innovación, su espíritu crítico, su encanto, y nada menos que César Franck, después de oír unas piezas para piano de Chabrier, dijo más o menos que ese joven estaba construyendo puentes sobre el Sena entre Rameau, Couperin y ellos mismos. Manuel de Falla, por su parte, comentaría después que ningún español había tratado la jota aragonesa con tanta autenticidad y genio como Chabrier en su primera obra orquestal, *España* —y vaya que no estaba dictando conferencias Falla sin haber estudiado el tema.

Parecía que ninguna desgracia en la vida de Chabrier podría amedrentar su música jovial y lozana, ni siquiera la muerte de su íntimo amigo Edouard Manet, acaecida en sus propios brazos en 1883, pues es el año en que compone *España*.

La vida continuaba plena, entre la amistad de Zola, Daudet, Verlaine y Mallarmé y

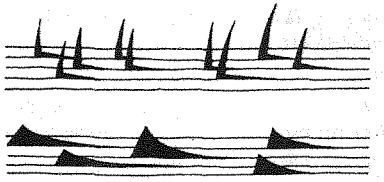


los once Manets, seis Renoirs, los Degas y el Cézanne que embellecían su casa. Los alientos se mofaban, las cuerdas se reían y el arpa y el triángulo amanecían eufóricos.

Pero la alegría y la hilaridad se van agotando solas y, como de golpe, Chabrier se volvió *Rey a pesar suyo* —como en su famosa opereta— de la vida bohemia parisina, y arrojó la corona a una coladera y abandonó la música. Sí, se jubilaba el Rabelais de la música, el Toulouse-Lautrec musical, el Rossini francés, el hermano de Fauré en su serena y hermosa *Suite pastoral*, el tío de los juegos de artificio de Debussy y Ravel, el padre modelo de Satie, el abuelo picante de Poulenc. Quien prometía longevidad victoriosa sobre todas las penas de la vida, a los 50 años se negó a componer la única música que tenía ya a su alcance, la música amarga, música con regusto del ajenjo de las melancolías y las depresiones en que se sumió y consumió súbita y silenciosamente.

TUPAC-AMARU (1977) PARA ORQUESTA, DE ALFREDO DEL MÓNACO

DESDE UNA VISIÓN Y UNA CONVERSACIÓN CON EL AUTOR



ARCÁNGEL CASTILLO OLIVARI

> Un concierto de John Cage no está destinado a presentar o a expresar una idea, sino a producirla. Su contenido no está tanto dentro de la obra misma, como fuera de ella.
>
> A veces uno se define más por lo que rechaza hacer, que por lo que hace. La negatividad es positiva, como el hacer también puede ser negativo.
>
> Alfredo del Mónaco.

Nacido en Caracas en 1938, el compositor venezolano Alfredo del Mónaco es también licenciado en derecho, de la Universidad Católica Andrés Bello (1961). Estudió durante diez años composición con el maestro Primo Casale y piano con el compositor y pianista Moisés Moleiro.

En Caracas en 1966, fue iniciador de actividades en el antiguo Estudio de Fonología Musical del I.N.C.I.B.A. donde produjo *Cromofonías I* y *Estudio electrónico I,* las primeras obras de música electrónica realizadas en Venezuela. Durante varios años alterna la profesión de abogado con la composición y divulgación de la música contemporánea, en conferencias, artículos, programas de radio y T.V., y en la fundación en 1968 de la sección venezolana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Ese mismo año recibió el Premio Nacional de Música, género vocal, por su fonograma para ocho voces solas, *La noche de las alegorías.*

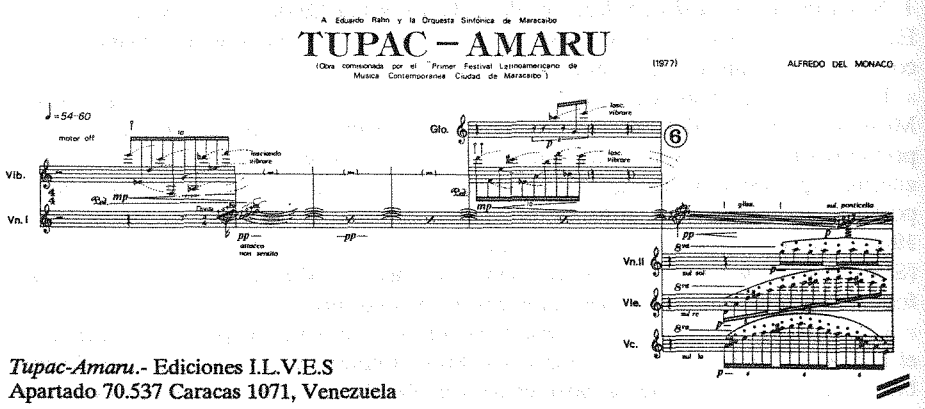
Entre 1969 y 1975 residió en Nueva York como compositor independiente y activo en el famoso Columbia—Princeton Electronic Music Center, de la Universidad de Columbia, siendo tal vez, el primer latinoamericano en abordar la música cibernética, esto es, la

programación de música electrónica generada por computadoras (IBM 360), entre 1969 y 1972. En la misma Universidad de Columbia recibió, años más tarde, el título de doctor en Artes Musicales en 1974. Sus obras han sido estrenadas en importantes festivales internacionales, tales como Berlín (1968), Venecia (1971), Bruselas (1971), Brasil (1971), Washington (1974 y 1980), Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC, 1976), Foros Internacionales de México, entre otros, y han sido ejecutadas por destacadas agrupaciones de la vanguardia musical tales como American Symphony Chamber Orchestra, Philadelphia Composers Forum, New Music Concerts de Toronto, Monday Evening Concerts de Los Angeles, etc.

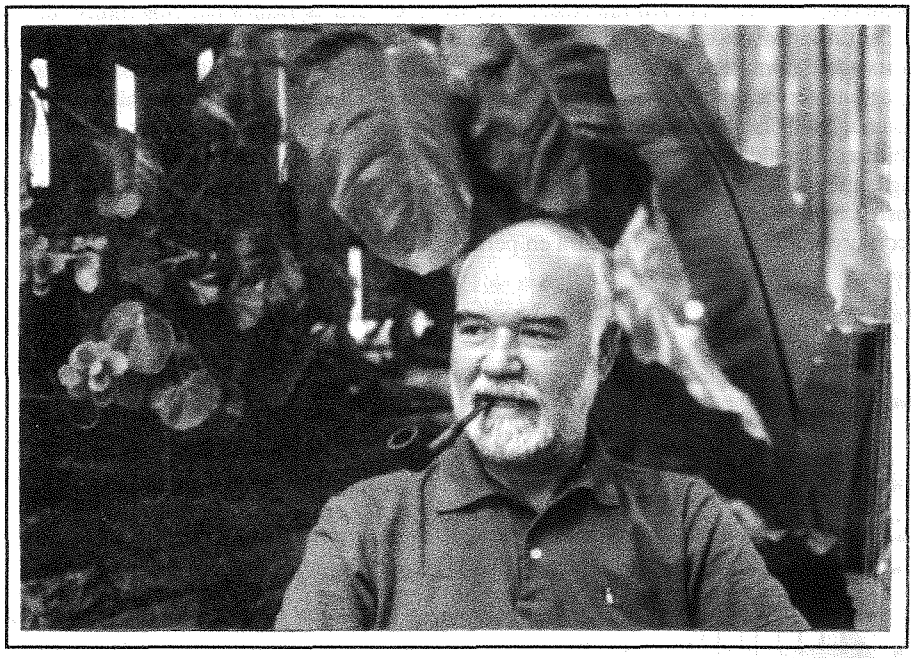
Estando en cierto sentido su formación musical al margen de toda institución académica en Venezuela, su obra no establece lazos de unión con el movimiento nacionalista desarrollado por la escuela del maestro Vicente Emilio Sojo, ni con la posterior generación de jóvenes compositores, que partieron de la enseñanza y estímulo del compositor griego Iannis Ioannidis, radicado durante los años setenta en dicho país (Alfredo Rugeles, Federico Ruiz, Servio Tulio Marín, Emilio Mendoza, Adina Izarra, Ricardo Teruel, Vinicio Ludovic, Alfredo Marcano).

Indudablemente, Alfredo del Mónaco constituye una figura única y especialísima en la historia de la composición musical de vanguardia en Venezuela. De sólida formación intelectual y humanística, posee una conceptualidad muy personal en sus obras, donde justamente, la obra para orquesta *Tupac-Amaru* da muestra de ello.

Esta obra constituye una síntesis de sus obras anteriores, revertida a la orquesta sinfónica. La obra nace y se desarrolla a partir de dos elementos: uno en movimiento pero de tipo no conducente, y otro de reposo, definido por sonidos largos, extensos, ya sean sonidos individuales o en bloques de acordes, tremolados o lentos glisandos. Hay una constante contraposición de ambos elementos. Todo lo cual se evidencia desde los primeros compases de la obra. (Ej. 1):



Tupac-Amaru.- Ediciones I.L.V.E.S
Apartado 70.537 Caracas 1071, Venezuela



Alfredo del Mónaco.

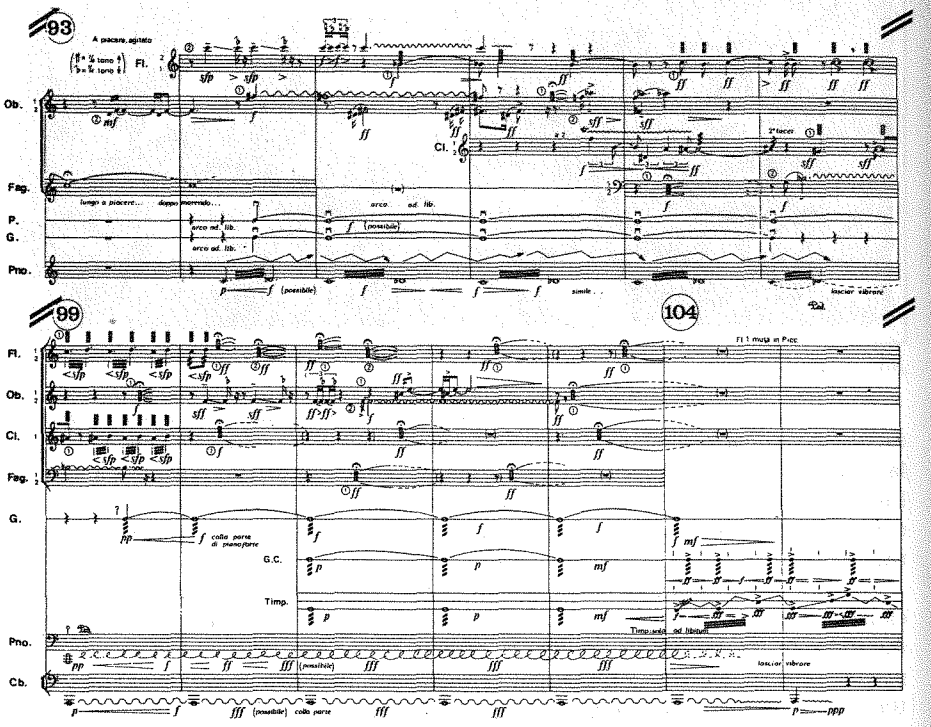
Todo en esta obra se encuentra caracterizado por lo que podríamos llamar un estatismo dinámico, donde el concepto de ritmo desaparece (música sin tiempo). Consta la obra de seis secciones tocadas sin interrupción donde alternan instrumentos a solo con los conjuntos de la orquesta. Es interesante destacar la formación de unísonos, desde los cuales los instrumentos parten y retornan, siguiendo criterios aplicados por el autor en música electroacústica.

El autor utiliza para estructurar la obra lo que él opta en llamar: "segmentos proporcionales", tomando el minuto, el medio minuto o el minuto y medio como módulo de duración de los segmentos, lo cual le permite dividir por medios, tercios, etc., para mayor variedad. Flexibles siempre, por aproximación, permiten de este modo un control total y a la vez una proporción, que funciona para el autor mientras hace la obra. Para el oyente, se escucha una obra sin interrupción, en general, salvo algunos momentos que evidencian el paso de una sección a otra.

Tupac-Amaru es un juego de timbres que suena perfectamente electrónico. Técnicas electroacústicas aplicadas a la orquesta. En ese punto el compositor se dio cuenta que ya no necesitaba trabajar con sonidos electrónicos, pues podía obtener esa tímbrica con los instrumentos de la orquesta.

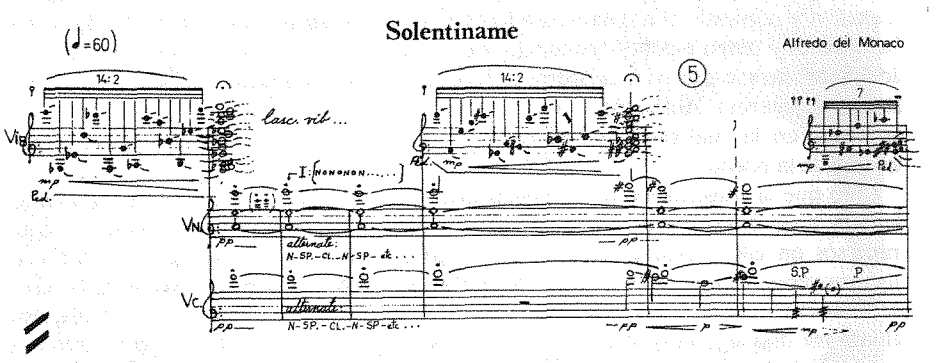
Hay elementos muy característicos en toda la obra, que también derivan del discurso musical tradicional, pero en un contexto de superposiciones muy complejas: gestos

sonoros, terceras en orden melódico, terceras superpuestas, ritmos binarios contra ternarios, unísonos coloreados, ataques bruscos y brevísimos, sonoridades que recuerdan o evoca la etnomúsica de otras culturas, trémolos de multifónicos, multifónicos precedidos por una tercera melódica, portamentos en cuartos de tono, trinos lentos, silbidos en el piano, frullados, glisandos divergentes, etc. Sin lugar a dudas, el compositor define muy bien esta cualidad cuando usa el término "timbre estructural" (recordándonos el uso que igualmente hacía Alban Berg de lo que él también y en semejanza llamaba "ritmo estructural"), esto es, que el timbre lejos de ser una suma de colores o efectos aislados conforma más bien una estructura en permanente desarrollo. (Ej. 2):



No considero en ningún momento motivo de subestimación de la obra el hecho que utilice y vuelva a materiales presentados en obras anteriores. Muchos artistas a lo largo de la historia han hecho lo mismo, han desarrollado lenguajes y gestos expresivos que se hacen constantes en muchas de sus obras: Mahler, Bruckner, Berg, escritores como Sábato, Proust, y tantos otros, e incluso se citan constantemente a sí mismos. Por otra parte, hay en *Tupac-Amaru* una deliberada intención de revalorizar instrumentalmente y

acústicamente la música concebida en obras de cámara anteriores, como es el caso del comienzo de *Solentiname,* concebida originalmente para flauta, clarinete, violín, violoncello, piano y percusión, y el comienzo de *Tupac-Amaru,* donde encontramos texturas similares, ya que la cuerda es distinta. (Ej. 3):



Solentiname — Ediciones I.L.V.E.S.
Apartado 70.537 Caracas 1071 Venezuela

Compuesta en 1977, por encargo del Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea de Maracaibo, y estrenada por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, bajo la dirección del maestro Eduardo Rahn, quienes posteriormente la presentaron en el XI Festival Interamericano de Música de Washington (1980) y en el Carnegie Hall de Nueva York, igualmente ha obtenido numerosas ejecuciones por agrupaciones sinfónicas nacionales y extranjeras, bajo la batuta de los maestros Konstantin Simonovitch, Alfredo Rugeles, Eduardo Marturet y Enrique Morelenbaum, entre otros. En 1986, obtuvo distinción especial en Brasil, en la Tribuna de Música de América Latina y el Caribe (Trimalca).

Tupac-Amaru fue el último Inca y tal vez el primero en defender la identidad cultural de su pueblo. Esta obra no es un homenaje a su persona, sino a la actitud por él asumida. En el lenguaje quechúa, "Tupac" significa "la cima del árbol", y la palabra "Amaru", "la serpiente grande". Puede traducirse en conjunción: "la serpiente grande que está en la cima y domina desde lo alto".

La obra constituye la culminación de un estilo en la producción de Del Mónaco, y el compositor decidió hacer un receso reflexivo de la composición por espacio de más de una década, encontrándose en al actualidad en otra dirección de trabajo.

A.C.O. —*¿Por qué has dejado un tiempo sin escribir?*

A.D.M. —Deseaba sentir la vida misma como forma de arte. Y tal vez, estaba un

tanto cansado de lo que ya veníamos haciendo por varios años, lo consideraba quizás como una fase ya cumplida. Por otra parte, habiendo tanto que observar en un país surrealista como el nuestro, escribir partituras era como una ruptura con el arte natural que me daba la vida. También, sentía de algún modo un retorno al lirismo, a la expresión libre, a la melodía, no en el sentido convencional, sino con los aportes de quien regresa de la música electroacústica. Hace poco tiempo concluí una obra para voz femenina y orquesta, el año antepasado escribí *Chants* para flauta sola, dedicada a Luis Julio Toro, y tengo algunos esquemas para instrumentos a solo. Ya ves, cuando hablo de "canto" no me refiero a la ópera, a Puccini, sino al gesto lírico, a lo cantable, lo que ahora me interesa. Acabo de recibir un encargo para escribir una obra para guitarra y orquesta, en la cual estoy trabajando. Es como un nocturnal, lo que me sugiere el mundo de la noche.

Creo que la sofisticación de la música que se hizo en los sesenta y sobre todo en los setenta llegó a extremos muy grandes, y hubo un momento en que todos, aunque inmersos en ello, deseábamos un retorno lírico, incluso Berio —con quien conversé algunas veces— queríamos volver al "canto" —así, entre comillas— volver al gesto lírico que naciera, que se expresara. Un día, hablando con Phil Corner en Columbia, éste último me dijo algo muy serio sobre la música electroacústica: "Alfredo, yo no creo que el centro de la cultura esté en la complejidad innecesaria". Pienso que nos fuimos muy hacia los problemas y el resto de la cultura no viró por ese lado. Parte de todo esto fue lo que me hizo ir hacia la calle cuando realicé *Trópicos* en 1972, un documental en sonido sobre la realidad venezolana, para romper un poco esa imagen de caja de cristal que es la composición electroacústica.

A.C.O. —*Grabaciones del desorden, como tú le llamas.*

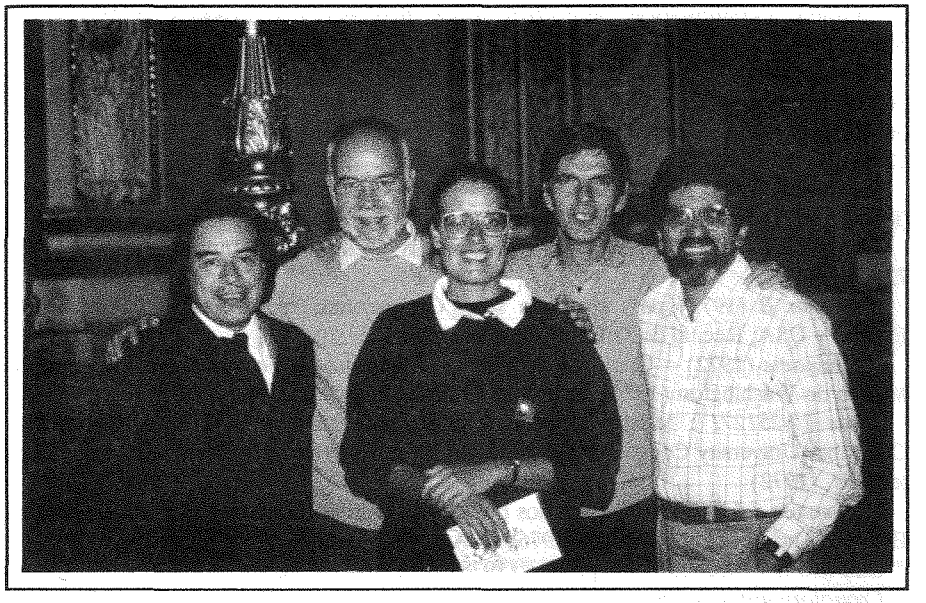
A.D.M. —Y que no es música de propaganda, sino que utiliza medios de denuncia tomados de la misma realidad; es una forma de música tetimonial, "agit-prop", porque viene de la abreviatura "agitación-propaganda", grabando sonidos y eventos de la realidad y sobremontarlos en un laboratorio de música electroacústica. Es un nuevo tipo de realismo naturalista, toma los escenarios sin cuestionarlos, no los cambia, simplemente es fotografía sonora de situaciones políticas y sociales determinadas, y, traídas a la sala de conciertos.

A.C.O. —*Ciertamente fue excluida de las programaciones radiales con música tuya.*

A.D.M. —Y con mucho acierto a mi modo de ver, porque la obra planteaba una cierta intolerancia oficial, que fue lo que precisamente sucedió. Sinceramente, me alegró mucho cuando la suspendieron y celebré con algunos amigos el hecho de que la obra misma produjo el efecto que ella cuestionaba. Fue un halago que en cierta manera atribuyo al medio electroacústico, porque creo que esto no habría sucedido en caso de tratarse de una obra basada en citas folklóricas, carente de toda premisa y direcciones, como una tarjeta para turistas —o como el turista desearía vernos— para no mostrarle lo otro, el documental de nuestra realidad.

A.C.O. —*Háblanos de Metagrama (1970) y la significancia del texto poético segmentado.*

A.D.M. —La palabra siempre está atada al significado: indica, representa. El sonido



Manuel de Elías, Alfredo del Mónaco, Adina Izarra, Mario Lavista y Alfredo Rugeles. México, 1991.

también tiene significados, pero pertenece a otro lenguaje. En la música "fonética" cobra interés la experiencia que parte de la teoría de las formantes de la voz, que utiliza el sonido del vocablo, como sonido complejo, y como base de la música electroacústica, mediante transformaciones del fonema, que pueden llevar a la creación de lenguajes abstractos no exentos de comunicación emocional por las inflexiones de la voz y por la periodicidad en que pueden ocurrir. Esta fue parte de la problemática de *Metagrama,* realizada en 1970 para la danza de Sonia Sanoja, donde el único material empleado fue la voz de esta artista leyendo un poema de Alfredo Silva Estrada. La música fonética todavía reserva posibilidades porque está ayudada por la expresividad de la voz y sus inflexiones.

A.C.O. —*Tu* Estudio Electrónico no. 3 *tiene mucho que ver con la llamada "Música cibernética".*

A.D.M. —Con la computadora aprendes a escuchar mucho, a reconocer y a construir los ingredientes básicos del sonido. La teoría armónica antigua, que afirmaba que el timbre estaba determinado por los armónicos integrantes del sonido fundamental es cierta, pero no es completa, porque no tiene en cuenta otros factores decisivos, como el "ataque", que según su calidad va a despertar ingredientes parciales y armónicos con diversas escalas de intensidad, todo lo cual es manejable electrónicamente. La música de computadoras, sin embargo, no me da lo que yo requiero como músico, el sonido es muy artificioso, neutro, y diría que muy asexuado, pues no se sabe que dirección tiene.

Enumero a continuación entre otros títulos, algunas obras musicales de Alfredo del Mónaco:

Alternancias (1971) para violín, viola, cello, piano y sonidos electrónicos. Banda magnética realizada en Columbia-Princeton Electronic Music Center, N.Y. Estreno: Bienal de Venecia 1971. Grabación: Disco Mito Juan Pro-Música No. 8. Cuarteto Calzio Caracas.

Dualismos (1971) para flauta, clarinete, trombón, piano y sonidos electrónicos. B.m. (idem). (1971) Estreno: V Festival Interamericano de Música de Washington (1971).

Syntagma A (1971-72) para trombón y sonidos electrónicos. Banda m. (idem) (1971-72)

Syntagma B (1972) para trombón solo. Grabaciones: radioemisoras culturales de Europa y USA; Recital de James Fulkerson.

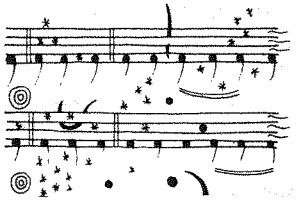
Solentiname (1972) —Conjunto de cámara— Estreno: VI Festival Interamericano de Música de Washington (1974). Ediciones I.L.V.E.S. Caracas.

Synus 17/251271 : Música electrónica para computadoras IBM 360. Realización: Columbia University Computer Center y el Columbia Princeton Electronic Music Center N.Y. (1972)

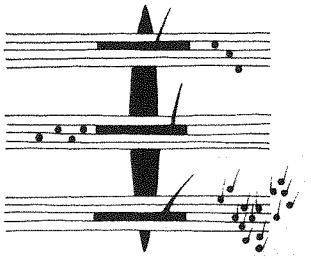
Encuentros del Eco (1976) para dos pianos y percusión. Ediciones I.L.V.E.S. Caracas. Estreno: The Berkshine Festival (1976) USA.

Cuarteto II —Música Conceptual— (1978) para cuarteto de voces.

Cronoformantes (1978) —Formas del Tiempo—, —Música Conceptual—.



NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Hace poco llegó a mis manos un libro sorprendente, cuyo título mueve de inmediato al escepticismo, pero cuyo contenido es realmente fascinante. Se trata de *Music, mysticism and magic,* en el que Joscelyn Godwin recopila y comenta una serie de textos sobre música, escritos a lo largo del tiempo desde un punto de vista más o menos esotérico. Uno de los puntos principales de interés que hay en esta recopilación es el hecho de que la mayoría de los textos provienen de autores que no fueron músicos. Una lista resumida de las fuentes permite apreciar la amplitud de criterios empleada en esta selección: Platón, Cicerón, Plutarco, Boecio, Fludd, Kircher, Chateaubriand, Kleist, Hoffmann, Novalis, Bettina Brentano, Schopenhauer, Balzac, Gurdjieff. Estos y otros autores exploran, a través de los textos citados por Godwin, las múltiples asociaciones mágicas, astrológicas y místicas que la música ha desarrollado al paso de los siglos al interior de culturas muy diversas. La organización cronológica de los textos recopilados permite una secuencia de lectura natural que da al lector numerosas pistas sobre el desarrollo paralelo de sistemas filosóficos, éticos y musicales en sociedades aparentemente inconexas. Así, los capítulos cubiertos por el libro van desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX, pasando por el pensamiento judaico e islámico, la Edad Media, el Renacimiento, el período romántico. Es realmente fascinante asistir a estos ritos músico-mágicos propuestos por mentes realmente brillantes, cada una de las cuales ha buscado a su modo, y bajo los parámetros de su tiempo, el elemento trascendente en la música. Como es de suponerse, no faltan en este libro los textos surgidos de la pluma de diversos compositores, como Schumann, Wagner y Stockhausen, pero no deja de ser muy significativo el hecho de que no son éstos los textos más lúcidos del compedio, ni los que mejor se aproximan a las cualidades más elusivas de la música. En las páginas del libro de Godwin asistimos a la fusión de la música con la astrología, con la geometría, con diversos sistemas numéricos, con libros sagrados de varias religiones, con ciencias varias, con el ocultismo, con ritos de origen múltiple, con la simbología de los instrumentos y con muchos otros elementos a través de los cuales se ha intentado hallar para la música una multiplicidad de significados ulteriores. Cada texto va precedido de una introducción al autor y un breve comentario que resulta muy efectivo para poner a cada capítulo en su contexto cronológico e ideológico. En resumen, es este un libro sumamente inte-

resante, lectura quizá indispensable para todos aquellos que en algún momento se hayan lanzado a la búsqueda de la *música de las esferas.*

MUSIC, MYSTICISM AND MAGIC: A SOURCEBOOK
Joscelyn Godwin
Arkana, Londres, 1986

•

La muy respetable editorial francesa Gallimard ha publicado un librito muy divertido cuyo tema es, sin duda, altamente atractivo para cualquier melómano: el director de orquesta. Desde los rústicos *kapellmeister* del barroco hasta las grandes superestrellas del podio en la era de la televisión, los directores orquestales son analizados de manera a la vez profunda y amena por Georges Liébert, a través de un texto lleno de interesantes acotaciones históricas, anécdotas, testimonios y documentos indispensables para la comprensión de este extraño y fascinante oficio.

Bajo el título de *Ni emperador ni rey: director de orquesta,* Liébert ha logrado uno de los mejores textos sobre la conducción orquestal, sobre todo por una sana actitud de cuestionamiento respecto a los grandes mitos y verdades a medida que han rodeado a los directores desde que Louis Spohr (según su autobiografía) blandió la primera batuta ante una orquesta. En las páginas del libro de Liébert cobran vida los precursores de la profesión, así como los grandes compositores-directores del siglo pasado. Aquí están también los modernos directores-administradores y los divos del foso de ópera, y aquellos que dirigen con un ojo al gato, otro al garabato y otro más a las cámaras de televisión. Para calibrar la actitud de Liébert hacia el tema de su libro, basta hacer notar que en algún lugar del texto el autor hace una pregunta retórica fundamental: ¿es necesario el director de orquesta?

A partir de tal actitud, Liébert intenta, con bastante éxito, poner al director de orquesta en su lugar: mucho más que un simple metrónomo humano, pero mucho menos que el dios que muchos directores han creído ser. De aquí surge, en un justo medio, un fascinante retrato del director de orquesta en general, y de algunos de los grandes practicantes del oficio, como Toscanini, Bülow, Karajan, Munch, Beecham, Ansermet y Klemperer. De particular interés en el libro de Liébert es la sección dedicada a demostrar que la dirección de orquesta no tiene por qué ser del dominio exclusivo de hombres blancos; mujeres y directores de otras razas hacen su aparición más o menos fugaz para demostrar, junto con el autor, que en efecto, es tradición que la dirección de orquesta sea un oficio que ofrece pocas oportunidades a las mujeres. Este buen libro sobre los directores de orquesta tiene, además, la ventaja de estar profusamente ilustrado y de contener una muy amplia bibliografía. Por estas y otras razones, se antoja como un buen libro de cabecera para todos aquellos que (confesándolo o no) tenemos la manía de pararnos frente al aparato de sonido a fingir, con grandes y torpes ademanes, que somos la reencarnación de Wilhelm Furtwängler o el espíritu extraviado de Eugene Ormandy.

NI EMPEREUR NI ROI: CHEF D'ORCHESTRE
Georges Liébert
Découvertes Gallimard, No. 87
Gallimard, París, 1990

LAS MARAVILLAS DE ALICIA EN MÉXICO

Si ya en varias ocasiones habíamos podido disfrutar la visita de Victoria de los Ángeles y de Narciso Yepes, no recuerdo, en cambio, que se haya presentado antes en México Alicia de Larrocha, que con los otros dos intérpretes integró el reciente ciclo "Tres grandes de España" en la Sala Nezahualcóyotl. Nacida en Barcelona no se nos confiesa cuándo —y yo creo que debería ya confesarse con orgullo—, de cualquier manera la gran pianista, frisando los 70 años de edad, ostenta una cabellera blanca plena de experiencia y sabiduría, además de la técnica impecable y la profunda expresividad que ya le conocíamos a través de sus grabaciones de los dos conciertos de Ravel, de la *Fantasía* de Fauré, de *Noches en los jardines de España* de Falla, de las *Danzas españolas* de Granados, entre otras.

El programa del recital, diseñado con buen gusto y buen equilibrio, y ejecutado todo de memoria, incluyó tres de las siempre hermosas —o cada vez más hermosas, como decía Stravinsky de las óperas de Puccini— sonatas del Padre Soler, dos de Mozart —que en su serie completa está grabando actualmente Larrocha— y las primeras cuatro piezas de la obra maestra de Granados —en los 75 años de su muerte—, *Goyescas*, además de un divertido pilón del mismo compositor "El pelele", que dio lugar a un sabroso platillo de encores españoles (Falla, Mompou, etcétera), que la pianista repartió con cuchara grande. No cabe duda que esta música de ardiente nacionalismo sin complejos nacionalistas se ve favorecida por el sentimiento, la pasión, el calor bravo que sabe imprimirle espontáneamente un intérprete español, sobre todo de la calidad de esta artista, Y es que, aunque su volumen sea moderado y aunque naturalmente el vigor pueda dar signos por momentos de declinar ya un poco, Alicia de Larrocha toca con tal dominio de su repertorio, con tal sentido de la riqueza de matices expresivos, y en especial, con tal delicadeza, con tal finura, que se diría que no toca sino que acaricia el piano, que acaricia la música.

Las maravillas de Alicia en el país del surrealismo. Surrealismo ausente, justo es decirlo, de este bien organizado ciclo musical.

•

PRESENTACIÓN DEL TRÍO SHOSTAKOVITCH

El Foro Cultural Magdalena Contreras, fundado en las hermosas e imponentes instalaciones de una fábrica de hilados y tejidos del siglo XVII, fue sede la noche del martes 29 de octubre pasado de una sesión camerística extraordinariamente bien hilada y tejida por el Trío Shostakovitch, que desde 1985 ha recorrido diferentes países integrado por el violinista Mikhail Gershwin, el cellista Misha Kats y el pianista Grigory Gruzman. Ninguno de estos excelentes músicos ruso-judíos llega a los 40 años de edad: Gershwin (31) —pariente del gran George, como bien lo sugiere su rostro— estudió con Leonid Kogan y Victor Tretyakov —brillante virtuoso de la temible camada soviética de Kremer y Spivakov— y ganó el Gran Premio Oistrakh; Kats (37), quien fue profesor de nuestro Conservatorio Nacional durante 1982 y vive en Francia desde 1983, estudió con Rostropovich y obtuvo el Primer Premio del Concurso de Todas las Rusias; Gruzman (35) estudió en Leningrado, Israel y Alemania.

Dotado de una técnica sólida, exigente expresividad, hermoso sonido, encomiable paciencia para perfeccionar cada detalle y matiz interpretativo de su repertorio —básicamente conservador— sin perder en lo más mínimo por ello el gusto de hacer música, y un raro acople como conjunto, el Trío ofreció versiones ejemplares del breve, embromado y placentero Trío Einsatz —en un movimiento— de Beethoven y del famoso Trío en re menor, op. 49, de Mendelssohn, pleno de ensoñación romántica.

Kats, quien comanda el Trío como si fuese éste una barca en medio de altas mareas musicales, es todo lo contrario de un intérprete aplicado y pasivo. Cellista brioso, temperamental, nervio puro y todo vehemencia, de gesticulación incisiva, algo histriónica a veces, y movilidad holgada que corresponde a una gran soltura lírica y rítmica, canturreó y resopló —lo que puede importunar, pero recuérdese que Glenn Gould tarareaba el *Clave bien temperado* mientras lo interpretaba de manera excepcional—, y tiró con el arco una página de su colega M. Gershwin, dio un sonoro taconazo en cierto momento de la obra de Shostakovitch que cerró el programa y fue desmelenando poco a poco su arco hasta un grado de desnutrición emotivo y alarmante que por fortuna no le impidió llevar felizmente su nave hasta la otra orilla.

En el brillante Trío # 2, op. 67 de Shostakovitch sobresalieron aún más las magníficas cualidades del conjunto y en especial las de Kats, cuya natural vehemencia se adecuó perfectamente al vigor, el ardor folklórico —la obra trata temas hebreos—, el poder lúdico y la ironía punzante y dolorosa muy Shostakovitch ya patentes desde el inicio en dificilísimos armónicos en el cello. Redondearon la ejecución emotiva y deslumbrante de Shostakovitch, como agradables encores, transcripciones de la "Marcha" del *Amor por tres naranjas* de Prokofiev —con sus encantadores efectos de glissando en el cello— y el *Tango* de Isaac Albéniz.

Da gusto que el nombre del autor de ese formidable Trío, del maravilloso Quinteto con piano op. 57, de notables cuartetos, lo lleve ahora un conjunto que sabe honrar su grandeza.

L.I.H

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Por cortesía de Alejandro Katz, llegó hace algún tiempo a mis manos un ejemplar del álbum triple que contiene la única grabación que hasta la fecha se ha hecho de la estupenda ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera. La audición fragmentaria de la obra, en diversas transmisiones que de ella hizo Radio UNAM, permitió descubrir parcialmente una obra de gran poder, ciertamente inquietante. Ahora, gracias al gentil obsequio del caballero Katz, la audición íntegra y repetida de *Bomarzo* ha servido para confirmar que, en efecto, se trata de una obra mayor en el repertorio operístico contemporáneo. *Bomarzo* no es una ópera fácil ni mucho menos; Ginastera nunca fue fácil, y la novela original de Manuel Mujica Láinez, de la que el autor condensó el libreto, es una compleja, fascinante, agotadora narración de corte gótico que se presta a la lectura en varios niveles. Es preciso recordar para cualquier acercamiento a *Bomarzo,* que cuando Ginastera la compuso, había dejado ya muy atrás las etapas nacionalistas (objetiva y subjetiva) de su pensamiento musical. Así, *Bomarzo* es una ópera de contornos ásperos y agudos, de una intensidad poco común, permeada por una tensión sonora que no decae un solo momento. A una gran variedad de formas y estilos de canto se une una orquestación que, sin ser necesariamente densa, sí es muy intensa, y apoyada primordialmente en una sección de percusiones muy importante. Sin caer en la imitación historicista fácil, Ginastera supo señalar atinadamente las referencias necesarias al renacimiento italiano: clavecín y mandolina utilizados parcamente; danzas antiguas sumamente estilizadas; y sobre todo, el empleo del conocido *Lamento de Tristano* como línea vocal del pastorcillo que abre y cierra la acción de *Bomarzo.*

La grabación en cuestión fue realizada con motivo del estreno mundial de la ópera, con el mismo reparto, director y demás fuerzas musicales. Así, la grabación data de 1967, de modo que la calidad del sonido tiene algunas deficiencias técnicas, que en este caso no son tantas como para impedir calibrar cabalmente los alcances musicales de *Bomarzo.* La audición de esta soberbia ópera de Ginastera, y la simultánea lectura del libreto adjunto, conforman una experiencia musical avasalladora, que ciertamente es un reto, considerando la magnitud de la propuesta de texto y música elaborada por Mujica Lainez y Ginastera. No hay aquí arias para silbar ni vibrantes coros para el Hit-Parade. Hay, en cambio, una muestra indiscutible del alto valor de Alberto Ginastera como uno de los músicos más importantes de nuestro tiempo, y hay una ópera que bien vale la pena ser escuchada con detenimiento. Y quizá valiera la pena grabarla de nuevo, con los parámetros técnicos de nuestro tiempo. Considerando que en el estreno y la grabación que nos ocupa el papel del Duque de Bomarzo fue cantado por el tenor mexicano Salvador Novoa, no está de más preguntar, con cierta saña: ¿habrá lugar en la Ópera de Bellas Artes, algún día, para un solitario *Bomarzo* en medio de las multitudes de Cármenes, Aídas, Bohemias y Traviatas?

ALBERTO GINASTERA: *Bomarzo,* ópera en dos actos
Libreto de Manuel Mujica Láinez, sobre su novela
Robert Betts, Salvador Novoa, Richard Torigi, Joaquín Romaguera, Claramae Turner, Manuel Folgar, Joanna Simon, Robert Gregori, Isabel Penagos, Brent Ellis, Nico Castel, Michael Devlin.
Coro y Orquesta de la Sociedad de Ópera de Washington Julius Rudel, director
CBS 120.500/01/02 (3 LPs)

•

El pianista mexicano Rodolfo Ponce Montero reafirmó recientemente su generosa vocación por la difusión de la música mexicana al grabar un disco dedicado por entero a la música de Gerhart Muench. Antes de la aparición de esta grabación, existían grabadas solamente unas cuantas obras de Muench, dispersas en discos de escasa distribución. Ahora, con este disco, será posible un acercamiento un poco más global al pensamiento musical de Muench, a través de uno de sus vehículos principales de expresión, el piano. Ponce Montero ha seleccionado seis obras de Muench para conformar el repertorio de su disco; de ellas, cinco son la confirmación de la capacidad expresiva del compositor y de su natural tendencia a combinar el lenguaje sonoro de su tiempo con una poética de un refinamiento poco común. La sexta pieza incluida en el disco es una obra ciertamente interesante: se trata de *Correspondencias,* escrita por Muench al alimón con su amigo entrañable, Mario Lavista. En más de una ocasión tuve la fortuna de aparecer en casa de Lavista cuando recién recibía de Muench alguna de las piezas de este fascinante rompecabezas musical.

"Hace dos semanas le mandé a Muench estos dos compases..."

(Los toca en el piano)

"Y acabo de recibir de Tacambaro su respuesta..."

(La toca en el piano)

"Mira... esto que yo le mandé como línea melódica, él me lo devuelve desarrollado como una serie de acordes..."

Así, asistí coincidentalmente a momentos selectos de este interesante proceso de creación compartida. El resultado es una pieza que, de inmediato, deja escuchar algo distinto a las demás que contiene el disco.

En las versiones de Ponce Montero, estas músicas pianísticas de Muench dan testimonio de una gran sobriedad externa, por debajo de la cual hay, indudablemente, una pasión volcánica del mismo corte que la que Muench expresaba cuando se sentaba al piano a tocar su música, o la de Lavista, o la de Scriabin. El disco viene acompañado de un breve pero sólido ensayo de Uwe Frisch sobre Muench, que permite un buen acercamiento a la vida y la obra de este enigmático compositor alemán que vino a hacer su obra a México y terminó sus días en tierras michoacanas.

Como en tantas otras reseñas que he incluido en este espacio, insisto: ya no tiene sentido alguno seguir produciendo grabaciones en discos de pasta, en pleno reinado del CD. E insisto de nuevo: a un buen contenido musical correspondería, idealmente, un mejor esfuerzo de presentación, notas, formato, tipografía y todos esos detalles que hacen de un disco moderno un producto audiovisualmente atractivo.

GERHART MUENCH: *Presencias; Dos poemas; Un petit rêve; Segond petit rêve; Correspondencias; Fugato de Tacatúmbaro.*
Rodolfo Ponce Montero, piano
TRITONUS (Sin número de serie) (LP)

•

Parecería que el impulso de los compositores de nuestro tiempo por escribir conciertos para trompeta dedicados a un gran virtuoso tiene su límite en el gran Maurice André, cuerpo y alma de la trompeta en nuestros días. Sin embargo, una muy reciente grabación de la etiqueta PHILLIPS demuestra que no es así, y demuestra que la presencia de nuevas y aguerridas generaciones de trompetistas seguirán siendo objeto de dedicatorias varias mientras existan compositores ávidos de explorar los límites de la técnica. En este caso, el aguerrido es el joven trompetista sueco Hakan Hardenberger (de quien Wynton Marsalis se expresa muy bien), que ha grabado tres complejas y extensas obras para trompeta y orquesta, de tres compositores ingleses.

Desde el punto de vista de la dotación, la más interesante de las tres es *Endless parade* (Desfile sin fin) de Harrison Birtwistle. La trompeta solista es acompañada por cuerdas y vibráfono, y de esta combinación surgen sonoridades realmente interesantes, sobre todo en el ámbito de las resonancias. Las otras dos obras son conciertos para trompeta y orquesta, concebidos hasta cierto punto bajo moldes clásicos. El primero se debe a Peter Maxwell Davies, y el segundo es de Michael Blake Watkins. En la obra de Maxwell Davies hay interesantes participaciones de solistas orquestales, entre las que destaca un diálogo de las tres trompetas con el solista, todo al interior de una textura ciertamente densa. La pieza de Blake Watkins, por otra parte, tiene en su médula una muy interesante interpolación de una secuencia de canto llano, desarrollada por el compositor principalmente a través del instrumento solista.

Las tres obras de este interesante CD son de una dificultad portentosa, y en todas ellas luce el asombroso rango y control que Hardenberger tiene sobre todos los registros de la trompeta. Las obras de Birtwistle y Blake Watkins fueron escritas especialmente para Hardenberger, mientras que la de Maxwell Davies está dedicada a un gran trompetista inglés de hoy, John Wallace. Además de la sobresaliente musicalidad de Hakan Hardenberger, este disco tiene como ventaja añadida el hecho de que la dirección orquestal está a cargo de Elgar Howarth, quien fuera trompetista con el famoso Philip Jones Brass Ensemble, y que ahora es un director muy competente que conoce a la perfección el instrumento solista que le ha tocado acompañar. Este es, pues, un disco de gran interés para quienes estén interesados en la trompeta contemporánea.

HARRISON BIRTWISTLE: *Endless parade*
PETER MAXWELL DAVIES: Concierto para trompetas
Hakan Hardenberger, trompeta
Orquesta Filarmónica de la BBC
Elgar Howarth, director
PHILIPS 432 075

BUENOS AIRES Y EL BICENTENARIO DE MOZART

Por Nestor Echevarría

Como en todas las ciudades con tradición musical (y mozartiana a la vez) en la capital argentina se ha registrado a lo largo del año el festejo, el homenaje, el recuerdo permanente del músico salzburgués. Desde comienzos de la temporada, presentaciones como la de la acción sacra *Betulia Liberata*, K. 118, con texto del poeta Metastasio en una primera audición local, recitales varios de cámara, sinfonías incluidas en los respectivos programas de concierto de las principales orquestas argentinas y presencias de conjuntos internacionales fueron dando así motivo a la conmemoración permanente de este bicentenario mozartiano.

Entre los conjuntos extranjeros cabe destacar al Cuarteto del Mozarteum de Salzburgo y al Ensamble Vocal e Instrumental de Bamberg, Alemania, dirigido por Rolf Beck que, en una excelente versión, ofreció el *Requiem* K. 626 —terminado por su discípulo Sussmayer— además de una obra más juvenil, las *Vísperas solemnes de confesor*, K. 339, escrita en momentos en que el genio de Salzburgo estaba pronto a rebelarse ante el arzobispo Colloredo.

En el terreno de la ópera —un campo fundamental en la producción mozartiana— el Teatro Colón de Buenos Aires se asoció al festejo conmemorativo con la inclusión en su temporada lírica habitual de *Las bodas de Fígaro*, en una reposición que presentó la característica de nueva producción escénica, ambientada escenográficamente en la propia España donde se desarrolla la acción y más concretamente en Sevilla, con cierto aire morisco en la arquitectura escénica, acentuando más ese cariz hispánico en tradición heredada, fundamentalmente basada en las puestas "Beaumarchais" de neta condición francesa. La "régie" de Sergio Renán presentó agilidad y movimiento procurando explotar las situaciones que el rico libreto del inefable Lorenzo Da Ponte le proporcionó al genial músico austriaco.

También austriaco, el director Wolfgang Scheidt expuso con pulcritud la bella partitura, generando una aproximación constante al palco escénico y sus situaciones histriónicas y dramáticas. Entre los cantantes privó un positivo criterio de ensamble, indispensable por cierto en la ópera. Hicieron su debut en el Colón la soprano estadounidense Renée Fleming en la parte de la condesa con elogiable resultado en mérito a su bella voz y condiciones interpretativas. Como Querubín, el paje, debutó la mezzosoprano mexicana Encarnación Vázquez, dueña de una sólida escuela de canto, voz bien timbrada y musical y dinámico movimiento escénico, que acertó con el personaje pergeñado por la idea de Da Ponte y por Mozart en el pentagrama. El público premió sus arias "Nos so piu..." y la célebre canzonetta "Voi che sapete..." con calurosos aplausos. Habrá que destacar también los loables desempeños vocales de Mónica Philibert como Susana, Luis Gaeta como conde de Almaviva y Gustavo Gilbert como Fígaro, a la vez que el veterano bajo compatriota Carlos Feller trazaba con amplitud de recursos histriónicos al vengativo don Bartolo.

Entre tanto, el Mozarteum Argentino —entidad de honda raigambre en este medio musical— organizó en el Teatro Colón una velada mozartiana con fragmentos de las principales partituras operísticas en versiones de la orquesta del Bach Collegium de Munich, dirigida por Enoch Zu Guttenberg, convocada especialmente al efecto, con la presencia de solistas vocales entre los cuales debo resaltar el canto de la promisoria soprano florentina Eva Mei y del barítono estadounidense Brian Montgomery.

Y como el lector advertirá, Mozart estuvo presente en este año musical al que también se sumó, en su primera visita a la Argentina y al principal teatro lírico y musical, el Colón, la orquesta Royal Philarmonic de Londres, con su batuta de hoy, el brillante pianista y director ruso Vladimir Ashkenazy, traductor a su vez condigno del genial salzburgués en el Concierto No. 27, en Si Bemol mayor, K. 515, escuchado en condiciones poco menos que óptimas para quien era —y constituía— el centro del homenaje. Una deuda de gratitud hacia el creador musical, en resumen, bien saldada en esta capital argentina con lo comentado en este despacho.

