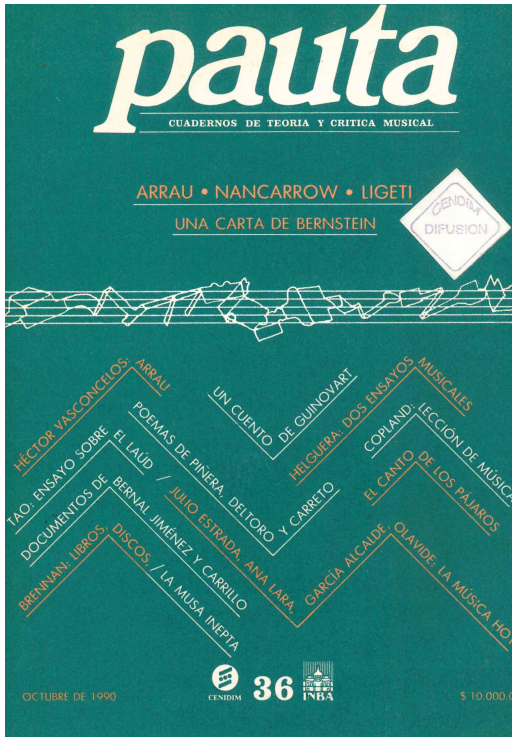


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

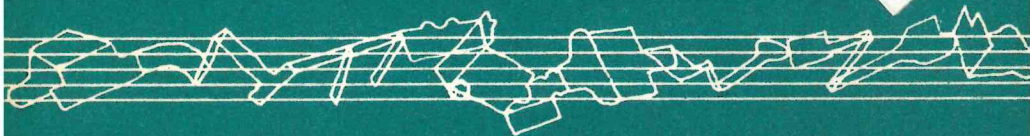
Pauta 36. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre de 1990, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ARRAU • NANCARROW • LIGETI

UNA CARTA DE BERNSTEIN



HÉCTOR VASCONCELOS: ARRAU

TAO: ENSAYO SOBRE EL LAÚD

DOCUMENTOS DE BERNAL JIMÉNEZ Y CARRILLO  
BRENNAN: LIBROS, DISCOS, / LA MUSA INEPTA

UN CUENTO DE GUINOVRT

HELGUERA: DOS ENSAYOS MUSICALES

COPLAND: LECCIÓN DE MÚSICA  
EL CANTO DE LOS PÁJAROS

GARCÍA ALCALDE, OLAVIDE: LA MÚSICA HOY

OCTUBRE DE 1990



36



\$ 10.000.00

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

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

Martín Díaz y Díaz  
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo  
Subdirector General de Promoción y  
Preservación del Patrimonio Artístico

Manuel Márquez Fuentes  
Subdirector General de Educación  
e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán  
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

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

Javier González Rubio  
Director de Difusión y Relaciones Públicas  
e Internacionales

## **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 Viñoro / Juan Arturo Brennan

Diseño: Bernardo Recamier

Precio del ejemplar: \$ 10,000.00 en el país. Dlls. 10 en el extranjero.

Suscripción anual \$ 35,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 35 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.

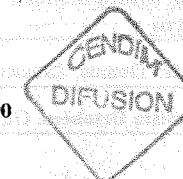
CENIDIM  
DIFUSION

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. IX, No. 36, octubre, noviembre, diciembre de 1990

CENIDIM  
DIFUSION



## SUMARIO

Mario Lavista  
Presentación 3

Leonard Bernstein  
Carta a la juventud musical 5

Héctor Vasconcelos  
Claudio Arrau en  
su octava década 7

Claudio Arrau  
El pianista en el diván 17

Héctor Carreto  
Romance de la muerte y la doncella 27

Luis Ignacio Helguera  
Ensayos musicales 28

György Ligeti  
Mi posición como compositor actual 31

Julio Estrada  
Conlon Noncarrow,  
maestro del tiempo 34

Conlon Nancarrow:  
Rollos de música  
entrevista de Larry Rohrer 36

Antonio Deltoro  
Dos poemas 42

Carlos Guinoyart  
El cuento de la armonía  
do, el pequeño rey 44

Virgilio Piñera  
Felizmente un camino 49

## DOCUMENTOS

● Miguel Bernal Jiménez  
Supremacía de la música sagrada 50

● Julián Carrillo  
Busoni, Wischnegradsky y Haba 57

● Jean Etienne Marie  
La universalidad de Julián Carrillo 61

● Ivan Wischnegradsky  
Una visión de Julián Carrillo 67

Hsi K'ang  
Ensayo poético sobre el laúd 69

El canto del pájaro 77

Gonzalo de Olavide  
El límite y el país fértil 78

Ana Lara  
En busca de la vanguardia  
y la recuperación de la tradición 88

Guillermo García-Alcalde  
Música para salir del milenio 99

## NOTAS SIN MÚSICA

Juan Arturo Brennan  
Libros 109

<u>L.I.H.</u>	
<u>Requiems</u>	<u>112</u>
<u>Juan Arturo Brennan</u>	
<u>Discos</u>	<u>114</u>
<u>L.I.H.: Demus, Zabaleta, Salazar</u>	<u>119</u>
<u>Dionisia Urtubees: Guillermina Bravo</u>	<u>121</u>

<u>Dos musas ineptas</u>	<u>122</u>
<u>COLABORADORES</u>	<u>124</u>
<u>Tercera de forros: Lección de música por Aaron Copland</u>	
<u>Pautas de Manuel Marín</u>	<u>7</u>

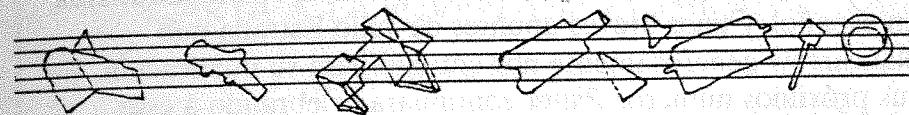
---

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

*Luvina, Juan Rulfo.*

---

## PRESENTACIÓN



A bre este número de *Pauta* una carta de Leonard Bernstein, escrita pocos meses antes de morir, que reafirma su inquebrantable vocación de maestro y su profundo amor a la música. Se trata del último testimonio de uno de los músicos más notables e influyentes de nuestro tiempo. Sobre Claudio Arrau publicamos un certero estudio que nos envía Héctor Vasconcelos, amigo personal de Arrau y, como nosotros, admirador de tiempo completo de este pianista de pianistas. Presentamos también un ensayo poco conocido de Arrau sobre la relación entre el psicoanálisis y la interpretación musical que es, a la vez, una lúcida reflexión acerca de ejercicio de este difícil arte. Desde nuestras páginas queremos rendir un mínimo homenaje a Conlon Nancarrow, uno de los más notables *inventores* musicales de la música de hoy. Nancarrow vive y trabaja en México desde hace más de cuarenta años y su obra comienza, apenas ahora, a ser escuchada y reconocida como una de las creaciones más originales de nuestro tiempo, sobre todo en lo que respecta a las inusitadas y sorprendentes estructuras rítmicas que encontramos tanto en su música