NOCHE DE BRITISH CLUB Y LUCIÉRNAGAS EN LOS CAMPOS DE SAN MARTÍN

Forradas de pies a pechos con bellos verdes, azules, púrpuras, violetas, las mujeres-luciérnagas de la orquesta que la musicalidad se complacía en agitar como en una coreografía, iluminaban con sus resplandores la noche en los campos de San Martín. Los gentlemen se paseaban de smoking por la noche con atriles e instrumentos como con scotchs y cigarrillos de estricto refinamiento, en un ambiente de british club. Y Sir Neville Marriner, noble, acerbo e irónico, se plantaba al frente como el Caballero de la Orden del Imperio Británico que es, como presidente del club, farol hacia el que vuelan las luciérnagas, manager del team de un bridge, un croquet, un golf colectivos en que los arcos van haciendo pasar las bolas de bemoles y sostenidos por toda clase de pasajes y acomodándolas en agujeros con un acople armónico y una puntualidad inglesa que no dejaron de asombrarnos a los habitantes del país de la "elegante" informalidad que se extiende, por supuesto, a nuestras orquestas. Acople, puntualidad y ese sonido magnífico como de San Martín flotante sobre las aguas y los campos sembrados de cuerdas, y que disfrutamos en las misteriosas y bonitas *Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis* de Ralph Vaughan Williams y, con el refuerzo decidido de no menos brillantes alientos y timbales, de la Sinfonía *Milagro* de Haydn y la *Júpiter* de Mozart. (La confección conservadora de los dos programas, a saber, obra de un distinguido compositor inglés —Elgar o Vaughan-Williams— y, después Mozart o Mozart y Haydn, como que revela que con todo y Tallis, Purcell, Elgar, Delius, Vaughan Williams, Holst e incluso Britten, Inglaterra sigue esperando ansiosamente su compositor genial, pues orquestas de la mayor altura ya las tiene, como prueba ésta, fundada en 1959 en la iglesia del siglo XVIII, San Martin in the Fields, en Trafalgar Square). A la *Júpiter* siguieron dos encores —Mozart y algo más— que Sir Neville trajo de vuelta del camerín-cava como botellitas de champaña de destapó presto, dando poca oportunidad a los aplausos, que incluso dirigió con su batuta en una de las vueltas. Y al terminar la segunda botella cosecha San Martin in the Fields, cerró compás a las ovaciones con sequedad victoriosa, dijo thanks y good by con la mano y se llevó sus smokings y luciérnagas como dando a entender que el deleite musical es mayor con horario y con medida.

L.I.H.

LA MUSA INEPTA

Es Sergei Prokofiev. Se sienta al piano, parece dedicarse a quitar el polvo de las teclas o probar las notas con una digitación aguda y seca. El auditorio no sabe qué pensar. Se escuchan algunos murmullos de indignación. Una pareja se levanta y se dirige a la puerta de salida. "¡Esta música es para volverlo a uno loco!", es el comentario general. La sala se vacía. El joven artista finaliza su concierto con una incontenible combinación de discordancias mecánicas. El auditorio está escandalizado. La mayoría silba. Con una reverencia burlona, Prokofiev vuelve a sentarse y ejecuta números bis. El auditorio abandona la sala, exclamando: "¡Esta música futurista se puede ir al diablo! Hemos venido a divertirnos. ¡Los gatos que chillan en los tejados hacen una música mejor que ésta!"

Peterburgskaya Gazeta, 25 de abril de 1913.

●

(Sobre otro recital de Prokofiev:) Babel de locos sonidos sin forma ni armonía, amontonados unos sobre otros.

Peterburgsky Listok, 24 de agosto de 1913.

●

Cacofonía de sonidos que nada tiene en común con la música verdadera...

Las cadencias de Prokofiev son insoportables; constituyen tal confusión musical que uno podría pensar que son el resultado de un tintero derramado sobre el papel.

Peterburgskaya Gazeta, 25 de agosto de 1913.

●

Si esto es música, yo no soy músico.

Medtner, en febrero de 1917, después de oír las *Cinco canciones* (1916) de Prokofiev sobre poemas de Anna Akhmatova.

●

Prokofiev es un Mendelssohn tocado en las notas falsas.

Un crítico norteamericano en 1918.

●

Tome un Schönberg, dos Ornsteins, un poco de Satie, mézclelo todo con Medtner, añádale una gota de Schumann y una nube de Scriabin y de Stravinsky, y obtendrá algo semejante a Prokofiev.

Musical America, 30, XI, 1918.

●

Si esto es música, prefiero la agricultura.

Un crítico norteamericano sobre el Concierto para piano # 1.

●

El compositor hace estragos con el teclado. El duelo entre sus dedos de acero y las teclas termina con el asesinato de la melodía.

New York Times, 11, diciembre, 1918.

●

Prokofiev es el Chopin cosaco de las generaciones futuras.

Huneker.

●

El final de la Sonata para piano # 2 de Prokofiev recuerda una piara de mamuts llevando carga a través de una llanura asiática. Cuando la hija del dinosaurio se graduó en el Conservatorio de aquella época, hubiera debido incluir en su repertorio a Prokofiev.

Otro crítico norteamericano.

●

Pocos compositores podrían escribir partituras largas tan pobres en ideas o tan primitivas en técnica como Prokofiev en *El bufón*.

Ernest Newman en *Sunday Times*.

●

Esta música soviética (*El bufón*) declara guerra a todas las leyes, ignora todas las reglas, desconoce todos los métodos... nos precipita a un abismo de disonancias, a un vértigo de sonidos salvajes, estremecedores, ásperos. ¡Es un asilo de locos!

La Gazette de Liege.

●

El costo de la representación es de 130,000 dólares, lo que representa 43,000 dólares por cada naranja, pero la ópera es tan chata que su repetición significará inevitablemente un desastre financiero.

Un crítico de Nueva York después de la puesta en escena de *El amor por tres naranjas*, en febrero de 1922.

●

En su conjunto, la Sinfonía # 2 es un estrafalaria combinación de un caótico barbarismo primitivo con el estilo urbanista, ultramodernista de esa época.

Nestyev, *Prokofiev*.

●

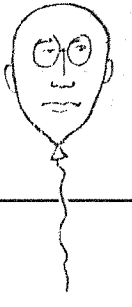
... Por fin, la apoteosis de la vulgaridad, Prokofiev con sus *Tres naranjas*. Si Verdi hubiera escrito *Aída* en estos días, no lo habría hecho peor.

Agustín Lazo, en carta a Carlos Chávez fechada el 28 de diciembre de 1930 en París.

●

(En el estreno de *Retratos*, en Estados Unidos, una persona que ocupaba el palco contiguo al del compositor:) —Me gustaría encontrarme con ese tipo (el compositor). ¡Le diría cuatro frescas!

Rápidamente —comenta Prokofiev— emprendí la retirada.



Viñeta de Pablo Helguera.

LA MUSA INEPTA

¡Bendita sea la radio mexicana, que tanto material proporciona para esta sección de *Pauta*!

Como si no fuera suficiente la pedantería de identificarse como *Buena música en México* (Buena, ¿según quién?), la XELA se ha ido convirtiendo en el último par de años en un auténtico basurero radiofónico en el que no importa la programación, no importa la continuidad, no importa la correcta identificación de obras, autores e intérpretes, pero sí importa la creación poética. Para muestra (una de muchísimas posibles), ese monumento a la cursilería que es *La Hora Sinfónica Corona*, programa estrella de XELA. La serie, de genial diseño y consumada realización, parte de una idea harto brillante: programar música orquestal y anunciar cerveza. Ahora bien, al interior de sus siempre acertados planes de renovación, XELA ha modificado recientemente los textos que dan pie a las diversas secciones de *La Hora Sinfónica Corona*. Por su alta calidad, impecable redacción, claridad meridiana y sólido contenido, los citamos aquí para deleite, instrucción y superación de nuestros lectores.

"Asomarnos un momento a una de las más exquisitas manifestaciones del espíritu humano significa para todos aquellos amantes del arte, y en especial de la música, uno de los más grandes placeres del vivir y recrear las imágenes acústicas que nos han legado los más célebres compositores y músicos de la historia musical universal. Les invitamos a permanecer con nosotros y disfrutar de una hora de música selecta, no sin antes agradecerles su amable preferencia por nuestros productos y servicios".

Si el aguerrido radioescucha ya aceptó la invitación de acercarse a los genios musicales de la música y no cambia de estación, a la mitad del programa se encuentra con este otro incomparable trozo literario:

"El estado anímico humano expresado a través de vibraciones sonoras es una de las formas que el hombre ha encontrado para comunicarse con la naturaleza y sus seres supremos. Por la música nos es posible viajar en el tiempo y en el espacio, recreando en nuestra imaginación paisajes, lugares y épocas distintas a la nuestra. Tanto el oído como el gusto son dos de los sentidos que nos permiten conocer los grandes placeres de la vida. Y para completar el deleite de los sentidos, nada mejor que Corona, la cerveza elaborada con la más fina y selecta malta, de donde se obtiene la clara y dorada transparencia de Corona. Por su gran clase y regio sabor al natural, la cerveza es Corona. Y no olvide, nada con exceso, todo con medida".

Y después de una hora de deleitarse el oído y el gusto con lo más clásico de la música selecta y lo más selecto de la música clásica, que al fin y al cabo está hecha de vibraciones sonoras, y de haberse empujado un cartón de la cerveza de marras, tan selecta como la música y la malta en cuestión, el radioescucha es despedido del programa con la siguiente joya:

"Esta fue *La Hora Sinfónica Corona*. La armonización de sonidos puros ha sido caracterizada siempre a la composición sinfónica de los grandes maestros de la música clásica, con los cuales nos deleitamos este día en *La Hora Sinfónica Corona*".

¡Oh, inmarcesible poeta de la malta armonizada y el lúpulo sonoro! Desde la atalaya de los grandes maestros cerveceros y musicales, La Musa Inepta te saluda y te rinde conmovida pleitesía, esbozando apenas el rubor de la envidia por tus inalcanzables proezas literarias, más que dignas del fino y culto público mexicano, al que honras cabalmente día a día con tus conmovedoras palabras. Quienquiera que seas, anónimo redactor radiofónico, nos rendimos a tus pies, avasallados por tus prístinas imágenes acústicas que nos hacen viajar en el tiempo y en el espacio. ¡Quieran los dioses del Olimpo que los ancianos que te escuchan cotidianamente a través de XELA queden contagiados de tu estado anímico humano, y que tu comunicación con los seres supremos sea fructífera! Amén.

•

Y como en La Musa Inepta no nos hemos enterado de que nada con exceso y todo con medida, ahí va otro garbanzo de a libra, plenamente representativo de la política de comunicación de la susodicha XELA. En este año mozartiano, la radiodifusora clásica por excelencia no podía quedarse atrás en el colectivo homenaje al músico salzburgués.

Por ello, la dirección de XELA encargó a su muy pomposo y muy solemne locutor que, al interior de un texto particularmente enredado, se permitiera endilgarle a Mozart un adjetivo que jamás hubiera sido utilizado a su respecto. Así, un buen día nos enteramos de cosas fascinantes respecto a "la tibia música de Mozart". ¿Tibia? ¿quién habrá sido el musicólogo controvertido que encontró tibia la música de Mozart? Después de mucho darle vueltas, y conociendo los peculiares sistemas de trabajo de la XELA, nuestra muy gorda y alegre Musa Inepta encontró la solución al acertijo, solución no confirmada por los responsables. ¿No habrá sido que en una de las notas discográficas y enciclopédicas que se fusilan sin ningún rubor los de la XELA, se mencionaba en inglés algo así como *Mozart's warm music*? Noticia fresca recién salida del horno de las academias inglesa y española: *warm* puede ser *tibio*, pero también es *cálido*. Y vaya que la música de Mozart es cálida, pero jamás tibia. Mejor suerte con el diccionario para la próxima vez, señores.

Parece que en estos meses, La Musa Inepta no ha hecho otra cosa que escuchar la radio. Hace unas semanas, se encontró con la publicidad radiofónica de una cadena de tiendas de discos que se creen "la mejor tienda de música de América Latina", cuando no son ni la mejor de los respectivos centros comerciales en los que se han instalado. La mencionada cadena se hace llamar *Mix-Up* (que también se puede traducir como confusión, desorden y mescolanza, que le queda muy bien a su ética laboral), y entre las cosas que anuncian con bombo y platillo, La Musa Inepta registró esta perla de propaganda radiofónica:

"Capricho número 24 de Paganini..... bajo la dirección de Alexander Markov".

Con nuestro imperdonable afán didáctico de siempre, informamos a los camaradas de *Mix-Up* que para la interpretación del Capricho número 24 de Paganini (y para los otros 23) se requieren solamente dos elementos:

1. Un violín (con su respectivo arco, y cuatro cuerdas);
2. Un violinista (con sus respectivos dedos, y dos manos).

Casi siempre, el director, aunque sea Alexander Markov, sale sobrando.

J.A.B.

COLABORADORES

• **Manuel de Falla** (1876-1946) es uno de los compositores españoles más notables. Toda su música realiza un depurado y riguroso tratamiento de la materia y el espíritu del folklore español. De su obra, breve y exigente, sobresalen *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta, los ballets *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, las óperas *La vida breve* y *El retablo de Maese Pedro*, y el Concierto para clavicémbalo y orquesta.

• **Rodolfo Halffter** (Madrid, 1900-México, 1987), veáse *Pauta* 1 y 35. Recomendamos el libro de Xochiquetzal Ruiz, *Rodolfo Halffter*, CENIDIM, 1990.

• **Sergei Prokofiev:** colaborador espontáneo desconocido.

• **Gerardo Deniz** (1934): véase *Pauta* 35. Acaba de recibir el Premio Villaurrutia. Sus últimos libros son *Alebrijes* (El Equilibrista), cuentos, y *Mundonuevos* (El Tucán de Virginia) y *Amor y Oxidente* (Vuelta), poemas.

• **Gerardo Kleinburg** (1914): véase *Pauta* 37-40. Actualmente es Subdirector del Departamento de la Ópera de Bellas Artes.

• **Héctor Carreto** (1953): veáse *Pauta* 36.

• **Fabio Morábito** nació en Alejandría en 1955, vivió sus primeros años en Italia y desde niño reside en México. Es una de las revelaciones más interesantes de la literatura mexicana reciente tanto en la poesía (*Lotes baldíos*, Fondo de Cultura Económica, 1984; *Caja de herramientas*, FCE, 1989; *De lunes todo el año*, 1991) como en la narrativa (*La lenta furia*, Vuelta, 1990: cuentos) y el ensayo (*El viaje y la enfermedad*, UAM, Correo menor, 1984). Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Ha compuesto también canciones de Rock. Acaba de salir un compact disc de Carmen Leñero que incluye varias de ellas.

• **Gerardo Gandini** (Buenos Aires, 1936) es uno de los compositores argentinos más importantes. Estudió composición con Alberto Ginastera y en Roma, con Goffredo Petrassi. Ha recibido diversos reconocimientos internacionales. Dirige varios laboratorios de composición en Argentina. Entre sus obras: *Soria Moria* (1974) para orquesta de cuerdas, *La pasión de Buster Keaton* (1978) —ópera de cámara—, concierto para flauta, guitarra y orquesta (1986), *Lunario sentimental* (1989) para violín, cello y piano.

• **Martín Müller**, editor de la revista *Clásica*, falleció poco después de la polémica con Gandini.

• **Roberto García Bonilla** (1959): véase *Pauta* 32 y 37- 40.

• **Xochiquetzal Ruiz Ortiz** (México, 1959) es musicóloga e investigadora del CENIDIM, donde publicó un libro sobre Rodolfo Halffter y prepara uno sobre Blas Galindo.

• **Carlos Chávez** (1899-1978): véase *Pauta* 1 y 35.

• **Salvador Novo** (México, 1904-1974): Puede verse *Pauta* 37- 40. Integrante del grupo Contemporáneos, amigo y colaborador de Carlos Chávez, Novo es una de las personalidades claves de la cultura mexicana de este siglo, lo mismo como promotor cultural que como dandy y chef de cuisine literario, lo mismo como Cronista de la Ciudad que como impulsor del teatro en nuestro país, lo mismo como periodista que como locutor de radio y personaje de la tele, lo mismo como poeta (*XX poemas, Nuevo amor, Sátiras*) que como prosista (*Ensayos, Return Ticket, El joven, En defensa de lo usado, Las aves en la poesía castellana*). Fue de una precocidad deslumbrante. Su prosa rezuma un ingenio excepcional y una malicia peligrosísima, y en su poesía él destacó estas notas: "la circunstancia, el humorismo y la desolación". Sergio González Rofríguez trabaja en la edición de sus voluminosas obras completas.

• **Xavier Quirarte** (México, 1956) estudió periodismo en la UNAM y fotografía por su cuenta. Escribe crítica de jazz en *El Nacional*. Obtuvo el Premio Nacional de Fotografía. Prepara un libro sobre literatura y jazz: *Ritmos de la eternidad*.

• **Luis Vaz de Camões** (Lisboa, 1524-1580), el gran clásico de la poesía portuguesa, sabía mucho de historia y mitología, y alternó sus poemas de amor con las prácticas militares, que le hicieron perder un ojo y lo llevaron a la cárcel. Patriota exaltado, en medio de sus numerosos viajes y naufragios se dio tiempo de componer su obra maestra, la epopeya *Los lusiadas*.

• **Antonio Ramos Rosa** (Brasil, 1924) es uno de los poetas más interesantes en lengua portuguesa de la actualidad. Conocido sobre todo por los ci-

clos de *El chico del caballo* y *El buey de la paciencia*, nos informa su traductor Francisco Cervantes, es autor de varios poemarios, entre los que pueden destacarse: *La piedra desnuda, El grito claro, En el talón del viento*, y la antología *Respirar la sombra viva*.

• **Fernando Pessoa** (Lisboa, 1888-1935) es uno de los más grandes poetas de este siglo. Su compleja personalidad la fragmentó en cuatro heterónimos, cuatro poetas de distintos temple. Su influencia en la poesía moderna es enorme. De su obra pueden destacarse *English Poems, Oda marítima, El guardador de rebaños, Poemas inconjuntos, Mensagem* —único libro que publicó en vida—. Su poesía discurre desde el registro del lirismo cotidiano al metafísico. Su vida fue miserable y desgraciada.

• **Ledo Ivo** (Brasil, 1924) es autor de doce libros de poemas, entre ellos: *Las imaginaciones, La imaginaria ventana abierta* (Premiá, en traducción de Carlos Montemayor), *La noche misteriosa*. "Poesía, precisa y transparente, donde transcurre la historia en un parpadeo", escribe su traductor Héctor Carreto (*Lêdo Ivo*, Material de lectura 136, UNAM, 1988).

• **Arcángel Castillo Olivari** (Venezuela, 1959) estudió composición en Caracas. Su Trío de cuerdas ganó el Primer Concurso de Composición de la Asociación Pro-Música de Cámara, 1989. Es autor de Cinco canciones, *Elegía* para cuerdas, Aforismos para orquesta y *Orfeo, último tránsito* para recitante y ensamble.

• **Juan Arturo Brennan** (1955): ábrase cualquier *Pauta*, encienda el radio en cualquier estación de música clásica menos X.E.L.A. o asista a un concierto y lea las notas de programa.

• **Néstor Echeverría** es un crítico musical argentino.

• **Juan Manuel Graf** (México, 1968) estudia la carrera de Artes Plásticas. Ha tomado cursos con Luis Nishizawa. Presentó su primera exposición, de tintas, en el Museo Casa de Carranza en abril de 1991.

• **Pablo Helguera** (1971): véase *Pauta* 37-40.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

• Poemas de **Mutis** y **Lizalde.**
• **José de la Colina,** La última música del Titanic.
• Un cuento de **Deniz.**
• Postales inéditas de **Rubén M. Campos.**
• El Concierto para cello de Chávez por **Roberto Parker.**
• Postales inéditas de **Rubén M. Campos.**
• Entrevista a **Javier Álvarez.**
• *Reflejos de la noche* de Mario Lavista por **Gerardo Dirié.**
• Eliot Carter por **Hilda Paredes.**

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS PUBLICADAS EN 1991

LA MONTAÑA para coro mixto a cappella, de Blas Galindo

OBRAS ESCOGIDAS para piano, de Ricardo Castro

VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX, Volumen I

CUARTETO Da —Do para clarinete en si b, saxofón contralto en mi b y soprano en si b (un ejecutante) guitarra y bongos, de Juan Carlos Trigos

REFLEJOS DE LA NOCHE para cuarteto de cuerda, de Mario Lavista (partitura y partes)

SONATA para viola y piano, de José Pablo Moncayo

EPICEDIUM in memoriam Augusto Novaro, para orquesta de cuerda y piano, de Juan Carlos Arean

OBERTURA para orquesta de arcos, de Carlos Jiménez Mabarak

DE PROFUNDIS para coro mixto, piano y percusión, de Joaquín Gutiérrez Heras

CONCIERTO EN DO para piano y pequeña orquesta, de Carlos Jiménez Mabarak (reducción para dos pianos)

SIN TÍTULO para órgano, de Blas Galindo

EL RESPLANDOR DE LO VACÍO para flautas, soprano y tenor

SPECULUM VENERIS para arpa, de Gerhart Muench

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COLECCIÓN DE MÚSICA
***Coordinador:* MARIO LAVISTA**

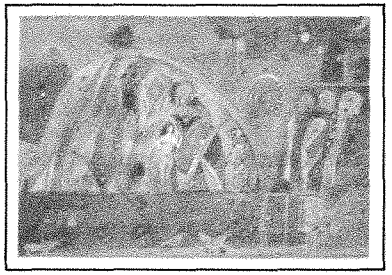
SUITE para orquesta de cámara, de Blas Galindo

IMÁGENES DEL QUINTO SOL, ballet en dos actos para orquesta (1980) de Federico Ibarra

LA GÜERA, ópera en tres actos de Carlos Jiménez Mabarak (partitura de canto y piano)

Daniel Catán

Homenaje a Octavio Paz



La hija de Rappaccini ◆ *Mariposa de obsidiana*

Fernando de la Mora ◆ Encarnación Vázquez ◆ Jesús Suaste Filarmónica de la Ciudad ◆ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíbalo en su casa o adquiéralo en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11

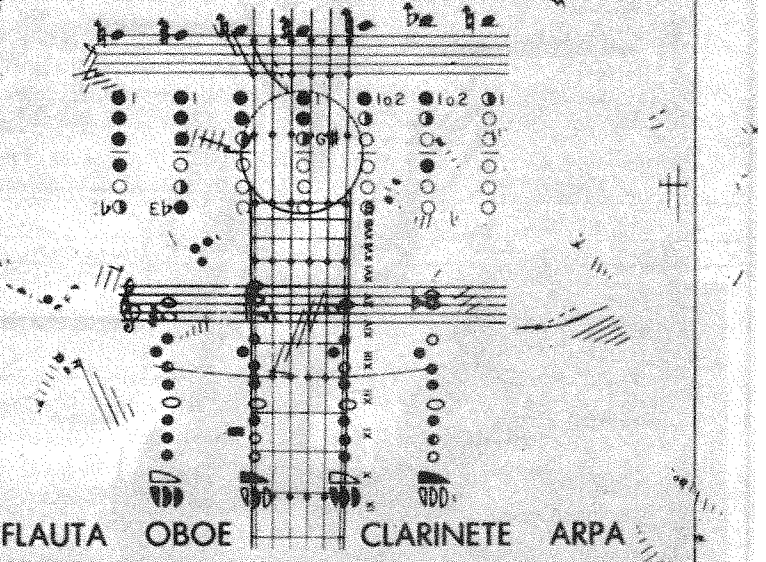
De venta en las principales casas de música del país.

R O D O L F O

HALFFTER

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES

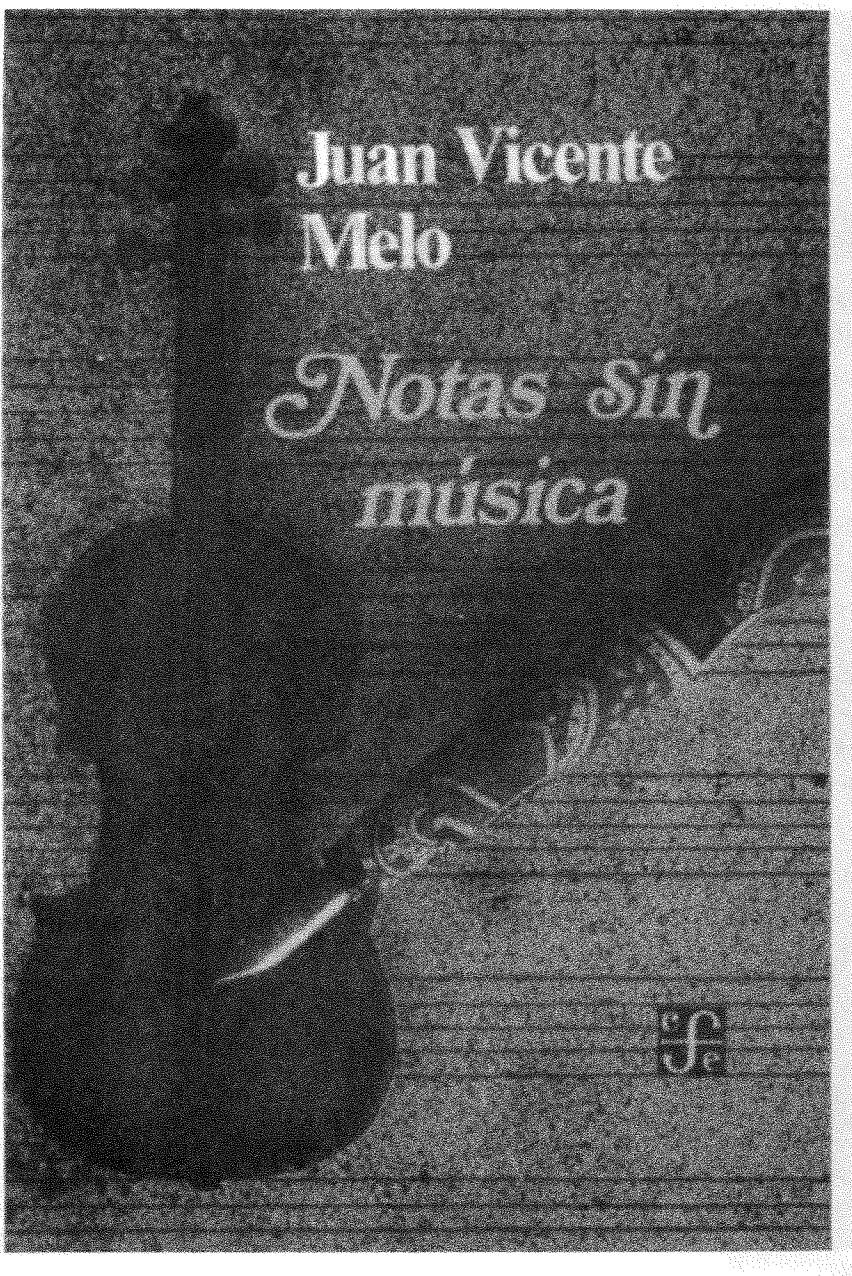


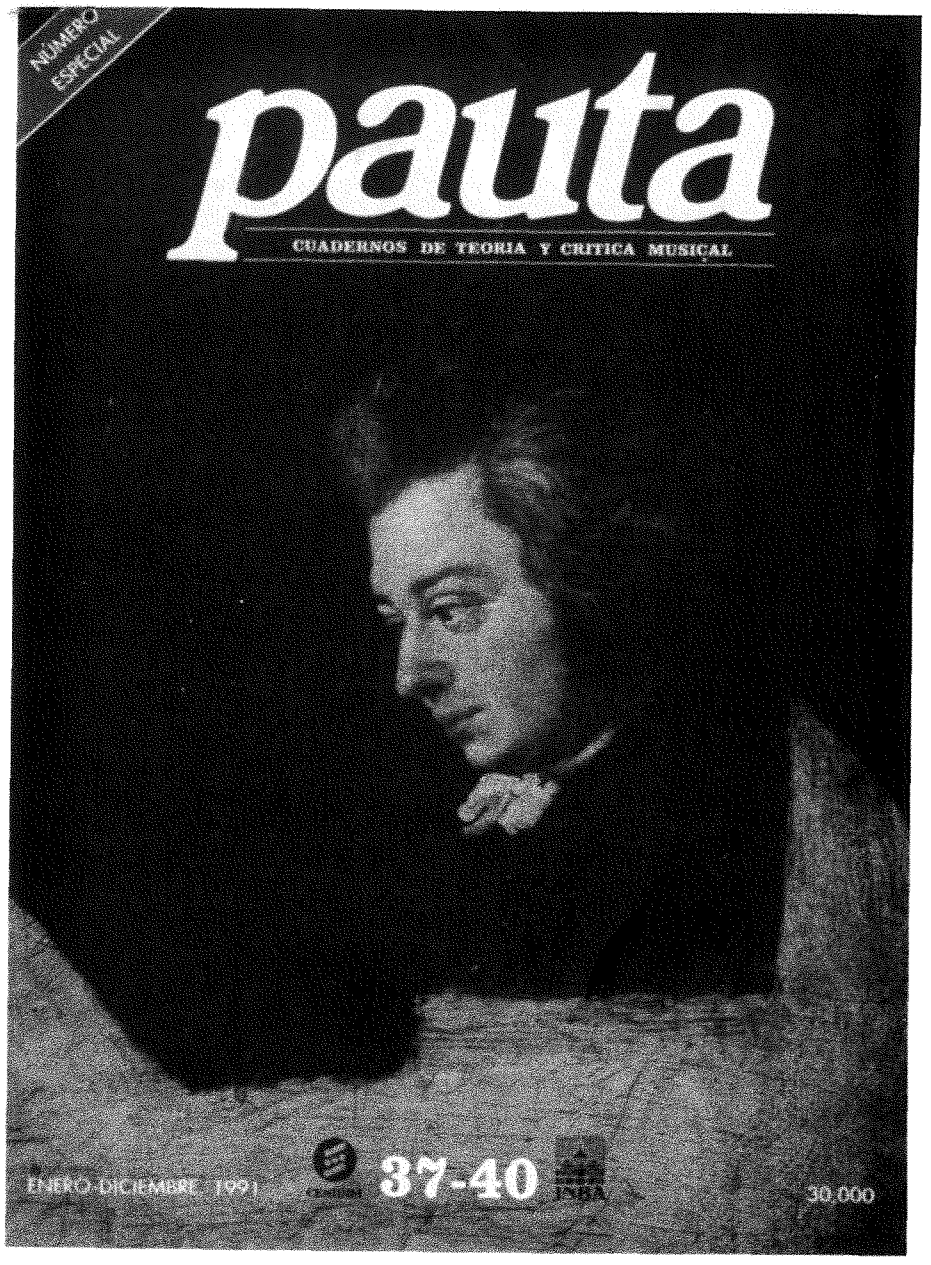
FLAUTA OBOE CLARINETE ARPA

CUERDAS CONTRABAJO

GUITARRA

CENIDIM





LECCIÓN DE MÚSICA

En mis obras creadoras he seguido las siguientes líneas principales. La primera es clásica. Su origen data de mi infancia, cuando escuchaba a mi madre tocando las sonatas de Beethoven. Esta tendencia acepta una formulación neoclásica en las Sonatas y Conciertos, o imita el estilo clásico del siglo XVIII, por ejemplo en las Gavotas, la *Sinfonía clásica* y en cierto modo en la *Sinfonietta*. La segunda línea indica la reforma, la cual yo trazo a mi encuentro con Taneyev al burlarse éste de mi "armonía bastante primitiva". Al principio esta reforma consistía en buscar una expresión armónica individual; más tarde era el deseo de hallar un modo de expresar fuertes emociones, por ejemplo en los *Sarcasmos*, en la *Suite escita*, en la ópera *El jugador*, en *Son siete*, en la Segunda Sinfonía, etc. La tendencia a la reforma influyó no sólo en la individualidad armónica, sino también en la melodía, la instrumentación y la música de la ópera. La tercera línea es el "elemento motriz" o al estilo de *Toccata*, quizás inspirado por la Toccata de Schumann que una vez me hizo una gran impresión. Ejemplos de este estilo son los *Estudios* op. 2, la *Toccata* op. 11, el Scherzo del segundo Concierto para piano, la Toccata en el quinto Concierto para piano, las figuras estimulantes en la *Suite escita*, en *El paso de acero* y en algunas partes del tercer Concierto para piano. Este elemento es probablemente el menos importante. La cuarta línea es lírica, por ejemplo en los *Cuentos legendarios*, op. 3, en los *Sueños*, en la *Leyenda,* op. 12, etc., sin estar unida a la melodía. A veces se presenta también en grandes frases melodiosas, por ejemplo al principio del primer Concierto para violín, en las canciones, etc. La tendencia lírica no aumentó más que lentamente. Últimamente suelo prestarle más y más atención. Desearía limitarme a estos cuatro rasgos característicos, y considerar el quinto, el grotesco, en oposición a algunos críticos, como variación de las otras. Me gustaría reemplazar la palabra "grotesco" por "scherzo", o por tres palabras indicando sus tres matices: broma, risa, burla.

Prokofiev, *Autobiografía*

Imprenta Madero, S. A. de C. V.

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES
Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Manuel De Elías
Director de Música

Luis Jaime Cortez
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

pauta
Director: **Mario Lavista**
Jefe de redacción: **Luis Ignacio Helguera**
Consejo editorial: **Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter (†) / Antonio Russek / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro / Juan Arturo Brennan**
Diseño: **Bernardo Recamier**
Corrección: **Marina Graf**

Precio del ejemplar: $ 15,000.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: $ 50,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: **Mónica Navarro,** *Directora de Difusión y Relaciones Públicas,* INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 280 87 71

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta
CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Certificado de Licitud de Título No. 9414
Certificado de Contenido No. 2755

CENIDIM DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM DIFUSION

Vol. XI, abril, mayo, junio de 1992

CENIDIM DIFUSION

SUMARIO

Presentación 3

Álvaro Mutis
Escolio a las batallas de Ucello evocadas por Arnaldo Coen 5

BUZÓN DE PAUTA

- Carta inédita de **Frida Kahlo** a Carlos Chávez 6
- Dos postales inéditas de **Rubén M. Campos** 13

José de la Colina
La última música del Titanic 16

Eduardo Lizalde
Cinco poemas 20

Lourdes Turrent
Entrevista a Javier Álvarez 24

Eduardo Langagne
El contrabajo de Agustín Bernal 38

Gerardo Deniz
Literales 39

Gerardo Kleinburg
Exposiciones de un cuadro mozartiano 41

Giovanni Papini
Beethoven 46

José Kozer
Insonoro 54

Manuel de Elías
La creación musical en México durante el siglo XX 55

Robert Parker
El Concierto para cello de Chávez: perdido y hallado 66

Gerardo Dirié
Reflejos de la noche de Mario Lavista. Un análisis musical 78

Hilda Paredes
El concepto del tiempo en la música de Elliott Carter 85

NOTAS SIN MÚSICA

Juan Vicente Melo
Perpetuidad de la palabra 100

Juan Arturo Brennan
Libros 101

Luis Ignacio Helguera
Tartini, Kreisler, Félix Ayo 104

Juan Arturo Brennan
Discos 107

Luis Ignacio Helguera
Granados 110

J.A.B./L.I.H.
LA MUSA INEPTA 112

COLABORADORES 117

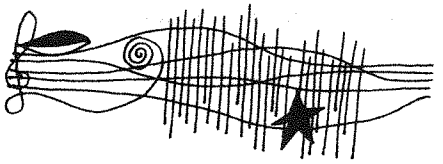
Tercera de forros: Lección de música por **Carlos Chávez**

Pautas marinas de **Marina Graf.**

—¿Qué es? —me dijo.
—¿Qué es qué? —le pregunté.
—Eso, el ruido ese.
—Es el silencio...

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACIÓN



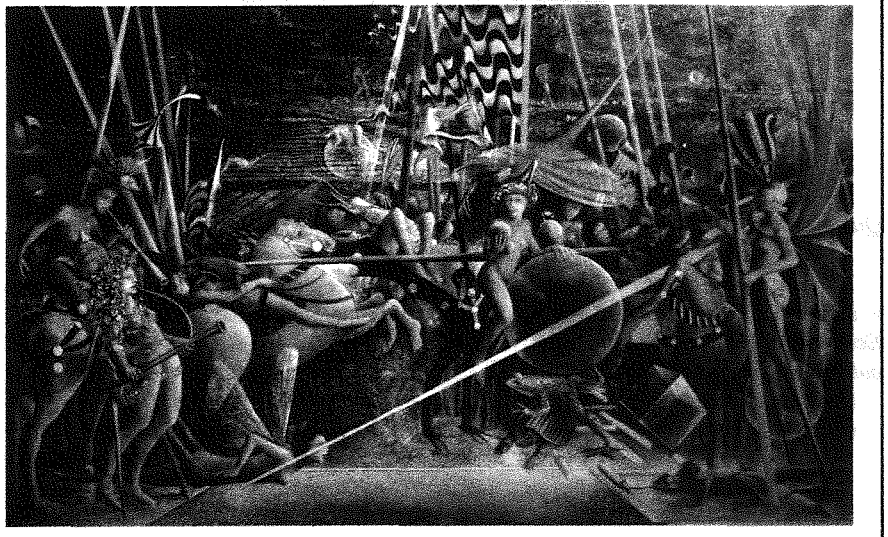
Frida le escribe a su "cuatezón" Carlos una carta con diapositiva artística de sus adoloridos pies mientras Rubén M. Campos y su hija Berenice saludan a las palomas de Venecia y a los lectores del buzón de *Pauta* y José de la Colina nos hunde en las aguas más que venecianas submarinas de su espléndida prosa con todo y el Titanic, que se va a pique no al grito de todos a cubierta sino de a bailar todos y de música maestro y ritmo de fox-trot, en tanto Mutis combate bellamente en batallas y Lizalde espanta perros, gallos comunistas, gitanas, billares y ruidos con su palabra poderosa y Deniz fantasea sobre un Fausto literal y Kozer cose y canta más poesía y con la pluma toca Langagne el contrabajo.
Lo demás es música. A través de un ensayo poco conocido, Papini nos entrega una imagen ferviente de Beethoven, Kleinburg toma curioso dictado de un cuadro de la familia Mozart sobre los pentagramas del Concierto para dos pianos K.365 e Hilda Paredes se interna en los tiempos peculiares de la música de Elliott Carter, prácticamente desconocida en nuestro país. La música mexicana se despacha con cuchara grande, desde la recuperación del inconcluso Concierto para cello de Chávez, que Parker sigue y analiza como el mapa de un tesoro, o la mirada retrospectiva y al futuro que dirige Manuel de Elías a los compositores nacionales del siglo XX, hasta los conceptos del joven compositor Javier Álvarez sobre diversos aspectos del quehacer musical o el análisis que emprende Dirié del cuarteto de Lavista, a quien, bajo la consigna palindrómica de *Oír a Mario,* seguimos celebrando por los diez años en que ha hecho sonar *Pauta,* en compañía de nuestros lectores. Y

qué mejor para animar el ambiente de la fiesta que las risotadas atonales y cínicas de nuestra obesa y rubicunda Musa inepta y que el regreso en un carro del Carnaval de Veracruz del Doctor Juan Vicente Melo, dermatólogo que nunca se queda en lo epidérmico y terapeuta indispensable de la música mexicana.

L.I.H.

ÁLVARO MUTIS

ESCOLIO A LAS BATALLAS DE UCELLO EVOCADAS POR ARNALDO COEN*



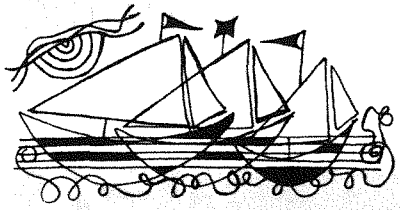
Arnaldo Coen. *El anticipo del reencuentro*, 1990. Óleo/tela, 195 x 320 cm

Escuchad la música con la que se entra a los
dominios de la muerte militar, al campo de las
armas que dicen su razón repartiendo por igual
la tumba o la victoria y la ciega fiebre que enardece
los cuerpos y ciega las criaturas para que cumplan
con su oficio de milicia que todo lo arrasa al paso
de las cabalgaduras y con el trabajo incesante
de las lanzas. Orad por nosotros, prestad atención
a estos cobres que han de perpetuar nuestra memoria.

* Cuarto poema, inédito, de una serie de doce.

BUZÓN DE PAUTA

CARTA INÉDITA DE FRIDA KAHLO A CARLOS CHÁVEZ



Querido Mario:

Te envío, como te prometí, la carta de Frida Kahlo a Carlos Chávez que, por misteriosa e inexplicable desaparición, no figuró en el original entregado al Fondo de Cultura Económica, y resultó por lo tanto excluida del Epistolario selecto de Carlos Chávez, *publicado por esa editorial.*

No dudo que su inclusión ahora en Pauta *será delicia de sus lectores.*

Con saludos afectuosos, tu amiga,

Gloria Carmona

México, D. F., a 28 de febrero de 1992.

Nota de la redacción

Se han respetado en la transcripción las faltas de ortografía y demás peculiaridades de escritura de Frida Kahlo, pues creemos que reflejan la personalidad de la artista.

Febrero 28 de 1936

Querido cuatezón,

Diego me pide que te conteste porque él está malo de los ojos y le cansa escribir.

En primer lugar: Gracias por tus saludos y recuerdos para mi=. Ahora va la contestada a tus proposiciones para Diego. Dice que por tratarse de ti acepta hacer los dibujos en cien dollares cada uno, pues en general es la tercera parte de lo que pagan los gringachos por tales trabajos, pero que siendo *tu* libro, los hará en cien "del águila" cada uno.

Que del H.P. va a hacer lo que tú le dices (el caballo y el acumulador) pero que quisiera que para "Antigona" le sugirieras algunas cosas para la carátula. Creo que todos los detalles de tamaño etc. se los mandaste, así es que ya no habrá necesidad de nada más y se pondrá a hacerlos en cuanto se mejore de sus ojos. No sabes como te envidio pues quisiera yo estar en los lejanos Nueva Yores en vez de estar en este pinche y jodido México tan chocante, pero a ver si un día de estos voy a dar con mis huesos hasta allá.

La situación política acá se ha puesto de un "suave" subido, y el congreso de unificacion obrera resultó pura sombrilla con Lombardo a la cabeza. Si hay "fregadazos" tendrás que proceder al regrese faláz y dedicarte a dirigir una muy "peculiar orchestra" con cañones y tronadizo de cuetería, pero por ahora puedes estar tranquilo pues no llega todavía el tiempo de los chingadazos.

Leí en el periódico que dirigirías la orquesta de Philadelfia y me dio harto gusto. Te echaron hartas flores en the paper here, ya los conoces, apenas te vas eres la maravilla del siglo, y cuando te tienen aquí ya les anda por echar frijoles a estos jijos de la ... recién casada.

Chismarajos que te interesen de por estos lugares no hay en gran cantidad, y los que hay te los diré cuando llegues.

Te vendo el papel en que te escribo ésta poderosa misiva, haz de creer que es del común, pero retira tus pensamientos pues no es tal, simplemente no encontré papel *decente* y preferí que pronto recibas respuesta a tu carta pues de otro modo la dilación iba a ser buten de larga.

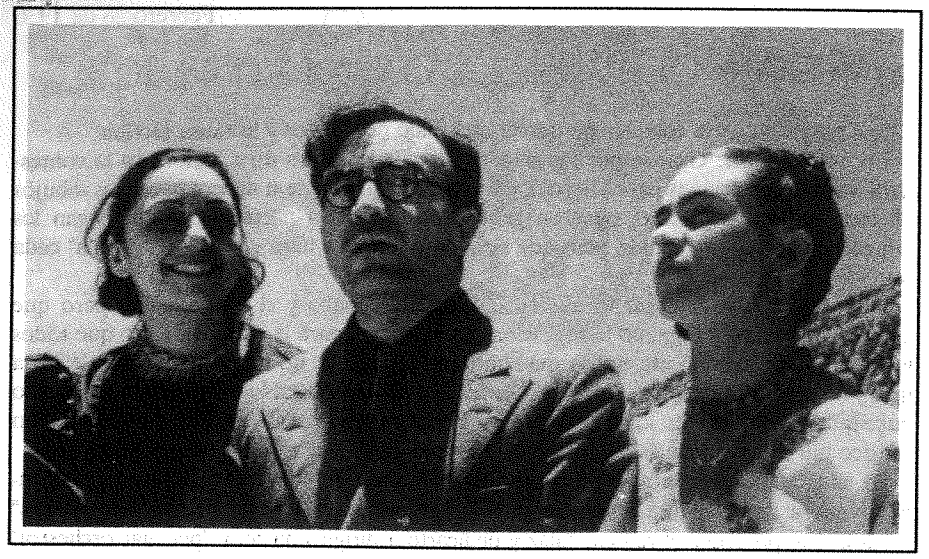
Siento que los de Detroit se hayan rajado como las ollas, pero de todos modos creo que en New York te ha ido bien ¿no?

Oye cuate, te voy a pedir un favor muy grande, si me los puedes hacer los haces y si no pos te rajas, pero procura poder. Quiero que en un ratito libre que tengas (cosa buten de dificil) busques a unas gentes que te voy a decir aquí, y las saludes de mi parte. Son buenas riatas y cuatezones mios.

1. Hablale por teléfono a Bertran y Ella Wolfe y diles que les mando hartos besos —Phone: Nevins 8-3062— los encuentras en domingo o temprano en la mañana.

2. Hablale por tilinfano a: Jeanne de Lanux Phone: Chelsea 2-8280. (dile que le mando besos y que quiero saber como está ella Pierre y Bikou.

3. Hablale al Dr. *Albert Claude.* Rockefeller Institute. Phone: Regent 4 8000 —Dile que Diego y yo le mandamos muchos saludos y que de mi parte reciba un beso y



Rosa Covarrubias, Carlos Chávez y Frida Kahlo.

le dé 500 a Joy su señora y que son puras músicas de saxofón porque ni siquiera me han avisado que ya tuvieron un chilpayate que no la frieguen y que me manden un retratito del infante.

4. Saludame a toda la gente que se te dé la gana y comprame en 5 and 10c Store dos libritos de direcciones pues el mío ya está rete viejito.

Se me olvidaba platicarte que ya me operaron de la pata. Ahora me quedó una pata larga y otra corta [dibujo] pues me tumbaron cinco falanges, una de cada dedo, pero siquiera ya puedo andar mejor. Dos meses me abenté jodida en una silla pero ahora ya estoy gira otra vez.

Es todo lo que puedo contarte por ahora, pero si me escribes te cuento más.

Portate bien, General, andate por la sombra y cuidate de los fríos juertes.

Diego te manda un poderoso abrazo y yo hartos —

tu cuate

Frieda.

-1-

Febrero 28 de 1936.

Querido cuatezón,
Diego me pide que te conteste porque él está malo de los ojos y le causa escribir.
En primer lugar: Gracias por tus saludos y recuerdos para mí=.
Ahora va la contestada a tus proposiciones para Diego. Dice que por tratarse de ti acepta hacer los dibujos en cien dollares cada uno, pues en general es la tercera parte de lo que pagan los gringachos por tales trabajos, pero que siendo tu libro, los hará en cien "del águila" cada uno.
Que del H.P. va a hacer lo que tú le dices (el caballo y el acumulador) pero que quisiera que para "Antígona" le sugirieras algunas cosas para la carátula. Creo que todos los detalles de tamaño etc, se los mandaste, así es que ya no habrá necesidad de nada más y se pondrá a hacerlos en cuanto se mejore de sus ojos.
No sabes como te envidio pues quisiera yo estar en los lejanos Nueva Yores en vez de estar en este pinche y jodido méxico tan chocante, pero a ver si un

Facsímil de la carta de Frida Kahlo a Carlos Chávez, 1936.

día de estos voy a dar con mis huesos hasta allá.