instrumental como en la que compone en sus rollos de pianola. De este inventor presentamos una entrevista, aún no difundida en español, y unos breves apuntes de Julio Estrada que Nancarrow generosamente nos entregó para su publicación. En sus próximos números *Pauta* continuará celebrando a este compositor a través de la publicación de ensayos y estudios acerca de su vida y su música. Los artículos de Ligeti —quien reconoce su deuda con Nancarrow—, Lara, García Alcalde y Olavide ofrecen un amplio panorama de la música de hoy y nos muestran la riqueza, vitalidad y multiplicidad de lenguajes que caracterizan al arte moderno. El de Olavide constituye, además, un brillante comentario de *Jalons pour un décemte*, el último libro del gran músico francés Pierre Boulez. La poesía y la literatura nos acompañan una vez más: Deltoro, Piñera y Carreto, Helguera, Guinovart y Cioran, nos revelan las ilimitadas posibilidades que existen en el acto de oír y habitar la música. En la sección de "Documentos" ofrecemos a nuestros lectores un texto casi desconocido de Bernal Jiménez —que su hijo Eugenio hizo llegar a la redacción— acerca de la indiscutible superioridad de la música religiosa, y algunos artículos de, y sobre, la música de Julián Carrillo y su teoría del sonido 13. Unos hermosos textos orientales, la lección de música de Copland y las infaltables reseñas de Brennan completan este número de *Pauta* que llega, así, al final de su noveno año de vida.

**Mario Lavista**

## CARTA A LA JUVENTUD MUSICAL\*

LEONARD BERNSTEIN

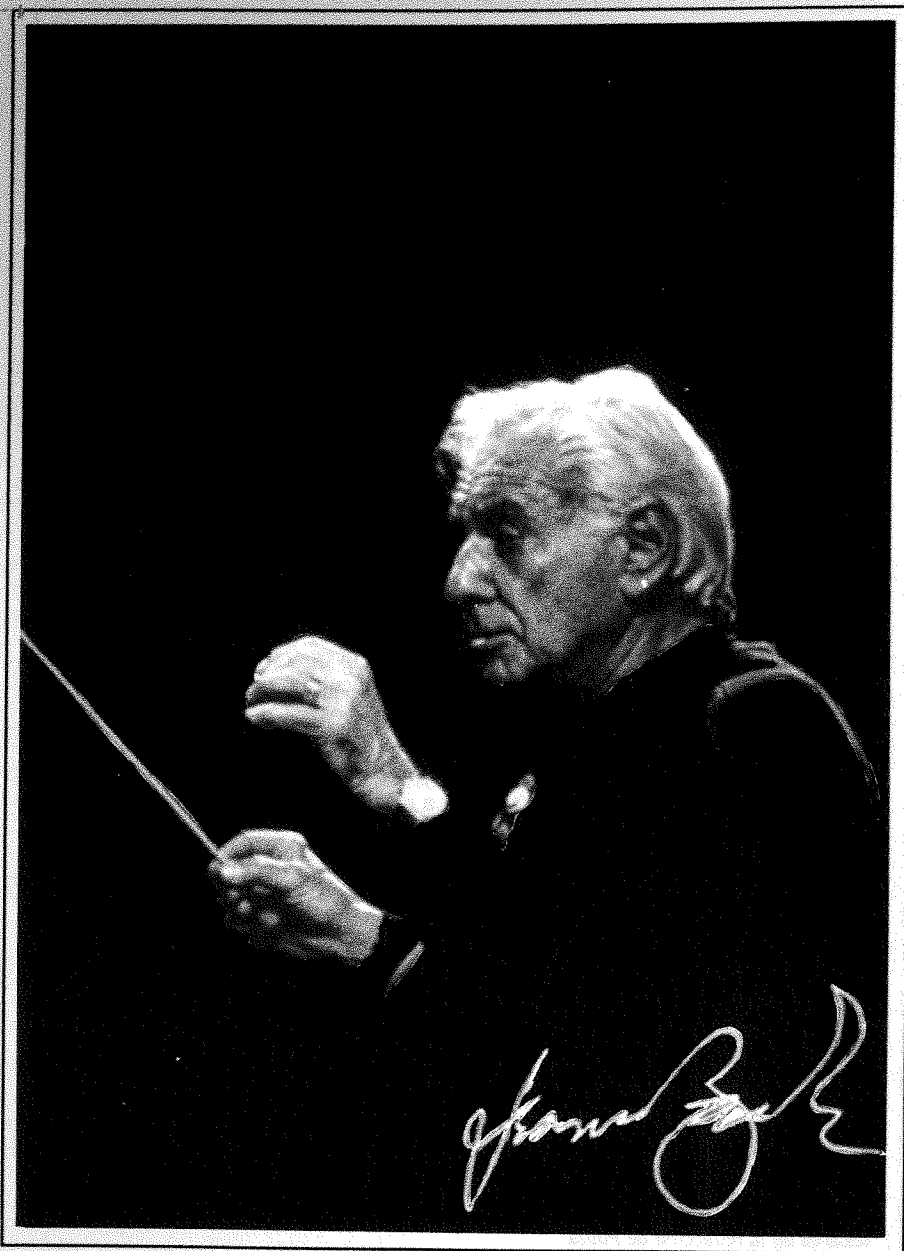
Traducción de Luis Ignacio Helguera

¿ Debo dedicar los días que todavía me dé Dios a volver a mi primer amor, el piano, y a tocar otra vez todas las sonatas de Beethoven? ¿Debo continuar como director que año tras año ejecuta todas las sinfonías de Brahms? ¿Debo dedicarme exclusivamente a mí mismo como compositor y escribir las diferentes clases de música que he escrito? Cuando uno tiene 71 años, considera tales cuestiones. Mi decisión ha sido, sin demasiada dificultad, dedicar la mayor parte del tiempo y la energía restantes que me conceda Dios a la educación, distribuyendo, como pueda, entre la gente más joven —especialmente la gente mucho muy joven— cualquier cosa que sepa no sólo acerca de la música sino también del arte y acerca de ser uno mismo, encontrándose a uno mismo, "conociendo-al-que-eres" y haciendo el mejor trabajo posible. Si puedo comunicar algo de esto a tanta gente joven como me sea posible en los años que me quedan, seré un hombre feliz.