La situación política acá se ha puesto de un "suave" subido, y el congreso de unificación obrera resultó pura sombrilla con Lombardo a la cabeza. Si hay "fregadazos" tendrás que proceder al regreso fatal y dedicarte a dirigir una "muy" peculiar orchestra" con cañones y tronadizo de cuetería pero por ahora puedes estar tranquilo pues no llega todavía el tiempo de los chingadazos. Leí en el periódico que dirigirás la orquesta de Philadelphia y me dió harto gusto. Te echaron hartas flores en the paper here, ya los conoces, apenas te vas eres la maravilla del siglo, y cuando te tienen aquí ya les anda por echar frijoles a estos fijos de la .... recién casada.

Chismarajos que te interesen de por estos lugares no hay en gran cantidad, y los que hay te los diré cuando llegues.

Te vendo el papel en el que te escribo ésta poderosa misiva, haz de creer que es del común, pero mitiga Tus pensamientos pues no es [illegible] elemente no encon-

papel decente y preferí que pronto recibieras respuesta a tu carta pues de otro modo la dilación iba a ser buten de larga.

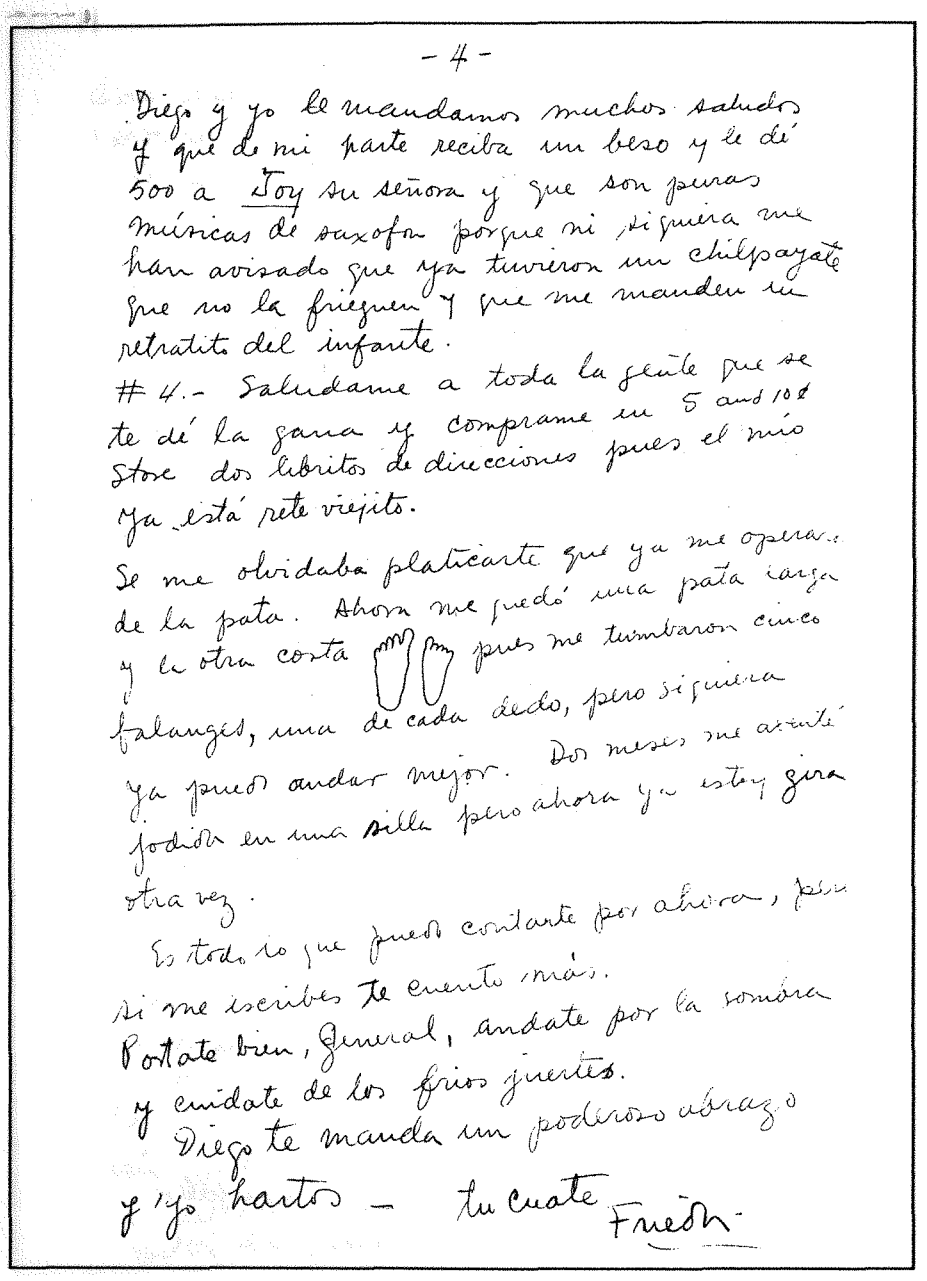
Siento que los de Detroit se hayan rajado como las ollas, pero de todos modos creo que en New York te ha ido bien ¿no?

Oye cuate, te voy a pedir un favor muy grande, si me los puedes hacer lo haces, y si no pos te rajas, pero procura poder. Quiero que en un ratito libre que tengas (cosa buten de difícil) busques a unas gentes que te voy a decir aquí, y las saludes de mi parte. Son buenas ratas y cuatezones míos.

#1. - Hablale por teléfono a Bertram y Ella Wolfe y dile que les mando ha tos besos - Phone: Nevins 8-3062 - los encuentras en domingo o temprano en la mañana.

#2. Hablale por tilinfano a: Jeanne de Ramux Phone: Chelsea 2-8280. (Dile que le mando besos y que quiero saber como está ella pierna y Bikou.

#3. Hablale al Dr Albert Claude. Rockefeller Institute. Phone: Regent 4-8000 - Dile que



-4-

Diego y yo le mandamos muchos saludos y que de mi parte reciba un beso y le dé 500 a Toy su señora y que son puras músicas de saxofon porque ni siquiera me han avisado que ya tuvieron un chilpayate que no la friegue y que me manden su retratito del infante.

#4.- Saludame a toda la gente que se te dé la gana y comprame en 5 and 10 Store dos libritos de direcciones pues el mío ya está rete viejito.

Se me olvidaba platicarte que ya me operaron de la pata. Ahora me quedó una pata larga y la otra corta pues me tumbaron cinco falanges, una de cada dedo, pero siquiera ya puedo andar mejor. Dos meses me aguanté jodido en una silla pero ahora ya estoy gira otra vez.

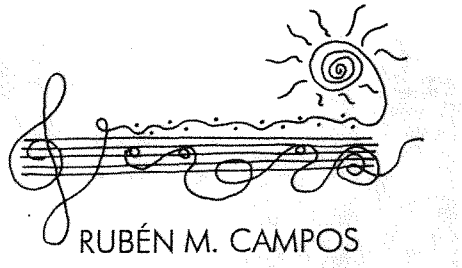
Es todo lo que puedo contarte por ahora, pero si me escribes te cuento más.

Portate bien, General, andate por la sombra y cuidate de los fríos juertes.

Diego te manda un poderoso abrazo y yo hartos — tu cuate Fred.

VENECIANAS

DOS POSTALES INÉDITAS*

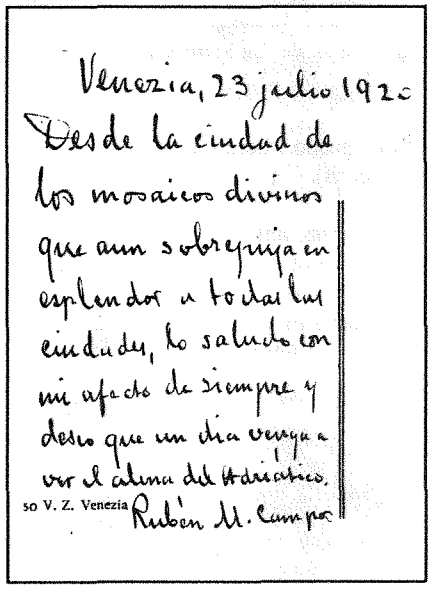


RUBÉN M. CAMPOS

Señor Agustín Loera y Chávez.
Venezia, 23 julio 1920.

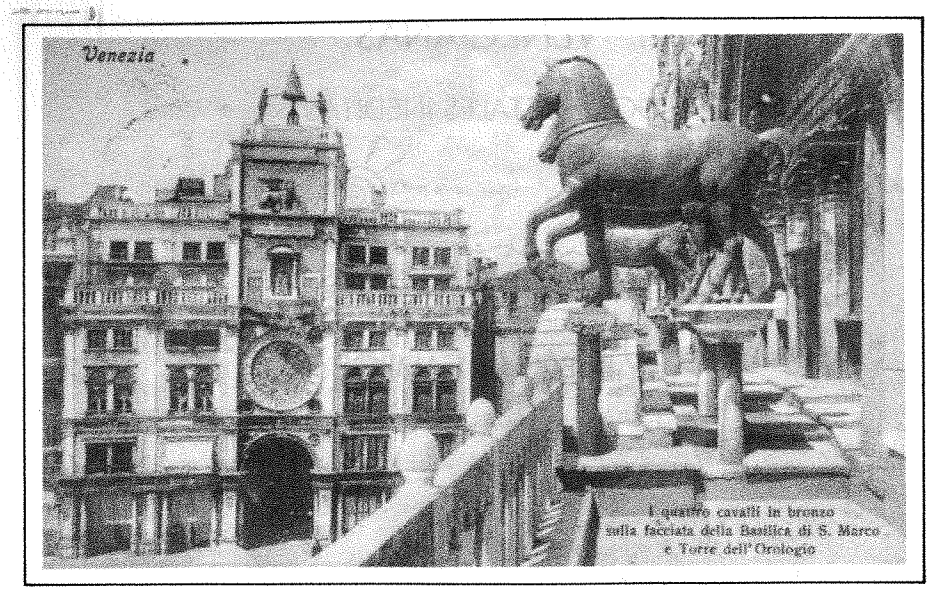
Desde la ciudad de los mosaicos divinos que aun sobrepuja en esplendor a todas las ciudades, lo saludo con mi afecto de siempre y deseo que un día venga a ver el alma del Adriático.

Rubén M. Campos



Fascímil de una tarjeta postal de Rubén M. Campos.

* Cortesía de Verónica Loera y Chávez. Estas tarjetas postales formarán parte de un libro de materiales iconográficos de la Editorial Cvltvra.

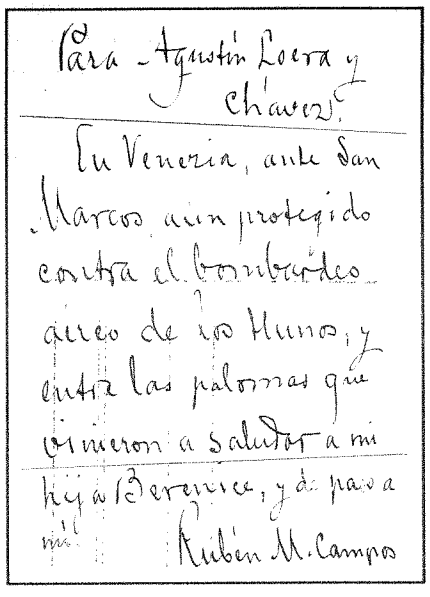


Los caballos de San Marcos.

Para Agustín Loera y Chávez.
(Sin fecha).

En Venezia, ante San Marcos, aún protegido contra el bombardeo aéreo de los Hunos, y entre las palomas que vinieron a saludar a mi hija Berenice, y de paso a mí.

Rubén M. Campos


Para Agustín Loera y Chávez.

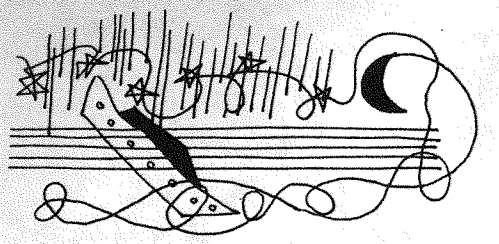
En Venezia, ante San Marcos, aún protegido contra el bombardeo aéreo de los Hunos, y entre las palomas que vinieron a saludar a mi hija Berenice, y de paso a mí.

Rubén M. Campos

Facsímil de tarjeta postal de Rubén M. Campos.

Rubén M. Campos con su hija Berenice en Venecia. Tarjeta postal.

LA ÚLTIMA MÚSICA DEL TITANIC



JOSÉ DE LA COLINA

La musique souvent me prend comme une mer!
. . . . . .
Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui soufree

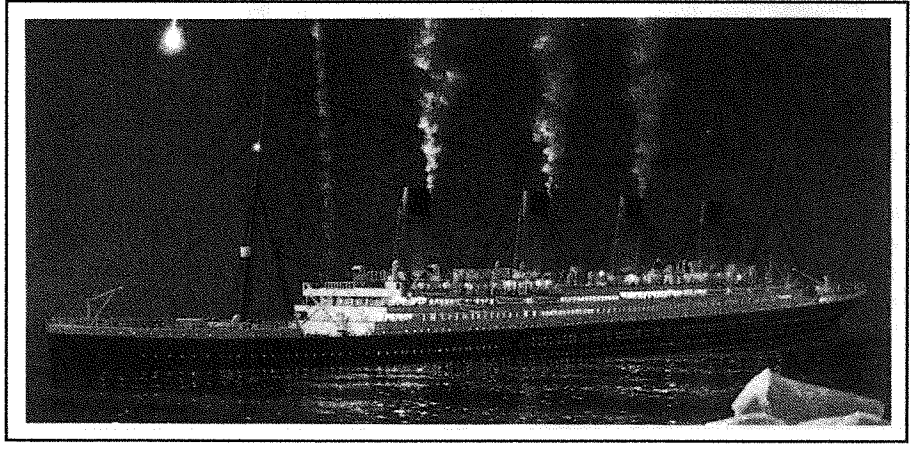
(Baudelaire)

Poco antes de la medianoche, entre el 14 y el 15 de abril de 1912, en su primer viaje y en el quinto día de navegar por el Atlántico desde Southampton Inglaterra a Nueva York Estados Unidos de Norteamérica, el RMS Titanic, el mayor y más lujoso de los buques de pasajeros, un babilónico gran hotel sobre el agua, inhundible según los expertos, cargado de dos mil doscientas personas (aristócratas, multimillonarios, gente de clase media, obreros emigrantes, marinos, maquinistas, personal de servicio, fogoneros), recibió un lateral y deslizado impacto de un iceberg súbitamente aparecido que antes de alejarse le desgarró las planchas metálicas del costado de estribor con un ruido que los tripulantes y pasajeros describirían como un débil rechinar o el rodar de un millar de canicas o el rasgarse de una pieza de seda o el roce de un dedo gigantesco por el recubrimiento metálico del barco, pero que los maquinistas y fogoneros sintieron como la explosión de una inmensa arma de fuego, como el rugido del trueno o el zumbido de un potente chorro de agua helada, y, tras una sacudida que despertó a unos pocos pasajeros,

el barco se detuvo en el que sería el último punto de su trayecto horizontal y sobreacuático, 41° 46'N, 50° 14'O, e inmediatamente el capitán Edward J. Smith, que había gozado esa misma noche de una fiesta dada en su honor por algunos de los más distinguidos viajeros, en la cual bailó tal vez un vals con la bellísima y parlanchina condesa de Rothes,

el blanquibarbado y digno capitán Smith, cuyo imponente porte no respondía a la trivialidad de su apellido, y que llegado a los 62 años de edad tenía ya decidido coronar su larga y eficiente carrera en la compañía marítima White Star retirándose tras ese afamado viaje en el suntuoso barco que consideraba tan invulnerable como para haber desdeñado a lo largo del día no menos de siete mensajes telegráficos de otros barcos acerca de la abundancia de icebergs en la zona, comprendió que el Titanic no tardaría en hundirse sino dos horas cuando mucho, de modo que había que mantenerlo a flote el mayor tiempo posible, disponer la evacuación ordenada de los pasajeros en botes salvavidas que, en conjunto, sólo eran capaces para poco más de la mitad de quienes iban a bordo, y resignarse a perecer con su embarcación según la tradición de la marina, y no de cualquier marina, sino la marina señora de los mares, la del cantado lema Rule Britannia, Britannia Rule the Seas, oigan ustedes esa canción dentro del cráneo del capitán Smith, si ese cráneo está en alguna parte, oigan luego al capitán Smith ordenar a telegrafistas y coheteros la emisión de mensajes en petición de socorro, aconsejar a la tripulación: "Comportaros como súbditos de Su Majestad Británica", y

entre otras medidas rápidamente tomadas para evitar el pánico de los pasajeros que empezaban a subir a cubierta, la mayoría arrancados al sueño, muchos sin poder creer o entender lo que sucedía, algunos todavía con la copa en la mano porque habían alargado los toasts en el salón parisién, otros más jugando a arrojarse los trozos de hielo que dejó el taimado iceberg antes de seguir su ignoto destino en la noche, unos pocos temblando ya ante el silbar y rugir del vapor desde la sección de calderas, y ante la paulatina inclinación de la proa, el capitán Smith hizo llamar a los miembros de la banda musical del Titanic, que esa misma noche habían tocado valses, polkas, romanzas, tangos, cakewalks, ragtimes en la fiesta al capitán y que, conocedores ahora de la situación, recomenzaron la música, quince minutos después de medianoche, en el mismo salón de primera clase y luego pasaron a la entrada de la cubierta de botes y cerca de la escalera principal, así que



El Titanic.

mientras los demás pasajeros corrían, se amontonaban, tropezaban, se abrazaban, se ponían los chalecos salvavidas en aquella cubierta, e intentaban meterse a los insuficientes botes de salvamento, allí estaban aquellos siete músicos de los que, lo siento, sólo puedo dar el nombre de su director, Wallace Hartley, porque el único documento gráfico que de ellos he visto es un conjunto de ovales fotos, que un libro reproduce en tamaño tan mezquino que, si bien los rostros pueden distinguirse, dos con bigotes, dos con sombrero (de copa uno de ellos), ninguno viejo e incluso uno con aspecto de muchacho, en cambio quedan minúsculos e ilegibles sus nombres y la especificación de los instrumentos que tocaban, y únicamente en una de las imágenes la mano del retratado descansa sobre el mango y las cuerdas de un violonchelo, por lo cual queda suponer, hasta nuevos datos, que la orquesta estaba formada como cualquiera de su tipo y época, digamos con un pequeño piano trasladable, un saxofón, o flauta o clarinete, un violín y un chelo, más acaso un banjo o ukelele para el ragtime, no sé si una batería de percusión, no sé, lo único que habría sobrevivido a la disolución y corrosión en el fondo del mar sería algún instrumento metálico, y cuando los esparcidos restos del Titanic y el barco mismo fueron hallados por el equipo de Robert D. Ballard en 1985, setenta y tres años después, no se halló nada parecido a un instrumento musical, aunque sí se encontraran botellas de vino y champagne milagrosamente intactas, y aun con corcho, y una cabeza de muñeca y hasta zapatos y botas,

y tampoco sé ni nadie sabe, porque los testimonios de los sobrevivientes no concuerdan, qué género de piezas tocaban los siete músicos, se habla sólo de "melodías animadas", "miscelánea musical alegre", "ritmos vivaces y muy sincopados", "ragtime", en fin, yo

Las escaleras del barco.

sólo me atrevo a suponer que hacia el final, que les llegó hacia las dos horas y quince minutos de la madrugada del lunes 15 de abril, ya sumergida la proa, el puente barrido y hundido por el agua, apretujados en la popa la mayor parte de los 1500 pasajeros que no tuvieron lugar en los botes, y cuando el capitán Smith habría dicho que desde ese momento cada uno debía valerse por sí mismo, y cuando el sacerdote Thomas Byles estaba apresuradamente oyendo confesiones y dando absoluciones, tal vez los siete valientes músicos tocaron alguna pieza religiosa o el God Save the King o alguna de las solemnes cuatro marchas militares escritas entre 1901 y 1907 por Edward Elgar bajo el título Pomp and Circunstance, a decir verdad lo que imaginariamente oigo cuando imaginariamente veo los últimos minutos de vida en el Titanic es la más conocida de esas marchas del brahmsiano Elgar, siento su altivo y robusto tempo, veo a los siete hombres de pie, vestidos de etiqueta, muy juntos, en estrecho círculo, tratando de diluir su miedo aplicándose concentrada, amorosa, profesionalmente, a emitir su música, casi se diría aislados del caos, el torbellino, el griterío de la gente que pasa corriendo, empujándose, atropellándose, llorando, en torno a ellos, esos siete aparentemente impasibles anglosajones que, sabiendo ya inútil cualquier esfuerzo por salvar el barco, por intentar salvarse ellos mismos, ponen su pundonor técnico, su orgullo de artistas, cualquiera que haya sido su categoría musical, en dar un sonido perfecto, llevar bien el tempo, no soltar notas falsas, en lograr en fin lo que seguramente, aunque nadie sino ellos lo advierta, es la mejor performance de sus vidas, quizá cada uno permitiéndose una parte de solo entre partes de tutti, mientras el agua ya les moja los pies y es difícil mantener el equilibrio pues la cubierta ya tiene una inclinación de casi cuarenta y cinco grados, y de pronto

El director de la orquesta, Wallace Hartley, en el centro, rodeado por sus músicos.

los interrumpe y silencia el gran estruendo de calderas que estallan, y luego el parpadeo y súbito apagarse de todas las luces, y la sacudida de la popa al partirse y desprenderse del resto del buque, y finalmente sueltan los instrumentos o se aferran a ellos, todo se abalanza verticalmente, todo se sumerge en las ávidas, oscuras, feroces aguas, y nuestros siete (in)mortales músicos se ahogan y son arrastrados al fondo del océano, allá abajo, a cuatro kilómetros de profundidad, de silencio, de no música, donde yacieron desde entonces convirtiéndose como diría Shakespeare en algo rich and strange antes de que el mar corrompiese y disolviera sus esqueletos y sus cráneos, ay, pobres Yoricks.

EDUARDO LIZALDE

CINCO POEMAS*

LANCE BOHEMIO

Una bruja gitana me maldice en su jerga,
porque no dejo que me lea la mano,
en una calle de la antigua Granada.
Percibe en mí algún aire desertor de agareno,
de zíngaro converso, de torero en declive,
y vuelve a maldecirme en voz muy torva,
trazando al aire signos de enconada belleza.
Sin comprender su arcaico rumánicoandaluz,
su alentejanogranadino,
yo le miento la madre en mexicano castilla,
con miedo, para exorcizarla,
para aminorar los inminentes daños
de esas maldiciones, que si vienen de un alma
poderosa, miserable y perversa,
son, decía Rigoletto, irreparables.

PLAZA DE PUEBLO

I am the king of the pool.
John Berryman. *Dream songs.*

Frente al estanque silencioso,
rodeado por los verdes modernistas
de una fronda negruzca,
todo es nocturna quietud.
Y no hay para arrullar a los durmientes
sino ese triste solo de carambola
que a diario juega el loco del lugar.

LADRA UN PERRO

¿El perro está ladrando a mi conciencia,
a mi dios en conciencia,
como a una luna de inminencia hermosa?
Juan Ramón. *Animal de Fondo*

El ruido es sordo.
Se tolera a sí mismo como ese perro histérico
que ladra contra el mundo y sus sombras,
contra la oscura, enorme noche entera.
—El angélico Adán era silente.

El ruido es este perro que disputa
imaginarios territorios a invasores supuestos;
que nos ensordece con su rabia impotente,
su miedo niño, su prisión precaria.
Todo es ruido.

La cantina, las copas, los malos cantadores,
la radio loca, los automóviles del centro.
El ruido es un gran perro como el del vecino,
un Kipnis, un Talvela,
un gran bajo profundo de omitidos armónicos.

Cosa perro es el ruido.
Nadie ha de matarlo.
Sólo queda un recurso: hacer más ruido,
mejor ruido.
de marxismo-leninismo
para agitar mejor al gallinero.

EL GALLO

Canta, pasea,
goza de sus gallinas,
pica el maíz sabroso,
canta orondo y pasea.

Y como no lo meten a la olla,
por duro, por calloso y por prolífico
—también por cantador, bueno es decirlo—,
se pone a leer textos
de marxismo-leninismo
para agitar mejor al gallinero.

KINDERLAND

Con una línea de Manzanero y otra de Groth.
(La música ideal sería la de Brahms: opus
63, lied no. 8).

Cuando era niño y no soñaba en recorrer de nuevo
—contra el espejo resistente, y para qué si ya lo estaba haciendo
con desagrado entonces—,
el amado camino de la infancia
(Der lieben Weg —yo creo— sum Kinderland),
no se me hubiera ocurrido que la gente se muere,
y que no sólo se mueren los vecinos, los paseantes,
las estrellas de cine, sino que uno se muere.
Uno comprende al fin que nada puede hacerse,
que el ritmo cuatro y ocho o seis
no es fácil de romper ni de medir.
Que uno podría, pongamos por ejemplo,

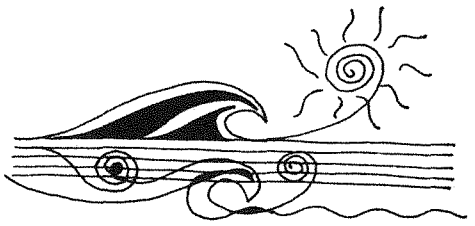
con cierta aplicación tranquila,
si hubiera tiempo, si hubiera tiempo, si hubiera tiempo,
el tiempo que gastamos por lo menos
en repetir las cosas y aprenderlas.
Nacemos dioses, pero tenemos que entenderlo,
y el tiempo que tenemos para el largo aprendizaje
no basta para el tránsito vital.
Seríamos dioses, en verdad,
con algo más de tiempo para repensar el mundo.
¿Cuántos árboles tontos que su propia madera
no sabrían modelar, viven tres siglos?
Hay lerdos elefantes centenarios,
hubo reptiles con cerebros de mosca
que partieron el pastel de sus quinientos.

Si pudiéramos hoy volver al mundo, a la materia
del niño que reposa al fondo de nuestro viejo cuerpo,
hacia el pasado, por nuestras entrañas,
a la tierra inicial
(no por amor a nuestra madre, muera Edipo,
sino por nosotros), si pudiéramos...

Vuelve siempre a decirse: nuestro estigma central es el regreso
porque también —puede haber trampa en estas cosas—
es el único sendero, único rumbo, dirección, sentido
verdaderamente vedado para todos.

* Poemas inéditos del libro *Bitácora del sedentario,* que publicará el Fondo de Cultura Económica.

UN PANORAMA DE LA MÚSICA DESDE GRAN BRETAÑA



ENTREVISTA AL COMPOSITOR JAVIER ÁLVAREZ

LOURDES TURRENT

Javier Álvarez nació en la ciudad de México en 1956. Estudió las carreras de clarinete y composición, y se graduó en el Conservatorio Nacional de Música en 1979. En 1980 se trasladó a los Estados Unidos, donde realizó estudios de maestría en la Universidad de Wisconsin en Milwaukee. Desde 1981 vive en Londres, Inglaterra, donde hizo estudios de composición en el Royal College of Music, graduándose en 1982 con honores. En la actualidad dedica su tiempo a la composición y a la investigación en tecnología musical y computadoras. Desde su llegada a la Gran Bretaña sus actividades han abarcado la producción y la interpretación de conciertos, y la composición de música para conciertos, cine, danza, televisión y video. Desde 1987 es maestro de composición y tecnología en el Royal College of Music y en Guildhall School of Music and Drama. Durante 1989-1990 fungió como presidente de Sonic Arts Network, la sociedad de música electroacústica de Gran Bretaña (antes conocida como EMAS).

En los últimos años el trabajo de Álvarez ha ganado un amplio reconocimiento internacional: ha recibido encargos, se han hecho interpretaciones y transmisiones por televisión y todas las radios europeas de sus obras por intérpretes destacados en Inglaterra, Francia, Suecia, Noruega, España, Estados Unidos y Latinoamérica. Su trabajo ha sido acreedor a numerosos premios, que incluyen menciones por Temazcal, Luz Caterpilar, *y* Acuerdos por diferencia *en el Concurso Internacional de Música Experimental en Bourges, Francia. En 1987, su obra* Papalotl *(para piano y computadora) fue galardonada con el premio de la Federación Internacional de Música Electroacústica. Otras distinciones son la Beca Mendelssohn y becas del Consejo Británico. En 1986 le fue otorgada una bolsa de estudio por la Fundación Ralph Vaughan Williams para realizar trabajos de investigación en el IRCAM en Francia. En 1988 le fue otorgada la Beca Gemini, la distinción más alta para jóvenes compositores en el campo de la composición en Inglaterra.*

Actualmente Álvarez trabaja en la composición de una ópera para la Compañía Nexus Opera que se estrenará en Londres en la primavera de 1992. Otros proyectos futuros incluyen obras para el Grupo de Música Experimental de Bourges y el Groupe de Recherche Musicale en Francia, para el New World Consort en Canadá y para la London Sinfonietta y el New London Chamber Choir en Gran Bretaña.

—Después de haber vivido diez años en Inglaterra y dedicarte a la composición y al magisterio, debes tener una idea bastante clara de las corrientes musicales del momento.

—Yo diría que por el momento hay cuatro. Una de ellas es la que se llama Nueva Complejidad, que viene de la tradición de Stockhausen, Boulez y que ahora tiene su máxima expresión en un compositor inglés, Brian Fernehough, que vive en Colonia, en Franco Donatoni, italiano y Salvatore Sciarrino. Ya sabes, esta corriente que viene desde Shoenberg, Webern y que, bueno, ha llegado a su máxima expresión con los compositores de hoy. Se le conoce como Nueva Complejidad porque reúne a una serie de compositores interesados en escribir una música múltiple para el ejecutante. Por ejemplo, al artista se le pide tocar sus notas y al mismo tiempo realizar tres o cuatro operaciones con el mismo instrumento, como leer métricamente varios sonidos a la vez, mientras se trabaja en otro pentagrama para la articulación, y otro más para las respiraciones. Para no hablar de las nuevas posiciones que debe buscar para lograr determinados efectos.

Se trata de una música muy compleja, mucha de la cual es buena, pero que se presta a una cantidad enorme de basura, que si bien es interesante como partitura, no logra resultados satisfactorios porque no se escucha ni la mitad de lo que está escrito. A esta seria limitación hay que agregar que muchos de los músicos interesados en esta corriente realizan una búsqueda más cercana a la lingüística que a la composición, es decir, que se preocupan más por la forma, la manera como teóricamente se pueden estructurar los sonidos más que por el resultado de esta combinación.

Como antítesis a esta corriente está el grupo de compositores que buscan la música más simplista. Influenciados por la obra minimalista de Steve Reich y Philip Glass. Me refiero a gentes como David Redford en Europa, que no están tan preocupados por la complejidad de la partitura sino por cómo suena. Buscan que el proceso musical sea suficientemente obvio para que cualquier persona, hasta la más ignorante, pueda captar lo que está ocurriendo. Estas dos corrientes de composición son como antítesis. Ahora bien, en medio de ellas hay una serie de posiciones más tenues. En este terreno se encuentra un grupo grande en Inglaterra que yo llamaría "los pastorales". No están muy definidos en sus metas. Son excelentes orquestadores y buenos músicos, y a veces escriben más simple, a veces más complejo; a veces disonante, a veces consonante.

Una cuarta posición, sobre todo en Francia y otros países europeos como Escandinavia, lo forman un grupo de compositores interesados en utilizar la tecnología como parte de su creación musical. No me refiero sólo a la música electroacústica, sino a las personas que incorporan otros estilos, como por ejemplo la música pop o el rock o

cualquier otra, a su creación personal. Lo que está bastante de moda es todo lo que sea música étnica integrada a la música de concierto.

—¿En cuál de estas corrientes te encuentras?

—Yo me inscribo dentro de la última que mencioné. Porque me interesa la tecnología. Llevo muchos años trabajando con computadoras y recursos electrónicos en combinación con instrumentos convencionales y con orquestas.

—Y tu interés por la tecnología, ¿coincide con la de otros latinoamericanos en Europa?

—Mira, además de las diferencias técnicas, podríamos marcar otro parámetro para comparar a los compositores si consideramos los estilos. Hay tantos compositores actualmente, bien preparados, hábiles, con tanto oficio, que no puedes calificarlos fácilmente porque todos tienen un nivel óptimo. Todo mundo es capaz de escribir lo que sea necesario. Si hay algo en lo que yo me siento diferente es en que mi música, como la de otros latinoamericanos, tiene un perfil rítmico y muy claro, y en muchos casos un perfil melódico. A los compositores latinoamericanos no les asusta hablar de melodía y aunque no han formado un grupo definido, tiene sus propias características y han hecho escuela. Tienen un peso definitivo en Europa.

Hay varios destacados: Alejandro Viñao, que vive en Londres, argentino, cuya música está, me parece, muy influenciada por Piazzola, pero al mismo tiempo se trata de un trabajo único. Viñano es un compositor muy profesional, siempre escribe correctamente y por esto su música se toca en todos lados. Los principales intérpretes la incluyen en sus conciertos en Europa y en EUA. Hay otro compositor también argentino, que vive en París, Alejandro Iglesias Rosi, que se preocupa más por la música puramente instrumental, no tanto por la cuestión tecnológica. Es muy ritual, con una grandilocuencia bastante personal y él también es una figura ampliamente conocida en Europa. Otro compositor interesante, y también muy individual, es un boliviano que se llama Agustín Fernández y vive en Irlanda. Es compositor residente en la Universidad de Belfast, muy interesado en la tecnología y al mismo tiempo en los ritmos latinos, así que logra una combinación muy especial. Otro más, Julio Escribano, también una persona muy capaz, experto programador, tecnologista y excelente compositor. De compositores mexicanos está Lilia Vázquez, que vive en Alemania. Bueno, podría seguir con la lista, pero estos son los nombres que me vienen a la cabeza.

—Ahora bien, hay algo muy importante para los compositores: ¿cuál es la forma en que la nueva música entra a las salas de concierto? ¿Cómo se manejan los críticos frente a las obras que se estrenan y qué repercusiones se tiene en la radio?

—Para empezar, y como punto importantísimo, hay una política de encargos desde hace doscientos años, en la mayoría de los países europeos. Es decir que al compositor, como a cualquier otro artista, se le paga y se le remunera por su trabajo y no se le trata como un objeto místico. Es un hombre de trabajo como cualquier otro. Tan serio y tan profesional como el que más. En ese sentido, los compositores profesionales en Europa pueden vivir exclusivamente de la composición. Básicamente porque su trabajo tiene suficiente demanda como para que grupos, orquestas o instituciones les encarguen piezas regularmente. Los encargos funcionan a través de un Consejo de Artes, como el que hay en nuestro país, y los instrumentistas solistas o los grupos interesados acuden al

Manuscrito de Javier Álvarez.

Consejo para obtener dinero y poder encargar una obra. No para hacerle un favor al compositor, subrayo, sino para hacerse un favor ellos mismos, porque les interesa tocar la música de determinado compositor.

El estreno de una obra les va a favorecer tanto musicalmente, porque se trabaja música nueva, como porque atrae a un público que se interesa por los nuevos compositores.

Es decir que la forma de encargar obras está bien establecida. Por otro lado existe la radio: es otra de las instituciones que también encarga música. Y no sólo esto, sino que le da trabajo a los compositores porque los invitan como expertos a participar en diferentes proyectos musicales. Básicamente como artistas que pueden educar a otros músicos y por supuesto, como críticos. La radio en Europa está muy preocupada por la transmisión de música nueva. Pero no preocupada en el sentido de vamos a echarles una mano. Preocupada por aprovechar suficientemente a los artistas de hoy, para dar a conocer su música. Y hay una competencia real entre las radios europeas: Radio France, BBC, Radio Suecia, Radiodifusión Italiana, Radio Española; todos estos organismos están involucrados con los artistas de hoy. Todos tienen orquestas radiofónicas, así que son sus propias orquestas quienes tocan las piezas que se graban y se trasmiten. Aún más, los propios compositores presentan sus obras o presentan las de otros colegas. Es decir, que hay un movimiento radiofónico bastante importante alrededor de la música.

Aparte de que la radio paga muy bien. Es decir, no sólo paga bien la música, sino los derechos de autor, cosa que en México se ha ido enterrando. A los compositores de música de concierto no se les paga el derecho de autor o se les paga muy poco o de hecho ni se menciona.

—Vamos a profundizar. Los compositores tienen entrada al público a través del radio y de los grupos de música de cámara. ¿Qué entrada tienen a la música sinfónica?

—Bastante. Y diría que todas las orquestas, la gran mayoría de las que se respetan, estrenan una obra en cada programa. Esto es un hecho definitivo e importante porque el público está habituado a escuchar y juzgar algo nuevo casi todo el tiempo. No hay programas especiales a los que nadie va para estrenar nueva música. Así que hay la posibilidad de comprar y tener éxito. Si una pieza obtiene el aplauso del público, va al siguiente festival, y puede suceder que a una orquesta se le invita, por ejemplo, exclusivamente a dar a conocer esa nueva pieza. En este sentido hay una verdadera demanda de la música nueva. Es algo similar a lo que pasa en México con la pintura contemporánea. La gente tiene verdadero interés por tener obra de artistas modernos y se siente orgullosa de que estén en sus casas. En Europa hay este orgullo por manejar la obra de los compositores que tienen prestigio.

—Algo más. ¿Cómo repercute la obra de los compositores en la crítica, en las revistas y los textos sobre música?

—Bueno, hay muchas revistas académicas para las cuales escriben muchos compositores o las cuales dirigen como editores en jefe. Particularmente hay una, *Contemporary Music*, que se distribuye por todos lados y que es una revista como *Pauta* en México, de teoría y crítica musical. Es una editora inglesa pero con distribución en EUA.

También los institutos de investigación musical publican revistas como el IRCAM en

París o en Italia, el Foro internacional. Y bueno, existe un movimiento bastante fuerte de críticos, científicos, y otras personas interesadas en la música, que colaboran con compositores para elaborar teorías, para presentar tesis, para generar locuras e ideas.

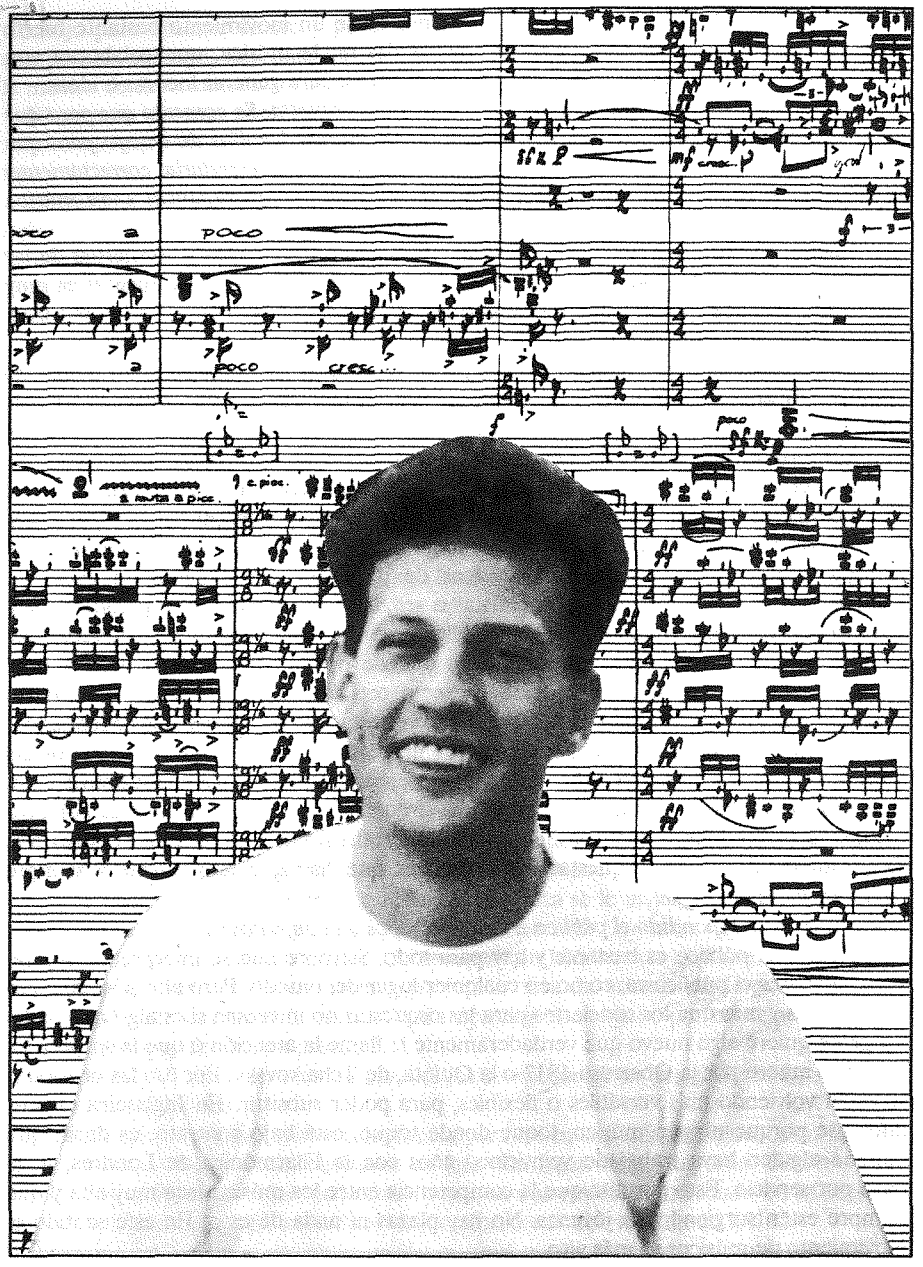
—Bien. Se discute mucho alrededor del futuro de la orquesta. Se comenta que para que no se conviertan en piezas de museo, es conveniente alargar los días de ensayo para que los músicos tengan tiempo de asimilar la nueva música e interpretarla correctamente. ¿Qué opinión tienes sobre este punto? ¿Hay en Europa una discrepancia entre música para festivales y la programación normal de una orquesta?

—Bueno, en México veo difícil que se altere el ritmo de ensayos y conciertos de las orquestas. Sobre todo porque la cultura de nuestro público en materia musical es muy deficiente. Es decir, yo creo que en México es una necesidad la orquesta tal como está. Yo diría que por un buen rato.

En Europa es diferente. Efectivamente ahí la orquesta se está volviendo un monstruo administrativamente hablando. No porque no se escriban obras para orquesta, no porque no sean rentables, sino porque, aunque sean rentables, son muy caras y hay muchos otros grupos artísticos que también están pujando porque su trabajo cuente con ese respaldo económico. Hay cantidad de grupos pequeños que son mucho más flexibles. Por ejemplo la London Sinfonietta, uno de los mejores conjuntos del mundo, porque la forman los mejores músicos que se pueden encontrar en Europa. Lo que se llama en Europa "high technique musician", músicos de primera línea. Muchos de ellos son compositores o si no, son polinstrumentistas o sea, lo mejor. Los más preparados. Bien. Esta orquesta es un conjunto flexible que igual se presenta con quince músicos, que como una orquesta sinfónica, que como un dúo de piano y flauta. Y sigue siendo el mismo conjunto. Es un grupo que se presenta con artistas que pueden contratarse libremente pero que funcionan dentro de una orquesta que se adecúa a las necesidades de la música que se va a tocar. Esta orquesta, en particular, solamente toca clásicos del siglo XX y música moderna. Ahora veamos un ejemplo más. Existe el Ensamble Contemporáneo en París, que igualmente es una orquesta y un conjunto flexible. Por otro lado, si tú ves orquestas como la Filarmonía de Londres o la Sinfónica de Londres o la Orquesta de París, son orquestas institucionales que hay que administrar y siempre tocan en el mismo lugar.

—¿Cómo ha respondido el público a estos dos tipos de conjuntos?

—Bueno, el público es bastante y hay para todo. Siempre que se interpreten programas populares el público va, como en cualquier lugar del mundo. Pero ahora se empieza a notar más y más que los conciertos para las orquestas no interesan si es algo muy oído. La gente quiere algo nuevo que verdaderamente le llame la atención o que la sorprenda. Nadie se muere por la Obertura 1812 o la Quinta, de Tchaikovsky. Por eso las orquestas se están volviendo más versátiles o flexibles, para poder subsistir. En Inglaterra esto es diferente porque ningún músico, toque donde toque, está bajo contrato, es decir, que aunque alguien haya trabajado veinticinco años con la Filarmónica de Londres, se le paga por servicio. Esto permite que la competencia entre los músicos sea muy alta y que siempre estén surgiendo los jóvenes. No hay plazas ni nada de esto. En este sentido el movimiento de músicos es más vivo.



Javier Álvarez.

—Bueno en México esto no es así. Aquí la profesión de músico de orquesta es un poco la de los tiempos clásicos en que el artista era un empleado y se le contrataba para hacer un trabajo de planta, igual que como se hace para el escritorio.

—Yo creo que los músicos que no tienen el nivel solista están sujetos a este tipo de trabajo y tienen que conocer a fondo la música de orquesta. Por ejemplo de Beethoven. Porque de otra manera no pueden ofrecer sus servicios a nadie. Pero, para volver al tema de la orquesta, yo creo que sí va a desaparecer, en tanto que administrativamente implica un gran problema. Seguramente se volverán orquestas-escuelas, creo que fungirán un papel más didáctico. El mercado no es suficientemente grande para justificar su existencia, ni siquiera en Europa. Ya ahí se empieza a ver la desintegración de orquestas porque a la gente ya no le interesan como antes. Hay otros grupos que tienen mucho más qué decir.

—Bueno, ya que estamos hablando de la nueva orquesta, ¿por qué no hablamos de un género que también se apoya en ella y sufre de gigantismo: me refiero a la ópera?

—Esto es muy importante. En realidad hay un nuevo interés por este género. En parte por una necesidad de incursionar en una nueva forma de expresión cercana al teatro, y en parte porque la tecnología ha traído esta cuestión interdisciplinaria, entre compositores y gente de teatro, actores, directores. La televisión también ha traído un interés por la ópera. Ahora, una ópera entendida como un género cercano al teatro musical. No ópera para un teatro gigantesco y una gran orquesta, sino más bien ópera de cámara. Ópera transportable. Que se puede llevar de escuela en escuela o de teatro en teatro. Un género más cercano a un circo o a la compañía de teatro antiguo. Ha surgido así por muchas razones. Es más fácil de administrar. Es más fácil encontrar el dinero para hacer la producción. Es más sencillo conseguir varios elencos que canten la misma pieza.

Pero la orquesta. La orquesta como institución musical, para nada. Sólo las grandes casas como Covent Garden o la Ópera de París o como la Casa de Ópera en Berlín que están preocupados por unir a la orquesta con el canto y la actuación, pero básicamente por darle un sentido a su casa. Para que sobrevivan estos teatros enormes que tienen mil necesidades. Pero, hay que subrayar que aún estas casas tienen importantes programas para promover ópera nueva para pequeños conjuntos. Sobre todo porque estos espectáculos pueden atraer a un público más amplio y porque es más barato montarlas. Es más viable.

—¿Y cual es tu posición en relación con la nueva ópera?

—A mí, en este momento me interesa sobremanera la ópera. Estoy escribiendo una, intentando sintetizar todo lo que hasta hoy he desarrollado técnicamente. Claro, no sé si lo logre. El proyecto incluye una orquesta muy pequeña de cinco músicos, cuatro cantantes y, aparte, una orquesta de sintetizadores y computadoras como parte de la producción. Este proyecto, como dije antes, responde a la necesidad de hacer óperas transportables.

—En relación con el libreto, ¿en quién te apoyaste para desarrollar la obra?

—Pues así como hay compositores jóvenes, hay gente de teatro, interesada en escribir este tipo de obras. En mi caso, la libretista es una australiana que se llama Robin

Archer. Siempre ha tenido interés en la ópera, es directora de teatro y de cine, aparte es cantante. Ella me escribió este libreto en inglés. Espero poder traducirlo al español y presentarlo aquí, si hay interés.

—¿Y cómo resolverías el problema de la lengua? Un texto en otro idioma implica un movimiento musical en función de las palabras. Traducirlo te obligaría a reescribir la pieza.

—Pues hay que readaptarlo. Casi volver a recomponer. Pero estaría dispuesto a trabajar la obra varias veces si hubiera interés por ella.

Pero también pienso escribir otra en español, ya que el español se está convirtiendo en una lengua internacional, por eso muchos compositores escriben textos en su lengua materna.

—Siguiendo con la ópera, es obvio que el interés de Lavista y Catán por escribir ópera está respondiendo a esta inquietud mundial por el género.