El Pacific Music Festival es un aspecto muy amplio de esta tarea a la que me entregaré por el resto de mi vida.

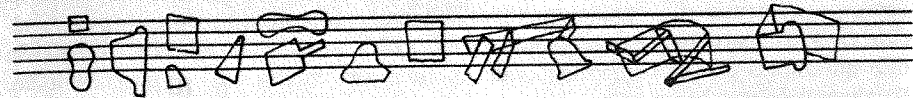
Muchas gracias.

\* Texto de la ceremonia inaugural del Pacific Music Festival 1990, Art Park, Sapporo, Japón, junio 26, 1990. Leonard Bernstein falleció el 14 de octubre siguiente. El título del texto es de la redacción de *Pauta*.



Leonard Bernstein

## CLAUDIO ARRAU EN SU OCTAVA DÉCADA



HÉCTOR VASCONCELOS

Para Rafael Tovar y de Teresa

### I

Mientras escribo estas líneas a orillas del lago de los cuatro cantones, Claudio Arrau se halla cerca, tocando en los festivales de Salzburgo, Lucerna y Edimburgo. Es curioso pensar en ello. Arrau es el único pianista activo hoy en día, que ya era parte de la vida musical europea durante la Primera Guerra Mundial. Dada su extrema precocidad —y a diferencia de los otros grandes pianistas octogenarios, Vladimir Horowitz y Rudolf Serkin—, Arrau empezó a tocar en los primeros años de la segunda década del siglo en diversas ciudades europeas, así como en las pequeñas cortes alemanas: recogiendo un cariño por acá, un anillo por allá, de la nobleza nórdica y centroeuropea de la época.<sup>1</sup> ¿Qué otro artista que podamos escuchar hoy en concierto fue solista de Richard Strauss o tocó para Friedelind Wagner? ¿Cuál otro recibió en su juventud las sugerencias de Furtwängler y del viejo Kleiber? ¿Quién más discutió el Concierto para piano y alientos de Stravinsky con el propio compositor?

Arrau es nuestro último vínculo con la Gran Tradición. Pues, como se ha dicho una y otra vez, ¿no fue Arrau discípulo de Krause, quien había estudiado con Liszt, a su vez discípulo de Czerny, el cual había estudiado con Beethoven mismo, discípulo en su momento de Haydn? Arrau creció al lado de Krause, quien, además de estudiar con Liszt, había conocido a Brahms y con frecuencia mostraba al niño prodigio las cenizas que conservaba de un puro fumado por el autor del *Requiem alemán*. Como ha dicho el

<sup>1</sup> El debut de Arrau con la Orquesta Filarmónica de Berlín tuvo lugar en diciembre de 1920.

crítico francés André Tubeuf, la vida de Arrau es la historia musical del último siglo. De Liszt y Brahms a John Cage y Philipp Glass.<sup>2</sup>

Todo lo anterior tiene que ver con la "universalidad" de Arrau. Su vida no sólo ha comprendido casi todo lo que va del siglo, sino que también su experiencia cultural ha abarcado, en considerable grado, múltiples culturas. Ha tocado en toda Europa y América, en buena parte del Oriente —medio y lejano— y en partes de África y Oceanía. Se dice que de las ciudades importantes del mundo, sólo en Pekín no se ha presentado. Igualmente variada ha sido su vida intelectual. Su arte lo explican toda una serie de tradiciones culturales, a veces contradictorias entre sí. No es posible entenderlo sin el Goethe romántico, pero tampoco sin Kant o la Ilustración Francesa. En su conformación intelectual y musical toman parte el psicoanálisis y el Zen, Mann y Nietzsche, Hölderlin y Novalis tanto como Camus o Joyce. Conviven en él un respeto casi religioso por el pasado (representado por su fidelidad al texto musical y a los diferentes estilos) y su defensa, en ocasiones extrema, del presente. Padece un *Angst* profundo, a la vez que sorprende con un optimismo casi perverso con referencia al futuro, colectivo o personal.

La interacción de todas estas corrientes permitió, en el caso de Arrau, integrar una visión estético-filosófica de casi inigualada universalidad en el campo de la música. Ya en 1962 William Mann, crítico emérito del *Times* de Londres, escribía que "en versatilidad de estilo y ecumenismo (*catholicity*) de gusto, Arrau es único entre los pianistas de primer rango del presente". Y agrega que el pianista da la impresión de haber dedicado su vida entera al estudio exclusivo de cada uno de los compositores que interpreta. La ocasión que Mann comentaba era un recital en el Royal Festival Hall, compuesto por obras de autores tan radicalmente distintos entre sí como Mozart, Brahms, Debussy y Liszt.

Entre los grandes pianistas cuyo arte ha sido ampliamente documentado en grabaciones, quizá sólo Sviatoslav Richter —y acaso Gieseking— ha desplegado un repertorio tan vasto,<sup>3</sup> pero Richter sufre la limitación de muchos artistas soviéticos: su noción de los diferentes estilos musicales es deficiente, debido —entre otras razones— al aislamiento cultural en que viven.<sup>4</sup>

El caldo de cultivo para las concepciones estético-filosóficas de Arrau, fue el Berlín de la República de Weimar que él considera la ciudad —y el momento histórico— más estimulante en que le ha tocado vivir, sólo comparable, desde su punto de vista, al Nueva York de hoy. Ahí vivió de los ocho a los treinta y cinco años. Era el Berlín que fue centro de todas las vanguardias. Después de la *Viena turn of the century* y del París

<sup>2</sup> El interés de Arrau por la música contemporánea es inmenso. Hay que recordar que en los años cuarenta, Arrau estrenó en México el Concierto para piano y orquesta de Carlos Chávez. En Nueva York, dio la primera audición de los *Sports et Divertissements* de Satie. Y todavía en los cincuenta, solía incluir en sus programas obras de Schönberg y Alban Berg.

<sup>3</sup> Entre los pianistas comparativamente jóvenes con un amplísimo repertorio grabado, habría que mencionar a Vladimir Ashkenazy.

<sup>4</sup> Seguramente la grabación de Richter del primer movimiento de la Sonata opus 26 de Beethoven habrá de pasar a la historia como un acabado ejemplo de falta de comprensión estilística hacia el compositor.