—Claro, no es extraño que estos compositores, a estas alturas de su vida, deseen tener éxito en este género. La ópera es para un compositor el proyecto más ambicioso, porque integra todo, y aparte, lo pone como profesionista a prueba. Porque en la ópera, o en cualquier música dramática, finalmente el drama lo lleva la música. En este sentido lograr una música que lleve mensaje es muy importante para un compositor.

—En cuanto a tu propio lenguaje, ¿cómo concibes musicalmente a tus personajes operísticos?

—Bueno, hay muchas maneras. La tonalidad es tan sólo una de ellas. Puedo pensar en el timbre, el ritmo, en fin, hay muchas maneras de caracterizar la música y darle un sentido distinto. Por ejemplo, la música de los chamulas está compuesta sobre un acorde, a lo más dos, y a pesar de eso cantan canciones durante 24 horas y cada pasaje tiene su propio sentido. Es más bien una cuestión de meta. Cualquiera que sea el estilo, o la técnica de composición de cada compositor, finalmente en la ópera lo que importa es que la música tenga el poder dramático para hacerle entender al escucha lo que está sucediendo, aunque el oyente no entienda necesariamente las palabras; a fin de cuentas el texto no es tan importante.

Para ponerlo de una manera casi simplista: si algo está sucediendo en la escena, por ejemplo algo triste, la música tiene que decirlo. No sé cómo lo logran. Hacerlo efectivamente es un reto que yo me planteo a mí mismo. Claro, tengo experiencia y tengo ideas, pero debo lograr que la música lleve el drama. Esa es la diferencia entre la ópera y otras formas de música dramática. Ni en el teatro, ni en el cine, la música lleva el drama, son las palabras. Yo aspiro, como otros muchos, a componer una ópera en que ambos elementos, música y palabra, tengan la misma fuerza. O que la dinámica resultante de las dos cosas sea también dramática. Para mí éste es el gran problema de la ópera. Ahora, yo no creo que tenga nada que ver con la cuestión del lenguaje. Obviamente está muy relacionado a nivel técnico, pero a nivel dramático poco importa si la melodía tiene un centro tonal o no, volviendo a lo de la tonalidad. Hay que escuchar *Lulu* o a *Wozzek*. Es muy difícil saber si están o no ancladas sobre una área tonal, pero lo que sí es fundamental, es que hay una línea melódica que parece un contorno dramático que es reminiscente y te hace recordar algo, o te conmueve.

—Bueno la finalidad de esta pregunta es, ¿cómo logra el compositor que el mensaje sea coherente para el escucha, o incoherente si esto es lo que el texto pide?

—Bueno, con una pregunta así hay que tener cuidado. Porque ¿de qué escucha estamos hablando?

—Del que sea. Parte del problema de la música contemporánea es que el resultado de tantas búsquedas es, para no decir feo o molesto, absolutamente incoherente. No es por la atonalidad, sino porque es una masa sonora que no va a ningún lado.

—Bueno, vamos a ponerlo así. Si tú en la ópera tienes cuatro o cinco cosas que suceden al mismo tiempo, para cualquier escucha normal es muy difícil procesar la información. Mucha música contemporánea de los setenta, particularmente, caía en este defecto. Fue un periodo de investigación y experimentación y mucha música salió, para el bien de todos en general, pero como un experimento. Y no va a permanecer porque se sabe que nadie puede manejar tal cantidad de información sonora.

Por otro lado, el equilibrio entre para quién escribes y qué es lo que tú quieres hacer, y se entienda, es responsabilidad del compositor. Pero éste no debe supeditarse al público. Es decir, no vas a escribir sólo para ser accesible. Tú tienes que tener muy claro para quiénes escribes y qué quieres que te escuchen. Idealmente uno escribe una obra para que la entienda todo mundo. Pero, mira, yo escribo una pieza en Londres que para mí es totalmente comprensible, y la gente la recibe muy bien; y la traigo a México y el público de aquí no la entiende. Y es igualmente sensible uno que otro, tan bueno uno como otro, pero tienen un horizonte sonoro totalmente diferente. Eso a mí me ha probado que no es lo mismo escribir para aquí que para allá.

—Es obvio que lo del público es importantísimo para un compositor. ¿Porqué no nos platicas más de tu experiencia alrededor de la obra que estrenaste en México?.

—Bien, podemos hablar un poco de ésta que acabamos de tocar en la UNAM que se llama *Gramática de dos*. Se trata de una pieza que yo compuse como un cargo. Obtuve una beca y esto era como el pago a la beca. Se estrenó en Londres en febrero. Es una pieza para orquesta que dura quince minutos.

Es una pieza bastante sencilla. Básicamente rítmica. Los patrones rítmicos que al principio son muy simples, poco a poco se van concatenando y se van volviendo más complejos, eso es todo.

En el contexto en que se estrenó en Londres, por el público asistente, que no era especialista (había compositores, porque los colegas procuran ir a los estrenos de todos) sonó bastante accesible. La pieza se tocó bien y precisa en tiempo. Cuando se estrenó en México, no sólo al público, sino a los instrumentistas, entender la lógica de la pieza no les fue tan sencillo, les llevó un poco más de tiempo. Ya que la tuvieron puesta, la interpretaron bien, pero para el público fue bastante difícil de entender. Parte de ello creo yo, es por la razón de querer comprender la música, cuando lo único que hay que hacer es oírla. Me di cuenta que se trata de un público totalmente diferente. En primer lugar por la experiencia musical de cada uno. Parte del problema es que nosotros entendemos lo que escuchamos a partir de ejemplos musicales previos, a partir de que asimilas determinadas relaciones rítmicas y sonoras. A un público que ha escuchado muy poco la obra del siglo XX, se le hace difícil salvar la distancia auditiva de un solo paso,

Primera página de *Recintos* (1980) para ensamble de alientos de Javier Álvarez.

del XIX a 1991. Una persona que no conoce bien a Stravinsky, para no hablar de Bartok, Berg o Webern, difícilmente puede entender lo que un músico de hoy quiere hacer. Esto no quiere decir que para entender haya que ser músico, sino simplemente desarrollar una cultura musical. Oír música mucho tiempo. Que a alguien le guste la música no quiere decir que sepa de música, sino que la escucha.

El oído se practica como la inteligencia. Una gente que ha leído poco y de repente se le da un Joyce, se queda en cero. Su nivel de literatura es muy elemental, tal como pasa con la música.

—Parte de esto se debe a lo que programan las orquestas. Tú sabes que no pueden librar una temporada sin la Novena *de Beethoven o* Carmina *de Orff.*

—Mira, yo veo un círculo vicioso. Los directores sólo programan lo que atrae a al gente, porque en México el público para las orquestas es muy reducido y se lo tienen que pelear. No estrenan obras de compositores mexicanos, y mira que hay muchos y muy buenos, porque temen que esto aleje a la gente. Pero implantar los estrenos sería una mina de oro, porque no sólo se daría a conocer lo que se escribe en México, sino que atraería el interés del extranjero.

Si se estrenara una obra cada fin de semana, el público empezaría a conocer a los compositores y podría comparar los mensajes sonoros. Aprenderían a distinguir entre Federico Ibarra y Mario Lavista, y si no los entendieran, por lo menos ampliarían su marco de cultura sonora. Seguramente con el tiempo acabarían reconociendo una pieza y aceptándola.

Es obvio que lo que hace falta es una coordinación de programación. A mí me parece que en vez de competir, las orquestas debían tener un trato más cordial, por lo menos a nivel de los programas. No sólo con la finalidad de no repetir, sino con la finalidad de hacer una programación anual lógica, en la que todas las orquestas toquen todo pero además todas estrenen obras. Porque se da mucho el caso de que, con una diferencia mínima de tiempo, dos orquestas tocan la misma obra. Otro error me parece que todas manejen los mismos horarios. De manera que si tú quieres ir a oír música orquestal un viernes, nadie toca. El sábado en la mañana, que a mí me parece más lógico que el domingo, tampoco hay nadie trabajando en ese momento.

Yo no entiendo muy bien por qué pasa esto. No sé si se trata de una competencia de mercado o de egos. Al público se le debería ofrecer la oportunidad de conciertos a diversas horas y en diversos días.

—Quisiera volver al problema del estreno de obras en México. ¿Tú que piensas sobre la posibilidad de abrir un mercado a las nuevas obras?.

—Mira, yo veo que están todos los recursos: el Consejo, dinero y los conjuntos de buen nivel. Lo que no hay es un centro de información. El CENIDIM es un gran esfuerzo, pero no funciona todavía como núcleo musical. Ni siquiera ahí se fomenta la unión y el intercambio entre los compositores que no saben qué está haciendo el colega. La gente vive aislada, no hay intercambio ni un foro donde oficialmente se permita este intercambio. La información, por lo tanto, está diseminada por todos lados. Tengo un ejemplo excelente. Conocí en esta semana a un músico alemán que vino a México a hacer su tesis sobre música mexicana. Su cálculo era estar aquí un mes, porque pensó que aquí

las cosas se manejaban como en Europa, donde vas a un centro de información y te dicen en qué lugar están los datos que necesitas y la música que quieres escuchar. En recabar la información se ha tardado seis meses. Ha ido con cada uno de los compositores, que le dan sus datos, pero no saben lo que está haciendo el otro. La culpa de esto lo tienen en parte los compositores y en parte el paternalismo, que ayuda a un compositor o a un músico, sin obligarlo a divulgar nada de su trabajo.

A mí me sorprendió mucho que no hubiera en el público más compositores el día de mi estreno. No porque yo crea que la obra era lo máximo, sino simplemente pensé que asistirían por curiosidad. Muchos no vinieron porque no leyeron el periódico y no supieron del estreno. No están informados. Y en esto yo no te diría que hay individualismo como en las generaciones pasadas. Actualmente, cuando la mayoría ha salido al extranjero y ve cómo están las cosas, y que todos estamos en el mismo barco, hay más una actitud de apoyo a la generación que la búsqueda de nuevos dinosaurios.

—¿Y cómo ves tú a los compositores mexicanos y a nuestra generación de músicos?

—Pues para mí las gentes más prometedoras, las que creo que van a cambiar el panorama, aunque no pueda mencionar a todas, son: Arturo Márquez, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, Lilia Vázquez, Samuel Siman, Bernardo Feldman, Marcela Rodríguez. Otra por ejemplo sería Ana Lara. Lo interesante es que casi todos ellos tienen contacto con el extranjero. Van y regresan. Porque dado el paternalismo que existía aquí, la única opción que tuvieron anteriormente muchos compositores fue irse. Ahora las cosas han cambiado y descubrimos que después de todo, no éramos tan malos como nos habían hecho pensar, y que allá afuera nos respetan mucho.

Esto en cuanto a los compositores, pero además hay instrumentistas maravillosos. El Cuarteto Latinoamericano, Lidia Tamayo, Mercedes Gómez, Nicolás Capilla, Jorge Federico Osorio, Oscar Tarragó, etc. Esto es otra situación que alarma, porque las orquestas siguen incluyendo como solistas a los extranjeros, y no a estos músicos, que son excelentes, y que muchas veces harían papeles más decorosos que los extranjeros.

La conclusión es que tenemos artistas de primera línea, tanto compositores como instrumentistas, a los que no se les dan las oportunidades suficientes. No sólo para tocar aquí, sino para representarnos en el extranjero. No se le da oportunidad a todos. Y a los que se les da, no se les exige lo suficiente para que desarrollen profesionalmente su talento, en última instancia en beneficio de todos.

—¿Hay una gran diferencia entre trabajar como compositor en Europa que aquí?

—Quisiera subrayar que no por vivir en Europa creo que ahí las cosas son necesariamente mejores. Ciertamente las oportunidades para un compositor son mayores. Empezando porque si aciertas en tu obra, tienes el reconocimiento del público. Es decir, si das un paso adelante, lo das y la gente se da cuenta. Aquí los artistas dan pasos enormes y nadie los reconoce. Por ejemplo, Mario Lavista hace una nueva ópera y en vez de que la gente entienda el esfuerzo que implica y lo bien lograda que está la música, a pesar de que tenga defectos de movimiento en la escena o lo que sea, la gente se la pasa discutiendo si les gustó o no. En lugar de referirse a la obra en sí. Qué importa que nos guste o no. Lo que vale es que un artista nuestro, en México, dio el paso e hizo un intento con aciertos y errores. Ojalá la próxima vez tenga mejores resultados. Es más,

me temo que eso mismo va a pasar con la obra de Daniel Catán. Ya lleva cuatro óperas, que no es decir poco, y cada una recibe comentarios superficiales y poco alentadores que para decir lo menos, son muy injustos. Algunos escriben que fue tradicional, otros que no fue lo que esperaban, etcétera.

—El problema que yo veo es que el público de ópera en México es poco y en realidad la gente que va a los estrenos ha escuchado un repertorio muy limitado. De manera que no desean oír, por ejemplo, a un Puccini; pero tampoco están decididos a aceptar un Wozzek *o una ópera de Stravinsky.*

—Pero es notorio lo que está pasando. Tal parece que la gente no se da cuenta de que en México se estrena una ópera cada año. En vez de reconocer lo que esto implica, sólo mencionan los errores. No se dan cuenta de lo que están tratando de lograr los pioneros de la nueva música. La crítica en México no es buena por muchas razones, primero porque no hace un análisis profundo técnico de la obra, y como no lo hacen, no pueden descubrir sus aciertos y sus errores reales. La actitud de estas personas es: mi crítica va a ser buena en función de lo malo que yo descubra y que planteé irónicamente.

En Europa se reconoce a un compositor con sus defectos, y los críticos dicen que es disparejo si lo es, y si hay otros que siempre aciertan, se les acepta por eso.

Para concluir. Lo que más me desespera es que la gente no entiende que se encuentra ante la generación de músicos de más alto nivel y más preparada en la historia de la música de México. Tenemos de todo y cada uno de los representantes es de lo mejor. Especialmente en la composición. Y hay algo en el ambiente, sobre todo en la manera como nos percibe la crítica, que se niega a reconocer que lo que se está haciendo es de primera línea y que no puede juzgarse simplemente a través de una crítica de país del tercer mundo. Merecemos nuevos críticos, más preparados. Es impresionante la rigidez y la falta de generosidad.

—Estás sugiriendo un cambio profundo en nuestro público.

—Pues sí. Yo creo que es hora de ponerle un alto a esta situación y exigir al crítico de música que lo sea y si no, que se dedique a hacer otra cosa más sana que influir negativamente en las personas. Yo creo que el único que, en su estilo y su propio lenguaje, intenta animar a la gente y señala los errores con mesura es Juan Arturo Brennan. Su interés es más difundir los logros que subrayar los fracasos. Esa actitud deberían tener todos los que juzgan la nueva música.

> A mí me gusta saber que Dante iba a la taberna; que Shakespeare era un noctámbulo; que Machiavelli jugaba a la morra con los carreteros; que Beethoven pasaba bastantes horas en la cervecería, y que a Miguel Ángel no le desagradaban las cenas alegres y las burlas.
>
> Papini

EDUARDO LANGAGNE

EL CONTRABAJO DE AGUSTÍN BERNAL

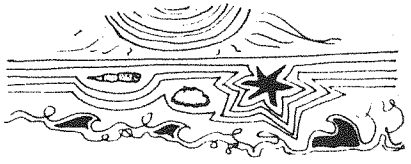
¿Eso que toca Bernal es un violín?
¿Gulliver atrapado
en la candente arena de Lilliput?
¿Es un enorme violín cambiando voz?
¿Muchacho atrabancado
que madura en Mi bemol y reflexiona?
¿Un gordo rezongando?
¿Un barítono feo
que no logró el papel en la Tannhäuser?
¿Un instrumento musical, sencillo y noble,
que acabó ya su jornada
y se vino al bar sin titubeos?

Cierra los ojos y escúchalo cantar,
óyelo cómo tararea, Lulú;
en ese contrabajo está la salvación de nuestros hijos.

En estos días de lluvia
podremos regresar a casa navegando en él.
Descubrir continentes (ahora que está de moda).
Jugar con nuestros hijos y llevarlos a otros sueños.
Sólo deberemos remar alegremente
al compás de una tonada vieja
tal vez de Gershwin...

Sí, de Gershwin.

LITERALES



GERARDO DENIZ

En el pasaje en que muere Fausto, se levanta un joven desnudo, el cual avanza hacia el alba, hacia una nueva vida...

Otto Mayer-Serra

Los ángeles regordetes, de repulsivo color rosa, arrastraban al Fausto de Busoni, turulato. Muerto, para ser exactos: acababa de morir, entre grandes dimes y diretes.

El pasaje estaba lleno de gente, pero todo el mundo se apartaba con respeto ante el desagradable grupo. Al honrado Mefistófeles, en cambio, le era más y más difícil abrirse paso. Cierto que, con su pluma de gallo en el gorro, su espada y sus pantorrillas postizas, causaba sorpresa, profunda inclusive. Hasta admiración en quien se fijaba un poco. Lo malo es que ello no le facilitaba la persecución, al contrario.

Mefistófeles, conocedor según él de la estirpe de Adán, quiso caer en gracia y soltó un chiste burdo a propósito de las nalgas de los ángeles que le arrebataban a Fausto. Casi nadie rio, pues —debe reconocerse— el aire distinguido no bastaba para disimular que, en aquel preciso lugar y fecha, era un pobre diablo.

Cuando Mefisto logró desembocar en la acera, los ángeles se alejaban con Fausto en un taxi. Dio media vuelta, contrariado, esperando enfrentarse a la multitud que lo acompañaba, y descubrió que había quedado solo: todos volvían a correr por el pasaje, pero ahora hacia adentro. Mefistófeles se internó también, a la zaga de los otros, guardando una compostura incómoda. Reunidas en las entradas de las camiserías del pasaje, las vendedoras no le hacían caso.

Se detuvo malhumorado antes de alcanzar el grupo: la turba se arremolinaba y gritaba más aún, abriendo en medio un camino por el cual Mefistófeles vio avanzar hacia él a un joven en pelota, sereno, legañoso. En el momento de morir Fausto, había despertado en su litera, disimulada en un recoveco del pasaje.

El joven sonreía y saludaba a todos. Traía en la mano izquierda una bolsa con jabón, peine, gomina y demás; al antebrazo, una toalla.

—Mefistofélico amigo —dijo con desenfado, palmeando en el hombro al Espíritu-que-niega—, ¿ya se ha muerto el tal Fausto, supongo?

Mefisto asintió solemnemente con la cabeza.

—Entonces me desperté a tiempo, ¿no? —presumió el joven.

—En este instante —refunfuñó Mefistófeles— Fausto asciende, escoltado por Justa y Rufina, hacia la gloria.

—Yo en cambio avanzo hacia el alba —repuso el joven, sin hacer caso del tono lúgubre—, hacia una nueva vida que, verdaderamente, no me urge.

—¿Hacia el alba? Casi es mediodía...

A un lado del pasaje se veían dos puertas blancas, iguales. Una tenía dibujada una herradura, la otra un caballito de mar. El joven se detuvo, giró por última vez, despidiéndose. Sin hacer más caso del pobre diablo, entró en el cuarto de baño para caballeros.

Desde mi primera juventud he sentido en Beethoven un hermano mayor, más potente, más divino que yo, pero a pesar de todo hermano, y he compadecido sus afanes, he sufrido con sus miserias, me he exaltado con sus creaciones sonoras, torrentes y tifones de sonidos gozosos y dolorosos, que me alteraban el alma y me hacían temblar el corazón a causa de una ternura que en ciertos momentos es espasmo; en otros, transfiguración beata.

Papini

EXPOSICIONES DE UN CUADRO MOZARTIANO

GERARDO KLEINBURG

Dentro de la abundante y a cual más contradictoria iconografía mozartiana, existe un cuadro de particular utilidad para explicar —desde la nada despreciable perspectiva emocional— el Concierto para dos pianos compuesto por Mozart en 1780. Dicho óleo, de un pintor salzburgués cercano a la familia y cuyo mestizo nombre era Johann Nepomuk della Croce, ofrece —si se sabe ver— un descarnado retrato del deplorable estado anímico por el que atravesaba el compositor.

Ahora le pido, apreciable lector, que observe con cuidado la reproducción del cuadro que se incluye con este ensayo. ¿Cuál sería la primera impresión?, ¿la de una apacible estampa familiar? Me atrevería a decir que es cualquier cosa menos eso. Véalo bien. Se trata de Mozart tocando el clave con su hermana Nannerl, mientras su padre —Leopold Mozart— con violín en mano se recarga sobre la tapa del instrumento y su madre —la recién desaparecida Ana María Pertl— se asoma desde un cuadro que cuelga de la pared trasera.

Hay, además, un nicho en el que se ha colocado una pequeña figura tal vez de algún personaje cuasimitológico que toca la lira, y una mesita con dos tinteros y una pluma.

Sin embargo, ¿se fijó usted en la desproporción que guarda la cara de la madre en relación con la de los vivos (es casi un cincuenta por ciento más grande)?, ¿observó los ojos de aparente tristeza de Nannerl y su inexplicable sonrisa a punto de reventar?, ¿se percató de la cara de mosca muerta del padre de Mozart, de su expresión tan mustia que parece afeminarse?, ¿reparó en la expresión de absoluta tristeza y desconsuelo de Mozart, en que parece estarse mordiendo el labio superior? Si le parece a usted que exagero, que sólo veo lo que quiero ver, lea los siguientes fragmentos de la correspondencia mozartiana del año anterior, a manera de temas, y su posible explicación, a guisa de desarrollo.

Tema I

La madre de Mozart a Leopold, desde París: "*No veo a mi hijo en todo el día, no salgo para nada de mi habitación, no sé ni el tiempo que hace, tengo miedo incluso de perder el uso de la palabra*".

Desarrollo

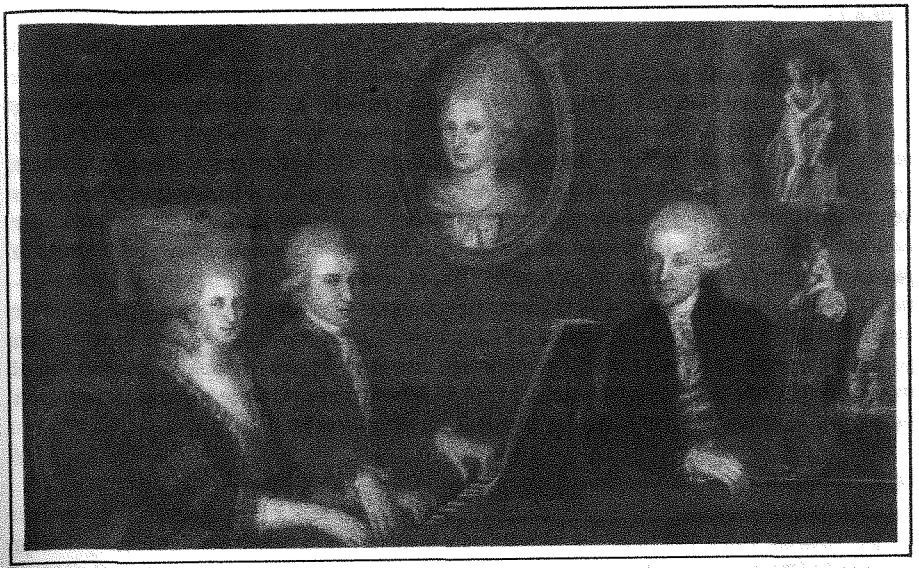
Mozart está prácticamente huyendo del arzobispo Hyeronimus Colloredo. Déspota recalcitrante e italianista obnubilado, se ha convertido en tirano y esclavizador de la vida y la obra de su *Hofkonzerteister* (léase Wolfgang). Las andanzas fugitivas hácenlo pasar por Mannheim, donde enamórase como sólo se hace una vez en la vida de Aloysia Weber (diva operística en ciernes y prima hermana del autor de *El cazador furtivo*). Leopold consigue, tras arduas gestiones, una licencia para que Wolfgang viaje a París; todavía recuerdan el enorme éxito alcanzado ahí cuando Mozart era niño prodigio. Wolfgang ve en esto la posibilidad de la libertad total; sin embargo, su padre le endilga a Ana María para que cumpla funciones de control y censura, y sea embajadora plenipotenciaria del *Pater familia.* Mozart reacciona dejándola al garete en París.

Tema II

Mozart a su padre, desde París: "*No estoy rodeado más que de brutos y de bestias (en cuestiones de música, se entiende). Pero, ¿cómo podría ser de otra manera? Se comportan igual en todos sus actos. ¡No hay en este mundo un lugar como París!*"; "*Te ruego, papá querido, que hagáis todo lo posible para que pueda ir pronto a Italia... yo pagaré mi pasaje como pueda, con tal de que pueda escapar de París*"; "*Estoy, a Dios gracias, bastante bien. Sin embargo, a veces no encuentro en las cosas ningún sentido. ¿Hace frío?, ¿hace calor? No siento alegría por nada*"; "*A los pocos franceses inteligentes que allí se encuentren, estoy seguro de que les gustará. En cuanto a los imbéciles, no será una gran desgracia si no les gusta. Y tengo la esperanza de que hasta los asnos encontrarán algo que pueda gustarles*"; "*París es una porquería indescriptible... Los franceses ya no tienen la misma cortesía que hace quince años. Ahora bordean la grosería y son abominablemente orgullosos*".

Desarrollo

Mozart ha fracasado en Francia. No es lo mismo el niño prodigioso de seis años que publica unas sonatas para piano y violín, que da deliciosas e impresionantes demostraciones, o al que Schobert y Eberlin se sientan en las piernas, que la amenaza de un joven de 23 años —superdotado—, maestro en cualquier género de la composición y seguro de sí mismo. Fuera de un puesto como organista de Versalles, algunas comisiones bien pagadas y varias presentaciones en los *Conciertos espirituales* de moda, había ido de desaire en desaire, de pleito en pleito. Su justificada carga de rebeldía (Colloredo + Leopold + Salzburgo) estallaba ahora delante de cada duque o condesa francesa; y su



La familia Mozart por J. N. della Croce, 1780-81: al piano, Nannerl Mozart, Wolfgang Amadeus y al lado su padre, Leopold. La madre de Mozart, en el retrato del centro, ya fallecida entonces (1778 en París), preside la escena.

voluntad emancipatoria terminaba de gestarse. La estancia en París (fuera del Tema III) había sido algo muy similar al título del ballet que le fue comisionado: una serie de pequeñas naderías.

Tema III

Mozart al abate Bullinger, amigo de la familia: "*Llorad conmigo, amigo mío. Este día ha sido el más triste de mi vida*", y luego a su padre y a Nannerl: "*Este mismo día 3, por la noche, a las 10 y 21 minutos, mi madre ha entregado santamente su alma a Dios... Tengo demasiada pena, he llorado demasiado. ¿Pero de qué sirve esto? He tenido que consolarme en seguida. Mi querido padre y mi querida hermana, haced lo mismo que yo...*"

Desarrollo

Ana María Pertl murió tras una fiebre tifoidea no controlada. Si bien Mozart reconoce haber sufrido (aunque dice que lo que más le impresionó fue ver morir a un ser humano), lo más significativo es lo rápido que se "consoló". Sorprende e incluso escandaliza a algunos la velocidad con la que desechó ese pesar. No se necesita mucha imaginación para entender su liberación inconsciente y el remordimiento posterior: quedaba abierto el camino para salir corriendo a buscar a Aloysia (Tema IV).

Tema IV

Mozart a Aloysia, desde París: "*...Espero saber por vos el éxito que tendrá esta escena <operística> —en vuestra opinión, por supuesto—, pues no la he escrito más que por vos, y no deseo ninguna alabanza más que la vuestra... Sólo seré completamente feliz el día que tenga la dicha de volver a veros y abrazaros con todo mi corazón. Esto es lo único que puedo desear*". Leopold, desde Salzburgo, a Mozart, en Mannheim: "*Dos cosas llenan tu mente y te impiden razonar con seriedad. La primera y principal es tu amor por la señorita Weber. No me opongo en absoluto... ¿Por qué iba a oponerme ahora que ella puede hacer tu felicidad y no tú la suya? ... Espero que partas en el acto o, de lo contrario ...*" Nissen, primer biógrafo de Mozart y segundo esposo de Constanze (tras escuchar la anécdota vía su esposa): *Apareció Mozart ... pero encontró a Aloysia en muy distinta posición respecto de él. No pareció reconocer, cuando se presentó ante ella, a aquél por el que había llorado poco tiempo antes. Entonces Mozart se sentó ante el clave y cantó con fuerte voz: "Dejo de buen grado a la joven que no me quiere"*.

Desarrollo

La puntilla. Lo único que faltaba a Mozart para sentirse totalmente derrotado. Aloysia deja de amarlo (no estamos seguros de que lo haya amado en verdad alguna vez) y sólo piensa en su meteórica carrera como soprano. De ahí el cruel comentario de Leopold respecto a quién puede hacer ahora la felicidad de quién. Mozart pasa de la entereza heroica (al cantar en plena cena de Navidad un *lied* de despecho) al derrumbe. (Tema V).

Tema V

Leopold a Mozart: "*Mi querido hijo, conoces muy poco del mundo, pero cuando estés de nuevo en casa, entonces recordarás mis cartas y todas mis profecías y mis previsiones sobre la ingratitud humana*", y Mozart a Leopold: "*...Podéis estar seguro de que ardo en deseos de abrazaros de nuevo, a vos y a mi querida hermana. ¡Ah!, si no estuviérais en Salzburgo*".

Desarrollo

Regreso sin gloria del hijo pródigo a los brazos de padre y hermana, que magnánimamente lo reciben y perdonan.

¿Verdad que ahora puede verse de otra manera este cuadro, pintado en 1780 tras el regreso de Mozart a Salzburgo?

Coda

Si bien lo dicho anteriormente puede ilustrar el "carácter" profundo y desolado del Concierto para dos pianos K. 365 (316a), es necesario incorporar una serie de elementos

estrictamente musicales que avalen este ensayo y le eviten ser acusado de mero recuento anecdótico.

Para ello tal vez habría que empezarse por decir que, en Mozart, la idea de una obra a cuatro manos o dos pianos estaba inexorablemente ligada a su hermana y a su niñez. Juntos aprendieron a tocar el instrumento y, tocando a cuatro manos, realizaron las primeras y deslumbrantes giras. Sin embargo, cuando Mozart continuó el ascenso como compositor de fama paneuropea y Nannerl se convirtió en una simple maestrita de niños salzburgueses, la relación entre ambos adquirió cierta tensión (que por no manifiesta se incrementaba).

Resulta, pues, significativo que el cuadro los retrate tocando, y que una de las primeras obras que Mozart compusiera a su regreso fuera precisamente un concierto para dos pianos (que sin lugar a dudas tocarían y estrenarían juntos). Y es justamente el factor recién mencionado el que permite explicar el tipo de relación que guardan los dos solistas en esta obra. Más que colaboradores, más que ecos y sostén uno del otro, resultan rivales sutiles, opuestos que en ocasiones se tocan mediante unísonos furtivos.

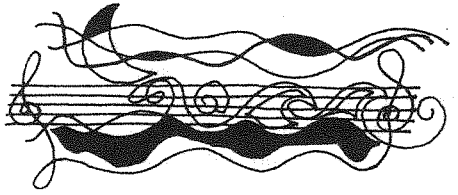
Mucho se ha hablado del estilo galante italiano en la obra mozartiana, y esta obra no es excepción. Sin embargo, hay un sinfín de elementos que —si no lo contradicen— sí nos hacen pensar que el mentado estilo peninsular (más bien frivolón) se manifiesta de manera menos burda y más inteligente. No puede considerarse italianista una obra que presenta el típico *durchführung* de la forma sonata alemana, que no echa mano de esos contrastes *forte-piano* o tema rítmico-tema melódico tan característicos de un Sammartini o un Johann Christian Bach, que lleva a tal punto de desarrollo e importancia a las maderas y los metales, que module con una frecuencia tan inusual para la época.

Por el contrario, recursos italianos como los *abellimenti* son aplicados con una nueva intención. Más que adornos triviales, son reforzadores del carácter intranquilo y nervioso, cuando no melancólico, de varios pasajes. Es así como encontramos (en el *Andante*) *grupetos* que se resuelven en una nota ajena a la tonalidad reinante, a través de intervalos disonantes, o arpegios en el registro más grave del piano, sin contar con el excepcional uso de las flautas.

Mención especial merece también la aplicación particular de las escalas y los acordes. Las primeras, como una especie de desdoblamiento del bajo de Alberti, como elemento que permite incorporar un nutritivo cromatismo. Los segundos, de una manera atípicamente masiva y frecuente, entre cima del *Sturm und Drang* y heraldos pre-beethovenianos.

Si se quiere hablar de italianismo en esta obra, tiene que ser a manera de vehículo, como medio y no como fin. Esa es, tal vez, una de las más grandes virtudes de la música de Mozart. Gracias al dominio absoluto de esa escuela (fruto de la guía de su padre), Mozart fue capaz de asimilar lo galante y usarlo para satisfacer propósitos particulares. Es más, uno puede aventurarse a explicar con ello esa permanente gracia y desconcertante simplicidad de la obra mozartiana; ese puede ser uno de sus secretos. Secreto que, como en el caso del Concierto para dos pianos, le permite exorcizar tal cantidad de dolor y frustración, sin revolcarse; redimir su vida (y la nuestra) con dulzura.

BEETHOVEN



GIOVANNI PAPINI

1

Al querer plasmar en palabras una imagen de la música más beethoveniana de Beethoven —empresa absurda que tienta, como todo lo absurdo— no se puede hacer más que recurrir a las sorpresas de una naturaleza transcrita en paradojas.

A veces parece murmurar quedo un arroyuelo al que desde lejos otros muchos riachuelos van respondiendo. Y poco a poco los hilos de agua se van encauzando hasta convertirse en potente coro que discurre por la torrentera, y de improviso se entrechocan, se mezclan, se juntan, para finalmente desparramarse por el amplio mar y fundirse en el océano que se alza rugiente, cual si pretendiese anegar toda la tierra.

Otras veces *adivinas* un cielo estrellado: cada estrella permanece en su sitio, inmóvil en el lugar señalado de antemano para formar parte de la arquitectura del firmamento. Y he aquí que un astro libre, forastero imprevisto, se precipita en la pacífica corriente, de idéntico modo que un vibrante solo de violín domina la trama orquestal homófona.

Ahora es un cometa que se aproxima triunfante: las estrellas, arrobadas, forman corona a su alrededor para luego perderse absorbidas por su cola imperiosa e imperial.

El resto del cielo se ha quedado desierto, y donde antes lucían infinitas gotitas de luz surge un inmenso sol blanco que abarca todo el horizonte y deslumbra los ojos del alma.

Pero el sol lunar, tras una pausa silenciosa más estridente que un grito salvaje, se quiebra y se fragmenta en una polvareda de reflejos: la bóveda sonora se ha trocado en apacible resplandor donde el corazón advierte que ningún deseo puede ya expresar.

2

Si los volcanes pudieran mostrarse idílicos y enamorados, su invitación al amor —bramidos de ternura— semejaría la música de Beethoven.

Si los ruiseñores pudieran mostrarse heroicos, y algún día se decidieran a declarar la guerra a las águilas, su grito de combate semejaría la música de Beethoven.

Si los niños, sin dejar de ser niños, asimilaran toda la melancólica esperanza de los viejos, su saludo a Dios semejaría la música de Beethoven.

Si un bienaventurado bajara del paraíso y se viera constreñido a vivir sobre la tierra, su cántico de nostalgia semejaría la música de Beethoven.

3

La música de Beethoven —en sus intervalos de sublimidad— es la más furiosa tentativa que jamás hayan hecho los hombres para juntar el cielo y la tierra.

Cualquier cristiano verdadero que reza con corazón sincero lo puede conseguir, pero por un instante solamente y para sí. En cambio, en el caso de Beethoven, es el hombre solo, con sus fuerzas humanas únicamente, sin intervención directa de lo sobrenatural, y con un resultado duradero.

Los constructores de la torre de Babel y los titanes rebeldes querían alcanzar el cielo colocando piedra sobre piedra o montaña sobre montaña. Era la tierra —pedazos de la tierra— que quería elevarse hasta el cielo. Beethoven, más humilde y más soberbio, quiere en cambio que el cielo descienda hasta la tierra.

En algunas de sus sinfonías parece descubrir, bajo un cielo borrascoso, una hilera de cordilleras coronadas de Himalayas que se yerguen hacia las constelaciones.

Mas cuando trata de atraer de veras el cielo hacia nosotros, la música de Beethoven cava abismos mucho más profundos que altas son las montañas; y adopta el método del *De profundis*: el máximo rebajamiento como expresión de la máxima altura. Quiere probar la tentación del vacío que la piedad debe llenar, de la noche plena que pide iluminaciones ultrasolares.

Y aquel canto subterráneo, abismal, aquella voz que susurra desde lo más profundo de su humillación, parece que obtenga su propósito. El cielo se inclina para oír mejor, ni desdeñoso ni distante, el ruego de los siervos sepultados. Cual si quisiera ensamblarse con la tierra. Sólo una pálida raya los separa. La reconciliación está a punto.

Nuestro espíritu, casi libre de las ataduras humanas, permanece tembloroso mientras sufre de doloroso placer ante la inminencia del milagro. Pero el abismo, engañado por la certeza, se solevanta hasta convertirse en montaña, y el cielo se eleva, se aleja: el encanto se ha roto. Lo imposible continúa imposible, y una riada de arcos pregona, interrumpiéndose, repitiéndose, la resignación de la derrota.

4

Beethoven consigue a veces disparar el diafragma opaco que separa lo humano de lo divino, de forma que parece que de un momento a otro vaya a abrirse, a desaparecer. Bastaría otro intento, un pequeño desgarrón tan sólo, y nos encontraríamos ante la terrible presencia de la eternidad. Pero este último paso no lo realiza Beethoven ja-

más..., ni puede hacerlo. ¡Él está por encima de todos los hombres, pero no llega a la altura de los santos!

Al ser él el más grande de todos los músicos, precisamente a él y no a los demás correspondía el doloroso premio de mostrar la impotencia final de la música. La música nos libera durante una hora del infierno enlodado de la vida, pero no puede introducirnos en el auténtico paraíso. Es purificación y pena: purgatorio. «Entre Beatriz y tú está este muro».

5

En Bach, el alma —un alma sencilla y buena— conversa directamente con Dios; mas tan sólo le habla del éxtasis de encontrarse, feliz, con Él cara a cara. Y la felicidad es tan pura, tan cierta, que no busca variedad de palabras para manifestarse, sino que el mismo grito inicial resuena cada vez más acuciante, cada vez más potente, como si al no saciarse de sí mismo tampoco se saciará de Él.

También Beethoven, en las diversas etapas de su ascensión, habla con Dios; pero de otra manera. En Beethoven el Dios escondido en el hombre se dirige, de menor a mayor, al Dios que durante algunos años fue hombre. Y porque sabe que habla a quien experimentó la naturaleza humana, nada le esconde: muestra su alma por entero, con todo su éxtasis gimiente, mas también con todo su dolor y hasta con todo su orgullo. ¿Quién sentirá pudor ante un hermano?

El canto de Bach es un monólogo y nace en los momentos en que el espíritu experimenta un sentimiento teocéntrico, en grado muy elevado, pero siempre el mismo.

El canto de Beethoven es un diálogo, y a menudo un drama completo.

Bach canta por sí mismo; Beethoven, en nombre de todos. Uno es un ermitaño; el otro, un pueblo alborotado. En Beethoven se muestra el hombre por completo, con sus pasiones en flor y desatadas, con sus esperanzas que abocan a la desesperación, con su amor pujante que tiene acentos de cólera, con sus miserias que quiere depositar, cual si fuera incienso esplendoroso, a los pies de su Dios.

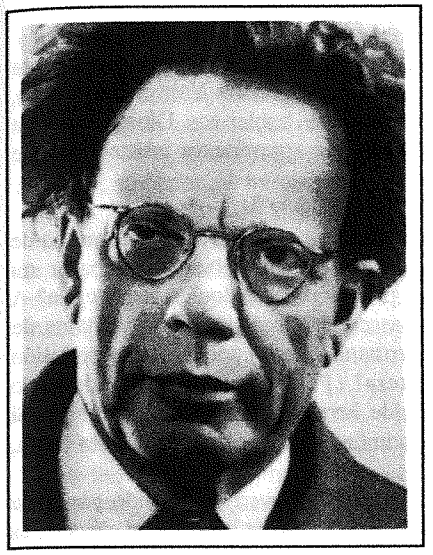
Cuando escucho ciertos «tiempos» de Beethoven me parece ver a un coloso peregrino que asciende a la cima de la montaña para hacer oír su plegaria más en la lejanía y más desde la cumbre, y de vez en cuando se arrodilla; pero cada vez que se pone en pie, encendido el fiero rostro, se agarra a las peñas con sus manos enormes, cual si quisiera arrancarlas y lanzarlas al abismo. La oración se trueca de pronto en intimación.

«La esencia del amor —ha escrito Jacobsen— es que sea suplicante y domine». El canto de Beethoven es una flecha que ha ensangrentado la mano que la dispara.

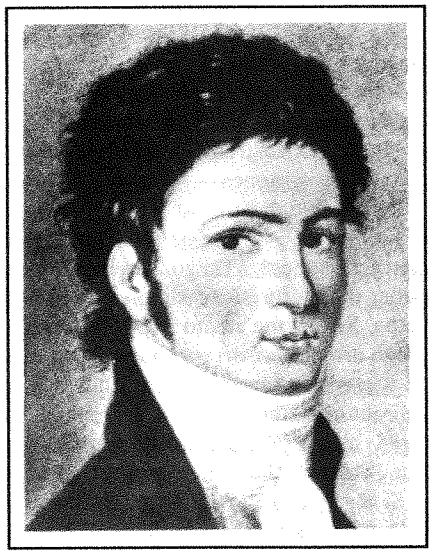
6

Casi a medio camino, en el tiempo, entre los dos únicos que pueden comparársele, Beethoven es completamente distinto de Bach y de Wagner.

Bach es el noble en quien anida un espíritu puro y angélico; Wagner, un burgués sometido a un demonio de mujer, a una Lilith carnal hasta en sus manifestaciones de



Giovanni Papini, 1940.



Ludwig van Beethoven.

fingido misticismo. Beethoven es un hombre del pueblo que conversa con héroes y con arcángeles: varones, asexuados, elegidos.

Nada de filisteo ni en su vida ni en sus obras. Nada de sensual ni diabólico. Beethoven es hijo de familia pobre, nieto de criados, y debe servir a señores por necesidad; pero está por encima de los príncipes por el derecho divino del genio. Está co . la gente del pueblo y con los emperadores, siempre sencillo, siempre digno; alegre con unos, más triste con otros, pero siempre distinto de los primeros y de los segundos: jamás plebeyo, jamás cortesano, jamás «clase media».

Y por eso en su música no hay nunca la abyecta lascivia del burgués que fantasea bajo el cobertor arremangado: la orgía de los sentimientos forzados o una saturnal a precios módicos. Wagner, a su lado, parece una vieja cantante prostituta *retour d'âge,* que trata de contestar de vez en cuando, en falsete, y entretanto arrastra en su voz la torpe memoria de sus ostentaciones afrodisiacas.

La música de Bach es un austero prestidigitador que, casi jugando, levanta catedrales con fugas de naves y pináculos de invocaciones. La música de Wagner es una diablesa charlatana que querría hacer, a fuerza de caricias y de incensario, la alcahueta de heroínas doncellas y de efebos sacros.

La música de Beethoven es la confesión pública de un hombre que ha subido hasta la más alta torre; de un hombre que conoce culpas y afanes, pero que ha permanecido puro entre los vendavales del mar, viril en las llamaradas del amor, religioso en los ardores del heroísmo.

7

Beethoven, a despecho de sus denigradores póstumos, no es un Prometeo que intenta robar el fuego sagrado a Júpiter, ni un Lucifer que se rebela contra Yahvé. Es un titán, si así os place, pero un titán humilde, que se contenta con hablar con Dios. Su música es un tejido de trémulas interrogaciones —y de ahí sus apremiantes insistencias que *parecen* repeticiones—.

Parece que diga:

—¿Qué debo hacer de mi alma, creada para la «salvación eterna», en este mundo de contradicciones? ¿Tengo derecho a gozar, a abandonarme? ¿O bien debo pagar mi poder de intérprete de idiomas no nacidos, con la privación de cualquier otra alegría? A veces, Señor, me siento preso de un frenesí por ascender hasta ti, como una llama de fuego armonioso, arrastrándome tras todos mis hermanos. Pero ¿por qué toda explosión de júbilo se encierra siempre en cadencias de tristeza? ¿Por qué esta voluntad de vuelo sobrehumano me suscita, como un eco que no incide, acompañamientos de renuncia? Si aspiro a sentir y a dar alegría, y una alegría nada común, ¿por qué esta pena, esta fatiga, este retorno del destino enemigo? *Muss es seis*?

Si algún día Dios contestó a estas interrogaciones, Beethoven no ha sido capaz de transmitírnoslo. Después de la *Novena Sinfonía* no le era posible más que el silencio, es decir, la muerte.

8

Uno de los prodigios de Beethoven es haber sabido elevar la música ligera al clima dramático, haber elevado el valor a los umbrales de la solemnidad, haber hecho servir la gracia armónica para la revelación espiritual. Lo que en otros parecía «arabesco sonoro», en él adquiere la gravedad de un *Mane, Thecel, Phares.*

A veces inicia un tema de alegría campestre que parece preludiar una farándula de epicúreos. Mas al instante, sin saber por qué, el tema, el mismo tema, se hace cada vez más triste y grave, se entrelaza con otros que lo convierten en idéntico por el ritmo pero casi doloroso, de forma que al fin se torna en alabanza sobrenatural de un afligido y sereno terror. El movimiento iniciado en idilio concluye en tragedia. Teócrito desemboca en Jeremías. Y un tiempo de minué acaba recordando los placeres irrevocables, las bellezas fugitivas, la nocturna liturgia del tiempo, el pensamiento de la muerte.

En nadie como en Beethoven revela la música su secreto, que es el de ser la magia bifronte de los afectos.

9

Algunos críticos modernos desdeñan en Beethoven al romántico: al inquieto saboreador de Shakespeare y de Goethe; peor aún: de Rousseau y de Schiller. Pero si el clasicismo, según la justa fórmula de Gide, no es más que un romanticismo domado y superado, se puede proponer la idea de un romanticismo que sea el hallazgo —nueva savia de linfa nueva— del clasicismo extenuado, apergaminado por los siglos.

El romanticismo de Beethoven me parece de estilo. No es enfermizo ni mucho menos egocéntrico. Es más bien una voluntad de resistencia y de salud que no se refiere solamente al yo, sino a la *polis,* a la humanidad. Descubre en Beethoven, y no a causa de su inercia retórica, la devoción a la *Tugend,* el entusiasmo por la virtud. Me parece entrever en él un aspecto romano, o mejor aún plutarquiano: la pasión por el héroe, mas no por el héroe frenético y enfermizo, decadente, romántico en el peor de los sentidos, sino por el héroe que permanece en pie, estoico, entero, serio, que no se doblega. Los dolores del viejo Áyax más bien que los del joven Werther.

Si las figuras de los cuadros de David pudieran cantar, creo que entornarían los coros de Beethoven. Coriolano, que soporta el destierro y desprecia a la plebe, pero se deja vencer por el llanto materno, no es una invención romántica, aunque escenificado por Shakespeare y resucitado por Beethoven.

10

Aceptemos un Beethoven romántico y por tanto discípulo de Rousseau. Pero si el santo falso y falsario de Ginebra es bufo y desastroso, no es desastrosa y bufa la naturaleza a la que éste, en su evasión de lo neurótico, ha calificado como los cerebrales del siglo XVIII.

Beethoven ha descubierto por su cuenta la naturaleza y le ha otorgado voz; es decir: ha hecho colaborar sus voces en el gran salmo de la Ausencia.

En la música de Beethoven siempre es el hombre quien canta —canta y recomienda su pobre alma, y no podría obrar de otro modo—; pero el divino Sordo ha elevado consigo, en el orden de la armonía, las palabras esparcidas por la naturaleza, hasta componer un discurso. Aquí el hombre canta, pero después de haber escuchado el gorjeo de los pajarillos, el murmullo de las fuentes, la melopea y la ira del viento. La llamada de San Francisco es obedecida finalmente, gracias al cristiano Beethoven. Todas las criaturas cantan, junto al hombre y por medio del hombre, las alabanzas del Señor.

La naturaleza, aquella naturaleza que San Pablo había sentido gemir en los dolores del parto como si esperase, junto al género humano que la corrompió, su redención, encuentra en la música de Beethoven un ritmo a su gemido, una interpretación fraterna.