Arrau a los 8 años

de 1910-1920, la vanguardia de las ideas, las costumbres, las escuelas artísticas y las ideas políticas se desplaza a Berlín. Ahí surgen, antes de 1933, el Bauhaus y el dodecafonismo, se desarrolla al expresionismo, se enraiza el psicoanálisis. Es el Berlín de Schönberg y Berg, de Einstein y Bohr, de Gropius, de Kurt Weill (quien fuera el maestro de composición de Arrau), de Lotte Lenya, de Bertolt Brecht, de Walter Benjamin. La ciudad, también, que se convirtió en Meca idealizada de los jóvenes graduados de Oxford que, huyendo de los resabios del puritanismo victoriano que aún encontraban en Inglaterra, establecieron, en los años veinte y principio de los treinta, la ruta Oxford-Berlín: Auden, Isherwood ("*Good-Bye Berlin*"), y muchos otros, menos famosos.<sup>5</sup>

Su optimismo con respecto a la naturaleza humana le impide a Arrau ver que lo que en él, y en otros artistas, produjo un desarrollo inusitado de la imaginación creadora, fue también lo que hizo posible el surgimiento del nacional-socialismo. Arrau se opone a las estructuras rígidas (de hecho, acusa ciertos rasgos anarquistas), a pesar de que en su arte se da el pensamiento musical más estructurado que pueda imaginarse. Por eso lo seducen ambientes como el del *alt Berlin*. Lo que no acepta es que la ausencia de estructuras sociales y políticas viables —como fue el caso en la Alemania de Weimar—, suele llevar directamente a la reacción fascista. Idealiza aquella época como idealiza el presente. Únicamente ve avances y progreso en nuestro tiempo y sólo pediría "otros cien años de vida". El hecho de que en su siglo se haya dado lo que George Steiner llama "la gran guerra civil europea 1914-1945", no atempera su optimismo. Tampoco lo decepciona que en nuestra centuria, en pleno "progreso", hayan ocurrido las infamias de un inusitado número de tiranos: Hitler, Stalin, Mao, Mussolini, Franco, Pol Pot...

Las características de su formación produjeron en Arrau un arte de muy singulares atributos: flexibilidad cultural, capacidad técnica ilimitada, inteligencia musical. Sobre todo lo último. No en valde Sir Neville Cardus escribió: "Arrau posee la más fina y poderosa inteligencia musical que haya tenido pianista alguno desde Busoni y Schnabel".<sup>6</sup> Quizá lo que se puede decir en resumen de él es que reúne las cualidades intelectuales de un Arthur Schnabel, aunadas a la mayor capacidad virtuosística imaginable, lo que no se había dado hasta ahora en un mismo pianista. ¿Qué otro artista nos ha dado una versión de las 32 sonatas de Beethoven tan penetrante y estilísticamente auténtica como la de Arrau, y al mismo tiempo nos ha legado una interpretación prácticamente definitiva de todos los estudios de Chopin y Liszt? Es evidente que ninguno. Como Ates Orga ha escrito: "ni siquiera Horowitz tiene el tipo de técnica que le permita abordar tanto a Liszt como al Beethoven tardío". ¿Podemos imaginar a Schnabel tocando los *Estudios trascendentales* o a Horowitz o Rubinstein interpretando la Sonata *Hammerklavier*? Arrau ha hecho ambas cosas, de manera memorable. No es fácil, pues, situar a Arrau en el panorama pianístico del último siglo, sin caer en juicios hiperbólicos. Digamos que en él culmina la tradición del "pianismo" intelectualizado de Schnabel (la "escuela alemana" que incluye a Backhaus, Gieseking, Fisher y Kempff), así

<sup>5</sup> Para una descripción reciente del Berlín de Weimar ver: Jean Michel Palmier. *Weimar en exil*, Ed. Payot, París. 1988.

<sup>6</sup> Cardus N. *Full Score*, Cassell, London, 1970, p. 44.

como la tradición del alto virtuosismo de fines del siglo XIX y principios del XX (Rachmaninoff, Hoffman, Horowitz). Tal vez sea posible afirmar esto aun cuando es evidente que Arrau tiene muy poco en común con estos representantes de la "escuela rusa", por los que siente, además, profunda antipatía.<sup>7</sup>

De los pianistas cuyo arte ha quedado registrado en discos, ninguno muestra la versatilidad de Arrau. ¿Tendría Liszt esa versatilidad?, ¿la tendrían Von Bülow o Anton Rubinstein? Nunca lo sabremos. Se dice que Liszt fue un gran intérprete de Beethoven; pero, ¿con qué criterios lo habrán juzgado sus contemporáneos? Nosotros no podemos evaluar realmente más que a aquellos artistas que han grabado a partir de los años treinta. Las grabaciones anteriores son tan deficientes que no permiten elaborar juicios válidos: he ahí el problema con Busoni. Sus discos no dan sino una escasa idea de lo que fue su arte. Tanto Arthur Rubinstein como el propio Arrau dijeron en varias ocasiones que a nadie oyeron tocar el piano mejor que a Busoni y ambos reconocieron la influencia que ejerció sobre ellos. A juzgar por los testimonios existentes, tal vez Busoni haya sido un pianista tan completo —igualmente dotado en lo pianístico y en lo intelectual— como Arrau. Pero también eso es materia de especulaciones.

El asunto de la versatilidad, sin embargo, ha resultado negativo para la imagen pública de Arrau. A la gente le gustan las simplificaciones fáciles de almacenar en la mente. Landowska y Bach; Rubinstein y Chopin; Schnabel y Beethoven; Gieseking y Debussy. Pero, ¿cómo que un pianista que toca todo y que pretende se le tome en serio como exponente supremo de prácticamente todos los estilos? De hecho, muy pocos músicos han mostrado esta proclividad al eclecticismo, a ser intérpretes de lo más disímulo. Vienen a la mente Furtwängler y Fisher-Dieskau. Algunos sugerirían a Menuhin en el violín y quizá von Karajan en la dirección de orquesta. Pero, ¿este último logra ser un exponente válido de todos los estilos que interpreta? Muchos lo negarían. Refiriéndose a Arrau, Andrew Porter del *New Yorker* puso el dedo en la llaga cuando escribió: "Algunos sienten que un pianista cuyas 'especialidades' incluyen las de Schnabel, Cortot, Kempff, Rubinstein y Serkin, debe tener algo de camaleón; que alguien que toca tanto, día tras día, en país tras país —aquí Brahms y Beethoven, allá Debussy, acullá Schumann y Chopin—, no puede estar absolutamente identificado con todo lo que interpreta".<sup>8</sup> Joseph Horowitz agrega: "Algunos desconfían de la extensión de su repertorio". Arrau no entiende esto. Como hombre docto en materias específicas, pero ignorante e insensible a los mecanismos de la psicología colectiva, se queda perplejo, e irritado, ante argumentos semejantes. Él piensa, desde su perspectiva exacerbadamente intelectualista, que todos debieran entender y compartir su eclecticismo. Y no sólo los músicos. El público también debería disfrutar y entender a fondo toda la música: desde Palestrina y Monteverdi hasta Boulez y Stockhausen.