11

Los biógrafos de Beethoven han exagerado demasiado, a mi entender, su desdicha, por manía de pintoresquismo patético y de romanticismo delictivo.

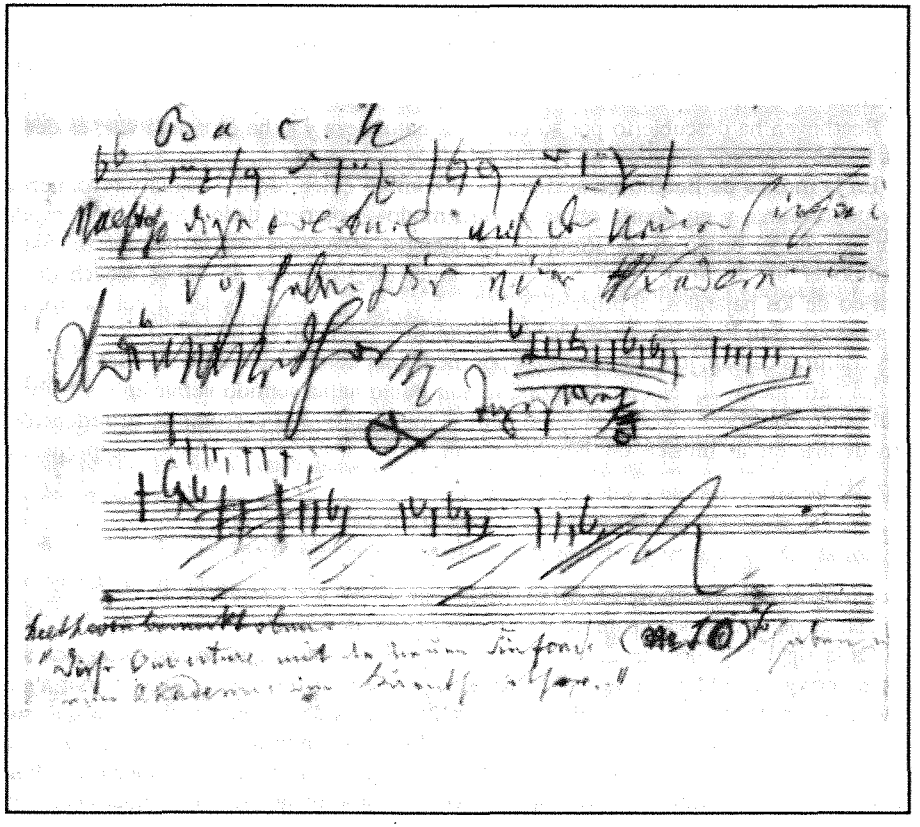
Cada siglo hay millares de hombres que quedan sordos, que se sacrifican por sus hermanos y sus sobrinos, que son desdeñados por las mujeres, condenados a servir a sus inferiores, a no ser comprendidos por los críticos, a padecer enfermedades, a que sus ganancias sean escasas, a que sus beneficiados se le muestren ingratos, a sufrir la imbecilidad universal. Pero entre todos éstos está, por fortuna, un Beethoven, y entonces todas esas miserables miserias desaparecen, o por lo menos se ven compensadas con

exceso por una felicidad que los «hereux de ce monde», como los llamaba Renan, jamás podrán imaginar.

La desventura es como el vino, que revela la abyección de quien parecía correcto, la ferocidad de quien parece tímido, y cisternas de estulticia en quien era tenido sólo por mediocre. La desventura, en el genio, multiplica su grandeza y queda así anulada. Beethoven, desgraciado en su vida temporal, fue inefablemente feliz —y más que feliz— en el orden espiritual, que *solum* era suyo.

12

Demasiado a menudo se olvida —incluso por los católicos— que Beethoven fue católico e íntegramente católico, es decir, cristiano en todos los sentidos. Dejemos aparte la abuela muerta en un convento, el oratorio de Cristo en el huerto y las dos misas —una de las cuales es una obra maestra—.



Uno de los últimos bocetos de Beethoven, sobre el nombre de Bach.

Basta leer sus cartas para advertir que el cristianismo no fue para Beethoven únicamente observancia exterior o cómoda costumbre, sino conformidad espontánea —cuanto puede comportar el estado del hombre, y tanto más el del artista— a los principios del Evangelio.

Dos virtudes cristianas se mantuvieron en él vivas y constantes: la humildad y el amor hacia los pobres. Si alaban sus obras, contesta: «Ante la obra de Dios todo es pequeño.» (12 de abril de 1815.) «No existe otro destino para el hombre —escribe al año siguiente— que *sentir la propia nulidad*, y luego alcanzar la propia perfección de la que el Altísimo, con este medio, nos quiere hacer dignos» (13 de mayo de 1816.) Y a las alabanzas replica: «¡Qué es todo esto comparado con el gran Maestro de la música allá en lo alto..., en lo alto..., en lo alto..., y a quien con razón llamamos el Altísimo, mientras aquí abajo hacen burla los altísimos enanos!» (Agosto de 1824.)

El pensamiento de los pobres, de cualquier clase de pobres, y del deber de dar a los pobres, de cualquier forma, le dominó desde su adolescencia. «Mi arte deberá mostrarse exclusivamente a beneficio de los pobres.» (29 de junio de 1801.) «Desde mi más tierna infancia deseé poder ayudar con mi arte a la pobre humanidad doliente». (Enero de 1812.) «No puedo ver sufrir a nadie en la indigencia: *debo dar*». (5 de marzo de 1818.)

Su mismo arte se le aparecía como vehículo de una caridad espiritual: la transmisión de un amor superior, de origen divino. Mientras piensa y prepara la *Novena Sinfonía* escribe así a un archiduque: «Nada hay más sublime que acercarse a Dios más que a los hombres, para poder así difundir entre el género humano los destellos de la divinidad». (Agosto de 1823.)

El diario de uno de sus años más activos —el 1818— acaba con una oración: «Totalmente resignado quiero someterme a cualquier cambio y poner mi entera confianza en tu inmutable bondad, ¡oh Dios mío! De tu inmutabilidad debe gozar mi alma. Sé mi roca, mi luz; sé eternamente mi confianza».

Estoy completamente de acuerdo en que la fe no confiere el genio a quien no lo tiene. Pero en un genio la presencia interna e ininterrumpida del Dios vivo ¿no redoblará su poder, conduciéndole hasta la cumbre donde hallará la inspiración purificada?

Los escépticos pueden convertirse en amables e ingeniosos artistas, pero jamás lograrán ser genios.

¿Cómo explican los volterianos pancistas de nuestros días —que han heredado de Voltaire la mala fe, pero no el espíritu— el irrefutable hecho de que los genios de cualquier época y de cualquier arte —Platón, el filósofo; Dante, el poeta; Miguel Ángel, el escultor; Newton, el científico; Beethoven, el músico; Dostoyevski, el novelista— vivieron siempre en amorosa unión con Dios?

Ensayo (1931) del libro *Los nietos de Dios* (1932).

Beethoven, ángel sordo hambriento de amor.

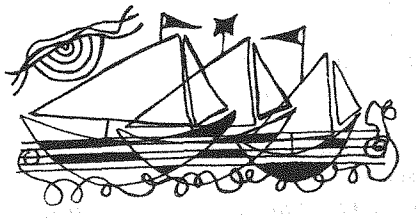
Papini

JOSÉ KOZER

INSONORO

Las letras de la página se retrajeron: no hay ímpetu.
Un charco blanco. Una esquirla azul el tintero, resquebrajado.
Una figura (sola) en la butaca su vacío una hendidura.
La lámpara de pie encendida a su espalda.
El movimiento amarillo del brazo, se prolongará.
Tajante, la sombra.
Toda palabra una desmesura. En sus ojos, entreabiertos.
Su sombra desapercibida.
El circuito indoloro de la luna nueva en la madrugada.
Una roca el péndulo del reloj de pared.
Ese exceso de espacio la ventana a cal y canto, desnuda.
La luz oblicua en la cima del olmo. El pájaro adormilado
ese rayo de luz.
Objeto doble, en la pared (irrumpe). Inmóvil, la jarra blanca
en la repisa el monograma en la jarra
en el espejo ovalado, trizas (la luz).
Inmóvil, en la butaca: los cuervos cruzaron tras la cierva
en los espacios una prosecución de sombras.
Ladea la cabeza se muerde imperceptible los labios una puerta
entornada.
¿Y dónde está el silencio? ¿Su himno? En lo alto siguen
golpeando consecutivamente el triángulo
y el batintín.

LA CREACIÓN MUSICAL EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XX



MANUEL DE ELÍAS

I

Queridos colegas y amigos:

El título de la disertación que me fue encomendada, y que acepté, se antoja a la vez harto riesgoso y ambicioso. Lo primero, porque para ver y definir con propiedad y justicia los acontecimientos del siglo XX, siento que me falta la perspectiva que sólo da el tiempo, más aún cuando yo mismo he sido parte activa durante algo más que los últimos treinta años; y lo segundo, porque la diversidad de personas y circunstancias involucrados en la creación musical en México durante el siglo XX requiere, diría yo, no de tiempo completo sino de dedicación absoluta, para su investigación y estudio.

Antes de iniciar mi exposición, quisiera —aun cuando incida en lugar común— hacer un voto en favor de un trabajo sistemático, consistente, compartido y eficaz, para la difusión de la música de los compositores latinoamericanos.

Naturalmente, hay que asumir desde el principio que esto no se dará satisfactoriamente mientras no se cumpla el ciclo completo que requiere: composición, ejecución pública (no nada más en ocasión del estreno), publicación y grabación en audio y de ser posible, en video, porque no sé si para bien o para mal, en la actual cultura de medios masivos de comunicación, el que o lo que no aparece en televisión, no existe.

Pues bien, para que se pueda lograr la difusión a la que hago referencia, considero indispensables dos etapas:

1a.: Una buena organización interna en cada país y
2a.: Un conocimiento, entendimiento y colaboración de todos los países en cuestión.

Después de este paréntesis, al que quisiera volver de alguna forma más tarde, me gustaría exponer de modo muy general algunos antecedentes de la vida musical mexicana durante lo que va del siglo XX. Incluiré comentarios, observaciones y puntos de vista personales, algunos de los cuales se relacionan y de algún modo explican el origen de valores estéticos e identidad.

En forma muy personal, y como ya lo advertí, opino que el asunto de la identidad no es un problema de la música, ni de otras formas de expresión artística, sino de algunos individuos.

Quede claro, sin embargo, que no pretendo —ni es el momento para ello— hacer una disertación psicológica, sociológica ni filosófica.

Así pues, haré un breve resumen de la vida musical de México durante los siglos anteriores.

En el territorio que hoy ocupa nuestro país existieron organizadamente hasta principios del siglo XVI grupos étnicos que, como en diferentes culturas de otros rincones del orbe, hicieron uso de la música como parte de los ritos guerreros y religiosos.

Hasta donde podemos saber, ésta era vigorosa, marcadamente rítmica y reiterativa, principalmente apoyada en escalas pentáfonas y ejecutadas por medio de la voz humana y algunos instrumentos aerófonos y de percusión. Estas prácticas privaron hasta bastante tiempo después de la llegada de los españoles y presumiblemente hasta entonces la identidad, la estética y la razón de ser de aquellas músicas, permanecieron sólidas e inmutables. Al choque de culturas se impuso poco a poco, en razón de las necesidades eclesiásticas de la Colonia, el sistema musical europeo.

A principios del siglo XVI, durante la segunda década, Fray Pedro de Gante funda una escuela en donde los indígenas aprenden a cantar y tocar, y aun a componer, según los procedimientos centroeuropeos de la música, circunstancia que significó un cambio sumamente profundo. Se modificó radicalmente el orden estético, melódico, tímbrico y rítmico. Apareció para ellos un concepto armónico hasta entonces prácticamente inexistente, lo que imagino que, aunado a las transformaciones paralelas en todos los aspectos, debe haber sido un choque de suma violencia.

Sin embargo, la capacidad de asimilación de su nueva realidad, a decir del cronista Bernal Díaz del Castillo, fue verdaderamente extraordinaria y como resultado, existen partituras indígenas de la época de ejemplar belleza y pulcritud técnica, en donde a veces se combinan textos en latín, nahuatl y castellano y se acusan rasgos de mestizaje musical.

Simultáneamente fueron influidas las expresiones populares, particularmente la música y la danza.

A partir de entonces, la música puramente indígena se eclipsó paulatinamente en forma inexorable. Sin embargo, su huella asoma, como dije, en la música mestiza. Durante el Virreinato hace su aparición la ópera, que se va consolidando a lo largo del siglo XVIII.

Andando el siglo siguiente, una vez concluida la guerra de Independencia, ocurrieron varios hechos que determinaron otras tantas formas de influencia y por lo mismo, de variación en los criterios estéticos.

a) La guerra con los Estados Unidos de Norteamérica.
b) El conflicto armado con Francia y
c) El imperio de Maximiliano.

Simultáneamente, la música eclesiástica que había venido determinando y dominando el medio musical durante el periodo virreinal, pierde poco a poco su importancia a cambio de la aparición gradual de la ópera de corte italiano y por supuesto, de la música de salón, principalmente la escrita o transcrita para piano.

Es en estos aspectos en donde se muestran las primeras manifestaciones de una búsqueda conciente de un perfil propio: un incipiente nacionalismo.

Aparecen, pues diversas piezas —frecuentemente nutridas por las formas virtuosísticas del pianismo europeo generado por el romanticismo (en no pocos casos usado con ingenuidad)— construidas con temas y ritmos de danzas populares, dando en ocasiones como resultado trozos musicales de verdadera bravura.

En medio de este fenómeno se produce una nueva forma de mestizaje, que corre, como por vasos comunicantes, por nuestro continente, particularmente entre México y el Caribe, que tenía un importante centro emisor en Cuba y, en menor medida, en Nueva Orleans, a través de la música negra de la región.

El proceso operístico dio lugar a obras con libretos elaborados sobre temas mexicanos —antiguos o más recientes— incluso algunos a partir de historias o leyendas indígenas, escritos en italiano o en francés.

Durante la época porfiriana, que se inició en 1871 y que por tanto abarcó poco más que el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX, creció el número de músicos mexicanos —pianistas, compositores, cantantes, violinistas— que viajaron a Europa, unos a Italia, otros a Francia —a París concretamente—, y más tarde, algunos más a Alemania, con lo que los procedimientos composicionales de ejecución y los criterios estéticos sufrieron una nueva reorientación, y de alguna manera, y en más de un sentido, se abrieron otras perspectivas, otros horizontes. En fin, México buscaba nuevamente bajo nuevos estados de cosas una mejor ubicación de su vocación estética, aunque siempre cobijado bajo ropajes centroeuropeos.

Hubo de llegar el movimiento armado de 1910 para que las conciencias se sacudieran vigorosamente y se movieran en un sentido mejor definido, más congruente con la realidad nacional, con la propia cultura.

Durante este periodo algunos artistas salieron del país y otros permanecieron: unos padeciendo y otros viviendo la Revolución. Pero todos sujetos a su influencia inevitable, conciente o inconcientemente.

En consecuencia, superada la lucha revolucionaria, se fue perfilando un fuerte movimiento de consolidación musical, en forma paralela a las expresiones literarias y plásticas, especialmente las del Muralismo.

A modo de paréntesis quisiera comentar que hasta este momento me he referido sistemáticamente a hechos y circunstancias, omitiendo intencionalmente los nombres de los protagonistas; no porque estos carezcan de importancia, sino para destacar mejor el origen histórico de cambios, procedimientos, búsquedas y tendencias. Sin embargo, de

Manuel M. Ponce.

José Rolón.

Silvestre Revueltas.

José Pablo Moncayo.

aquí en adelante, al ocuparme del quehacer musical en el México del siglo XX —lo que nos interesa ahora de manera específica— haré mención de algunos de los actores más significativos en el escenario de los procesos de transformación y desarrollo.

Pues bien, como llevamos comentado, al concluir la Revolución Mexicana, se redefinieron en el país los perfiles nacionalistas que se originaron y cimentaron principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Al paso de aquellos años, emergieron Manuel María Ponce y José Rolón, hecho que preparó el camino a la generación de compositores que incluye a Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, seguidos a su vez por Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

La Orquesta Sinfónica de México establecida por Chávez en 1928, se convierte en un verdadero orientador y aglutinador de la vida musical del país. Se abren nuevos horizontes al escucharse ejemplos de la producción sinfónica de aquellos días procedente de Europa, Norteamérica, América Latina y, naturalmente, la obra reciente, realmente nueva, de los creadores musicales del México transformado por su circunstancia histórica.

Dos grandes vertientes se derivan de este momento axial; una, que se apoya en procedimientos más bien tradicionales, de escuela abiertamente centroeuropea, enraizada en los últimos latidos del romanticismo y que eventualmente parte de una temática anecdótica y/o musical regionalista, y otra que rompe lanzas con los procedimientos habituales en busca de una voz propia, con recursos, continentes y contenidos eficaces en su momento y capaces de poner de manifiesto un trazo válido, estéticamente hablando.

La puerta abierta a intelectuales y artistas españoles a raíz de la guerra civil, trae consigo a México las técnicas de composición musical entonces en uso.

Por aquella época, dos nuevos elementos estimularon a los compositores mexicanos: primero, la cinematografía, y más tarde, la danza, que en pocos años alcanzó quizá su mejor nivel en todos sentidos.

Las partituras escritas para aquellas disciplinas por autores como Revueltas, Chávez, Galindo, Moncayo, Bernal Jiménez, Jiménez Mabarak, Herrera de la Fuente, etcétera, en su mayoría acabaron formando —muchas veces en forma de suite— parte importante del repertorio sinfónico.

Las técnicas dodecafónicas que mientras tanto se fueron infiltrando habrían de ser decisivas para las búsquedas y la conformación estética de las nuevas generaciones.

En la transición destacaron Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez y Manuel Enríquez, quien pronto encabezó una nueva época que dejaba atrás el lenguaje nacionalista surgido en torno a la Revolución.

Alrededor de los años sesenta se dio un característico fenómeno de "información-contaminación", por así llamarlo, que parecía correr por todo el universo musical. De un continente a otro, de una latitud a la opuesta: cursos, festivales, laboratorios, talleres y equipos electroacústicos, conciertos "para iniciados", etcétera, sacudieron y reestimularon los medios musicales.

Durante aproximadamente una década —en algunos países más, en otros menos—, todos los compositores parecíamos hacer lo mismo: tratamiento "nuevo" para la voz humana o para los instrumentos tradicionales, grafías, racimos, lo aleatorio, la improvisación inserta; incursiones en el universo electroacústico siguiendo la llamativa escuela de

diversas escuelas o tendencias: Holanda o Polonia, Nueva York o Los Ángeles, Colonia, París o Tokio.

En esa etapa muchas de las influencias e informaciones llegaron a México reflejadas y aun transformadas por el prisma cultural de los Estados Unidos de Norteamérica.

Pero a pesar de todo, se empezó a manifestar un fenómeno sumamente significativo: en conciertos diversos y festivales fuera de nuestro país, tanto comentaristas de prensa como elementos del público y no pocos colegas coincidieron en señalar "el perfil mexicano" de nuestras partituras: particularmente de aquellas escritas sin la menor intención de regionalismo alguno.

Mientras tanto, en 1971 se realizó el primer concierto de música electrónica en vivo, en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, con el equipo del laboratorio de aquella institución, fundado el año anterior por Héctor Quintanar. Los compositores participantes fuimos: el propio Quintanar, Mario Lavista y quien esto escribe. Aquel primer laboratorio sufrió muchas vicisitudes: falta de mantenimiento por dificultades en la adquisición de refacciones, mudanzas de edificio, modificaciones institucionales, etcétera, lo que afectó las posibilidades de estabilidad y desarrollo.

Con renovadores impulsos, Francisco Núñez creó más tarde un laboratorio en la Escuela Superior de Música integrando los recursos de la informática y la computación, apoyado en estos últimos aspectos por Roberto Morales. En ese centro se viene realizando una importante labor educativa y de difusión y a él acudimos quienes deseamos realizar obra y adquirir la información a la que obligan la marcha y la evolución de la tecnología contemporánea.

Simultáneamente, durante las últimas tres décadas, músicos notables de diversos países han visitado México ofreciendo cursos, conciertos y conferencias en forma más bien esporádica, mientras que, durante los últimos trece años, a instancias de Manuel Enríquez, se ha realizado ininterrumpidamente el Foro Internacional de Música Nueva; dicho todo lo anterior sin olvidar que hubo años atrás otros festivales y series de conciertos dedicados a la música contemporánea y, algunos de esos actos, exclusivamente a la música mexicana.

Muchas otras actividades forman parte del complejo mosaico musical mexicano contemporáneo: ópera, temporadas sinfónicas, música de cámara y coral, recitales diversos: algunas de estas actividades transmitidas por radio o televisión en forma directa o diferida. Pero no es éste el lugar ni el momento para analizarlas y además, resulta obvio que en una exposición tan general como esta necesariamente muchas cosas se quedan en el tintero.

De todo cuanto he reseñado del siglo XX, apoyado en sus antecedentes y para los fines que ahora nos ocupan, me gustaría hacer un breve diagnóstico. Lo haré en dos partes.

A. 1o. A pesar de una larga y rica historia musical, actualmente priva entre la mayoría de los jóvenes una preparación deficiente, lo que como síntoma señala el deterioro y la falta de eficacia en los sistemas de enseñanza, problema éste que debe ocupar nuestra atención en forma prioritaria.

2o. En muchos casos se está haciendo un uso fácil, ocioso e inadecuado de los recursos electroacústicos para la composición musical.

3o. Hoy en día, hay varias generaciones de compositores mexicanos activos, la mayor parte, jóvenes.

4o. En México, como en otros países, tal vez debido en gran medida a los efectos de los medios de comunicación masiva, se ha producido una forma de universalidad de estilos y procedimientos composicionales, paralelamente a una individualidad sumamente marcada, acusándose, sin embargo, algunas tendencias con características específicas, a mi juicio inquietantemente sintomáticas (folclorismo, elementos de música comercial y/o urbana, revisionismo armónico y formal, etcétera).

B. 1o. Con anterioridad y simultáneamente a la existencia del Foro Internacional de Música Nueva ya mencionado, se han realizado en México otros festivales, unos dedicados exclusivamente a la música de autores mexicanos y otros a la música contemporánea en general. En consecuencia, se han generado con el correr de los años, tanto ejecutantes como público para la música actual.

2o. Poco a poco se va insertando la música contemporánea en otros actos y festivales, incluyendo ciudades del interior del país (Guanajuato, Xalapa, Guadalajara, Morelia, etcétera).

3o. En general, ejecutantes, cantantes y directores no programan sino en pequeñas dosis la música de nuestros compositores y desafortunadamente, con frecuencia se hace con una preparación muy insuficiente.

4o. No hay cumplimiento cabal de los derechos de autor.

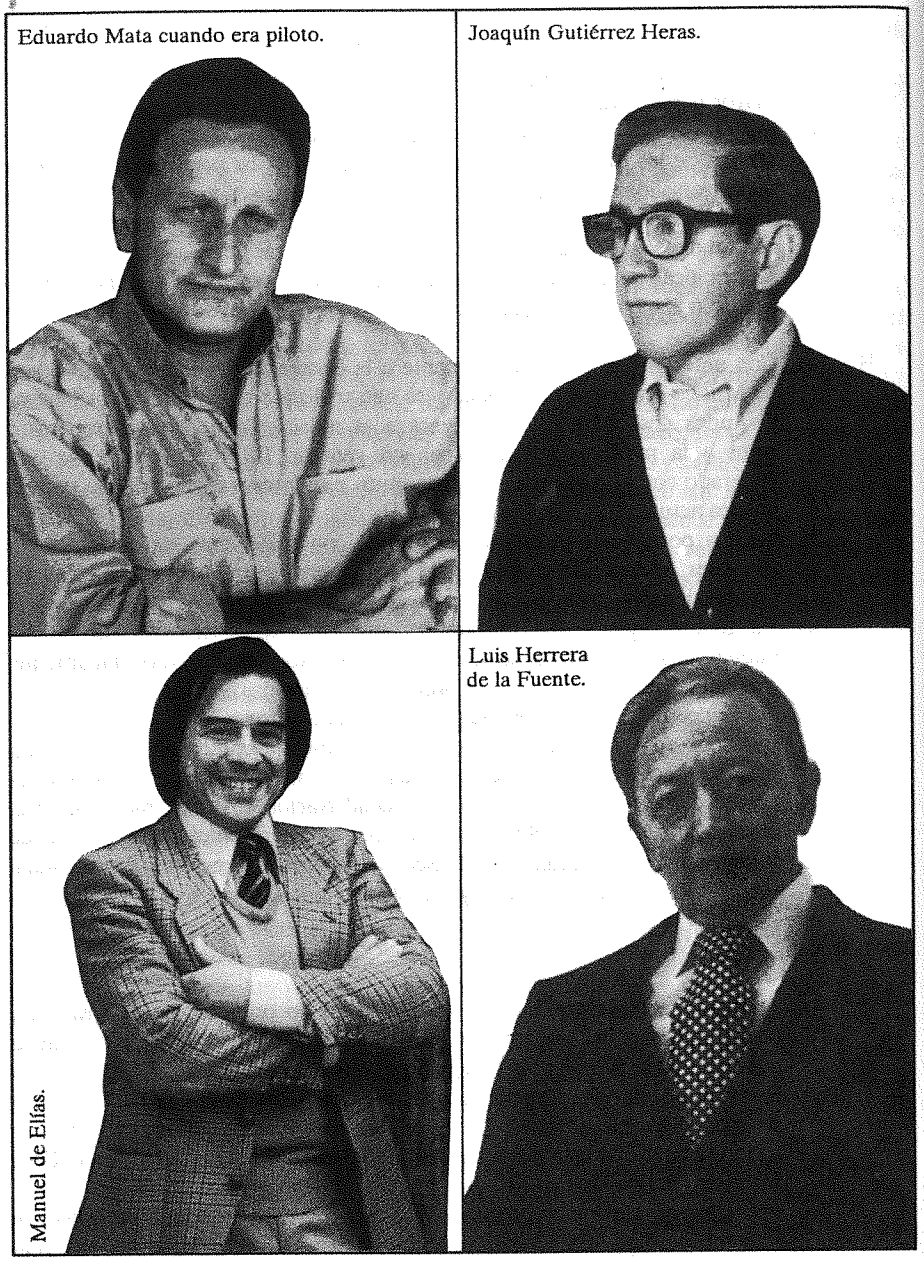
5o. La labor de grabación y edición es aún limitada e inconsistente. Se han realizado, no obstante, esfuerzos de singular importancia: serie de grabaciones de música mexicana en la Universidad Nacional Autónoma de México, otros con la Orquesta Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la Ciudad de México y la Filarmónica de Jalisco, a cargo de directores como Mata, Herrera de la Fuente, Lozano y De Elías.

Para concluir:

1o. Se trabaja intensamente en la actualidad en un proyecto de depuración y transformación de los sistemas de educación musical que presupone *a posteriori* un seguimiento y depuración permanentes.

2o. Estamos por iniciar una actividad continua para la difusión de la obra de los compositores más jóvenes. De éstos, los mejores formarán parte de una tribuna anual y en esta última se hará la selección para participar en el Foro Internacional de Música Nueva.

3o. Proyectamos realizar anualmente, a partir del mes de marzo de 1991, un acto internacional en torno a la computación, la informática y la electroa-



Eduardo Mata cuando era piloto.

Joaquín Gutiérrez Heras.

Luis Herrera de la Fuente.

Manuel de Elías.

Fotografías de Paulina Lavista.

cústica, con el fin no único, pero sí primordial, de orientarnos hacia el mejor uso musical, técnico y estético de dichos recursos.

4o. A partir de 1992 se pretende producir en el Instituto Nacional de Bellas Artes una serie de importantes documentos musicales que consistirán en un fascículo y una cinta por cada compositor, distribuyendo el material como sigue:

Impreso (tamaño carta):

a) Pequeña biografía.
b) Catálogo de obra.
c) Comentarios diversos.
d) Página autógrafa (facsímil). Etcétera.

Grabación (cassette o disco compacto, según recursos):

a) Grabación de obras diversas.
b) Una pequeña entrevista que permita escuchar ideas y experiencias en la voz del propio compositor.

Por último, quisiera invitar a todos ustedes a pensar en la posibilidad de que en cada uno de nuestros países se realice este tipo de documentos, con la misma idea y con un formato común a todos, de modo tal que nos permita con el tiempo presentar una imagen sólida, clara y consistente, con toda la dignidad que ante nosotros mismos y el mundo exterior nuestra música merece.

Muchas gracias por la fineza de su atención.

II

Al concluir el ciclo de paneles correspondiente al tema "la nueva música en América Latina", dentro del V Festival Latinoamericano de Música en Caracas Venezuela, esta mesa directiva, en cumplimiento de las responsabilidades que le fueron conferidas, ofrece las siguientes conclusiones:

1o. Que probablemente nunca como hoy ha existido mayor diversidad de tendencias y formas personales de expresión musical como en los últimos años.
2o. Que existe una urgente necesidad de revisar y modificar a fondo los sistemas de educación musical.
3o. Que no existe un verdadero conocimiento de la obra de los compositores latinoamericanos anteriores a las generaciones actuales.
4o. Que hay graves deficiencias en la impresión, ejecución, grabación y distribución de nuestra música.

5o. Que en general, la acción de los compositores y de los intérpretes está desvinculada en nuestros países.
6o. Que frecuentemente, tanto compositores como intérpretes de América Latina no cuentan con la información, formación técnica ni sentido autocrítico que les ayude a alcanzar niveles de excelencia.

Se ha procurado resumir comentarios y posiciones, así como consideraciones generales, durante el transcurso del festival. En consecuencia, se ha elaborado la siguiente lista de propuestas y recomendaciones:

1o. Que la dirección artística del festival cuente con todos los apoyos administrativos y logísticos que requiere.
2o. Que en torno al director artístico se forme, para respaldo y colaboración, un consejo de programación y selección de obras y ejecutantes.
3o. Que se realicen sesiones, en horario independiente, con base en grabaciones de obras elegidas y programadas con antelación y con previa explicación del autor y preguntas de los oyentes.
4o. Que se hagan por lo menos dos encargos por festival: cada vez a diferentes compositores latinoamericanos, cambiando países y géneros (sinfónico, de cámara, vocal, electroacústico y/o sus combinaciones), abriendo a la vez, por concurso, una mayor oportunidad a los jóvenes compositores.
5o. Que para mejor conocimiento de los músicos y del público en general, en cada programa se incluya una obra de alguno de los compositores reconocidos, por así decir, "clásicos", de latinoamérica.
6o. Que a fin de obtener un importante documento, todos los conciertos sean grabados. Podría ser editada una selección de lo mejor.
7o. Que las ponencias sean enviadas con anticipación para ser copiadas y distribuidas al principio del festival y publicadas al final, como parte de la memoria del acto.
8o. Que además de dos sesiones plenarias —inicio y conclusión— se organicen varias mesas de trabajo, agrupando ponencias según temática:

a) Educación musical.
b) Análisis de obras latinoamericanas.
c) Lenguajes musicales.
d) Difusión y derechos de autor.
e) Investigación.
f) Música para teatro, cine, televisión, etcétera.

9o. Que los gobiernos e instituciones que apoyan la labor editorial musical en países como Venezuela, Puerto Rico, México, Cuba, etcétera, destinen mayores recursos económicos para poder consolidar y ampliar dicha labor, respaldando a la par los programas de grabación.

10o. Que para poder contar con una mayor cantidad de recursos y prever más ampliamente la compleja organización, preparación y realización del acto, se estudie la posibilidad de presentar el festival en forma bianual.
11o. Que las instituciones de cultura de los diferentes países hagan los estudios pertinentes para establecer en alguno de dichos países un instituto dedicado a la enseñanza superior de la composición musical, según las experiencias del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires.

Adscrito a éste, un centro de investigación y documentación para la música de los compositores latinoamericanos, dotado de un departamento con personal especializado en difusión, distribución, derechos de autor, etcétera.

Este centro podrá contar con subsedes "receptoras-emisoras" en otros países, en donde además se coordine la labor editorial de la nación correspondiente.

12o. Que se programe la elaboración de documentos —uno por cada compositor— siguiendo un formato y un diseño común a todos que contenga un fascículo impreso que incluya:

a) Biografía
b) Catálogo de obra
c) Comentarios
d) Fotografía del compositor (portada)
e) Otro material fotográfico
f) Página autógrafa, etcétera y una cinta con música y una entrevista que registre el pensamiento y la voz del autor.

La realización de estos documentos —programada por un consejo— correspondería a cada país.

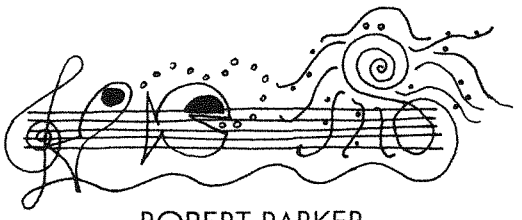
En casos especiales se buscaría y recomendaría el apoyo económico de otra nación.

13o. Buscar vías de vinculación entre compositores y ejecutantes para la mayor comprensión de las obras y sus lenguajes.
14o. Proponer a las direcciones de las orquestas profesionales que adopten el sistema de compositores residentes con derechos a participar en la conformación de la programación general.
15o. Que los compositores nos involucremos profundamente en un trabajo permanente en torno a proyectos académicos y reestructuración de los sistemas de educación musical, ya sea mediante la cátedra o aportando obra musical y/o teórica.

Este aspecto es de capital importancia y debemos ocuparnos de él si queremos que la música latinoamericana alcance los niveles de excelencia y ocupe el lugar que todos deseamos.

* Ponencias leídas en el V Festival Latinoamericano de Música, Caracas, Venezuela, noviembre 15 de 1991.

EL CONCIERTO PARA CELLO DE CHÁVEZ: PERDIDO Y HALLADO



ROBERT PARKER

Traducción de Juan Arturo Brennan

En 1987, G. Schirmer Inc. y Carlanita Music Co. imprimieron un catálogo de Carlos Chávez con obras publicadas o que pronto estarían disponibles. Carlanita es el nombre elegido por Anita, la hija del compositor, para la compañía que formó con el objeto de editar y distribuir las obras de su padre que habían quedado sin publicar a su muerte en 1978. Han aparecido algunas obras bajo el sello de Carlanita, en las que se indica a Schirmer como el único distribuidor.[1] En la lista de las obras por publicar se hallaba el sorpresivo anuncio de que el Concierto para cello de Chávez aparecería en 1988. Sorpresivo porque el catálogo oficial de las obras de Chávez señala que el Concierto está inconcluso.[2]

Este artículo del catálogo de 1975 indica que el Concierto fue completado hasta el compás 153 del primer movimiento, y que del segundo movimiento, *Lento,* sólo existe el tema. Para los movimientos tres y cuatro sólo se indica el tempo: *Scherzo* y *Presto.* El catálogo revela además que existe la partitura orquestal y una reducción para piano de la porción terminada de la obra. El artículo del catálogo concluye con información respecto a que el Concierto fue encargado por la Academia de Artes de México.

Como el Concierto para cello no se encuentra en la colección de manuscritos de la Biblioteca Pública de Nueva York, donde se halla la mayoría de los manuscritos de Chávez, parecerían existir dos vías principales para la búsqueda de material relativo a la obra. Una de ellas sería la correspondencia que Chávez hubiera tenido con la Academia de Artes respecto al encargo; Chávez había sido miembro de la Academia desde 1968. La otra vía sería determinar si Anita, la hija de Chávez, pudiera proporcionar información sobre la localización de la música y sobre por qué, siendo una obra incompleta, habría de aparecer en la lista de obras por publicar.

Primero el asunto de la Academia de Artes. Entre los papeles de Chávez en el Archivo General de la Nación en la Ciudad de México existe un voluminoso expediente,

257 páginas en total, identificado como "Academia de Artes". El segmento que se refiere al encargo que nos ocupa se inicia en 1972 con una carta del primero de marzo en la que el Secretario-Tesorero Enrique del Moral anuncia que el Consejo de la Academia ha aprobado el plan de actividades propuesto por la Sección de Música, que contempla la composición de una obra orquestal por Chávez, a cambio de una remuneración de 25,000 pesos. La carta continúa diciendo que la obra habrá de estar compuesta antes del fin de 1972.[3] Chávez aceptó formalmente el encargo por escrito el 7 de marzo de 1972 pero con una condición respecto a la fecha de entrega. Chávez sentía que compromisos previos le impedirían terminar la obra para el fin de ese año, pero creía poder completarla unos meses más tarde.[4]

Tales compromisos incluían la dirección del Festival de Música de Cabrillo en Aptos, California, que se había iniciado en 1970 y habría de continuar hasta 1973. Además Chávez se presentó como director huésped en la Universidad de Nueva York y compuso dos obras menores: *Nonantzin* para coro mixto y una serie de identificaciones televisivas tituladas *Tema equis.* Pero quizá la mayor obligación profesional a la que se enfrentó en 1972 fue el encargo del presidente Echeverría de desarrollar un plan nacional de música que llegara a las masas con instrucción musical para todos los estudiantes de primaria. La implementación de este plan nacional debía iniciarse el 23 de diciembre de 1972. Sin duda Chávez estaba consciente de que sería nombrado director del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de la Orquesta Sinfónica Nacional en enero de 1973.[5] Con estas enormes responsabilidades a corto plazo, se requeriría a un compositor muy dedicado para aceptar el encargo de una nueva obra. Ciertamente, Chávez lo era; se consideraba compositor antes que nada, pero al menos fue realista al determinar que no era posible terminar el encargo para fines de 1972.

Una parte importante de los compromisos de Chávez fue cancelada cuando, por presiones negativas, renunció a la dirección del Departamento de Música del INBA y a la de la Sinfónica Nacional antes del fin de enero de 1973.[6] Pero para el mes de mayo, al encargo de la Academia de Artes seguía sin cumplirse.

Una carta del Secretario de la Academia, Luis Ortiz Monasterio, fechada el 2 de mayo de 1973, urgía a Chávez, concurrentemente con Blas Galindo y Rodolfo Halffter, también miembros de la Sección de Música de la Academia, que informara sobre la fecha de entrega de la composición.[7] Chávez contestó que no recordaba haber firmado un contrato con fecha de entrega. Y seguía diciendo que, en su opinión, el encargo no tenía como objetivo el restringirlo a una fecha precisa de entrega sino estimular la creación de una nueva obra.[8] La respuesta sobre este punto, a cargo del Secretario Ortiz Monasterio y el Tesorero Juan O'Gorman, indicaba que la intención no era restringir a Chávez sino determinar los gastos posibles para ese año fiscal.[9] También informaron a Chávez sobre un acuerdo tomado días atrás por el Consejo en el sentido de que si la obra no era terminada durante 1973, los 25,000 pesos de honorarios serían redistribuidos en otras secciones de la Academia. Chávez respondió con una carta furibunda e indignada, criticando severamente a la burocracia de la Academia y señalando que no podría terminar el encargo bajo esta condición. Su respuesta fue dirigida a Xavier Moyssén, Presidente, con copia para todos los miembros de la Academia.[10]

Carlos Chávez con su mujer, Otilia de Chávez y sus hijas Juana y Anita.

La carta de Chávez denunciando el encargo tuvo un efecto múltiple. El Secretario Ortiz Monasterio respondió refutando la acusación de burocratismo a la Academia[11] y al menos otro miembro, Jorge Crespo de la Serna, intentó calmar las aguas turbulentas en una carta a Chávez, fechada el 6 de octubre.[12] pero la respuesta substancial vino del nuevo Secretario de la organización, Pedro Rojas, quien informó a Chávez que el 21 de agosto, dos semanas antes de recibir la carta del disgustado compositor, el Consejo había tomado la decisión de pedirle que siguiera preparando la obra. Se le pagarían los 25,000 pesos antes del fin del año, dejando a su discreción el terminar la obra cuando le fuera posible.[13]

El deseo del Consejo de que Chávez "siguiera preparando la obra" se basaba en el supuesto de que la composición ya estaba iniciada. Sin embargo, no existe evidencia para apoyar esta premisa. Incluso el acuerdo de Chávez con el deseo del Consejo para llevar adelante el encargo no daba ninguna indicación de que hubiera iniciado la composición de la obra orquestal, como se ve en su carta del 29 de octubre de 1973: "En vista de las condiciones ofrecidas, estoy de acuerdo en continuar con el encargo (NOTA: Chávez no dice 'continuar preparando la obra'), que probablemente quedará terminado durante el año de 1974". Chávez enfatizaba, sin embargo, que no aceptaría los honorarios por el encargo hasta que la obra estuviera terminada. Chávez clarificaba además algunos puntos adicionales sobre el encargo: a) Que no estaba obligado a entregar el manuscrito

original a la Academia; 2) Que la propiedad artística y literaria sería sólo suya; y 3) Que cuando la obra fuera publicada la Academia no recibiría parte alguna del porcentaje distribuido por los editores. Chávez afirmaba que "todos estos derechos corresponden a las normas universales, naturalmente incluyendo a México, tal y como los conozco por mi experiencia propia."[14]

Para noviembre de 1973, un año y ocho meses después de realizado el encargo, no había señales de Chávez de que hubiera comenzado a escribir la obra orquestal, ni de la forma que la obra tendría. No fue sino hasta quince meses después, en enero de 1975, que el compositor abordó de nuevo el tema del encargo con los directivos de la academia de Artes. Entretanto, Chávez había rentado un apartamento en Nueva York, en el número 20 de la Calle Oeste 64 (Apt. 43-S) frente al Lincoln Center, del otro lado de Broadway, el primero de enero de 1974. Aparentemente tenía la intención de hacer de Nueva York la base de su actividad profesional después de sus tribulaciones de un año atrás en México. Durante ese intervalo compuso, por encargo de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, *Sonante* para orquesta de cuerdas, y algunos madrigales *a capella* para la Tetra Music Corporation. Estas no eran causas suficientes para retrasar su trabajo en el encargo de la Academia. Existían otras razones, como lo manifestó en su carta al presidente en turno de la Academia, el 27 de enero de 1975, en la que se lee parcialmente: "En 1972 la Academia me encargó una pieza orquestal. Por diversas razones personales la obra no ha sido terminada en su totalidad pero *más de la mitad ya lo está* (cursivas mías). Solicito, señor Presidente, que me informe si el retraso en la entrega significa que el encargo ha sido cancelado o si aún es válido."[15] Las "razones personales" citadas por Chávez pueden haberse referido a un apretado calendario como director de orquesta en 1974, que incluyó Albuquerque, Boston, Long Beach, Nueva York, Caracas, Omaha, la Ciudad de México, Costa Rica y Argentina. En todo caso, el resultado de esta consulta sobre el encargo fue favorable. El presidente Xavier Moyssén respondió que el encargo estaba vigente y añadió: "En nuestra junta de Consejo en enero, Blas Galindo nos hizo saber de su intención de entregarnos la partitura durante este año, noticia que fue recibida con satisfacción."[16]

Durante 1975, el avance en la terminación de la obra no progresó según lo planeado. En Nueva York, Chávez se hallaba componiendo una importante obra pianística, los *Cinco caprichos,* por encargo de Alan Marks. Tuvo que informar a la Academia hacia fines de octubre que no podía terminar el encargo para el fin del año debido a múltiples "distracciones impredecibles e impostergables", pero que seguía trabajando en la obra.[17] La distracción mayor era, probablemente, la grave enfermedad de Chávez: cáncer de la próstata, confirmado quirúrgicamente por el Dr. Trifón de la Sierra hacia fines de 1975.[18] Es posible que el Consejo de la Academia conociera este hecho, puesto que en su sesión del 2 de diciembre Rodolfo Halffter advirtió a los miembros que la partitura de Chávez sería terminada en 1976. El Secretario Rojas le comunicó a Chávez que "el sentir de los miembros fue de satisfacción al saber que el encargo no ha sido olvidado, y la partitura será bienvenida".[19] Al reforzar este tono conciliador, Rojas lamentaba no tener a Chávez entre ellos, pero afirmaba estar seguro de que el compositor continuaba con su "meritoria y productiva vida".

En julio de 1976 Chávez escribió al secretario Rojas diciendo que la composición (aún sin definir) seguía avanzando, y que él era el primero en querer terminarla pronto.[20] Entonces, otro factor se sumó al retraso: un nuevo encargo, de Per Brevig, trombonista principal de la orquesta del Metropolitan Opera de Nueva York, para la composición de un concierto para trombón. Los honorarios estipulados eran del orden de tres a cuatro mil dólares,[21] suma notablemente mayor a los 25,000 pesos que Chávez recibiría de la Academia por la obra orquestal. Y Chávez necesitaba el dinero; había pedido un préstamo sustancial para apoyar los negocios de su hijo Agustín.[22] A pesar de su delicada salud y de una nueva cirugía en noviembre de 1976, tuvo la fuerza necesaria para terminar el Concierto para trombón en enero de 1977.[23] Fue operado de cáncer nuevamente en febrero de 1977.[24]

Mientras tanto, otra circunstancia impredecible redujo drásticamente el valor de los 25,000 pesos de honorarios de la Academia. A finales de agosto de 1976, el peso mexicano fue flotado y perdió el 39% de su valor frente al dólar.[25]

En marzo de 1977, un mes después de la operación de Chávez, la Academia le pagó los 25,000 devaluados pesos sin haber recibido la partitura encargada. En su recibo por este pago, Chávez finalmente identificó la naturaleza de la pieza: "que será un *concierto para cello*" (cursivas mías). En el recibo, Chávez dejó clara su posición sobre el derecho de propiedad diciendo: "quedo obligado solamente a inscribir en la partitura publicada que ha sido un encargo de la Academia de Artes".[26] Chávez no explicaba, sin embargo, cuando o por qué la pieza había tomado la forma de un concierto para cello.

Desde el fin de marzo hasta el fin de noviembre de 1977, hubo otra larga brecha en la correspondencia entre Chávez y la Academia. El 29 de noviembre el secretario Rojas giró instrucciones del Consejo en el sentido de que la obra debía ser terminada para el fin del año para que pudiera ser considerada entre los logros de la Academia.[27] La respuesta de Chávez, seis semanas más tarde, fue dramática:

> No sé si esté usted consciente del hecho de que desde diciembre de 1976 hasta julio o agosto de 1977 he estado fuera de circulación. Esto ha retrasado mi trabajo considerablemente y ha afectado negativamente mis compromisos, pero creo haber comunicado a usted en una ocasión anterior que la obra sinfónica (*sic*) que la Academia me ha encargado está muy avanzada, prácticamente terminada. Sólo deseo regresar a la normalidad después de la anormal situación a la que me he referido, y creo que la partitura estará pronto terminada.[28]

Parece no quedar duda, por el tono resuelto de esta carta, que Chávez estaba firmemente dispuesto a terminar el concierto y que estaba convencido de poder hacerlo. Pero en los meses finales de su vida la terminación del concierto fue pospuesta por su intensa preocupación por completar la reorquestación de su ópera *Los visitantes*.[29] Chávez murió el 2 de agosto de 1978 antes de terminar ninguno de estos dos proyectos.

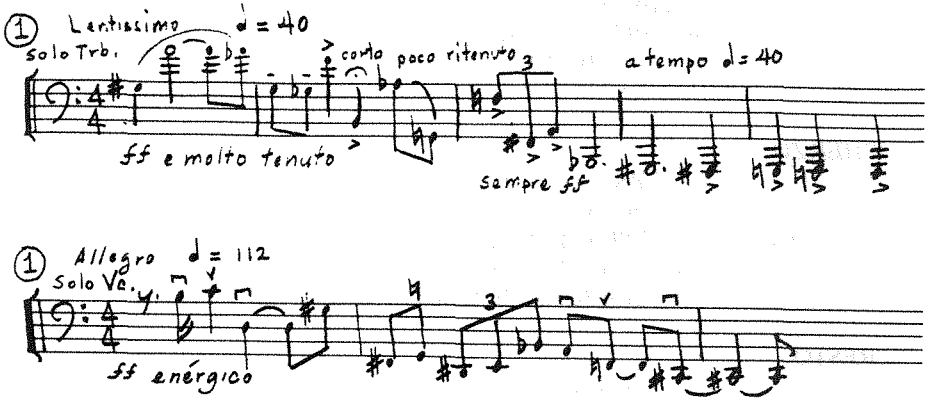
El segundo paso en la búsqueda del Concierto para cello de Chávez fue tratar de localizar la parte de la obra que había logrado terminar. Una visita a Anita Chávez (julio 19, 1989) produjo información vital. La hija de Chávez dijo que el cellista Carlos Prieto se había puesto en contacto con ella en 1986 al enterarse de la existencia del fragmento del

concierto. Prieto, en la cúspide de una exitosa carrera industrial y de negocios en México, había decidido alterar su vida profesional y convertirse en concertista del violoncello. Había estudiado el instrumento desde su infancia, con maestros distinguidos como Imre Hartmann y Leonard Rose, y nunca había dejado de tocar. La transición hacia la música de tiempo completo, iniciada en 1976, fue concluida en 1978 y Prieto se había dedicado al concertismo desde entonces. Esta transformación a la carrera musical, y sus alcances, están detallados en su libro autobiográfico, *Alrededor del mundo con el violonchelo*.[30]

Prieto buscaba maneras de ampliar el repertorio solista del violoncello cuando consultó a Anita Chávez sobre la obra de su padre.[31] Ella le entregó los materiales que tenía: una reducción de piano y una partitura de orquesta, ambas terminadas sólo hasta el compás 153. Después de examinar la partitura, Prieto decidió que se podía tocar tal como estaba y comenzó a preparar la ejecución. La obra fue estrenada en homenaje al compositor el 13 de junio de 1987, en el aniversario 88 de su nacimiento. Prieto fue el solista, con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Eduardo Diazmuñoz. El concierto se llevó a cabo en la Sala Nezahualcóyotl de la ciudad de México y se repitió pocos días después en Toluca y en Naucalpan, Estado de México.

Un examen de la partitura del concierto revela una obra altamente cromática, similar al Concierto para trombón en el que Chávez trabajó simultáneamente. De hecho, la entrada del solista en las dos obras es asombrosamente similar en su angularidad y en su cromatismo que evade la tonalidad. (Ejemplo 1).

EJEMPLO 1: Entrada de los solistas en los conciertos para trombón y para violoncello



Una diferencia importante entre ambos es, sin embargo, que la frase inicial de doce notas del violoncello emplea los doce sonidos de la escala cromática. Esto parecería indicar una composición serial, poco usual en Chávez, aunque el compositor utilizó

técnicas seriales en *Soli II* para quinteto de aliento (1961) y en las Variaciones para violín y piano (1961). Sin embargo, este no es un caso de serialismo. En retrospectiva, la frase de doce notas puede ser vista simplemente como una predicción del cromatismo atonal que ha de seguir.

Como en los otros conciertos de Chávez, para cuatro cornos (1937), piano (1938), violín (1948) y trombón (1977), el diseño arquitectónico del Concierto para violoncello incorpora el regreso o corroboración de material musical. Esto, a pesar de la firme posición de Chávez en contra de la repetición, establecida en sus Conferencias Norton en la Universidad de Harvard, 1958-59.[32] El compositor planeó deliberadamente la recurrencia de ideas en su obra para violoncello. Un esquema del concierto completo, contenido en una sola página, estaba entre los materiales que Carlos Prieto obtuvo de Anita Chávez. El contenido íntegro de este esquema se muestra a continuación en la Figura 1.

Figura 1. Bosquejo de la estructura del Concierto, en manuscrito de Chávez.

ALLEGRO
- 1 CONCERTO SOLOS
- 2 CONCERTO SOLOS
- 3 CONCERTO CONJUNTO
- 4 CONCERTO SOLOS
- 5 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES ANTERIORES

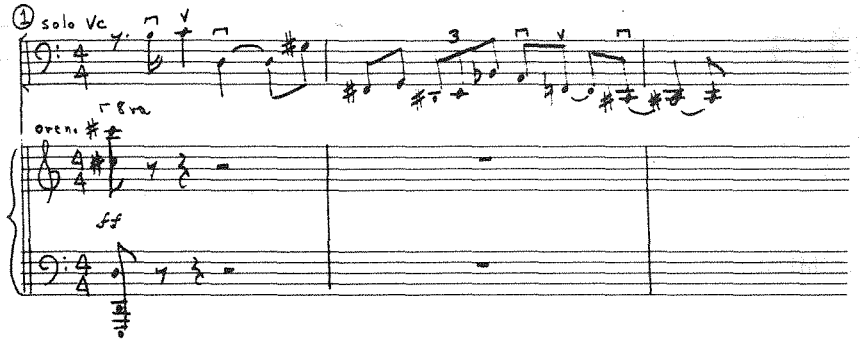
LENTO
- 1 CONCERTO MADERA
- 2 CONCERTO CUERDA
- 3 CONCERTO METALES
- 4 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES LENTO
- 5 SOLO, CADENZA, ELABORACIÓN MATERIALES LENTO

SCHERZO
- 1 TUTTI PRESENTACIÓN SCHERZO
- 2 CONCERTO CUERDA
- 3 CONCERTO METALES
- 4 CONCERTO MADERA
- 5 SOLO, ELABORACIÓN MATERIALES SCHERZO

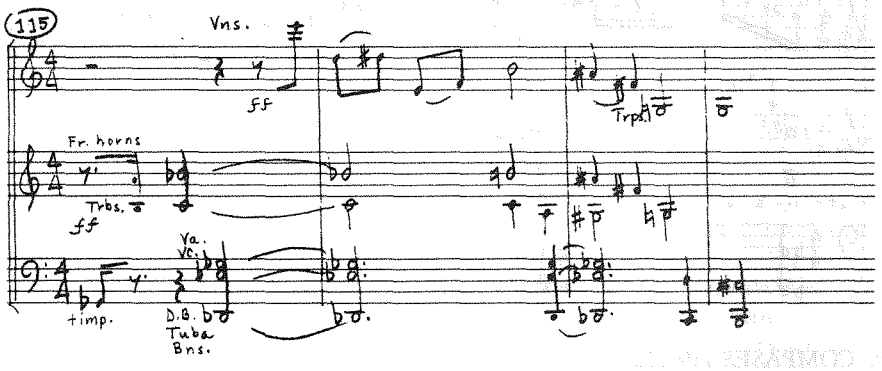
PRESTO
- 1 CONCERTO SOLOS
- 2 TUTTI ELABORACIÓN MATERIALES PRESTO
- 3 SOLO, CADENZA, ELABORACIÓN MATERIALES TODOS LOS TIEMPOS
- 4 CONCERTO CONJUNTO
- 5 CODA CONJUNTO

Una comparación del esquema del primer movimiento con la partitura deja claro que *elaboración materiales* es una referencia a ideas presentadas anteriormente. La primer instancia de ello está en la primera frase del cello, repetida por la orquesta al inicio del *tutti* en el compás 115. (Ejemplo 2) El contorno y el ritmo de la frase inicial del solista se conservan en la repetición, pero está tratados como una *klangfarbenmelodie weberniana, al ser fragmentados y divididos entre diversas secciones de la orquesta.*

Ejemplo 2. Primer movimiento



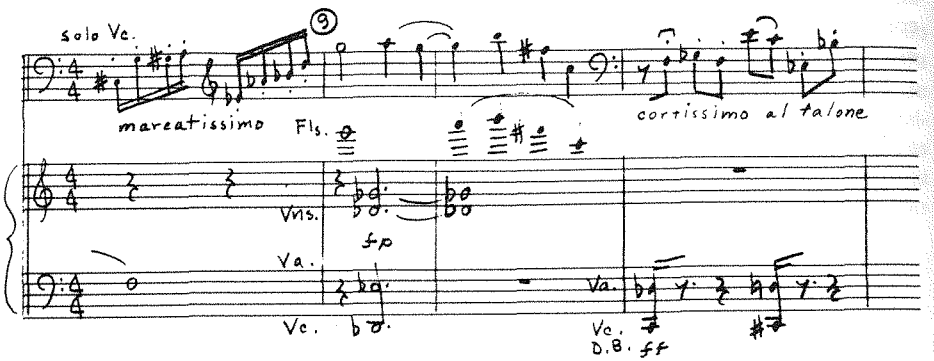
a. COMPASES 1-2



b. COMPASES 115-117

Otra exposición modificada del material, que se inicia en el compás 119 del *tutti*, elabora un pasaje presentado cerca del inicio del movimiento. (Ejemplo 3) No contento con simplemente reexponer la idea, Chávez varía la armonía y la secuencia de alturas, pero mantiene intacta su identidad.

Ejemplo 3. Primer movimiento

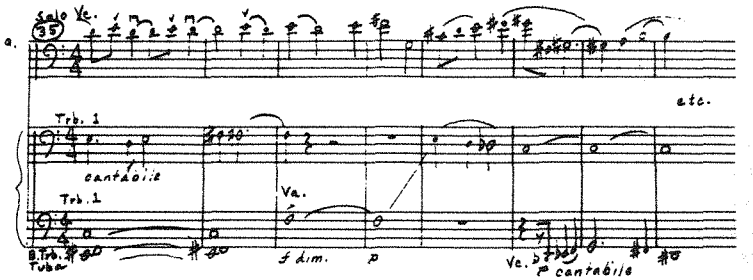


a. COMPASES 8-11

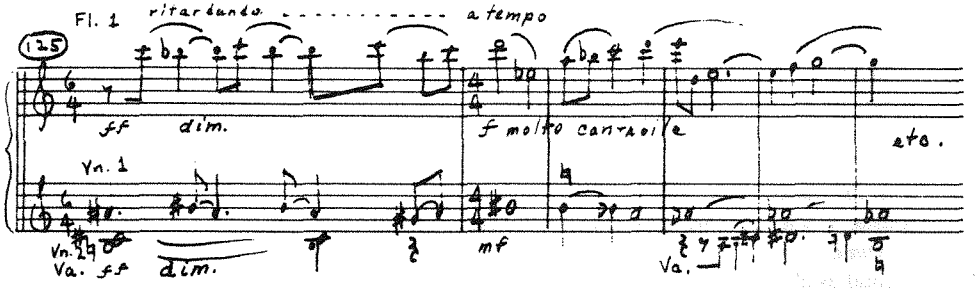
b. COMPASES 119-122

Una corroboración ulterior (Ejemplo 4) ocurre en los compases 125 a 131 del *tutti*, que corresponde a los compases 35 a 42 de la sección *1 CONCERTO SOLOS* del movimiento. En este caso, tres compases en métrica de 4/4 son truncados en un compás de 6/4 en la reexposición.[33]

Ejemplo 4. Primer movimiento



a. COMPASES 35-42



b. COMPASES 125-130

Si bien estas recurrencias musicales sirven como agentes unificadores, también ofrecen amplia oportunidad para la variación, el desarrollo y la reorquestación, plenamente aprovechada por Chávez. Por el esquema del cuarto movimiento se puede percibir que el compositor planeaba una más amplia unificación de toda la obra.

Si Chávez hubiera podido realizar la *ELABORACIÓN MATERIALES TODOS LOS TIEMPOS,* hubiera llegado a la organización cíclica de la obra.

La sección *lentissimo*. en el compás 145, cuando el violoncello solo entra de nuevo, ha permitido a Carlos Prieto especular que es el inicio del segundo movimiento.[34] Esto sería congruente con la anotación del catálogo que indica que del segundo movimiento sólo existe el tema. El solo de flauta (compases 125-130) que reitera la melodía de la primera sección (compases 35- 42), se disuelve en lo que podría tomarse como una transición hacia el segundo movimiento. Otra posibilidad es que la primera sección del esquema de Chávez para el segundo movimiento, designada *CONCEPTO MADERA*, se inicie con los solos de instrumentos de madera en el compás 136. Esto haría que la segunda sección del esquema, *CONCEPTO CUERDA*, correspondiera con la melodía del cello solo en el compás 145 y el contrasujeto en el contrabajo, tres compases más tarde. La materia para ambos argumentos se agota en el compás 153, donde Chávez

dejó de componer, Puede decirse con cierta seguridad que la disminución gradual de los *tempi* (♩=84 en el compás 127, a ♩=80 en el compás 132, a ♩=72 en el 136, y a ♩=52 en el 140) sugiere el inicio del segundo movimiento, *Lento,* o su inminente arribo.

El tipo de cromatismo que caracteriza las obras tardías de Chávez está ampliamente reflejado en el Concierto para cello. La preponderancia de séptimas mayores, segundas menores y novenas menores produce una tensión áspera que Chávez manipula con destreza, imaginación y sentido dramático. Tanto vertical como horizontalmente estos intervalos son, por su persistencia, lo más cercano a un manerismo de estilo interválico que pueda hallarse en la producción tardía de Chávez. El compositor muestra también una fuerte predilección armónica por las séptimas menores, y por las segundas y novenas mayores en el registro bajo, que producen una astringente disonancia en el choque de los armónicos superiores.

Instrumentalmente, Chávez coloca el cello solo al interior de varios pequeños conjunto que complementan y expanden sus propios recursos timbricos, como en el diálogo con la tuba en los compases 15 a 20, el cello solo contra el registro grave de trombones y tuba (compases 323 a 37) y dos trompetas en registro grave con cello solo (compases 50 a 54). Si en el Concierto para trombón Chávez hizo grandes esfuerzos por extender el rango tímbico del instrumento solista doblando sus líneas melódicas con otros instrumentos, en la obra para cello coloca la línea melódica con otros instrumentos, en la obra para cello coloca la línea solista al interior de estos pequeños ensambles que la rodean con una variedad de colores. Sólo una vez, en el compás 10, se dobla la línea del cello solista, y solo durante tres notas, con flautas en unísono una octava arriba del cello *altissimo*. El más largo y más curioso discurso entre el cello solista y otro grupo instrumental es el extenso pasaje con contrabajos en los compases 68 a 86, en donde una línea relativamente lírica del solista en acompañada por un cimiento visrtuosístico y sólido de toda la sección de contrabajos.

Carlos Prieto reconoce la extrema disonancia del Concierto para violoncello,pero lo encuentra fácilmente accesible, en parte por la hábil combinación de colores instrumentales. Si bien considera que la parte solista es muy exigente, la califica de factible, debido al conocimiento de Chávez sobre las limitaciones técnicas del instrumento. Ante todo, Prieto considera que es una obra altamente dramática.[35] La fuerza dramática del primer movimiento es inmediatamente aparente, y alcanza un clímax con la llegada del *tutti* en el compás 115. En una reseña del 16 de junio de 1987, reconociendo la dificultad de evaluar una obra nueva con una sola audición, Ricardo Rondón caracterizó al Concierto, simplificando en exceso, como música que habla el lenguaje de Berg y Schoenberg.[36]

Es lamentable que una composición cuyo primer movimiento revela tal madurez artística no haya sido realizada en su totalidad. por fortuna una parte sustancial de la obra fue terminada y se sostiene admirablemente en su ejecución. La intención de Anita Chávez de hacer disponible el Concierto, a través de Carlanita Music. Co., está basada en su probado valor como una adición viable a la literatura concertante del violoncello.

Universidad de Miami-Ciudad de México, septiembre, 1989.

Notas y referencias

[1] *Feuille d'Album* para guitarra sola (1985); *Upingos* para oboe solo (1985); *Cuatro estudios* para piano (1985); Cuarteto de arcos I (1988); *Madrigal* para cello (o viola) y piano (1983); Valses y otras danzas para piano (1983); y Piezas tempranas para piano, Vol. I (1983). El primer editor de la serie Carlanita fue Miguel Coelho, a quien sucedió Max Lifchitz.

[2] *Carlos Chávez: Catálogo completo* (México, D. F.; Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, *Suplemento* 1981).

[3] Archivo General de la nación (AGN), Fondo Carlos Chávez (CC), caja correspondencia (caja cor.) 1, expediente (exp.) 5.

[4] *Ibid.*, carta del 5 de marzo de 1972.

[5] Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-day Orpheus* (Boston, Twayne Publishers, 1983) 26.

[6] Puede hallarse una discusión del fiasco de la Sinfónica Nacional en Ibid., 27.

[7] AGN, CC, caja cor. i, exp. 5.

[8] *Ibid.*, junio 22, 1973.

[9] *Ibid.*, agosto 17, 1973.

[10] *Ibid.*, septiembre 7, 1973.

[11] *Ibid.*, octubre 2, 1973.

[12] *Ibid.*, octubre 6, 1973.

[13] *Ibid.*, octubre 9, 1973.

[14] *Ibid.*, octubre 29, 1973.

[15] *Ibid.*, CC, caja cor. 1, exp. 4, enero 25, 1975.

[16] *Ibid.*, febrero 10, 1975.

[17] Carta al licenciado Pedro Rojas, en *Ibid.*, octubre 27, 1975.

[18] Entrevista con María Teresa Rodríguez, México, D. F., agosto 11, 1980.

[19] Carta de Rojas a Chávez, AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, diciembre 9, 1975.

[20] AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, julio 1, 1976.

[21] Entrevista con Per Brevig, Nueva York, octubre 26, 1980.

[22] Entrevista con María Teresa Rodríguez, *Op. cit.*

[23] Entrevista con Per Brevig, *Op. cit.*

[24] Entrevista con María Teresa Rodríguez, *Op. cit.*

[25] *Las devaluaciones del peso mexicano* (México, D. F., UNAM, Facultad de Economía, 1978), 91.

[26] AGN, CC, caja cor. 1, exp. 4, marzo 27, 1977.

[27] *Ibid.*, noviembre 29, 1977.

[28] *Ibid.*, enero 14, 1978.

[29] Conversación con Anita Chávez, México, D. F., septiembre 14, 1989.

[30] México, D. F., Alianza Editorial Mexicana, 1988. Estoy en deuda con el maestro Prieto por su excepcional generosidad al proporcionarme copias de la partitura orquestal y la reducción para piano y el esquema del Concierto para cello de Chávez, así, como la invaluable información sobre la ejecución de la obra.

[31] Los encargos de Prieto para obras con violoncello solista terminados hasta la fecha incluyen piezas de Blas Galindo, Manuel Enríquez y Federico Ibarra. Otros encargos en proceso incluyen obras de Mario Lavista y Samuel Zyman. (N. del T.: A la fecha de la publicación de este artículo, el Concierto para violoncello de Zyman ya ha sido estrenado por Prieto).

[32] *Musical Thought* (Cambridge, Mass.; Harvard University Press 1960), Capítulo IV.

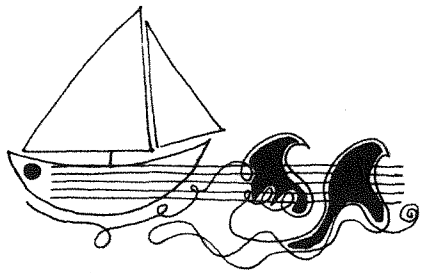
[33] El efecto de movimiento oscilatorio creado por la alternancia rítmica en los compases 35 y 125 es muy semejante a un pasaje del Concierto para trombón, compases 152 y 154.

[34] Entrevista con Carlos Prieto, México, D. F., agosto 21, 1989.

[35] *Ibid.*

[36] *Novedades,* junio 16, 1987.

REFLEJOS DE LA NOCHE DE MARIO LAVISTA



UN ANÁLISIS DE GERARDO DIRIÉ

Traducción de Dana Gelinas

Puesto que mi presentación tiene por asunto una pieza musical que es poco conocida por el público de los Estados Unidos, y cuyo compositor no es muy conocido en algunos lugares de los Estados Unidos, haré un breve recuento de la trayectoria musical de su autor, a la vez que avanzaré algunos conceptos acerca de la concepción musical del mismo.

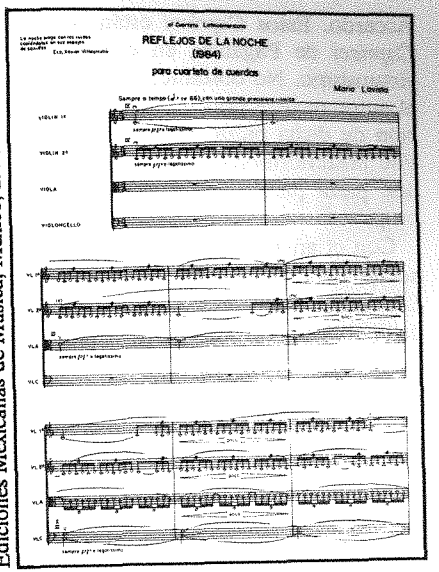
Mario Lavista nació en 1943, en la ciudad de México. En 1963 fue admitido como miembro del Taller de Composición de Carlos Chávez; también realizó estudios durante dos años con Rodolfo Halffter. El gobierno francés otorgó a Mario Lavista en 1967 una beca para realizar estudios en París, que realizó en la Shola Cantorum bajo la dirección de Jean Étienne-Marie; estudió también con Henri Pousseur y Nadia Boulanger. En Colonia, Alemania, fue discípulo de Karlheinz Stockhausen en la Rheinische Musikschule en 1968. Durante el mismo año participó en los Cursos Internacionales de Música Nueva impartidos en Darmstadt.

A su regreso a México, en 1970, funda *Quanta,* un grupo instrumental de improvisación musical. Durante los años de 1971 y 1972 Lavista compone algunas piezas electroacústicas, después de lo cual abandona no sólo dichos recursos, sino la improvisación misma, debido a que toma conciencia de que había recorrido ambos caminos motivado sólo por una curiosidad intelectual y no por una necesidad de expresión.

Lavista escribe acerca de esa etapa de su carrera:

> Durante esos años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esa época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas, pretendidamente novedosos, que no fueran deudores de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí,

> entonces, a mirar dentro de mí mismo esto es, a escucharme, y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria. Estoy convencido de que la obra ha de ser fecundada por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y en el silencio, constituirse en un organismo cuya *forma* está destinada al mundo es decir, a un oyente, a un hombre silencioso de cuya complicidad y amistad no podemos prescindir.



Primera página de *Reflejos de la noche,* Ediciones Mexicanas de Música, México, 1991

Es así que a partir de 1975 Lavista compone diversas piezas que reflejan esta nueva actitud. Desde entonces, su forma de creación puede ser caracterizada como composición para instrumentos solistas, o para conjuntos instrumentales reducidos, trabajando en estrecha colaboboración con el ejecutante. Al proceder de esta manera, busca explotar a entonces, a mirar dentro de mí mismo, esto es, a escucharme, ya reconocerme fondo las posibilidades de un instrumento y un ejecutante particulares. Como apunta Lavista, los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados mediante una nueva técnica, que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla.

En algunos artículos y entrevistas que realiza Mario Lavista, nos habla de que todas estas ideas están conectadas con lo que él llama "el nuevo renacimiento instrumental". En su discurso pronunciado ante la Academia de Artes de México dice acerca de este tópico:

> ...esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. En este sentido el instrumento constituye un fragmento de lenguaje. Además, el trabajo compartido, la estrecha colaboración entre intérprete y compositor, permite no sólo establecer una relación afectuosa y profunda entre el instrumentista y su instrumento, sino que, como lo ha señalado el escritor italiano Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendido este término no como una mera ostentación de habilidad circense, sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hará reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

El así llamado Renacimiento Instrumental no es una expresión privativa de Lavista. De hecho, existe un importante movimiento en Italia que comparte los mismos conceptos. Uno de los compositores comprometidos con el *Rinascimento Strumentale* es Salvatore Sciarrino, quien compuso en 1976 *Capricci,* pieza para violín solo escrita para Salvatore

Accardo. Estos *Capricci* están considerados como una versión contemporánea de los *Capricci* de Paganini, en el sentido de que ambos requieren del máximo grado de virtuosismo. No obstante, los *Capricci* de Sciarrino poseen una particularidad, y es que el autor recurre principalmente a los armónicos naturales. Años después de la composición de dicha pieza, Mario Lavista la escucha e inmediatamente se siente conmovido. Fue posteriormente a dicha experiencia que se dedica a emprender la composición de una pieza para cuerdas recurriendo a técnicas similares adaptadas a un fin artístico propio.

Con el anterior propósito en mente, Mario Lavista compone en 1984 *Reflejos de la noche,* para cuarteto de cuerdas, trabajando en estrecha colaboración con el Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas, al cual está dedicada la pieza. Las características básicas de la obra son claramente perceptibles incluso al escucharla por vez primera:

—un sonido de consonancia armónica
—un timbre inusual, debido al uso de armónicos naturales
—una factura rítmica suave y continua que se percibe como *stasis*

Arón Bitrán, Horacio Franco, Marielena Arizpe, Álvaro Bitrán, Mario Lavista, Javier Montiel, Saúl Montiel y Luis Humberto Ramos. Fotografía de Paulina Lavista.

—una dinámica suave que recorre toda la pieza
—la sencillez de la forma
—continuidad, ausencia de interrupciones o rupturas
—un sentido de la singularidad de la interpretación

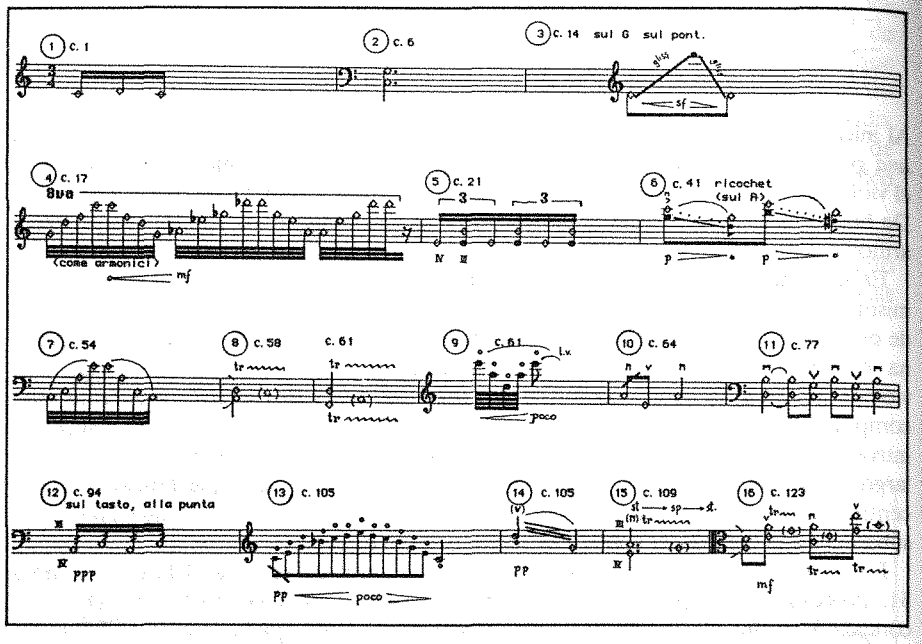
Al inicio de la pieza se encuentra la indicación *Intimo e delicato, sempre a tempo, con una grande precisione* rítmica. El primer violín sostiene un Sol_5 armónico, mientras que el violín segundo arranca con un motivo rítmico de seisillos, alternando Sol_5 y Re_5 en pp. De hecho, estas dos primeras notas, las primeras que escuchamos, son los dos primeros armónicos de la cuarta cuerda del violín.

En el compás 3, la viola hace su entrada con un armónico sostenido en Re_5. En este mismo punto, el violín primero comienza a tocar seisillos, pero en Re_5 y Sol_5, cambiando de esta manera el orden del patrón expuesto en el violín segundo. Este hecho proporciona el *continuum* a la vez que algunas fluctuaciones tímbricas. En el compás 6 el violoncello entra, en doble cuerda con los armónicos Sol_4 y Re_5 sostenidos durante ocho compases. Dicho pasaje, que va desde el compás 1 hasta el compás 13 hace las veces de introducción a la parte *a*, caracterizada por los *glissandi* ejecutados *sul pont* y *sfz*. A lo largo de la parte *a* se produce un cambio gradual en los sonidos que funcionan como centro de gravedad, a partir de Re y Sol, para añadir el Si, el único que finalmente subsiste. En el compás 29 aparece de nuevo la parte *a*.

La parte *b* inicia con la aparición del *ricochet*, a partir del compás 41 hasta el compás 51, proceso que se repite (algunas interpretaciones omiten la repetición). Desde el compás 51 hasta el 59 hay una transición que introduce gradualmente el Mi como centro. En el compás 52 el violoncello hace su aparición con una línea melódica que ayuda a articular la entrada de la sección *B menos mosso. B* se caracteriza por la presencia de un material melódico que recurre a una recolección pentatónica y, posteriormente, por un gradual enrarecimiento de los armónicos, que se produce al ejecutar trinos *sul ponticello*. En la sección *B* presenciamos un momento de estabilidad, cuando los violines primero y segundo ejecutan una línea pentatónica sobre un acompañamiento centrado en Mi. Después de una serie de arpegios que sirven de transición, se repite la línea pentatónica, esta vez sobre un acompañamiento centrado en Si_b, mismo que comienza a originar un cierto grado de conflicto con el grupo pentatónico. Posteriormente a la transición entre los compases 105 y 108, en el compás 109 estamos frente a lo que he denominado *zona de enrarecimiento,* ya que es precisamente allí donde se vuelve sumamente difícil la percepción de un centro tonal debido a un considerable grado de distorsión en el espectro armónico.

No obstante lo anterior, permanecen visibles algunos rasgos de transparente claridad, tales como el motivo del violoncello, que reconocemos como un restablecimiento del motivo del compás 77. En este nuevo contexto, el motivo del violoncello desencadena una serie de imitaciones de los otros instrumentos que se difuminan con diferentes grados de variación.

Estos ecos finalizan en el compás 136. En el 137 se lee la indicación *tempo primo*; es en este punto que un grupo de arpegios sirve de transición a la siguiente sección: A'. A

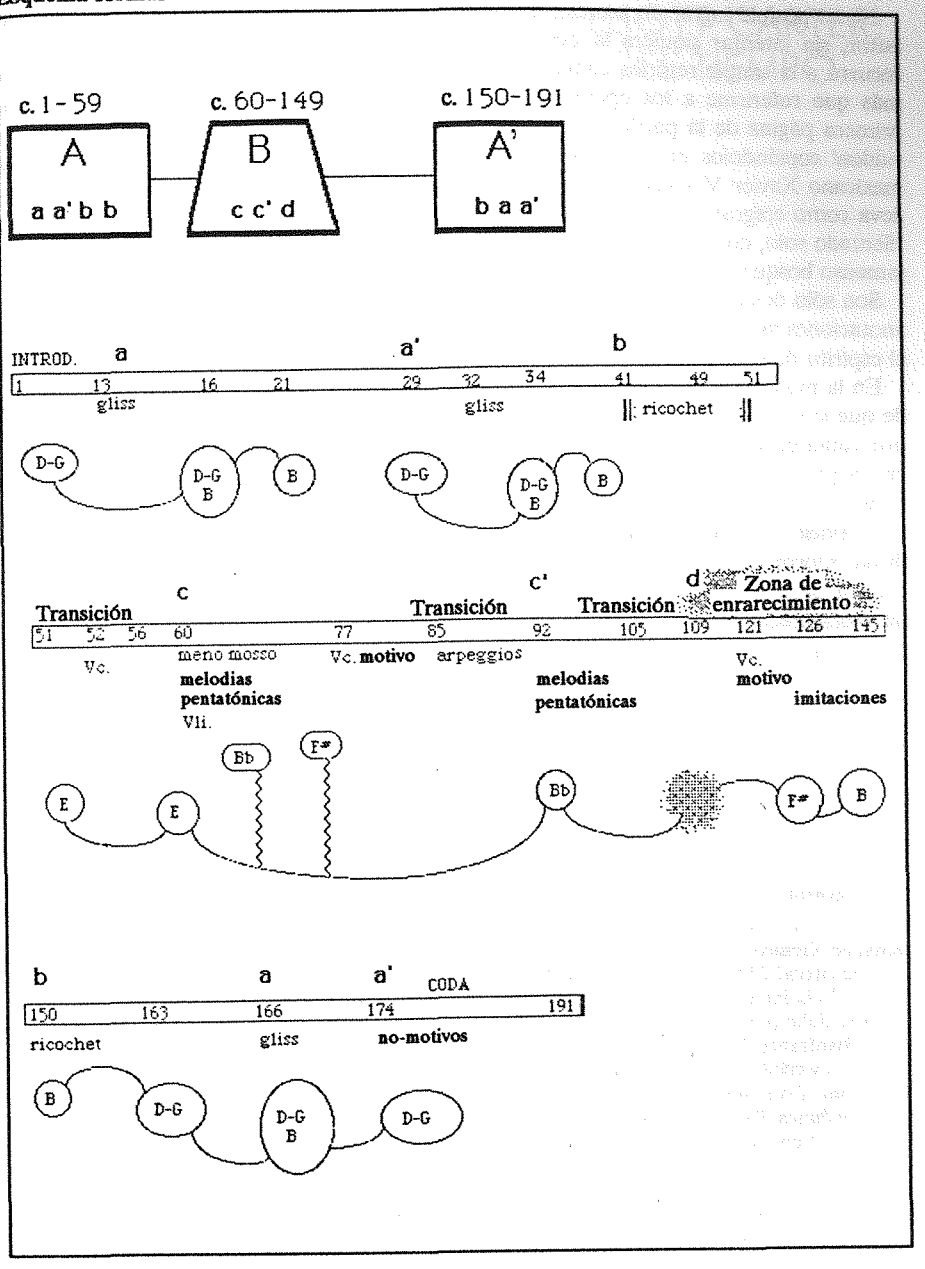


lo largo de ésta el centro tonal se desplaza hacia Fa♯ y posteriormente hacia Si, lo cual prepara el camino para la entrada del *ricochet*, y al hacerlo reintroduce la sección *a* en espejo. El centro tonal se establece de nuevo alrededor de la díada Re-Sol, con la que el violoncello termina la obra con un diminuendo hasta *niente*.

Una vez que termina la música, caemos en la cuenta de la cuidadosa planeación en el uso de registros. La obra da inicio con los primeros dos armónicos del violín, que abren suficiente espacio como para extender su rango hacia arriba y hacia abajo en la sección *B*, para volver después al primer registro de Sol$_5$-Re$_5$. También tomamos conciencia de que esta ampliación del registro estuvo acompañada de una tersa progresión armónica, *no funcional*, sino como tránsito desde la consonancia hasta la disonancia, y de nuevo a la consonancia.

El presente ensayo lleva adjunta una guía del repertorio de efectos utilizado en *Reflejos de la noche*, misma que puede resultar de utilidad para apreciar la diferencia de cada una de sus partes.

Dichos efectos no aparecen en la obra de una vez por todas, ni fortuitamente; al contrario, se encuentran sobriamente distribuidas tanto para lograr la articulación de la forma, como la percepción de la pieza como un organismo completo. Como apoyo de esta afirmación puede consultarse el siguiente esquema formal, donde se muestra simultáneamente la división de las partes, los compases y los efectos.



No es posible lograr un acercamiento cabal a esta obra, de hecho, a ninguna obra del autor, sin intentar siquiera la exploración de la dimensión poética de su música. No recurro a la simple retórica cuando hablo de la dimensión poética de Lavista; no hago más que referirme a los epígrafes con que el autor acompaña sus partituras. En la primera página de la partitura de *Reflejos de la noche* se lee: "La noche juega con los ruidos/ copiándolos en sus espejos de sonidos." Se trata del poema *Eco*, del poeta mexicano Xavier Villaurrutia. En su pieza *Canto del alba*, para flauta sola, la partitura lleva como epígrafe un poema de Wang Wei, poeta y pintor chino de la dinastía Tang: "Sentado solo, entre los bambués/ toco el laúd, y silbo, silbo, silbo./ Nadie me oye en el inmenso bosque/ pero la blanca luna me ilumina".

Son sólo dos ejemplos de un amplio repertorio de epígrafes. Se trata de algo más que anotaciones al margen: es un medio para sugerir al intérprete la atmósfera, el contexto y el espíritu de la ejecución.

En la música de George Crumb puede observarse una situación similar, en el sentido de que sus anotaciones contienen objetivamente mucha más información artística que la que capta el público en realidad. Aun así, los epígrafes de Lavista suelen estar incluidos en los programas de mano, como una invitación al auditorio a que se haga partícipe de ellos.

Si asocio a ambos autores es porque de esta forma sugiero la necesidad de incluir dicha información extramusical en el análisis, debido a que proporciona un punto de partida para desentrañar la obra y un contexto en el cual puedan comprenderse las decisiones técnicas del compositor.

Bibliografía

Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction,* Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1979.

Cortez, Luis Jaime (ed.), *Mario Lavista, textos en torno a la música,* México, CENIDIM, 1988.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México V. El período contemporáneo* México, UNAM, 1984.

Leli, Gianfranco, *Segunda reseña de música nueva de Macerata, Italia.* En *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, 12:87, Oct, 1984.

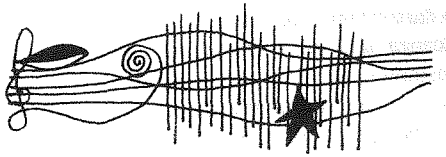
Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX,* México, Fondo de Cultura Económica, Breviario 263, 1977. (Existe una traducción al inglés en Sycamore).

Pinazauti, Leonardo, *A colloquio con Salvatore Sciarrino,* en: *Nuova Rivista di Musica.*

Slonimsky, Nicolás, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians 1971 Supplement,* New York, G. Schirmer, 1971.

Wagar, Jeannine, *Stylistic Tendencies in Three Contemporary Mexican Composers:* Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta, Doctoral dissertation, Stanford University, 1985.

FANTASÍAS NOCTURNAS DE ELLIOTT CARTER: UN CONCEPTO DIFERENTE DEL TIEMPO



HILDA PAREDES

Uno de los aspectos más fascinantes de la música de Elliott Carter es la fluidez con que construye frases muy largas a partir de estructuras polirrítmicas que a su vez conforman la estructura de la obra.

Me he internado en la obra de Carter para entender cómo logra construir estas grandes estructuras que no son sino el resultado de una preocupación acerca del tiempo:

> Todo el material musical debe considerarse en relación con su proyección en el tiempo, y por tiempo no me refiero al tiempo visualmente medido del reloj, sino al medio a través del cual o la manera en que percibimos, entendemos y experimentamos sucesos. La música maneja esta clase de tiempo vivencial y su vocabulario debe estar organizado por una sintaxis musical que lo tome en cuenta, y así pueda jugar con el sentido del tiempo del escucha...[1]

Esta búsqueda de una manera de reflejar en la música el tiempo vivencial y no el medido lo lleva a cuestionarse la forma en que ha sido medido el ritmo en la tradición occidental, por lo que empezó a interesarse en la música de la India, Bali y África:

> Estaba preocupado por la memoria temporal de patrones musicales, por repensar los medios rítmicos de lo que empezaba a parecer una rutina limitada en casi toda la música contemporánea y del pasado en Occidente. Me interesé en las Talas de la India, en los Tempi del gamelan balinés (especialmente la manera de acelerar del Gansar y Rangkep) y estudié las últimas grabaciones de la música africana, particularmente de la cultura Watusi...
>
> El resultado fue una nueva manera de evolución del ritmo y de crear continuidades rítmicas a veces llamadas 'modulaciones rítmicas', que trabajé mientras componía la Sonata para cello (1948).[2]

Carter le ha dado un nuevo significado al ritmo que, como en la música hindú, se convierte en un elemento estructural fundamental y por lo tanto juega un papel muy importante en la definición de la forma de cada una de sus obras. La secuencia de acontecimientos en la música de Carter le da al escucha ese sentido del tiempo diferente de aquél que ha sido 'artificialmente medido' por la tradicional barra de compás, al mismo tiempo que alcanza una gran flexibilidad en el tratamiento de sus ideas, que llegan a ser muy contrastantes.

Así, su música se caracteriza por una gran fluidez, a pesar de los estados de ánimo tan abruptamente cambiantes, que a su vez mantienen el movimiento constante de la música. David Schiff, en su libro *La música de Elliott Carter*, señala con agudeza que para Carter "el viaje continuo es más importante que su destino temporal"[3]; esto resulta muy interesante para el oído occidental, acostumbrado a escuchar puntos de referencia donde se resuelven tensiones. La finalidad de Carter radica en mantener una continuidad que no necesariamente define hacia dónde va. De manera semejante sucede en la tradición hindú, donde las líneas melódicas se transforman constantemente y nunca se alejan del punto de partida, desde un punto de vista armónico. El movimiento se crea a partir del ritmo y la invención melódica.

Carter mismo ha manifestado su fascinación por esa interminable y cambiante línea melódica del estilo Dhrupad interpretado por los hermanos Dagar en un concierto que fue una fuente de inspiración cuando escribió su Concierto para Violín (1989).[4]

Casi nunca encontramos material temático recurrente en la obra de Carter. El proceso de transformación es el medio para lograr el movimiento. Todos estos elementos característicos en toda la obra de Carter aparecen en su obra para piano *Fantasías nocturnas*. Esta obra de 20 minutos de duración está realizada en un solo movimiento continuo.

Está dedicada a los cuatro pianistas que la encargaron:

> Paul Jacobs, quien organizó el proyecto, estrenó la obra en Nueva York en noviembre de 1981; Gilbert Kalish, la estrenó en el Festival de Badeweiler, en noviembre de 1982; Ursula Oppens hizo su estreno en el Festival de Bath en Inglaterra en junio de 1980 y Charles Rosen en Toronto en marzo de 1981.[5]

Los cuatro pianistas estaban familiarizados con la obra de Carter pues ya habían tocado otras obras de él.

Al escucharla por primera vez, lo que más me impresionó de *Fantasías nocturnas* fue la extrema fluidez con que se articulan largas frases que se extienden temporal y espacialmente a través de todo el registro del piano.

La partitura está precedida por la siguiente nota del propio Carter:

> En esta partitura quise capturar la imaginativa y cambiante cualidad de nuestra vida interna en el momento en que no está dominada por fuertes intenciones dirigidas o deseos, capturar esos estados de ánimo poético que, en un contexto romántico anterior, disfruté en los trabajos de Robert Schumann como en la *Kreisleriana, Carnaval* y *Davidsbundlertänze*.[6]

Esta relación con la obra para piano de Robert Schumann es meramente poética, no es formal ni técnica; digamos que es una fuente de inspiración. Quizá el único paralelo con la obra de Schumann podría ser el proceso de transformación utilizado como medio para vincular las diferentes piezas que conforman una misma obra, característica que también encontramos en los distintos episodios que conforman *Fantasías nocturnas:* "Los vínculos entre las piezas —escribe Schiff— están logrados no por recurrencia temática o variación, sino por transformaciones que dan como resultado un sentido casual más ambiguo".[7]

Desde sus obras más tempranas puede percibirse una preocupación constante por diseñar procesos de transformación, así como una relación con literatura que contiene la idea de movimiento. Esto sucede cuando musicaliza el poema *Voyage* de Crane. "Este poder de transformación está ejemplificado en la manera en que las imágenes e ideas del poema están ordenadas; usa muchas metáforas y se mueve rápidamente de un nivel de significado a otro".[8] Esto también sucede en obras donde no aparece la voz y sin embargo la música refleja un significado poético-literario, donde la idea de movimiento está implícita. Es el caso del *Concierto para Orquesta*, cuya forma, carácter y gestualidad reflejan los de algunos fragmentos del poema *Vents* de Saint John Perse.

Así, la música de *Fantasías nocturnas* intenta retratar los pensamientos cambiantes y estados de ánimo del insomne, tal y como Carter los encontró descritos en el poema de Robert Lowell *Myopia: A Night:*

> Bed, glasses off, and all's
> ramshackle, streaky, wierd
> for the near-sighted, just
> a foot away.
>
> The light's
> still on an instant. Here
> are the blurred titles, here
> the books are blue hills, browns,
> greens, fields, or color.
> This
> is the departure strip,
> the dream road.[9]

El poema es únicamente una analogía de aquello que Carter refleja en la música de *Fantasías nocturnas*, la música no se somete a describir la secuencia de acontecimientos del poema: tiene vida propia.

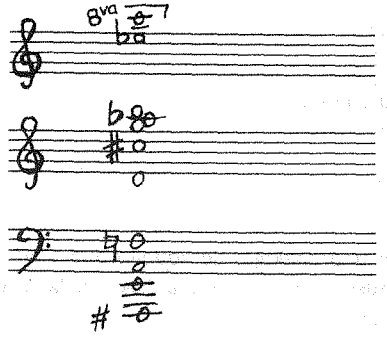
Fantasías nocturnas está construida por distintos episodios que cambian abrupta o gradualmente de uno a otro o bien, se desvanecen.

En el proceso de gestación de esta obra, Carter escribió 50 diferentes clases de música que debía unificar. Es sorprendente escuchar cómo los distintos episodios embonan con maravillosa fluidez, se percibe la facilidad con que se logra, aunque parezca difícil definir convencionalmente cómo lo hace. De manera que para acercarnos a esta obra tenemos

que despojarnos de preconcepciones, ya que no se trata de una rigurosa forma Sonata, ni del tradicional Tema y Variaciones, ni de un recurrente Rondó. La forma de esta obra está más cercana a la forma que puede tener un sueño o los pensamientos en una noche de insomnio al borde del subconsciente, donde las imágenes pueden aparecer bien definidas pero suceden al parecer de una manera incongruente y cambian con facilidad: se puede percibir un significado profundo que resulta difícil definir conscientemente.

Los distintos episodios de *Fantasías nocturnas* se distinguen por estar construidos a partir de un mismo intervalo y por un gesto en particular. Algunos de los recursos utilizados en *Fantasías nocturnas*, los encontramos en otras obras del propio Carter: Desde el compás 3 de esta obra, Carter despliega un acorde de doce sonidos que contiene todos los intervalos a partir de los cuales surge todo el material armónico de la obra. Aquí podemos hacer referencia a otras obras en que se utiliza este procedimiento. Si bien en el *Double Concerto*, el acorde dodecafónico y todos los intervalos, se repiten sin transposición marcando a manera de señal la estructura armónica de la obra (una especie de acorde de tónica pero de doce sonidos), en *Fantasías nocturnas* se extiende a través de todo el teclado, en un margen de tiempo (del compás 3 al 14) (ver ejemplo 2) en el que también introduce los dos pulsos que transcurren a través de toda la obra (8.75 y 10.8).

Ej. 1



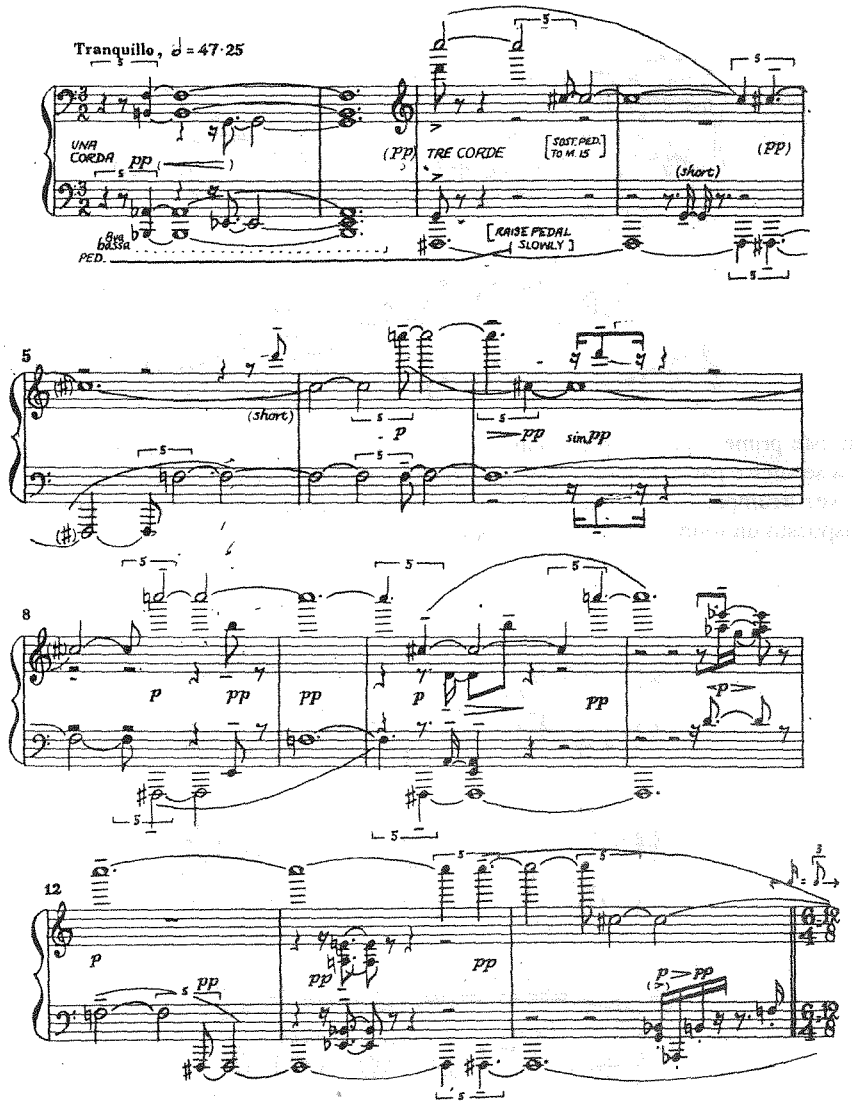
Las notas del acorde de doce sonidos se introducen gradualmente, comenzando por los extremos. La distribución en el registro del teclado también es un aspecto importante que será objeto de transformación más adelante, creando diferentes texturas a partir de espacios cerrados o abiertos.