Pese a todo, a pesar de sus incursiones en la música francesa y en la del siglo XX, la reputación de Arrau está basada en lo que representa como intérprete de la tradición

<sup>7</sup> Arthur Rubinstein es un caso especial. Es un pianista de la "escuela alemana" que, sin embargo, nunca fue especialista en Mozart, Beethoven y Schubert.

<sup>8</sup> *The New Yorker*, 3 de marzo de 1980.

germana: De Bach a Brahms y Liszt, es decir, la columna dorsal del repertorio pianístico. Es en ese sentido que muchos lo consideran el último representante de la gran tradición romántica alemana. Y por esto también se discute si él, o Horowitz, es el último de los titanes del pasado. Dado que el gusto norteamericano —en especial el del grupo que ha controlado la sección musical del *New York Times* en las últimas décadas— postuló que los tres más grandes exponentes de la música eran Toscanini, Horowitz y Heifetz, se ha vuelto un tema frecuente el discutir quién representa, en el terreno del piano, a la gran tradición romántica hoy en día: ¿Horowitz o Arrau? En Europa —especialmente en Alemania e Inglaterra— esta discusión no necesariamente se da porque ahí pocos conciben a aquel trío de músicos como los más grandes. Pero en los Estados Unidos, la publicidad de Madison Avenue se impone y de ahí se irradia al resto del mundo. Estos publicistas han impuesto a Horowitz como un verdadero mito de la actualidad, aun cuando uno de los más ilustres críticos de Norteamérica, Virgil Thompson, lo llamó "un maestro de la distorsión y la exageración".

En esta discusión incide, desde luego, el gusto. Inciden, por otra parte, la información y la cultura musical. Pero, sobre todo, se trata de un alegato que depende de la concepción que se tenga de la música, y del romanticismo como momento cultural en la historia de Occidente. Horowitz, en efecto, continua una tradición romántica que incluye a Paderewsky en el piano, y que, en su expresión más banal, correspondería a los instintos musicales de los pianistas del café Florian de Venecia. El romanticismo de Arrau, en cambio, es el de Hölderlin y Novalis, el del mejor Byron, el de Chateaubriand.

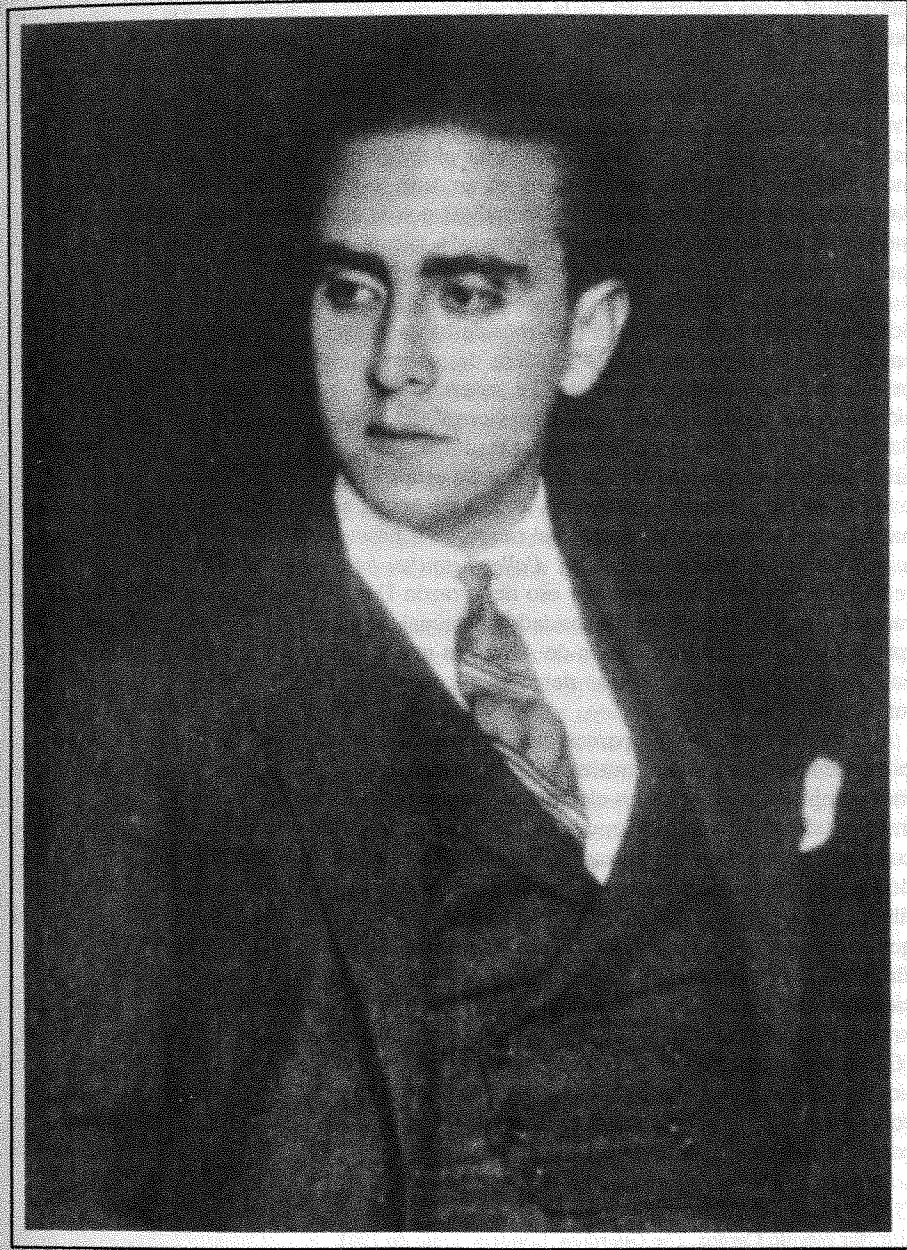
Bürgenstock, Suiza, agosto de 1982.

## II

Ya en 1962 Joachim Kaiser, en su libro *Grosse Pianisten unserer Zeit*,<sup>9</sup> se preguntaba qué es lo peculiar, cuál es el misterio de Arrau (*Der Arrau Geheimnis*). Kaiser sugiere que el secreto estriba en su versatilidad. Yo propongo otra explicación. El secreto de Arrau es doble: por una parte, su capacidad (insuperada entre los pianistas) para relacionar los distintos elementos del discurso musical hasta formar un todo coherente, tanto en términos musicales como emocionales; por otra parte, el arte de llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias. Musicalmente hablando, es decir, en lo que se refiere a tensión armónica y manipulación del *tempo* y de la dinámica sonora, no es posible ir más allá de donde llega Arrau sin caer en la distorsión del texto musical.