Ej. 2

NIGHT FANTASIES

for Piano

Elliott Carter (1980)

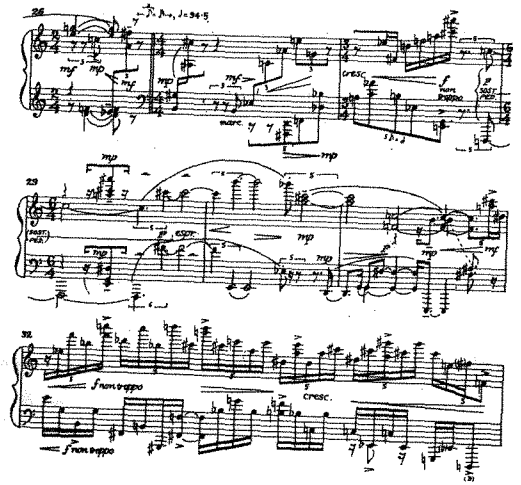


La manera en que esta primera sección que llamaré introducción —ya que presenta los elementos estructurales básicos a partir de los cuales se desenvuelve el proceso de transformación de la obra—, está vinculada al primer episodio, se realiza con una nueva articulación del acorde de doce sonidos en sólo tres tiempos y a un nuevo Tempo (ver compás 15, ejemplo 3).

Ej. 3

En este primer episodio predomina el sonido de tercera menor, pero en el compás 27 ésta se vuelve parte de los acordes construidos en tercera menor y tercera mayor y que a su vez irrumpe, en el compás 32, en el acorde de doce sonidos inicial, pero esta vez traspuesto un tono arriba. (Ver ejemplo 4).

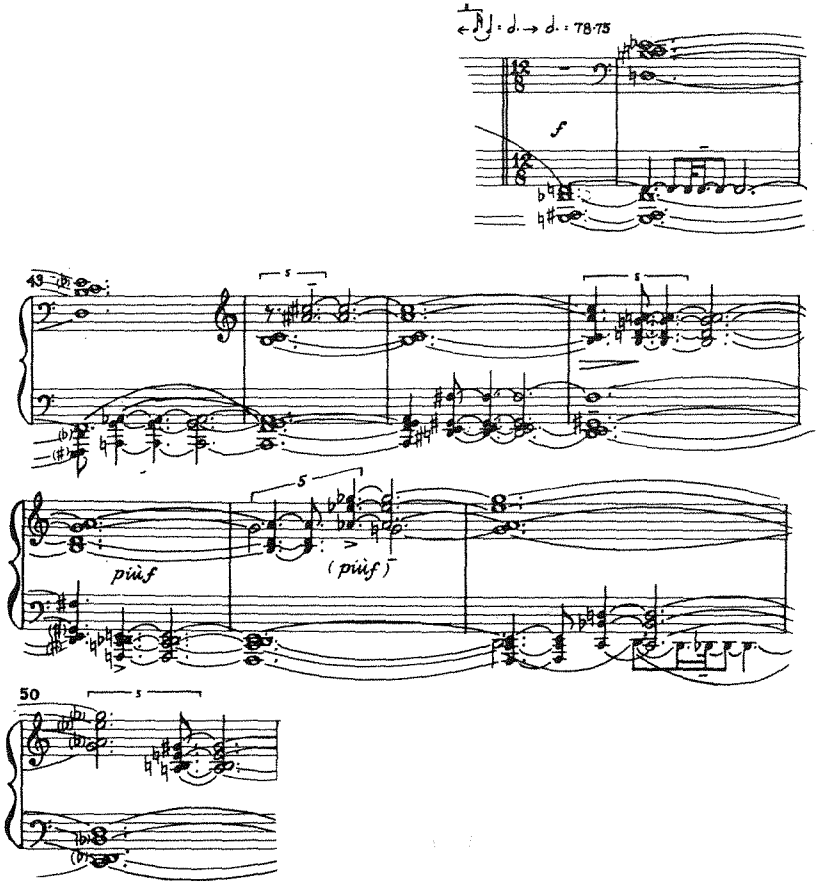
Ej. 4



De esta manera podemos ver cómo comienza el proceso de transformación casi con la obra misma.

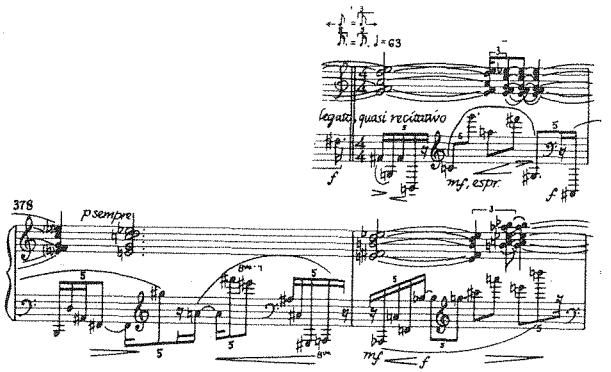
Algunos episodios reaparecen distinguiblemente por el gesto, pero transformando la calidad interválica, como sucede en el episodio conformado por acordes de cuatro sonidos en los compases 41 al 50 (ver ejemplo 5),

Ej. 5



donde los acordes que están construidos a partir de segundas y terceras, en el compás 377, se convierten en acordes de 5 sonidos y se introduce una línea melódica que atraviesa todo el registro del teclado; más adelante en el compás 417, los acordes de 4 sonidos reaparecen sin la línea melódica (ver ejemplo 6).

Ej. 6-A

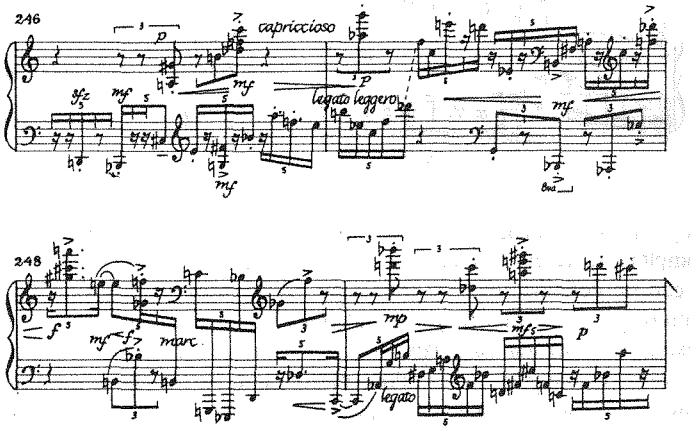


Ej. 6-B

Nunca reaparece un episodio de manera literal, ni siquiera el material que lleva la indicación Capriccioso y que aparece varias veces a lo largo de la obra (compases 194, 246 y 271); la calidad interválica es la misma (acorde de tres sonidos: 0, 1, 5) y al tocarlo varía muy poco. Este material se desvanece después de su última aparición en el compás 277, como abandonando la obra y su constante transformación (ver ejemplo 7).

Ej. 7-A

Ej. 7-B



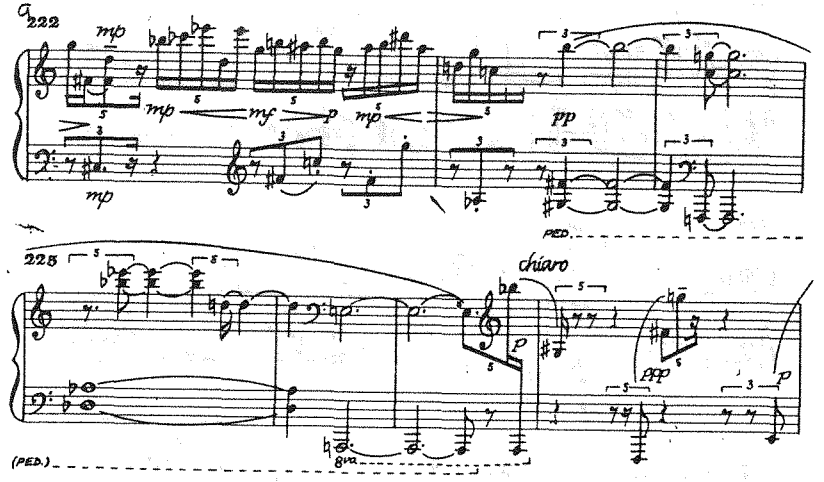
Ej. 7-C

Otros episodios cambian gradualmente sus características interválicas hasta transformar completamente el carácter, como en el Recitativo Collerico del compás 235, que comienza con un definido color de tritono en los registros extremos del teclado y en la melodía interna, que se mueve y gradualmente crece fuera del tritono, mientras los acordes extremos también cambian su relación interválica de tritono, hasta que la melodía alcanza el intervalo de séptima mayor, que se convierte en una especie de 'pivote' y detona el cambio al siguiente episodio. (Ver ejemplo 8).

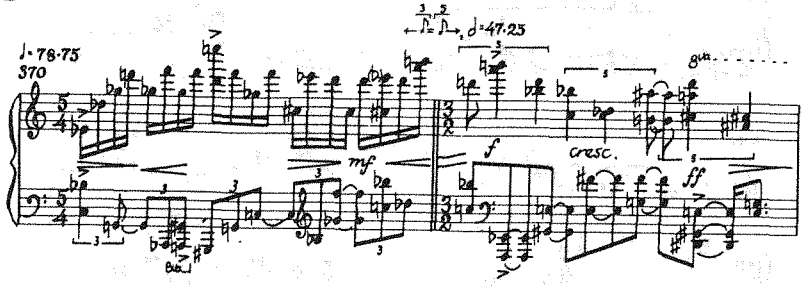
Ej. 8

Otra manera de encadenar un episodio con otro se logra dejando notas comunes como en los compases 65-66, 222-225, (ver ejemplo 9); 243-245 (ver final del ejemplo 8); 370-371 (ver ejemplo 9).

Ej. 9-A

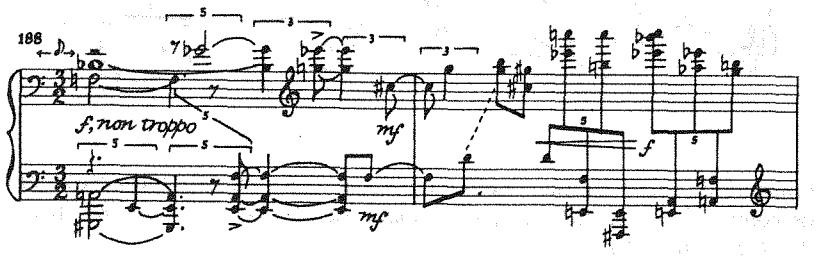


Ej. 9-B

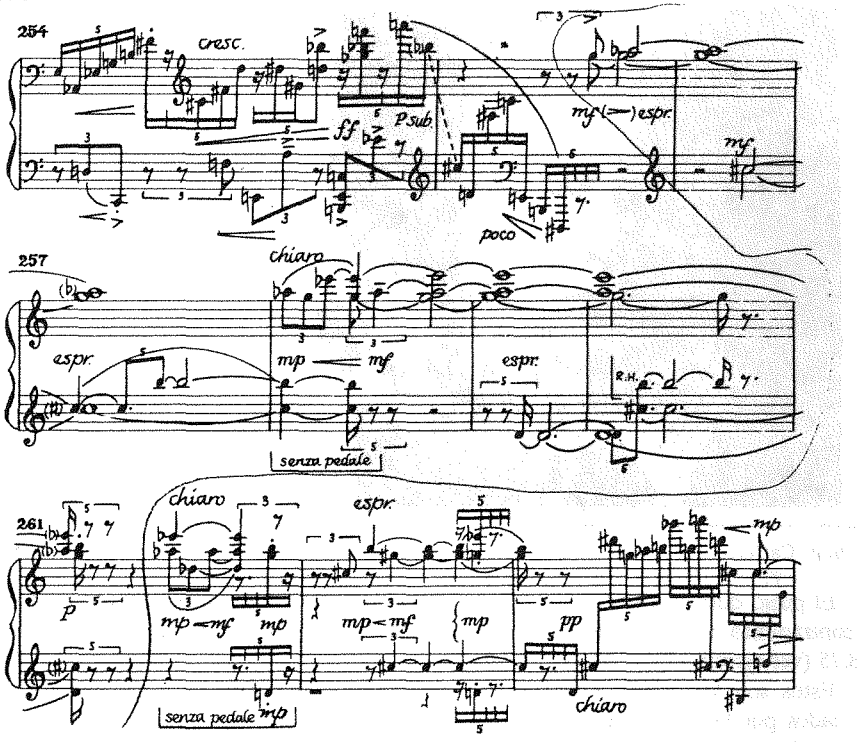


En algunos casos el acorde de doce sonidos es el eslabón entre episodios, como en los compases 188-189 y 255-261 (ver ejemplo 10).

Ej. 10-A



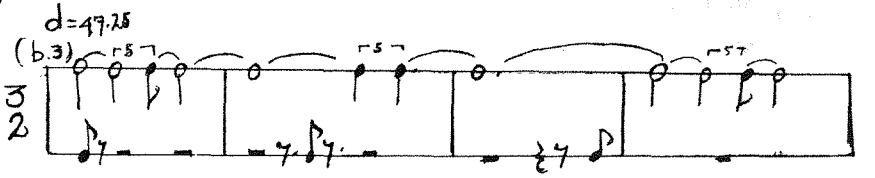
Ej. 10-B

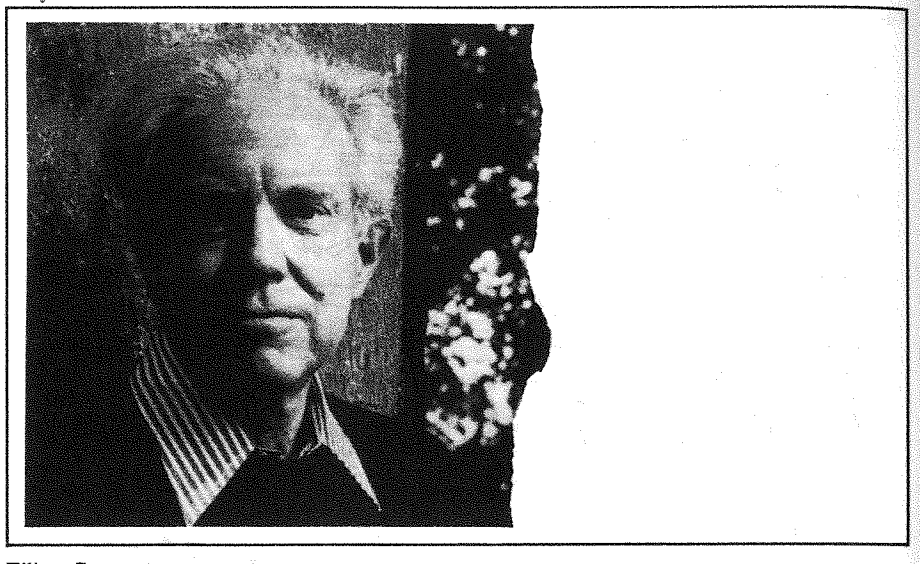


Como en otras obras, también en *Fantasías nocturnas*, el ritmo es un elemento estructural importante. El movimiento de la música se mantiene a partir del ritmo, superponiendo dos pulsos diferentes que no coinciden, con excepción del compás 3 y el final, por lo que casi nunca se escucha una métrica regular. De manera que se logran frases particularmente largas que se cortan a través de una métrica regular.

Los dos pulsos que dominan la obra se establecen al principio: el pulso que divide la unidad (♩= 47.25) en quintillos establece un pulso de 8.75=5/27 (27 quintillos ligados crean un pulso de 8.75) y el pulso que divide la unidad en semicorcheas y establece un pulso de 10.8=8/35 (35 semicorcheas ligadas crean un pulso de 10.8).

Ej. 11





Elliott Carter.

El pulso que va a 10.8 ataca rigurosamente cada 35 semicorcheas y crea a su vez un 'contrapunto' contrastante con el carácter más gentil de la música que lleva un pulso de 8.75 (ver ejemplo 2).

Estos son los únicos 2 pulsos que sostienen la obra, algunas veces aparecen muy velados por las intricadas subdivisiones rítmicas en los episodios rápidos. (Esto sucede también en la música de la India, en que las Ragas comienzan y terminan con el mismo y único ciclo rítmico, sobre el cual el instrumento melódico o rítmico despliega su virtuosismo con subdivisiones rítmicas muy elaboradas pero siempre dentro de un mismo ciclo rítmico básico).

El siguiente diagrama, publicado por Schiff, muestra la relación de todos los Tempi y las figuraciones rítmicas superficiales, con los dos pulsos básicos.

Tempi	Pulsos	Velocidad superficial
MM94.5= ♩	5/54=8.75	♬ ^{5}=472.5
	4/35=10.8	♬ =378
MM47.25= ♩	5/27=8.75	♪ ^{5}=236.25
	8/35=10.8	♬ =378
MM42= ♩.	5/24=8.75	♪. ^{5}=210
	9/35=10.8	♪ ^{3}=378
MM63= ♩	5/36=8.75	♪ ^{5}=315
	6/35=10.8	♪ =378
MM126= ♩	5/72=8.75	♬ =630
	3/35=10.8	♪ ^{3}=378
MM90= ♩.	7/72=8.75	♬. ^{7}=630
	3/25=10.8	♪ =270
MM45= ♩	7/36=8.75	♬ ^{7}=315
	6/25=10.8	♪ ^{3}=270
MM30= ♩.	7/24=8.75	♬. ^{7}=210
	9/25=10.8	♪ ^{3}=270
MM67.5= ♩	7/54=8.75	♬ ^{7}=472.5
	4/25=10.8	♪ =270
MM78.75= ♩.	1/9=8.75	♩. =78.75
	24/175=10.8	♬ =1890

Más de una vez Carter ha manifestado su entusiasmo por la música de la India. Los aspectos arriba mencionados son simplemente un estímulo que lo llevó a encontrar a través de la música hindú otras posibilidades que conforman un lenguaje único y original.

Por último, quisiera hacer mención de las características de las líneas melódicas de esta obra que, como he mencionado anteriormente, abarcan todo el teclado. Estas melodías de amplio registro le dan a la obra una estructura espacial que junto con los pulsos básicos, crean un cimiento sólido que sostiene su carácter cambiante.

Así es como en esta obra, Carter logra recrear un nuevo concepto del tiempo que trastoca aquel medido y organizado por una métrica regular, característico de la cultura occidental.

Así como el pintor puede recrear una luz que no encontramos en la vida real pero sí en los sueños o la imaginación —que pinta 'lo que no se puede ver'—, así Carter recrea el tiempo vivencial del sueño o del pensamiento en sonidos, un tiempo que no es posible medir con el reloj.

Notas

1. David Schiff, *The Music of Elliot Carter.* Eulenburg Rocks, London 1985.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. En un seminario realizado en el Guildhall School of Music en Londres en junio de 1990, Carter habló de su entusiasmo por el estilo Dhrupad de la India. Mencionó que el concierto que escuchó de los hermanos Dagar le había interesado por la extensión de las melodías. También habló de cómo este aspecto melódico de la música hindú había permanecido en su mente al escribir su, entonces recién estrenado, Concierto para Violín.
5. Elliott Carter, *Night Fantasies,* for piano. Associated Music Publishers, New York, 1982.
6. *Ibid.*
7. David Schiff, *The Music of Elliot Carter.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.* Lecho, sin anteojos, y todo es
ruinoso rayado raro
para el miope, sólo
a un pie de distancia.

La luz
detenida en un instante. Aquí
están los títulos borrosos, aquí
los libros son colinas azules, cafés,
verdes, campos o color.

Esta
es la línea de partida,
el camino del sueño.

NOTAS SIN MÚSICA

PERPETUIDAD DE LA PALABRA*

Juan Vicente Melo

La música es tu propia experiencia, tu pensamiento, tu sabiduría, si no la vives, nunca saldrá de tu trompeta. Te dicen que hay un límite para la música; pero, viejo, no hay límite para el arte.

Charlie Parker

En momentos muy distintos —temporal y, por tanto, estilísticamente hablando— el jazz, en pensamiento y actitud de George Gershwin y de Leonard Bernstein perpetúa el privilegio instantáneo de la capacidad de transmisión de la palabra. Convertida en origen y consecuencia, esa palabra siempre primera y nunca última se vuelve expresión colectiva de tan personal; el yo y el nosotros se confunden milagrosamente en una sola, permanente, inacabada emisión, pues corresponde a los auditores, el poder y la gloria de romper, a cada momento, todo marco temporal para impregnar a la voz hablante de una sucesión de sonidos que, entre otras virtudes, podrán saludar a la metáfora capaz de inundarse de un bautismo celestialmente terreno. Así sucede al escuchar —como si fuera mañana— las obras de Gershwin y de Bernstein asistentes a esta sesión.

"Jazz, liturgia hebrea y mi infancia en Nueva Inglaterra" —expresó frecuentemente Leonard Bernstein a propósito de los componentes de su fondo "sentimental". Y esa mirada al mundo hebreo y al universo jazzístico preside la producción total de ese compositor —a la vez excelente pianista y director orquestal— nacido en 1918 y prematuramente fallecido (octubre de 1990); producción que abarca la escena sinfónica, teatral, cinematográfica, operística y de danza, coral y de cámara. Algunos títulos: las sinfonías *Jeremías, Kaddish, La edad de la ansiedad;* los ballets *Facsímil, Fancy Free;* la ópera *Conflicto en Tahiti;* comedias musicales que constituyeron también notables éxitos cinematográficos: *On the town, Candide* y, sobre todo *West Side Story* (dirigida por Robert Wise en 1961) que, entre otros presentes nos legó la nostalgia de Nathalie Wood, la fogosidad de Rita Moreno y otro idioma para Romeo y Julieta.

Leonard Bernstein hizo un histórico debut al frente de la Orquesta Filarmónica de New York sustituyendo a Bruno Walter. La última vez (o una de las postreras ocasiones) que se presentó en México fue en el Décimo Festival Cervantino de Guanajuato (1982) dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Israel.

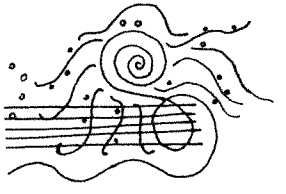
George Gershwin, hijo de un matrimonio de judíos, nació en Brooklyn en 1898 y desapareció físicamente en Hollywood, en 1937, como consecuencia de un tumor cerebral tratado quirúrgicamente. La enumeración de las obras de este genial compositor estadunidense, sobrepasa los límites de estas simples frases informativas. Baste recordar, en primerísimo término, la célebre *Rapsodia en Blue* (que no es azul, como comúnmente se le nombra) para piano y orquesta, 1924, el *Concierto en Fa,* para piano y orquesta, 1925, *Un americano en París,* suite sinfónica de 1931, numerosas canciones para comedias musicales, la ópera en dos actos *Porgy y Bess,* de 1935, cuya gira por la ex-Unión Soviética nos ha sido espléndidamente narrada por Truman Capote, nombre mayor de la literatura de los Estados Unidos en el rostro del siglo que nos ha tocado vivir.

En una sección del libro que Julio Scherer dedica a Siqueiros (*La piel y la entraña,* Biblioteca Era, Ediciones ERA, México, 1965) nos es dable compartir la experiencia del pintor al "plasmar", en 1936, al músico llamado "inventor" del jazz sinfónico. Esa imaginería es otra manera de que la palabra pueda y deba resumir labios y oídos.

Y luego, de pronto, el jazz se detiene, el toro recibe la estocada, el más viejo de los gallos ha muerto. Se acabó. De todas maneras, usted bebió su whisky, gritando, sin darse cuenta. Un mesero impasible sustituye al vaso. Usted permanece idiotizado un momento, despierta y le dice a su vecina: "No estuvo mal". Ella no responde y aquello vuelve a empezar. No va usted a hacer el amor esta noche, no tendrá piedad de usted mismo, no habrá derramado sangre y sin embargo ha sido atravesado por un frenesí sin remedio, por ese crescendo convulsivo que se parece a la búsqueda vana del placer. Sale un poco usado, un poco borracho, pero en una especie de calma tranquila, como después de las grandes explosiones nerviosas.
El jazz es el divertimento nacional de los Estados Unidos.

Jean Paul Sartre

* Nota de programa de un concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa entregada a *pauta* por Juan Vicente Melo.



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Es evidente, desde hace largo tiempo, que la interesante simbiosis música-televisión no tiene por qué restringirse a los videoclips o a aberraciones comunicológicas como *Estudio 54.* En particular, la televisión mexicana ha sido singularmente torpe en la mayoría de sus intentos por conciliar el medio visual con la música de concierto, y muchos de sus funcionarios han querido demostrar una incompatibilidad intrínseca entre ambos lenguajes. Existen, sin embargo, innumerables muestras de que la música de concierto y la televisión podrían ser, en las manos adecuadas, una formidable pareja de informadores, nutriéndose mutuamente con sus respectivas aportaciones en el ámbito de la comunicación. Una de estas muestras está contenida en un libro más o menos antiguo, y clásico, pero aún muy vigente cuando se trata de discernir la posible convivencia entre la música de concierto y la televisión. El libro en cuestión es el muy famosos *The joy of music* (El encanto de la música) de Leonard Bernstein. La parte medular de la obra está contenida en siete guiones de la serie televisiva *Omnibus* que Bernstein escribió y condujo para la televisión estadunidense en la década de los cincuenta. Aun en ausencia del audio y el video correspondientes, la lectura de estos guiones (hábilmente adaptados al formato de un libro) deja muy claro el hecho de que Bernstein fue uno de los pocos músicos que sí supo cómo aprovechar el medio audiovisual para comunicarse musicalmente con un público masivo. Los guiones exhiben un balance justo entre el lenguaje cotidiano y la terminología técnica, y su estructura está diseñada bajo la premisa de la claridad y el desarrollo lógico, sin descartar aquí y allá algunas sorpresas de las que tanto le gustaban a Bernstein. Los siete guiones que forman el núcleo de *The joy of music* se refieren a la Quinta sinfonía de Beethoven, el jazz, la dirección de orquesta, la comedia musical de Estados Unidos, la música moderna, Bach, y la ópera. Si bien la selección es apenas una pequeña muestra de lo que fue la serie *Omnibus,* es muy representativa de la formidable capacidad de síntesis de Bernstein, y de su auténtico afán de comunicar la música a los demás, desde una posición flexible y abierta. Esto, en abierto contraste, por ejemplo, con muchos de nuestros

músicos, que en cuanto se paran frente a una cámara o un micrófono, se suben a su pedestal, a su torre de marfil, y en su calidad de "Maestros" nos hacen el favor de compartir con nosotros, los mortales comunes, su incomparable sapiencia. En su tiempo, no faltaron los conservadores que atacaron a Bernstein por su estilo moderno, ágil y desmitificador; esos mismos conservadores siguen estando a la retaguardia de la música y la historia, mientras que las generaciones que se educaron el gusto musical mirando a Bernstein en el podio y en la televisión tienen hoy una visión mucho más amplia del fenómeno musical y su relación con la sociedad moderna. El libro de Bernstein contiene, además de los guiones citados, tres conversaciones imaginarias, escritas por el propio Bernstein, en las que se tratan dialécticamente algunos temas importantes sobre cuestiones musicales. Una tercera y muy interesante aportación de este libro es un breve capítulo en el que Bernstein aborda la relación entre la música y el cine, a través de sus propias experiencias. Este capítulo viene a ser la confirmación de que Bernstein intuyó, como pocos músicos de su tiempo, la íntima relación que existe entre la música y los demás medios. Profusamente ilustrado y lleno de ejemplos musicales, *The joy of music* (que ya se ha traducido al español) es un fascinante documento no sólo para acercarse a una de las labores más importantes realizadas por Leonard Bernstein, sino también para desmentir a aquellos que suponen que la música de concierto y la televisión son enemigos mortales.

THE JOY OF MUSIC
Leonard Bernstein
Simon and Schuster, Nueva York, 1959

•

La literatura de ficción está llena de obras, de mayor o menor dimensión, cuya trama gira alrededor de algún aspecto de la música. Desde Eco hasta Benedetti, desde Cortázar hasta Susskind, cientos de autores de todas las épocas, corrientes, estilos y técnicas, han visto en el mundo de la música el germen de la invención y han bordado sus ficciones alrededor de compositores, obras, instrumentos, intérpretes, logrando desde minúsculas aproximaciones a lo anecdótico hasta obras de gran magnitud, como las que podemos hallar, por ejemplo, en Alejo Carpentier. A pesar de las múltiples evidencias de esta saludable convivencia entre la música y la ficción, no existen muchas analogías que reúnan ficciones con tema musical, de modo que el hallazgo de una de ellas es siempre bienvenido. Se trata de un breve libro titulado *Cuentos para pluma y orquesta,* antologado y prologado por Mario Delgado Aparáin, en el que se reúnen once cuentos cortos cuya trama gira alrededor de diversos temas musicales. No se trata en general de autores muy conocidos, con las posibles excepciones de nombres como Blaistein, Moyano y Fornaro, y la colección (publicada en Montevideo) tiene como elemento unificador un ámbito cultural de corte plenamente local. Sin embargo, estas ficciones musicales son un buen compendio de diversos modos de ver, a través de la música, a una clase urbana sudamericana muy bien definida en tiempo, espacio e ideas. Por lo mismo, no es extraño que el violín, el bandoneón y el tango ocupen lugares de importancia al interior de estos cuentos musicales. La lectura de este volumen deja en el lector, además de un buen sabor, el apetito de otras antologías similares, quizá a partir de criterios internacionales de selección.

CUENTOS PARA PLUMA Y ORQUESTA
Cuentos de Mondragón, Da Rosa, Gutiérrez, Galmes, Castillo, Fornaro, Blaistein, Moyano, Traba, Rodríguez Barilari y Marra. Antología de Mario Delgado Aparáin.
Ediciones TRILCE, Montevideo, 1989

•

A primera vista, parecería que la reseña del gran libro épico del pueblo finlandés no tiene lugar en estas páginas. Sin embargo, para cualquiera que se haya dejado envolver y seducir por la magnífica música de Jean Sibelius, la lectura del *Kalevala* no puede sino aumentar el enorme placer del contacto con las obras del gran compositor de Finlandia. No es fácil, de ninguna manera, encontrar el *Kalevala;* largos meses de infructuosas búsquedas y encargos culminaron casi por casualidad, en mi hallazgo de una muy buena traducción al inglés del *Kalevala,* en los laberínticos anaqueles de Powell's, enorme y espectacular librería de Pittsburgh, una de las más grandes del mundo. El grueso tomo contiene, además del *Kalevala* completo, un interesante ensayo sobre el lugar que esta monumental épica guarda en la cultura finlandesa. No podía faltar en este ensayo la figura de Elías Lönnrot, quien fuera el primero en publicar una versión integral del *Kalevala* cuyos *runos* habían sido recitados por el pueblo finlandés durante muchos siglos.

El *Kalevala* mismo es un texto poético de gran alcance, lleno de personajes muy bien caracterizados, de aventuras fantásticas y, sobre todo, de poderosísimas imágenes. Son estos personajes y estas imágenes las que inspiraron a Sibelius para componer muchas de sus mejores partituras; específicamente, varios de sus poemas sinfónicos llevan como protagonistas a los lugares y los personajes más significativos del *Kalevala.* Así, la lectura de esta fabulosa épica nos acerca al origen de Lemminkainen, Tuonela, Pohjola, Kullervo y otros temas que sirvieron a Sibelius para ilustrar musicalmente el libro más importante de su patria. La lectura del *Kalevala* no es una empresa fácil, pero las recompensas lo valen. Se trata no sólo del contacto con los orígenes de una civilización fascinante y que nos es básicamente ajena, sino también de una mirada a una importante fuente de inspiración de uno de los compositores más notables del siglo XX. Como siempre, quedará en el aire la añeja polémica: ¿acaso la lectura del *Kalevala* podrá generar una mayor comprensión de las partituras de Sibelius? Probablemente no, pero sin duda nos dejará imágenes fabulosas que, en un ejercicio de libre asociación, podremos compaginar con los sonidos creados por el compositor. Por cierto, esta edición del *Kalevala* que hallé en Pittsburgh viene estupendamente ilustrada por Björn Landström.

THE KALEVALA: EPIC OF THE FINNISH PEOPLE
Traducido al inglés por Eino Friberg
Otava Publiching Company, Ltd., Helsinki, 1988

EL ARTE DE LA ERATA

No conocemos hasta ahora, cuando menos en *Pauta,* una sola erratonera cien por ciento efectiva. Y si la hubiera, no sabríamos si usarla a toda su potencia, pues correríamos el riesgo de perdernos erratas inspiradas como la que en el índice de nuestro número pasado infligimos a Gerardo Kleinburg —con quien de todos modos nos disculpamos, así como con nuestros lectores—: "*El amor por tres naranjas* o Prokofiev y los críticos"; el título de su texto es "*El amor por tres naranjas* o Prokofiev y los cítricos". Hay alguna diferencia, pero no se negará que la actitud de algunos críticos recuerda el sabor agrio de algunos cítricos.

LA CUARTA NARANJA

Y a propósito de cítricos, olvidamos incorporar en nuestro homenaje a Prokofiev una divertida anécdota. Gustaba vestir el compositor trajes y corbatas de colores chillantes y escandalosos, por ejemplo, amarillos y anaranjados. En una audición de *El amor por tres naranjas,* cuando apareció el compositor, una dama exclamó: "¡La cuarta naranja es él!"

MÁS OMISIONES

I

Asimismo debimos felicitar a Enrique Diemecke por el generoso homenaje que brindó al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional a Mozart y Prokofiev. Diemecke es uno de los pocos directores mexicanos realmente interesados en romper con la rutina de las programaciones de temporada sinfónica, en explorar nuevos repertorios y ejecutar estrenos de obras de compositores mexicanos.

II

Ahora encontramos la ficha curricular de Néstor Echevarría, colaborador de nuestra entrega pasada. Crítico musical, musicólogo, historiador del arte diplomado en la Universidad de Buenos Aires, es corresponsal de la revista *Ritmo* de Madrid, de *Oper Heute* de Berlín, de *Pro Ópera de Montevideo* y de la *Revista Musical Chilena,* realizador de programas radiofónicos y autor, ente otros libros, de *Historia de los teatros líricos del mundo* y *El teatro lírico en la Argentina.* Ha recibido distinciones de la UNESCO y la OEA.

También omitimos la foto siguiente que acompañaba el texto de Néstor Echevarría.

Encarnación Vázquez como Cherubino en *Las bodas de Fígaro,* en el Teatro Colón de Buenos Aires.

III

Y ya para terminar —esperamos— con los *peccata* de *Pauta* 41, el título de la entrevista de Roberto García Bonilla y Xochiquetzal Ruiz a Blas Galindo no era "Rastros de un rostro o historias sin historias", sino "Rastros de un rostro o historias sin historia".

IV

Seguimos sin terminar, se nos cayó el pie del documento de Chávez sobre Galindo: *Nuestra Música,* No. 1, México, marzo, 1946, pp. 7-10.

TARTINI Y EL DIABLO

Hace exactamente 300 años, el 8 de abril de 1692, nació en Pirano, Italia, Giuseppe Tartini, fallecido en Padua a los 77 años de edad, en 1770. Podría creerse que es tan sólo un compositor barroco más, de los numerosos cuyo apellido termina con i. Lejos queda por supuesto de Bach o Haendel, pero habría que explorar una copiosa producción que abarca alrededor de 150 sonatas y 140 conciertos para violín para poder ubicar a Tartini con justicia y honrarlo debidamente por sus aportaciones teóricas y artísticas más peculiares, a saber, las que llevó a cabo en el campo violinístico. No podrá hacerse mientras sólo conozcamos un puñado de sus sonatas y conciertos, haciendo caso omiso de las siguientes líneas del excelente violinista Joseph Szigeti (*With Strings Attached, Reminiscences and Reflections,* Alfred A. Knopf: New York, 1953): "Hay mucho por hacer en la ampliación del repertorio violinístico a través de grabaciones. Las sonatas para violín de Tartini contienen tales tesoros que por lo menos media docena de ellas debería ser grabada" (p. 148).

Revoltoso, mal estudiante, Tartini mostró desde muy joven aptitudes musicales notables, estudió Leyes y Armas, se enamoró a los 20 años de Elisabetta Premazone, sobrina y/o protegida del Cardenal Giorgio Cornario, Arzobispo de Padua, se casó clandestinamente con ella y, amenazado y perseguido por el Arzobispo, acabó enclaustrándose varios años en el monasterio franciscano de Assisi. Allí estudió teoría de la música, violín, tocó y compuso mucho, salió del Monasterio reformado, convertido en sabio de la armonía y la técnica instrumental, en violinista formidable y en señor digno de recuperar a su esposa, con quien viajó por diferentes partes de Italia y del mundo. Continuó sus estudios en Ancona y Padua, donde fue maestro de Pugnani y otros, fue músico de cámara del Conde Kinski de Praga, compuso e interpretó infatigablemente y redactó valiosos tratados de armonía, sobre la ejecución y la acústica del violín, el arte del arqueo, la apoyatura y la teoría de la diferencia de tonos.

Antes, en el Monasterio, había compuesto su obra maestra: la célebre Sonata para violín y clavicémbalo en Sol menor, *El trino del Diablo.* El astrónomo Lalande fue depositario de la confidencia fáustica de Tartini sobre la extraña concepción de la obra: una noche soñó el compositor que se le aparecía el Diablo y le tomaba el deseo de tocarle el violín a cambio de su alma. La música que tocó el Diablo resultó exquisita, sublime, y Tartini despertó raudo para transcribirla. Pero con el sueño se desvaneció la música y no le quedó más que evocar y componer. "La pieza que compuse —declaró—, aunque es lo mejor que he escrito, qué lejos se encuentra de aquella que escuché en mi sueño".

Dejemos la bella historia, con su apariencia de ingenioso truco publicitario, y quedémonos con la prodigiosa sonata, de extrañísima belleza, sonata barroca pero por completo ajena a la superficialidad y la retórica meridianas de no poca música barroca, y con su hálito prerromántico patente tanto en su espíritu apasionado como en la tendencia del autor al título poético. *El trino del Diablo* irrumpe en la historia de la música con un elevado concepto musical que conjuga una noble invención melódica, la innovación armónica y el pleno dominio de los recursos técnicos del violín, y con una idea del virtuosismo instrumental que desprecia lo circense y en su lugar encumbra lo demoniaco.

El *Allegro assai* que cierra la Sonata es un alarde perturbador con base en pasajes dificilísimos para doble cuerda, con trinos diabólicos y rápidos cambios de posiciones.

Algo secreto comparten la voz del luciferino gato, el timbre de esta clase de violín virtuoso y misterioso y el Diablo. "Los violines deben manejarse con cuidado como las escopetas, porque el Diablo los carga", escribió José Bergamín —me pasa la frase el bergaminólogo y tartinólogo Joel Peha.

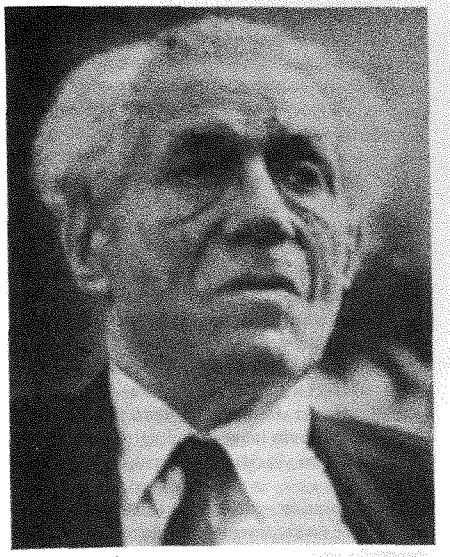
Tartini fundó la noción de violinista diabólico, que prolongó y pervirtió hasta cierto punto Paganini y con sus diabluras alargó Kreisler hasta nuestros días.

El pacto de Tartini con el Diablo fue fecundo. Casi tres siglos no han podido menguar la dificultad ni la belleza demoniaca de su Sonata. Muchos violinistas huyen todavía de ella como del mismísimo Diablo.

A 30 AÑOS DE LA MUERTE DE KREISLER

A la familia de violinistas virtuosos y a la vez extraordinarios compositores para el violín, como Tartini, Paganini, Sarasate o Wieniavsky, familia de la que no ha habido descendientes hace bastante tiempo, perteneció Fritz Kreisler, nacido en Viena el 2 de febrero de 1875 y muerto hace treinta años, el 28 de enero de 1962, en Nueva York, ciudad donde residió 22 de los 87 de edad que casi alcanzó.

En viejas grabaciones se escucha el violín de Kreisler, un violín muy expresivo, dulce, cálido, generoso, como cuentan que era él admiradores suyos de la altura de Szigetti y Szeryng. Y de la avidez cultural de Kreisler que se observaba en su biblioteca, repleta de volúmenes selectos de ciencia, filosofía y poesía que él leía en las lenguas originales, fueran clásicas o modernas, se contagiaba desde luego su violín, un violín ávido de explorar, de recorrer el repertorio que le estuviera consagrado. Y cuando el violín devoró toda su despensa clásica, que era la que prefería, Kreisler se puso a prepararle nuevos menús clásicos, y entonces, el instrumento acariciado por el gran violinista sorprendió en recitales a público y crítica con transcripciones del estilo de —más bien "en el estilo de"—: Vivaldi-K., Couperin-K., Boccherini-K., Padre Martini K., Stamitz-K., Pugnani- K., Porpora-K., y se habrán debatido algunos críticos en cuestiones como ¿cuándo habrá escrito esta pieza Couperin? Kreisler se limitaba a tocar y revelar. Llegó sin embargo el día en que Kreisler atribuyó tres piezas de su recital a Joseph Lanner (1801-1843), compositor austriaco pionero en introducir valses, polkas y danzas a los salones vieneses, amigo y luego rival de Johann Strauss hijo, y que era estimado por entonces, es de decir, hacia 1905: "El dolor de amar", "La alegría de amar" y "Bella Rosamaría". Incluyó también un "Capricho vienés" cuya paternidad aceptó. En las reseñas del día siguiente los críticos le increparon que hubiera tenido el petulante atrevimiento de programarse al lado de un compositor tan superior a él como Lanner, cosa que según ellos probaba la simple comparación de las tres piezas de Lanner con la de Kreisler. La acusación tomó difusión y sesgo tan molestos que Kreisler se vio orillado a defenderse, confesando simplemente que en realidad él y sólo él, Fritz Kreisler, era el autor de las cuatro piezas. Como se comprenderá, esta declaración no hizo sino agudizar el disgusto de los críticos, heridos ahora en su vergüenza profesional.



Fritz *Chrysler.*

Las estafas geniales de Kreisler continuaron, pero lamentablemente todo juego termina. En 1935, Olin Downes, crítico musical del *New York Times,* trató de mostrar las alteraciones arbitrarias que Kreisler introducía en su transcripción del bello "Preludio y Allegro" de Pugnani. Kreisler replicó que jamás había oído un "Preludio y Allegro" de Pugnani —fuera por supuesto, del "Preludio y Allegro" de Pugnani de Kreisler— y que al componerlo se había limitado a recrear el estilo en el que Pugnani hubiera podido componerlo, procedimiento que por lo demás seguía en todas sus "transcripciones". Esta confesión acabó de desencadenar la tormenta. Kreisler fue acusado de extorsionar la memoria de compositores del pasado, de falsificar la historia de la música, de engañar a la gente y los críticos, de vivir del talento ajeno y otros pecados capitales. Su ecuánime respuesta fue que la necesidad lo había forzado a cometer esos crímenes durante treinta años, pues deseaba ampliar su repertorio sin llenar los programas con su solo nombre, que nunca había pensado en publicar esas piezas y que además, estaba seguro de que en círculos informados no habría la menor duda acerca de la verdadera firma de esas composiciones.

Sólo unos cuantos se tomaron el asunto como una formidable broma. Pero los admiradores de la

pasmosa asimilación de los estilos musicales en las "transcripciones" de Kreisler —comparable a su fidelidad estilística como intérprete—, así como de las deliciosas, encantadoras piezas de su libre inspiración, no han dejado de crecer con el tiempo. Y la polémica sólo ha quedado como divertida anécdota.

•

Corren en los anecdotarios más pruebas del buen ingenio de Kreisler. Una vez un señor de la alta sociedad lo contrató para que tocara en una fiesta.

—¿Cuánto dinero quiere usted por tocar media noche? —preguntó el cliente.

—100 dólares —respondió Kreisler.

—Trato hecho —dijo el caballero—. Pero mire, queremos música de fondo, no tiene que hacer plática a la gente. Sólo toque.

—En ese caso —aclaró Kreisler—, sólo le cobraré 50.

En otra ocasión, una señora entró a un restaurante donde estaba comiendo Kreisler. Sin dejar de observarlo con curiosidad, le preguntó al mesero quién era ese hombre, de personalidad tan llamativa.

—Es el célebre Fritz Kreisler, señora —informó el mesero.

Entonces la señora se dirigió a su mesa y le habló así.

—¡Señor, qué gusto me da conocerlo! ¿Podría darme un autógrafo?... ¡Es que a mí me encantan sus coches!

Kreisler accedió gentilmente, y gentilmente, en atención a la dama que gustaba más de coches que de violines, escribió así su apellido: "Chrysler".

Y para terminar este pequeño festejo de Kreisler con otra anécdota de restaurante, sentemos ahora en una mesa a los grandes violinistas Jasha Heifetz y Mischa Elman. Elman hablaba del éxito de su última gira y al advertir el silencio de Heifetz, le dijo.

—Pero basta de mí Jasha. Hablemos de ti. Dime qué opinas de mi último recital.

En eso llegó un mensajero con una carta sobre una charola de plata.

—Disculpen, caballeros: traigo aquí una carta para esta mesa, pero no sé para quién de ustedes dos es.

—¿A quién está dirigida? —le preguntaron.

—"Al más grande violinista del mundo" —fue la respuesta.

Los violinistas se miraron mutuamente con menosprecio y con temor.

—Es para ti —dijo al fin Heifetz.

—Oh no, yo creo que es para ti —correspondió Elman.

Después de unos momentos de indecisión, Heifetz dio una moneda al mensajero, que se retiró, y acordaron abrir entre los dos el sobre. Y cuando lo hubieron abierto y leyeron la primera línea de la carta, no les quedó más que reírse: "Mi admirado señor Fritz Kreisler".

FÉLIX AYO, KREISLER Y CECEOS

El Colegio de las Vizcaínas de México fue la noche del miércoles 19 de febrero pasado el escenario imponente de un acto privado y exquisito de recepción al Presidente del País Vasco, José Antonio Ardanza Garro, que incluyó un recital del violinista Félix Ayo acompañado por la pianista Emma Jiménez.

Félix Ayo (n. 1933 en Sestao, Vizcaya) es célebre como uno de los fundadores del gran conjunto I Musici y su primer violín durante 16 años, y también, desde 1970, como fundador e integrante del Cuarteto Beethoven de Roma, uno de los mejores del mundo; desde 1981 formó dúo con Emma Jiménez, también nacida en Sestao y egresada del Conservatorio Vizcaíno. Enmarcados por el oro de los bellísimos retablos de la capilla, el dúo Ayo-Jiménez ofreció una primera parte impecable, integrada por dos sonatas de Mozart, cuyo ciclo completo ya ha interpretado en Madrid. Se antojaba sin embargo alguna pieza religiosa, barroca por ejemplo —especialidad de Ayo—, en el sacro ambiente de la capilla, cuya acústica, dicho sea de paso, obviamente no es muy apropiada para conciertos y sí, en cambio, para rezos, o en su defecto, para los profusos murmullos de la gente —comunidad vasco-mexicana en su mayoría— que se quedó al fondo o fuera de la capilla, y en especial para los ceceos persistentes de cierta señora, que daba la impresión de rezar y rezar para que todo fuera a estar bueno en el opíparo coctel que siguió al recital...