Muchos ejemplos pueden ilustrar esta hipótesis. Cuando Arrau toca las primeras octavas dobles de la breve *cadenza* en el desarrollo del primer movimiento del Concierto en Re menor de Brahms (compases 126-127), está pisando un terreno sumamente peligroso. Una fracción de segundo más y se distorsionaría el valor métrico de las notas. El extremo *ritenuto* que Arrau introduce ahí, llega al límite absoluto de lo posible. Más

<sup>9</sup> Kaiser J., *Grosse Pianisten unserer Zeit*, München, 1962.



Arrau

allá está el desmoronamiento de la estructura musical. Lo mismo podría decirse de un sinnúmero de sus interpretaciones, quizá de todas. La frase con que se inicia el Nocturno en Mi bemol op. 51 no. 2 de Chopin no podría expandirse más —ni tocarse con más *rubato*— en términos del *tempo* básico de la obra. Desde luego, lo que mueve a Arrau a esta manipulación extrema del *tempo* es una intención dramática: se trata de subrayar el aspecto retórico de la frase, de incrementar al máximo posible la tensión y el dramatismo del discurso musical en momentos, como éstos, que para Arrau son de gran intensidad. ¿Existe acaso interpretación más radical que la que Arrau hace del Adagio en si menor K.540 de Mozart? (para un parangón habría que recurrir a las más extremas interpretaciones de Furtwängler: su Wagner, por ejemplo).

Otro caso: la anacrusa con que se inicia la Sonata en Si bemol op. póstuma de Schubert, tampoco podría retenerse más de lo que Arrau lo hace. Él intenta crear ahí, en sólo ese medio compás, la atmósfera de suprema introspección que anima todo el primer movimiento de esta sonata. El invierno austriaco como metáfora de la desolación y la desesperanza, ese "Viaje de invierno" del alma que con frecuencia aparece en Schubert, especialmente en el Schubert tardío. Pero, ¿quién más se atreve a ir tan lejos? Si se comparan otras célebres grabaciones de esta sonata —la de Schnabel, por ejemplo, o las de Serkin, Kempff o Brendel— con la de Arrau, se ve claramente que este último ha sido más atrevido y ha asumido el riesgo de ir hasta los límites mismos de lo posible, a sólo un paso del desastre. *L'art d'aller jusqu'au bout* lo ha llamado André Tubeuf, refiriéndose al arte de Arrau. Por eso tiene razón Daniel Barenboim cuando dice<sup>10</sup> que músicos que no tienen su intensidad emocional o su capacidad de generar tensión, harían bien en evitar la imitación de Arrau: es mejor tocar de otra manera, buscar otros valores musicales. Consejo que debieran escuchar la mayor parte de sus discípulos e imitadores.

El otro aspecto que me parece definitorio en el arte de Arrau es su capacidad para estructurar los materiales musicales hasta convertirlos en un todo coherente. Mientras más complejos o amorfos los elementos, más se manifiestan su inteligencia musical y su imaginación. Su talento se muestra mucho más en los espacios musicales densos y complejos que en las miniaturas. Si Horowitz seduce en las obras pequeñas —mazurcas de Chopin, preludios de Scriabin, sonatas de Scarlatti—, si Michelangeli encanta con sus filigranas —Gallupi, Chopin, Debussy—, Arrau, en cambio, no despliega su verdadero genio más que en las grandes construcciones: la *Hammerklavier*, la Sonata No. 3 de Brahms, las Variaciones *Goldberg* o *Diabelli*, los *Estudios sinfónicos en forma de variaciones* de Schumann (versión original). No es casual que entre las obras para piano y orquesta, el Concierto No. 2 de Brahms sea, tal vez, el más asociado con Arrau. (Cuando menos desde los años sesenta, en Londres se daba por hecho que esta obra no tiene otro intérprete mejor. Escribía Sir Neville Cardus: "Como intérprete del Segundo concierto de Brahms, apenas si es necesario decirlo, Arrau no tiene igual en el mundo contemporáneo"<sup>11</sup>). Más que ningún otro pianista, tiene la capacidad de revelar la

coherencia interna, la inevitable lógica que estas obras contienen, pero que se esconden de la gran mayoría de sus intérpretes. De nuevo, los ejemplos abundan. Quiero mencionar algunos que merecen especial estudio.

Es muy difícil escuchar el 4o. movimiento de la Sonata en Fa sostenido menor op. II de Schumann o bien los últimos movimientos de las sonatas números 2 y 3 de Brahms, sin tener la impresión de que el compositor, por grande que sea, ha perdido el hilo del discurso musical. Elementos dispares, en apariencia no relacionados, parecen sobrevenir a diestra y siniestra. ¿Se trata de movimientos llenos de ideas interesantes, pero finalmente fallidos? ¿Serán estos movimientos caóticos que demeritan la obra entera que formalmente culminan? En el caso de Schumann, ¿tendrá esto algo que ver con su demencia? Y en Brahms, ¿será prueba de que, en última instancia, no es tan gran constructor como Beethoven, o acaso será un signo de que el romanticismo tardío acaba por rebasarse a sí mismo y se desmorona, lo que puede argumentarse de algunas obras de Wagner o de Mahler? La verdad es que cuando oímos estos movimientos en manos de Arrau, encontramos, por primera vez, su ordenamiento secreto. A tal punto tiene la capacidad de encontrar las interrelaciones escondidas entre elementos melódicos, motivos rítmicos, relaciones tonales y dinámicas —a veces aún entre fragmentos de los distintos movimientos de la obra—, pero, sobre todo, las interrelaciones entre estados anímicos diversos, que uno percibe cuando lo escucha el sentido musical de estos *finales*. En otras palabras, su sentido emotivo: la hilación de estados de ánimo, de paisajes psíquicos.

Quizá la ilustración mejor de este talento para literalmente interpretar una partitura sea la versión de Arrau del movimiento lento (*Der Sturm*) de la Sonata en La mayor op. póstuma de Schubert. Este movimiento —el más complejo, enigmático y en apariencia menos atractivo entre los movimientos lentos de las tres grandes sonatas escritas por Schubert en el otoño de 1828— que parece, hacia su punto medio, caer en el desorden y la confusión, adquiere con Arrau un sentido admirable. A través de las más sutiles fluctuaciones de *tempo* y dinámica, de casi imperceptibles *ritenuti* y *accelerandi*, y del manejo de los silencios (los *Luftpausen* de la música romántica alemana), Arrau revela de pronto la inevitabilidad del movimiento. Cada nota se acomoda dentro de un trágico horizonte emotivo y el todo se relaciona con el resto de la Sonata: la obra maestra emerge en plenitud. Ni siquiera la admirable versión de Serkin logra una coherencia semejante.