La segunda parte del programa, romántica, muy grata y de alta calidad interpretativa, incluyó piezas de compositores vascos —dos romanzas de Donosti y una bella elegía de Jesús Guridi—, el difícil Scherzo de Sonatensatz de Brahms y el encantador Liebesleid de Fritz Kreisler. Me dio mucho gusto que a treinta años de la muerte de Kreisler algún músico se haya acordado de este personaje único, sobre todo a través de una interpretación tan brillante, sentida y compenetrada como la de Ayo-Jiménez. Resaltó en esta virtuosística y emotiva pieza la maravillosa técnica de Félix Ayo —digna del propio Kreisler o su admirador Szeryng—: la docilidad y flexibilidad insólitas de sus manos, el arqueo seguro y generoso de la derecha, el hermoso vibrato de la izquierda, su espléndido sonido, las delicias en los matices expresivos. Y el arqueo de la mano derecha parecía contagiar a las rodillas, que también se arqueaban, y contagiaban a todo el cuerpo, que se movía con el vaivén de la música, viajaba con el violín muy lejos, y Emma Jiménez iba muy lejos con él, con las manos en el teclado volteaba muy sonriente a verlo, pausando y tecleando las emociones con las manos y la sonrisa al ritmo de Félix Ayo, lejos, muy lejos de los ceceos...

Luis Ignacio Helguera

DISCOS

Juan Arturo Brennan

De reciente aparición son dos discos compactos protagonizados por Manuel Enríquez; uno, en calidad única de compositor, y el otro, como compositor e intérprete.

El primero de ellos contiene cinco obras orquestales de Enríquez, creadas en la década de los ochenta y de muy diversa orientación creativa. Tres de ellas (*Interminado sueño, Manantial de soles* y la cantata *A Juárez*) combinan los recursos vocales con la orquesta, mientras que las otras dos (*Díptico III* y *Recordando a Juan de Lienas*) son puramente orquestales; la segunda de ellas, para orquesta de cuerdas. El disco es interesante, sobre todo, porque ofrece un panorama bastante amplio del eclecticismo composicional de Enríquez: una glosa sonora de Octavio Paz, una obra de encargo con tema patriótico, una reminiscencia de la música colonial, una pieza severa y abstracta para percusiones, etc. Es precisamente ésta última, *Díptico III,* la que podría considerarse como más característica de la producción de Enríquez, y es la que en el disco tiene una interpretación más sólida que el resto de las obras. Ello se debe, en buena medida, a la presencia del percusionista Alonso Mendoza, quien tiempo atrás fuera el encargado de realizar el estreno de la pieza. Menos convincentes resultan en este disco *Interminado sueño* y *Manantial de soles,* obras sinfónico-vocales en las que Enríquez plantea específicamente la presencia de un actor y una actriz. Es evidente que tal designación denota una intención que va más allá de la mera narración; buena parte de esa intención, evidentemente, se pierde en una grabación. Más satisfactoria es sin duda la versión de *Recordando a Juan de Lienas,* en la que Enríquez da muestra de su profundo conocimiento del instrumental de cuerda, y de su habilidad para habitar simultáneamente dos mundos sonoros aparentemente ajenos. Por otra parte, la audición repetida de la cantata *A Juárez* plantea una duda: ¿hasta dónde trabajó Enríquez con plena libertad creativa en esta obra, y hasta dónde la inclusión de ciertos elementos nacionalistas le significó una contradicción con sus líneas actuales de pensamiento musical? En resumen, este disco, visto y oído en su conjunto, es una importante adición a la discografía mexicana de hoy y, de nuevo, una muestra más del lugar preponderante que Enríquez ocupa en nuestro mundo sonoro.

Lástima, sin embargo, de la perenne repetición de errores típicos en nuestra industria de grabaciones: formatos anticuados, errores en el folleto de notas, falta de numeración de los tracks, etc. Si ya hemos progresado al grado de estar mandando al LP al más apartado rincón de lo obsoleto, intentemos ahora realizar discos compactos decorosos y de buena calidad integral. Este disco, por cierto, fue realizado en el verano de 1991, en lo que quizá fue el último proyecto de Sergio Cárdenas al frente de la Orquesta Filarmónica del Bajío, de cuya dirección fue removido a la mala y por la espalda.

MANUEL ENRÍQUEZ: *Interminado sueño; Díptico III; Manantial de soles; Recordando a Juan de Lienas; A Juárez*
Susana Enríquez, actriz; Alonso Mendoza, percusionista; Margarita Pruneda, soprano; José Antonio Alcaraz, actor; Rufino Montero, barítono; Coro A.M.E.N.
Orquesta Filarmónica del Bajío
Sergio Cárdenas, director
INBA-SACM PCD 10152

•

El segundo disco que protagoniza Manuel Enrí-

quez es una producción que lleva por título *Violín solo y con sonidos electrónicos,* en la que se presentan nueve obras mexicanas, entre ellas dos del propio Enríquez. No es casualidad que esas dos obras (*Móvil II* y *Conjuro*) sean las más sólidas y coherentes del repertorio.

En ellas (y en su ejecución) resalta de nuevo la sapiencia de Enríquez en cuestiones violinísticas, y su paso seguro y firme por algunos terrenos sonoros y técnicos que muchos otros músicos dudarían en transitar. En esta interpretación es especialmente satisfactorio el balance que se ha logrado entre el violín y la cinta magnetofónica en *Conjuro,* asunto que en versiones de concierto suele presentar problemas serios. Del resto del contenido del disco, destacan de inmediato las partituras de Márquez, Tello y De Elías. *Manifiesto,* de Arturo Márquez, y *Dansaq* de Aurelio Tello son muestras no sólo de buen oído, sino también de la capacidad de ambos compositores para quedarse de este lado del exhibicionismo técnico *per se.* Sí, ambas obras explotan notablemente la capacidad del instrumento y el intérprete, pero en ningún caso rebasan los parámetros de la claridad. Por otra parte, en la *Sonata II* y en *Aforismo,* de Manuel de Elías, destaca sobre todo un oficio sólido y austero que tiende, sobre todo, a conservar vigente una línea lógica en el desarrollo de sus materiales sonoros. Admirable también la intensa poética del *Monólogo* de Gerhart Muench, alternativamente oscuro y luminoso, como tantas de sus piezas. El disco, en cada una de cuyas piezas se evidencia la capacidad técnica de Enríquez, se complementa con sendas obras de Max Lifchitz (*Transformations II*) y de Ramiro Luis Guerra (*A Manuel*), ésta última de un llamativo carácter lúdico al interior de una concisión extrema.

Este disco es una reafirmación de que, en el ámbito del violín contemporáneo, la figura de Manuel Enríquez ocupa el lugar preponderante en nuestro medio musical.

VIOLÍN SOLO Y CON SONIDOS ELECTRÓNICOS
Obras de Tello, Muench, Enríquez, De Elías, Lifchtz, Márquez y Guerra
Manuel Enríquez, violín
INBA-SACM PCD 10121

•

Ese extraño sello discográfico local que es *Mexidisco* (?) ha producido recientemente una grabación de contenido interesante. Se trata de una selección de piezas para piano ubicadas entre el final del siglo pasado y el principio de éste, y cuyas cualidades se explican ampliamente en el título del disco: *Música mexicana de salón.* A primer oído, parecería fácil descartar estas piezas como música trivial, ligera, indigna de codearse con grandes partituras. Sin embargo, una mínima consideración del papel que jugaron estos compositores en el desarrollo musical de su tiempo, permite apreciar con mayor claridad el valor histórico de estas breves y muy sugestivas obras.

Elorduy, Ponce, Castro, Perches, Carrasco y Jordá forman un sexteto de músicos que, en el contexto del disco, se hacen buena compañía mutuamente. Si de pronto nos diera la tentación de apartar a Ponce y a Castro de esa lista, haríamos bien en recordar que los nexos de ambos con la música popular son más que evidentes.

Así, a través de las once piezas características interpretadas por Raúl Herrera, es posible recrear un mundo sonoro, histórico y social muy específico: el porfiriato, con todo lo que implica de la simbiosis entre lo afrancesado y los afanes nacionalistas. Estos dos elementos son, ante todo, los que destacan en esta interesante colección de música de salón, cuyo ámbito de acción es descrito con cierto toque de cursilería en la nota discográfica. En sus versiones a estas mazurkas, danzas, scherzinos, etc., Raúl Herrera ha optado por la claridad y la sencillez, evitando los excesos melancólicos y al mismo tiempo caracterizando con prestancia los lánguidos ambientes sugeridos por estas piezas. La nostalgia, a la orden del día...

MÚSICA MEXICANA DE SALÓN: Piezas de Elorduy, Ponce, Castro, Perches, Carrasco y Jordá.
Raúl Herrera, piano
MEXIDISCO CD-90-001-C

•

He aquí una importante adición a la discografía de la música latinoamericana de cámara: el segundo compacto del Cuarteto Latinoamericano, con obras de Villa-Lobos, Ginastera, Lavista y Orbón. El primer proyecto de esta serie fue otro compacto, producido por la misma etiqueta (ELAN 2218), que contiene cuartetos de Revueltas, Ginastera y Villa-Lobos. Si aquel primer compacto del Cuarteto Latinoamericano era un disco sólido, coherente y de primer nivel, el segundo es aún mejor en lo que toca a producción, repertorio, interpretación y grabación.

El disco abre con el quinto cuarteto de cuerdas de Villa-Lobos, quizá uno de los más "accesibles" por lo que se refiere a su desarrollo melódico y armónico y a sus propuestas rítmicas. Si este cuarteto pudiera definirse como una sutil combinación de nacionalismo y neo-romanticismo, habría que decir que el Cuarteto Latinoamericano ha logrado expresar a la perfección, precisamente, esa dualidad: inflexiones melódicas y ritmos de corte popular muy bien trabajados y, al mismo tiempo, un lirismo mesurado y equilibrado, notable sobre todo en los movimientos primero y tercero de la pieza de Villa-Lobos.

En el segundo cuarteto de Ginastera, la clave es el contraste, hábilmente expresado por los músicos, que han transitado con mucha prestancia por la paleta colorística y dinámica del compositor, desde sus arrebatados y enérgicos momentos que apuntan todavía hacia las danzas criollas, hasta las más sutiles atmósferas, delineadas con precisión y delicadeza. Después, una estupenda versión de *Reflejos de la noche,* de Mario Lavista, obra construida íntegramente con base en armónicos. Aquí, la técnica del Cuarteto Latinoamericano libra con soltura ideal los muchos obstáculos de afinación, claridad, emisión sonora y balance dinámico que representa una propuesta como la de Lavista. Como interesante punto de comparación, está la primera versión de *Reflejos de la noche,* grabada por el Cuarteto Latinoamericano en un LP que contiene además tres obras para alientos de Lavista. Esta segunda versión es más compacta en su dinámica y más clara en el desarrollo de las intrincadas figuraciones que propone el autor; a esto ayuda, sin duda, la grabación y el proceso digital. Como dato trivial pero útil para calibrar la consistencia del Cuarteto Latinoamericano, está el hecho de que entre ambas versiones hay sólo dos segundos de diferencia en la duración total de la obra. Este estupendo disco concluye a gran nivel con el espléndido Cuarteto de Julián Orbón. En repetidas ejecuciones de la obra en concierto, el Cuarteto Latinoamericano había demostrado ya una profunda comprensión de esta sorprendente obra, y un continuo avance y depuración en cada interpretación subsecuente. Ahora, en este disco, queda testimonio de un dominio cabal de uno de los cuartetos fundamentales del repertorio de América Latina. Fuerza, empaque, texturas de alto calibre, matices de gran sutileza y un cabal entendimiento de las miradas retrospectivas de Orbón a diversas músicas antiguas, caracterizan a esta soberbia interpretación de la obra. Además de lo comentado hasta aquí, este compacto es importante porque contiene la primera y única grabación que existe del Cuarteto de Orbón (realizada bajo la supervisión del compositor, quien murió semanas antes de la aparición del disco), y la primera grabación de la versión revisada por Ginastera de su segundo cuarteto. Por donde se le oiga, este es un disco de primera.

HEITOR VILLA-LOBOS: Cuarteto No. 5; ALBERTO GINASTERA: Cuarteto No. 2; MARIO LAVISTA: *Reflejos de la noche*; JULIÁN ORBÓN: Cuarteto de cuerdas
Cuarteto Latinoamericano
ELAN 2234

•

Enviada directamente por los integrantes del grupo Ars Antigua nos llega su segunda producción discográfica, primera en aparecer en formato compacto. Se trata de una interesante selección de música medieval y renacentista agrupada bajo el título *Tempus est Iocundun,* en la que hallamos por igual algunas piezas ya clásicas de este repertorio, junto con algunas novedades ciertamente llamativas. La característica principal de estas versiones es la de la variedad instrumental y tímbrica. Si esto parece apuntar a la escuela cimentada por Armando López Valdivia y el grupo Los Tiempos Pasados, algo hay de cierto: Ars Antiqua es dirigido por Eduardo Arámbula, quien durante una larga temporada fuera miembro de Los Tiempos Pasados. De ahí, quizá, venga también la inclusión de una de las Cantigas de Alfonso X.

La selección de Ars Antiqua incluye algunos nombres fundamentales para el entendimiento de la música medieval: Guillaume de Machaut y Raimbaut de Vaqueiras, así como obras de Diego Ortiz y Vincenzo Calestani. El resto de la música proviene de fuentes anónimas, salvo la pieza que cierra el disco, la *Danza de morgana* compuesta en estilo antiguo por Ana Silvia Guerrero, clavecinista invitada para esta grabación. Tal como su título lo indica, este disco tiende sobre todo a la expresión de la faceta festiva de la música antigua, y a lograr este fin ayuda mucho la variedad instrumental. Esta variedad, por cierto, no está basada sólo en el instrumental europeo tradicional, sino que es enriquecida notablemente por la presencia de diversos instrumentos autóctonos de culturas diversas. Este disco es, en suma, un buen trabajo de difusión de un repertorio que, si bien está ganando adeptos en México, aún requiere de mucha promoción.

En estos momentos, Ars Antiqua trabaja en un proyecto de investigación (con una beca del CNCA) sobre música judeo-hispana y virreinal. Ojalá que tal investigación no se quede en el papel, y que se refleje en un disco que pronto aparezca en nuestro ámbito musical.

TEMPUS EST IOCUNDUM: Música medieval y renacentista
Ars Antiqua
Eduardo Arámbula, director
ARS-CD002

GRANADOS A 75 AÑOS DE SU MUERTE

Con algo quizás de Manuel José Othón españolizado, adelgazado, afilado, afinado; el bigote peinado hacia arriba y los párpados hacia abajo, los párpados caídos del melancólico inconfundible. Con algo especial que acaso daba en parte a su personalidad que su padre fuera de Cuba, su madre de Santander y él de Lérida, Cataluña. Con un toque de refinamiento salonesco combinado con el de pianista de café, virtuoso e improvisador fuera de serie, se cuenta. Dos discípulos suyos, Baltasar Samper y Rosa García Ascot, lo han recordado perezoso: tenía que tocar al día siguiente y no estudiaba, pero a la hora de ponerse al piano, "casi recostado en el respaldo de la silla" —escribe su alumna—, mostraba "una facilidad asombrosa". Otro tanto habrá dicho su maestro Pedrell, maestro por antonomasia de músicos españoles. Quién sabe si esa holgazanería como pianista se haría extensiva a sus hábitos de trabajo como compositor, pues lo cierto es que en menos de 50 años de vida la producción de Enrique Granados no fue tan escasa como podría parecer a primera vista y a juzgar por lo poquísimo que de ella tercamente se divulga y graba por lo general, las *Danzas españolas* y las *Goyescas,* obras, ambas, encantadoras. A veces, Alicia de Larrocha nos da unas más de sus abundantes páginas para piano o Victoria de los Ángeles algunas de sus hermosas *Tonadillas,* pero nos tienen encerradas en el baúl cantidad de piezas breves, canciones, música escénica —zarzuelas y óperas—, y hasta una sonata para violín, un quinteto —parece—, un poema sinfónico inspirado en la *Divina Comedia* (1908), un *Allegro de Concierto* para piano y la breve suite para piano y orquesta de cámara *Elisenda* (1912), que al decir de Adolfo Salazar, "contiene lo mejor de Granados: su fina sensibilidad, su delicada paleta en el color instrumental y armónico".

A la lista hay que ponerle como apostilla que Granados era un depurador obsesivo —como lo fue Manuel de Falla— y un laborioso miniaturista. En una carta a su Amparo, le escribe: "Nuestra última danza va divinamente. Te aseguro que te gustará", lo que da idea de que componía lentamente y en detalle cada página. Y acaso su legado fundamental está y estará en *Goyescas* —tan evocativas e impresionistas— y en las obras breves, aunque falta escucharle mucho a este compositor de talento excepcional.

En su casa, una tarde, Mario Lavista toca espléndidamente la cuarta de las *Goyescas,* sí, "La maja y...", pero no, le arranca a la maja el ruiseñor, porque después de esa maravilla de lirismo apasionado no le gustan quizás los trinitos y cantitos del ave, y

Enrique Granados.

me dice algo que, sin su autoridad, comparto totalmente: a pesar de su inferioridad en conocimientos técnicos, Granados —compositor nato del piano, como Chopin o Scriabin— posee una calidad de inspiración aún mayor que la de Falla.

Sea como fuere, ambos y Albéniz y otros nacionalistas españoles sin complejos nacionalistas, entregaron una música despojada de citas folklóricas, fiel a la invención musical y a la recreación de un complejo espíritu nacional con miras universales. Falla tuvo más tiempo; Albéniz y Granados sólo 48 años cada uno. Para Granados todo fatalmente acabó cuando pasó de miniaturista a amplificador de las *Goyescas* en una ópera, y no tanto por la empresa, ya en sí temeraria, sino por sus ulteriores circunstancias trágicas y que vienen a cuento en este número, ya que José de la Colina se ocupa de "La última música del Titanic". De regreso del Metropolitan de Nueva York, donde se estrenó la ópera, un submarino alemán torpedeó el 24 de marzo de 1916 la embarcación, el Sussex, en que regresaban Granados y su mujer a Barcelona, donde los esperaban sus seis hijos. Circulan varias versiones del accidente. Por ejemplo, la casi oficial: que ante el bombardeo, los tripulantes se arrojaron al mar y al ir en auxilio de su esposa, Granados se ahogó con ella. Literariamente superior como tragedia me parece la versión que Miguel García Ascot, amigo de Falla, confió a Juan Almela, que a su vez me cuenta ahora: que Granados —héroe de la música española, perezoso formidable— no sabía nadar, y que al ir su mujer en pos de él, la hundió y se hundió con ella en un último abrazo.

L.I.H.

•

The Juilliard School, una de las más importantes en la enseñanza musical y dancística, y por la que pasaron músicos de la talla de Itzhak Perlman o Yo-Yo-Ma, ha abierto inscripciones para sus ciclos 1992. Sus programas ofrecen a jóvenes estudiantes un agradable ambiente de convivencia internacional, perfeccionamiento del idioma inglés, oportunidad de desarrollar capacidades en diversas asignaturas y variadas opciones de la vida cultural de Nueva York u otras ciudades norteamericanas por un costo moderado. Mayores informes con Elana G. Helguera, Tel. 6585530.

Tiene talento quien toca con garbo al piano ante un Beethoven de yeso.

•

Beethoven, que se esforzó por oír todos los sonidos del universo, se volvió sordo.

•

DESGRACIAS AFORTUNADAS

Giambattista Vico no se volvió inteligente hasta después de una tremenda caída por las escaleras; Goya pintó sus obras más originales después de curarse de la parálisis; Beethoven encontró los gritos más sublimes de la alegría después de volverse sordo; Leopardi escribió las poesías más perfectas después de volverse jorobado; Proust compuso su obra maestra cuando el asma le impidió proseguir su estúpida vida mundana.

Se podrían añadir centenares de ejemplos. No siempre es verdad que la desdicha engendra desdicha: muchas veces ésta no es más que el pago anticipado de un don que vale más que la garantía.

Papini

LA MUSA INEPTA

El furor mozartiano que nos invadió a todos en 1991 dejó a su paso, como imborrables recuerdos, algunas joyas de historiografía musical que bien merecen ser difundidas a todo pulmón o a los cuatro puntos cardinales (lo que ocurra primero) para beneficio de las generaciones venideras. Como ejemplo, este bello trozo periodístico, publicado en El Nacional *de Caracas, el viernes 22 de noviembre de 1991:*

DUDAN SOBRE AUTENTICIDAD DE CRÁNEO ATRIBUIDO A MOZART

"La Fundación Internacional Mozarteum (FIM), a cuyos fondos pertenece el cráneo atribuido al compositor Wolfgang Amadeus Mozart, anunció ayer en Salzburgo que duda de la autenticidad de la calavera, anunciada por dos antropólogos el pasado miércoles. La investigación no ha probado hasta el momento que se trate del auténtico cráneo de Mozart, comunicó en una nota oficial la dirección de la fundación que vela por la herencia del compositor salzburgués. En la aclaración de la FIM se incluyen las opiniones de varios especialistas internacionales, quienes ponen en duda la confirmación de los antropólogos Herbert Kritscher y Johann Szilvassy sobre la autenticidad de los restos de Mozart. Para el Mozarteum aún no queda claro si el cráneo que está en poder de la fundación es el auténtico, puesto que pudiera tratarse de una falsificación, según admiten responsables de la institución. La fundación propone un método histórico para analizar los restos, en vez del científico que condujo al anuncio de Kristcher y Szilvassy".

Después de analizar tan importante noticia a la luz de un método histriónico de actualidad, el consejo de redacción de *Pauta* hace las siguientes propuestas:

- Si se duda sobre la autenticidad del cráneo atribuido a Mozart, que se le dé el destino de otras obras atribuidas a él y de dudoso origen: que se le consigne al apéndice del catálogo de Köchel.
- Que la FIM se ponga en contacto con la Interpol para obtener datos sobre una banda internacional de falsificadores de restos humanos que tiene su base de operaciones en Budapest. Dicha banda ha perpetrado, a la fecha, la falsificación de lo siguiente:

1. Las patillas de Johann Strauss.
2. Los pulmones de Chopin.
3. El pericardio de Mahler.
4. La tráquea de Puccini.
5. La nariz de Paganini.
6. La peluca de Bach (la de los domingos).
7. Las córneas de Joaquín Rodrigo.

- Que en la sede del Mozarteum se habilite un espacio como *Museo de Huesos Ilustres* para beneficio del público medulómano.
- Que la institución se allegue fondos subastando opciones de compra para los restos mortales de compositores a punto de morir.
- Que se vigile muy de cerca a los señores antropólogos Kritscher y Szilvassy, quienes no tardan en anunciar el reciente hallazgo de la mano derecha de Paul Wittgenstein, los tímpanos de Beethoven y la bicicleta que mató a Chausson.

J.A.B.

Nuestro asiduo lector y corresponsal potosino, el Dr. Enrique Torre López, nos envía un texto crítico de altos vuelos, aparecido en *El Sol en la Cultura* del 22 de mayo de 1988. En su página dedicada a filosofía, arte y literatura (?), el inmarcesible suplemento ofrece una aguda aproximación analítica a un concierto de *I Musici* en el Teatro de Bellas Artes; de tan señalado texto, extraemos sus puntos culminantes:

"Su predilección es la música barroca, tocan sin director y son conocidos en todo el mundo los integrantes de este grupo. Los conciertos fueron de gala, disfrutamos de cada nota a pesar del calor agobiante en la sala. (...)Todas las musas bajaron aquella noche para inspirar a los artistas y también para decirnos que la música es un alimento espiritual gratísimo que nutre a la existencia.

(...)Su coordinación es estupenda e inmediatamente despiertan en el público una simpatía. (...)La música barroca si bien es cierto que es conocida en México, no tiene la repercusión tan grande, de lo contrario no solamente nos restringiríamos a escuchar a unos cuantos. (...)I Musici en el Siglo XX continúa la tarea de Mendelssohn pero la recoge más agradecida y diáfana, llega a nuestros oídos como agua cristalina que baña las mentes. La música no puede morir, es tan bella que no creo que ni Dios se atreva a certificar su defunción".

Por nuestra parte, quisiéramos atrevernos a certificar la defunción del anónimo autor de esta joya musicológica, noticia que bañaría nuestras mentes como agua cristalina. Sin embargo, no nos ha llegado ese alimento espiritual gratísimo, que sin duda tendría una repercusión tan grande que no nos restringiríamos solamente

a celebrar su ausencia de las páginas culturales que nos proporcionan, hoy por hoy, el placer de ver bajar de su vitral cupular a todas las musas de Bellas Artes, encabezadas, a no dudarlo, por la musa de la redacción.

J.A.B.

También del Dr. Torre es este envío, publicado en las indispensables planas culturales de *Excélsior,* diario al que algunos socarrones envidiosos llaman *Extiércol*:

"Entre otras melodías, el trío interpretará Allegro con Focouo; Trío en Re Menor Op. 54 de Arnold; Vivave enérgica; Sonatina Mexicana de M. Furi Aldana; Allegro Moderato; Anante cantabile y Allegro Vivace".

La crítica especializada, que asistió masivamente a este bello concierto del trío, salió muy allegre por las sublimes melodías interpretadas, y por la vivavidad mostrada por los músicos.

El pelo en la sopa resultó ser la versión de la Sonatina Mexicana, que resultó tan mediocre, que el maestro Furi, que estaba presente, se puso furioso por el desacato a su partitura. Sobre todo, porque el Anante Cantabile nomás no anó.

J.A.B.

LA MUSA INEPTA

XELA Y LA MÚSICA NEUTRA

Y ya que en nuestra entrega pasada Maese Brennan se decidió a vapulear a la actual XELA, no resisto suscribir ahora los interesantísimos conceptos que le escuché al señor José Luis Fernández Herrera, dueño y director de XELA, la única vez —y, espero, la última— que tuve el placer, perverso, sí, de conversar con él, quiero decir, de escucharlo. ¿Quién es este señor? Perdón por ser repetitivo: es el dueño y director de XELA. Bueno, y agreguemos a su curriculum cultural que es miembro del Club Radiofónico Con La Mejor Intención, la cual, como sabemos, y qué tristeza, suele no bastar por sí sola para hacer mejores las cosas o, de perdida, menos malas. Es notable, y muy justo reconocer, que al señor Fernández Herrera le haya bastado para hacer con XELA las peores. Pero repasemos antes sus deslumbrantes conceptos.

Esa remota ocasión en el tiempo, en que el señor Fernández me invitó a colaborar en XELA —colaboración que con trabajos duró dos o tres meses— debo confesar que enmudecí ante sus conceptos sorprendentes: "Mire usted, hay música alegre, música melancólica —claro: Chopin— y música neutra. La alegre, barroca por ejemplo, va muy bien en las mañanas, la neutra después de comer y la melancólica por las noches". El enfatismo oratorio y el naturalmente poquísimo tiempo de esta persona amante de la música alegre por las mañanas, de la neutra después de comer y de la melancólica antes de acostarse, me puso a elegir entre diversas y acuciosas cuestiones que asaltaban mi cabeza sin compasión: si de los conciertos barrocos que nos recetaría como jugo de naranja y corn flakes optimistas por las mañanas planeaba entresacar los adagios y mandarlos al horario melancólico, porque si no correría el riesgo de entristecer y menguar el ánimo de oficinistas en pleno desempeño matinal; si recomendaba a Nielsen y Sibelius como música neutra después de comer salmón nórdico, si Satie o Prokofiev serían laxantes y Mahler causa de estreñimiento, a pesar de haberse esmerado uno en digerir puras lechugas, ejotes y papayas; si consideraba que *En un mercado persa* de Ketelbey indigestara después de la comida y hasta pudiera transmitir el cólera; si se acordaba de la frase de Stravinsky: "Considero a la música, en su esencia, incapaz de expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.", pero sobre todo, moría de ganas de escucharle una conferencia sobre el tema "La Música Neutra", que, desde que se lo transmití, ha embriagado de emociones poco neutrales a nuestra rubicunda Musa inepta. Algo alcancé a balbucir, pero fui atropellado por más y más conceptos luminosos, como: "Es que tenemos un barrado imposible.(...) Tenemos que programar según estados de ánimo.(...) Por las noches también puede ir, en lugar de la música melancólica, música contemporánea o de plano épica, o sea, *Así hablaba Zaratustra...*" O *Los Planetas* o *Noche transfigurada,* ¿no cree?, logré decir. "¡Exacto!", exclamó, mientras su mirada se iluminaba en un ¡Bravo, por fin ha comprendido!

De veras que no soy indiscreto al referir todo esto, porque se trata de verdades de corazón y tesis de gran originalidad que el señor Fernández, sólo eso faltaba, expondrá o defenderá ante cualquiera.

Afortunadamente no hay que ir tan lejos. Basta sintonizar la radio en XELA y analizar someramente su labor al frente de la radiodifusora. A él le tocó la celebración de los 50 años de XELA y probó con creces una obviedad: que es peor innovar mal que dejar las cosas tan mal como estaban. A sus 51, 52 años, XELA acabó de dar el viejazo. En una palabra, y del propio señor Fernández, fue *neutralizada.*

Con el argumento conmovedor de instaurar una nueva frecuencia para la

juventud mexicana, XELA FM cedió su espacio al Rock —pues, se entiende, la música clásica puede ser altamente nociva para la juventud mexicana— y XELA AM fue ejemplarmente fraternal y hospitalaria con los viejos bloques de XELA FM.

Nada más. Bueno, y hay otros bloques musicales, de música alegre, neutra o melancólica con presentaciones de compositores, obras e intérpretes alegres, neutros o melancólicos muy relamidas, erráticas y de un didactismo alarmante, justificado en la medida en que con él hacen sus pininos en la música —muy mal hechos— los propios locutores y el Coordinador Artístico de XELA, el señor Fernando Carmona.

Al terminar cada obra, antes del silencio, antes de la información del locutor, entra de inmediato, empalmándose como oportuno pegoste, una rúbrica musical, un fragmento de una danza sinfónica de Grieg, que se funde a la música anterior, sea de Palestrina o Webern, qué importa, todo es historia de la música o música, qué más da.

Y que yo sepa, el boletín, alguna vez interesante *Carnet musical*, ya ni existe: ¿para qué, en efecto, si la programación de XELA es el distinto orden en que nos van a repetir los mismos discos de siempre? Muy original sería en cambio un boletín renovado que clasificara la música en alegre, neutra y melancólica, para que pudiera el oyente mantener durante el día agobiador el debido equilibrio emocional y gastrointestinal.

Hasta los jabones neutros tienen su utilidad, pero de la música neutra sería arriesgado aseverarlo. Porque la música neutra no existe.

Cuando una persona querida es víctima de una enfermedad dolorosa, penosa e incurable, no queda sino desearle una muerte rápida. Es lo que le deseo a XELA, que tantos oídos mexicanos educó en mejores épocas: un requiem al estilo anticuado y chabacano, melancólico, ahora neutro, de las célebres campanitas de su rúbrica.

L.I.H.

COLABORADORES

• **Álvaro Mutis** nació en Bogotá, Colombia, en 1923. Allí recibió de Eduardo Carranza el amor por la poesía. Desde 1956 reside en México, donde se ha destacado como uno de nuestros mejores poetas y prosistas. *Summa de Maqroll el Gaviero* (Barral Editores) recoge casi toda su poesía. Es autor de poemas en prosa y relatos (*Caravansary, La nieve del almirante*) y ha recibido importantes reconocimientos internacionales. Gran melómano, detesta la política: "El último hecho político que me preocupa de veras —escribió— es la caída de Bizancio en manos de los infieles de 1453".

• **Frida Kahlo** (Coyoacán, México, 1910-1954), mito femenino de la pintura mexicana, sufrió a los 16 años 16 fracturas, como consecuencia de un accidente brutal, que marcaron tanto como Diego Rivera la temática de su obra, misma que va desde el realismo hasta un onirismo y un surrealismo muy personales. Entre otros, Raquel Tibol y Teresa del Conde han estudiado detenidamente su pintura. Para documentar su amistad, de extraño desenlace, con Carlos Chávez recomendamos el *Epistolario Selecto* de éste último publicado por el Fondo de Cultura Económica.

• **Rubén M. Campos** (México, 1876-1945): véase *Pauta* 37-40. Corregimos a continuación un dato de nuestra ficha pasada: Campos fue musicólogo y libretista de ópera, pero no compositor. Buen amigo de Nervo, Tablada y Urbina, publicó poemas y cuentos en *La Revista Moderna*. Durante dos años fue cónsul en Milán y a su regreso se dedicó a la investigación del folklore mexicano. Escribió los libretos de las óperas *Zulema* —con Elorduy—, *Tlahuicole* (1925) y *Quetzalcóatl* 1928).

• **José de la Colina** (Santander, 1934) reside en México desde niño. Ha desarrollado una labor clave en la crítica cinematográfica y literaria y en el periodismo cultural. Autor de los libros de cuentos *Ven, caballo gris, La lucha con la pantera* y *La tumba india* —publicados por la Universidad Veracruzana y antologados en Lecturas mexicanas de la SEP— y director desde hace diez años de *El Semanario Cultural de Novedades*, tiene dos novelas en proceso y nos debe todavía a sus admiradores una recopilación de su obra dispersa en el periodismo, redactada con una prosa a la que son esenciales el juego y la libertad de la imaginación. En *Pauta* 16 se publicó su traducción de *La trampa de Medusa* de Satie.

• **Eduardo Lizalde** (México, 1929): véase *Pauta* 24, 29, 35 y 37-40. El Fondo de Cultura Económica está por publicar su poesía completa y aparecerá pronto su novela *Siglo de un día*. Los lunes se llama Enésimo Nemo, en "Cultura" de *El Nacional*, y hace crítica de ópera.

• **Lourdes Turrent** es fagotista y ha hecho reportajes y crítica musical en diferentes publicaciones, especialmente en *Unomásuno*.

• **Eduardo Langagne** (México, 1952) estudió odontología, música y cine. Es autor de los libros de poemas *Donde habita el cangrejo* (Premio Casa de las Américas, 1980) y *Navegar es preciso* (Fondo de Cultura Económica, 1987). Actualmente trabaja en el Conaculta.

• A **Gerardo Deniz** (1934) ya mejor ni lo presentamos, porque, para nuestro gusto, se ha vuelto colaborador casi permanente de *Pauta*.

• A **Gerardo Kleinburg** (1964) lo envejecimos cincuenta años en nuestra entrega pasada. No nació pues en 1914 y es uno de nuestros críticos musicales jóvenes más talentosos.

• Figura fundamental de la literatura italiana de este siglo, lo mismo como narrador que como ensayista, animador de movimientos literarios y ejemplo de escritor cristiano, **Giovanni Papini** (1881-1956) escribió no pocas páginas lúcidas sobre música.

• De **José Kozer** (La Habana, 1940), que reside en Estados Unidos desde 1959, hemos publicado poemas en *Pauta* 4, 25 y 31.

• **Manuel de Elías** (México, 1939) hizo sus primeros estudios musicales con su padre, el compositor Alfonso de Elías. Posteriormente estudió dirección de orquesta con Luis Herrera de la Fuente y Ernest Huber-Contwig, piano con Gerhart Kaemper y composición con Stockhausen y Jean-Etienne Marie. Su vasta labor como director de orquesta, profesor, pro-

motor musical y fundador de talleres de composición, lo mismo dentro que fuera de México, no le ha impedido componer más de 150 obras que van desde la música de cámara hasta la vocal o la sinfónica y desde el uso de instrumentos tradicionales hasta los recursos electroacústicos. Entre sus últimas obras se encuentran sus *Fax Music* para diferentes instrumentos de alientos solos (1990) y *Tri-Neos* (1991) para clarinete, fagot y piano. Es director de Música de Bellas Artes desde febrero de 1991 y acaba de ingresar a la Academia de Artes.

• El musicólogo **Robert Parker** (EU, 1929) se ha especializado en la obra de Carlos Chávez; recientemente apareció su libro *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus.* En *Pauta* 3, 4 y 31 se han publicado otros de sus ensayos sobre el compositor mexicano.

• **Gerardo Dirié,** joven compositor y musicólogo argentino, reside en la Universidad de Indiana y es investigador del Centro de Música Latinoamericana.

• **Hilda Paredes** (Tehuacán, Puebla, 1957) estudió en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Nacional de Música, y en Londres (1979- 90), en la Guild Hall School of Music, con Peter Maxwell Davies. Ha compuesto música de cámara —*Ikal,* para Horacio Franco—, sinfónica —*Oxkintok,* fantasía para orquesta encargada por el Conaculta—, vocal, dancística y la ópera *La séptima semilla,* encargada por Modern Music Theatre Troup. Imparte una cátedra de composición en la Escuela Nacional de Música.

• **Juan Vicente Melo** (Veracruz, 1932), véase *Pauta* 3, 6, 8, 23, 26-28, 37-40, entre otras, pero véase y léase sobre todo su magnífico libro *Notas sin música* (Fondo de Cultura Económica, 1990). Está por aparecer su novela *La rueca de Onfala.* Su gran novela, nocturna y desobediente, *La obediencia nocturna,* acaba de publicarse en francés.

• **Juan Arturo Brennan** (1955) nos recuerda que sus últimas obras son *Eolo* para flauta amplificada y *Límite* y *Fantasmas,* para percusiones las dos.

• **Marina Graf** (México, 1963) estudió Letras hispánicas en la UNAM, flauta en el CIEM y en el Instituto Karl Orff, y dibujo y acuarela en la Casa de la acuarela.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

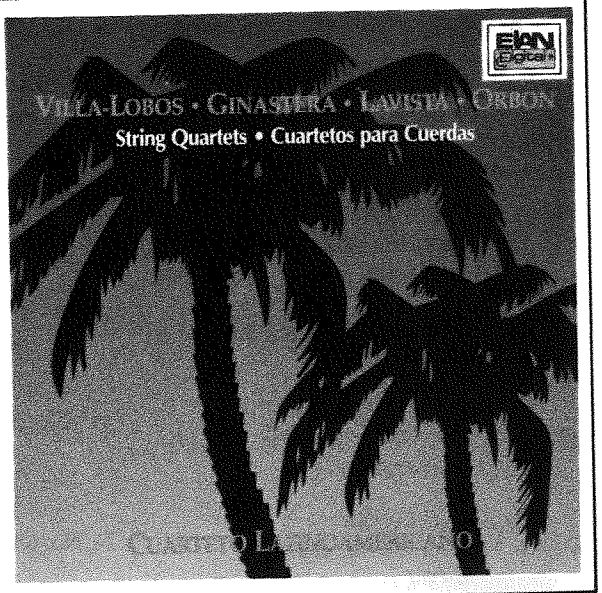
• La música contemporánea: una declaración autobiográfica de **Cage**, entrevista a **Lutoslawsky,** homenaje a **Messiaen,** retrato de **Berio** por Petazzi, "La vanguardia y yo" por **Barce**, "Los campos actuales del verdadero virtuosismo" por **Kientzy**, "Las percusiones" por **Graciela Agudelo.**

• Homenajes a Tartini, Milhaud, Honegger.

• Poemas de **Carlos Illescas** y **Alicia García Bergua.**

• **Deniz**: "Perdóname".

• Postales inéditas de **Manuel M. Ponce** y **Francisco Agea.**



De venta en
Sala Margolín

Daniel Catán

Homenaje a Octavio Paz

La hija de Rappaccini ◆ *Mariposa de obsidiana*

Fernando de la Mora ◆ Encarnación Vázquez ◆ Jesús Suaste Filarmónica de la Ciudad ◆ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíbalo en su casa o adquiéralo en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

D No. 59 LARA, Ana
Hacia la noche para flauta sola amplificada

D No. 55 LAVISTA, Mario
Ofrenda para flauta dulce tenor

FAGOT SOLO

D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón
Laberinto de espejos

GUITARRA

D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert
Elegía

PIANO SOLO

A. No. 35 HALFFTER, Rodolfo
Dos ensayos para piano

A. No. 36 IBARRA, Federico
Sonata II (1982)

A. No. 38 IBARRA, Federico
Sonata III (1988)
Madre Juana

A. No. 39 PAZOS, Carlos
Homofonías y Polifonías

A. No. 37 QUINTANAR, Héctor
Cinco piezas para niños

A. No. 40 CASTRO, Ricardo
Obras escogidas

A. No. 41 *VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX*
Volumen I

ÓRGANO

A. No. 42 GALINDO, Blas
Sin título

VIOLÍN Y PIANO

D No. 60 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLA Y PIANO

D. No. 67 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLONCHELO SOLO

D. No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela
Lumbre

ARPA SOLA

D. No. 69 MUENCH, Gerhart
Speculum Veneris

MÚSICA VOCAL

CANTO Y PIANO

B. No. 25 HERNÁNDEZ MONCADA, Eduardo
Canciones al estilo de mi tierra

CORO A CAPPELLA

C. No. 17 GALINDO, Blas
La Montaña

C. No. 18 GUTIÉRREZ HERAS, Joaquín
De profundis para coro mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS INSTRUMENTALES

D. No. 68 DURÁN, Juan Fernando
El resplandor de lo vacío para flautas sopranino, alto y tenor de pico

D. No. 58 HALFFTER, Rodolfo
Divertimento para nueve instrumentos

D. No. 64 LAVISTA, Mario
Responsorio para fagot y percusiones

D. No. 57 MUENCH, Gerhart
Tessellata tacambarensia No. 6 para violín, pianoforte, 2 maracas y 2 claves

D. No. 56 NÚNEZ, Francisco
Aspectos sexteto; flauta, clarinete, corno, violín violonchelo y contrabajo

D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partitura

D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partes

D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partitura

D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partes

D. No. 66 TRIGOS, Juan Carlos
Cuarteto Da-Do para clarinete, saxofón, guitarra y bongós

ORQUESTA DE CUERDAS

E. No. 33 AREÁN, Juan Carlos
Epicedium in memoriam Augusto Novaro para orquesta de cuerdas y piano

* GALINDO, Blas
Concertino para violín y orquesta de cuerdas

E. No. 32 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Obertura para orquesta de arcos

E. No. 29 MONCAYO, José Pablo
Homenaje a Cervantes para dos oboes y orquesta de cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

* GALINDO, Blas
Suite para orquesta de cámara

* IBARRA, Federico
Imágenes del quinto sol ballet en dos actos, para orquesta (1980)

* JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Sinfonía en un movimiento

E. No. 34 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Concierto en Do para piano y pequeña orquesta (reducción para dos pianos)

E. No. 31 LAVISTA, Mario
Aura paráfrasis orquestal de la ópera

E. No. 35 LAVISTA, Mario
Clepsidra

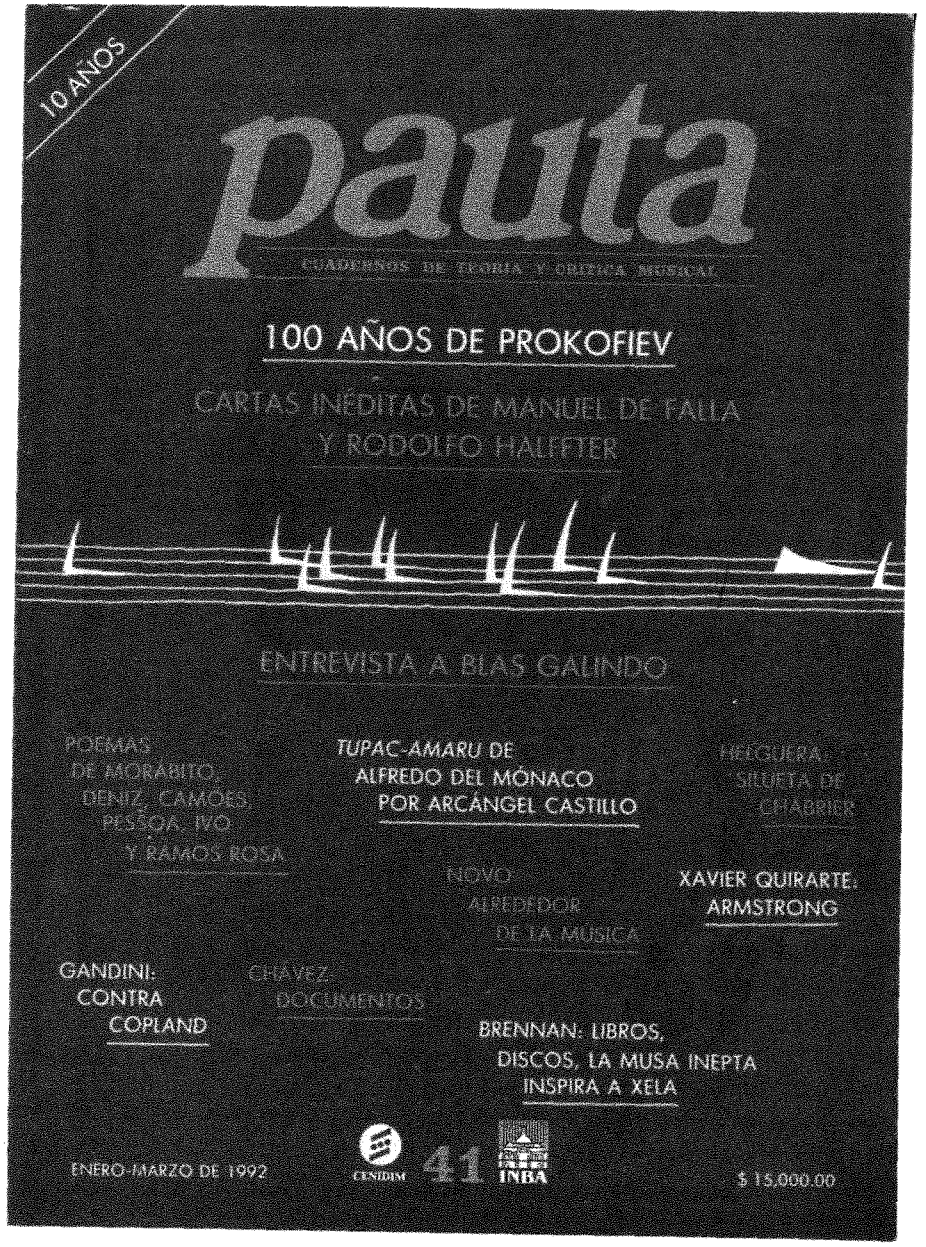
E. No. 30 SANDI, Luis
Díptico

ÓPERA

* JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
La Güera, en tres actos, partitura de canto y piano

* Obras publicadas en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México.

De venta en
las principales
casas de música



LECCIÓN DE MÚSICA

CENDIM DIFUSION

Del hecho de que el diálogo idílico fuera perturbado en tal forma resultó el mayor beneficio para la música. Cuando la música se escribía según el gusto aceptado y tradicional del público, la música avanzaba con lentitud. Pero tan pronto como el compositor dijo "*al diablo con el gusto del público: voy a escribir según mi propio gusto*", la música comenzó a avanzar cada vez más rápidamente. Hemos ganado con este desajuste aparente y debemos estar agradecidos por ello.

En cierto modo, sin embargo, los compositores contemporáneos parecen muy preocupados con la situación. En su libro *Soy un compositor,* Arthur Honegger escribió las siguientes palabras:

> La carrera de un compositor musical ofrece la particularidad de ser la actividad y la preocupación de un hombre que lucha por fabricar un producto que nadie desea consumir. Me ocurre compararlo con el fabricante de los sombreros *Cronstadt,* o de botas altas con botones, o de corsets *Mystère.*
>
> Sabemos, en efecto, la forma en que el público desdeña hoy esos objetos que fueron ayer el símbolo de la más refinada elegancia. En la música —y en este punto mi comparación resulta falsa— sólo las cosas fabricadas hace cien años tienen algún valor.
>
> Para él [el público] el arte musical se resume en la ejecución de las obras clásicas y románticas. Así, el compositor contemporáneo es una especie de intruso que quiere imponerse sentándose en una mesa a la que no ha sido invitado.

Nuestros compositores de hoy, en cierto modo molestos con esta situación, se sienten víctimas de aislamiento, privados de una segunda persona a quien dirigirse; pero no llegan a darse cuenta de que sus antepasados, los Haydn y los Mozart fueron precisamente víctimas de esas segundas personas, a las que tenían que adaptarse, agradar y hablar siempre en los mismos términos convencionales y comprensibles. Sería un interesante tema de novela presentar a Johann Sebastian Bach rompiendo las reglas establecidas y convirtiéndose en un *enfant terrible,* o a un Haydn revolucionario bombardeando los oídos de su principesco auditorio.

Carlos Chávez, *El pensamiento musical,* Fondo de Cultura Económica: México, 1964. Segunda reimpresión: 1986.

Imprenta Madero, S. A. de C. V.

Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes

INBA