Otra característica esencial en el arte de Arrau es su capacidad para dotar de significado a los más diversos elementos musicales, aun aquellos que parecerían intrascendentes. Esto puede observarse a lo largo de toda su discografía. Quisiera detenerme en un ejemplo: su grabación de *Funerailles* de Liszt. Esta obra, tan trillada y banalizada por tantos intérpretes de todas las generaciones, se convierte, en la interpretación de Arrau, en lo que Liszt intentó que fuera: una oda a la muerte de un héroe. Donde antes habíamos escuchado meras octavas rápidas y acordes percusivos, ahora surgen frases musicales de inmensa amplitud, pasajes líricos genuinamente añorantes, progresiones armónicas amenazantes y patéticas. Todo ello permeado por un intensísimo *pathos*. De esta suerte, una obra, considerada menor debido a sus interpretaciones triviales, adquiere

<sup>10</sup> Horowitz, J., *Conversations with Arrau*, Alfred Knopf, New York, 1982, p. 218.

<sup>11</sup> Sir Neville Cardus, *The Guardian*, Londres, junio de 1961.

re un perfil enteramente distinto. No es ya un ejercicio de octavas y acordes, sino un poema trágico de honda significación cultural. Y esto se ha logrado por medios puramente musicales, es decir, un *tempo* amplio, desacelerado, una muy peculiar pesantez en la ejecución de las octavas, una calidad casi líquida del sonido y una inmensa riqueza dinámica en los pasajes líricos.

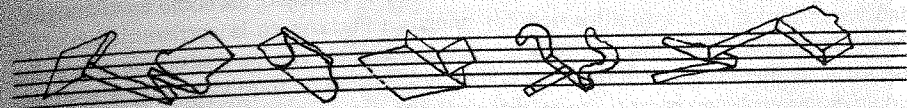
Citaré otro ejemplo, también tomado de una obra de Liszt: las dos octavas repetidas con las que se inicia la Sonata *Después de una lectura del Dante*, son, para la mayoría de los pianistas, sólo una ocasión para mostrar al oyente qué tan rápido pueden repetir octavas. Para Arrau, esas dos octavas son nada menos que la representación musical de la frase inscrita en la puerta del *Infierno* en la *Divina Comedia*:

"....."  
*lasciate ogni speranza voi ch'entrate*".

Es así como cualquier fragmento, cualquier motivo musical, se convierte, en manos de Arrau, en un elemento pleno de significados. Pero esto hace de Arrau un músico particularmente difícil de escuchar. Para apreciarlo de verdad, para seguirlo plenamente, habría que tener en mente todas sus referencias literarias, históricas o filosóficas. Hay interpretaciones suyas en donde la trama musical corresponde con precisión a alguna trama literaria. El segundo movimiento del Cuarto Concierto para piano y orquesta de Beethoven no es otra cosa que la representación sonora del mito de Orfeo. La Sonata en Si menor de Liszt es la traducción musical del *Fausto* de Goethe. Cuando toca Schumann, está tan inmerso en las notas como en su fuente literaria: Novalis, Hölderlin, Jean-Paul, Hoffman, Heine... Su arte es la antibanalización de la música. Por eso el crítico Jacques Doucelin habla de este arte del piano como "una de las cumbres de la cultura occidental".

México, D. F., agosto de 1990.

## EL PIANISTA EN EL DIVÁN\*



CLAUDIO ARRAU

### *Purgatorios y divanes*

Con frecuencia, mis amigos y alumnos me han oído decir que, en mi escuela ideal de música, el psicoanálisis sería una materia obligatoria en el programa de estudios. Eso y el arte de la danza.

El psicoanálisis, para enseñar al joven artista las necesidades e impulsos de su psiquis: para ayudarlo a conocerse en una etapa temprana y, así, comenzar cuanto antes, el proceso de autosatisfacción, el cual, hasta el fin de sus días, debe convertirse en su fuerza impulsora, como ser humano y como artista. De hecho, sólo cuando ésa sea su meta —consciente o inconsciente—, logrará madurar como artista y hacerse merecedor a tal nombre. Incluiría el arte de la danza moderna para aprovechar el empleo de sus movimientos expresivos en la liberación de tensiones, inhibiciones y bloqueos psicológicos, y para el logro de una mayor conciencia y proyección de los sentimientos.

Todos, alguna vez, hemos oído hablar de los bloqueos psicológicos; de músicos que sufren colapsos nerviosos; de dedos, músculos y memorias que súbitamente se derrumban y cesan de funcionar; de temores tan intensos, que las notas agudas en los cantantes se desvanecen y toda la técnica y maestría parecen evaporarse. En momentos tan calamitosos, decimos que él o ella necesitan tratamiento psicológico. Sí, ciertamente, pero en tales momentos, el análisis suele llegar demasiado tarde. Sólo los más advertidos, los más profundamente impulsados por el anhelo de vivir y el coraje de existir, logran alcanzar la luz plena y sanar. Otros forcejean en una eterna penumbra de sufrimiento, el verdadero purgatorio de la mente.

\* Este artículo de Claudio Arrau apareció en la publicación de High Fidelity de febrero de 1967. El título y los subtítulos son de la redacción de Pauta.

En mi escuela ideal, el alumno jamás se vería conducido a tal callejón sin salida. El aprendizaje y la gufa le iluminarían el camino desde el principio, así como en la antigüedad los misterios ayudaron a los neófitos griegos a iniciarse en la corriente de la vida. Pero, desafortunadamente, en nuestra sociedad actual, con su insistencia sobre los aspectos competitivos y materiales de la vida por encima de todo lo demás, la maduración y el desarrollo no constituyen el orden natural de las cosas. Aunque, como lo señaló Jung una y otra vez, con frecuencia la vida se hace cargo de nuestros asuntos y nos lleva consigo, a veces para nuestro beneficio, esa misma vida puede también hacernos terribles jugarretas... interponiendo obstáculos en nuestro camino cuando estamos distraídos, o arrastrándonos hacia peligrosos precipicios, en los cuales solemos caer y de los cuales sólo los más heroicos logran emerger.

El psicoanálisis ha andado un largo camino desde que Freud publicó *La interpretación de los sueños* en 1900. Hoy sabemos que existen varias formas de alcanzar el autoconocimiento y la autosatisfacción, que, al fin y al cabo, son la cura de toda neurosis (o, al menos, deben ser el objetivo de toda cura): desde un prolongado análisis, remontándose a los orígenes personales, o de Tillich, Buber o Zen, hasta el mero sentido común que brinda la experiencia cotidiana. Sin embargo, en mi opinión, la forma más pertinente para la vida del artista consiste en el regreso a la sabiduría y conocimiento antiguos, encerrados, por ejemplo, en los escritos de Jung y expuestos en su concepto de Inconsciente Colectivo.

Éste, a diferencia del consciente individual, es la suma de toda la historia psíquica del hombre desde sus orígenes, la cual ha llegado a nosotros a través de la mitología, cuentos de hadas, religión y antiguas costumbres y ritos. Así como evolucionaron la mente y el alma humanas, así como libró el hombre sus batallas por la consecución, renovación, autorrealización y conocimiento consciente y les dio formas y símbolos concretos en su aprendizaje, arte y literatura, así también se formó todo el acopio místico y mitológico de nuestro pasado psíquico. Individualmente, en nuestro tiempo y vida, libramos las mismas batallas psicológicas registradas en la mitología, sólo que sin la ayuda del Anciano Sabio para guiarnos (excepto cuando, en momentos de necesidad, encontramos uno en la figura del analista); al igual que los grandes héroes de la mitología —Hércules, Perseo y Teseo—, emprendemos viajes heroicos e incluso, en ocasiones, algún milagroso consejo, advertencia o apoyo nos ayuda en nuestra difícil tarea. Y, al igual que Prometeo, desafiamos a los dioses, exponiéndonos al desastre, que a veces asimilamos y otras, logramos superar. Una y otra vez, repetimos aquello que, en su breve y peligroso camino del nacimiento a la muerte, el hombre ha experimentado consciente e inconscientemente desde los comienzos de la historia.

En el curso de una vida de luchas y logros, el artista, creador y recreador, como portador de la cultura en la sociedad, lleva a cabo modelos de maduración y desarrollo individual y, a veces, de plena realización, más claramente que otra gente (o, al menos, sus modelos se perciben con mayor claridad, aunque sólo sea por el hecho de que la vida del artista queda más frecuentemente registrada).

Si cuenta el artista con un talento excepcional, revelará desde sus primeros años las cualidades simbolizadas en el arquetipo del Niño Divino que, según lo describe Jung, es



De tirolés

"la personificación de las fuerzas vitales más allá del limitado alcance de la mente consciente: de una amplitud que abarca la más íntima profundidad de la naturaleza. Representa el impulso, el más intenso e irresistible impulso de cada ser, es decir, el impulso de autorrealizarse. Es, por decirlo así, la encarnación de la *incapacidad para actuar de otro modo* (subrayado de Jung), equipado con todos los poderes de la naturaleza y el instinto, mientras que la mente consciente queda constantemente atrapada en su supuesta capacidad para actuar de otro modo".

Este es el poder inconsciente del niño prodigio. Pero el pasaje de la inocencia divina de la seguridad inconsciente al joven estado adulto de la responsabilidad consciente, demanda un acto de supremo coraje y heroísmo. Para el joven artista, éste representa uno de los periodos más difíciles de su vida. Debe pasar una dura prueba, a través de la cual gana su posición en la sociedad (el primer premio en un concurso es, en general, su recompensa), junto con la princesa, al igual que Tamino en su Rito de Iniciación en *La flauta mágica* de Mozart. En primer lugar, debe matar al terrible dragón (alcanzar el entendimiento consciente); luego, debe pasar la prueba de fuego y del agua (con Sarastro, la fuerza del conocimiento y el compromiso conscientes); y sólo entonces, podrá llegar a Pamina (su alma) y al deseo de su corazón. Al hacerlo, las oscuras, terribles fuerzas del inconsciente (Reina de la Noche), que constantemente buscan arrastrarlo, descienden hasta las capas más profundas de su psique, desde donde puede luego comenzar a extraer su poder creador, pero, esta vez, dominado por su mente consciente.

Si pasar la heroica prueba —generalmente precedida por tal depresión, desaliento, temor y ansiedad, que el joven artista a menudo abraza la idea del suicidio— fuese el único fin por alcanzar, la vida sería relativamente simple. Pero en la vida del artista, así como en toda vida, ésa es sólo la primera de muchas tareas fundamentales que debe llevar a cabo.

De los veinte a los cuarenta o cincuenta años, el hombre se encuentra en pleno brote de sus fuerzas vitales. Eros se halla detrás de él y dentro de él. Su obra progresa, gana éxito y reconocimiento y, en ese tiempo, generalmente se desposa. Pero aun con Eros dentro de su ser y los impulsos de realización personal actuando instintivamente, cada logro, cada éxito debe ser una labor consciente. Al igual que Ulises, el artista debe pasar prueba tras prueba, hasta que, poco a poco, alcanza el objetivo de su vida y encuentra su alma en la forma de la paciente Penélope.

Esto es si todo marcha bien. La mayoría de las veces no es ése el caso en la vida. Eros puede morar dentro de nuestro ser, pero también allí reside el Deseo de la Muerte (en el sentido jungiano del temor o del impulso simbólico a retroceder hacia el oscuro estado inconsciente de una etapa anterior del desarrollo), y hacemos las cosas más inexplicables. Constantemente nos provocamos frustraciones. Por temor —temor al fracaso y, aunque parezca extraño, temor al éxito también—, nosotros los artistas caemos súbitamente enfermos antes de las presentaciones más importantes. Creamos pavorosos trastornos emocionales; nos arriesgamos a la pérdida de aquello que más amamos. Nos caemos y fracturamos un brazo. Sufrimos accidentes automovilísticos. Los cantantes adquieren repentinas ronqueras, no pueden emitir sus notas agudas y, a menudo, tensan

los músculos del cuello de tal forma, que resulta sorprendente que sus cuerdas vocales puedan siquiera vibrar. Los instrumentistas pierden de pronto el uso de algún dedo, o súbitamente se tornan incapaces de ejecutar el más fácil (o más difícil) de los pasajes. O debido al afán competitivo o a un anhelo de omnipotencia, por decirlo así, la menor señal de imperfección puede provocar el abandono de la lucha en la mitad de una excelente interpretación. Peor aún, esta lucha puede perder de pronto todo significado y el artista, extraviado en un terrible laberinto de conflicto y desesperación, puede renunciar por completo a la ejecución. Esta renuncia representa una verdadera muerte, la más heroica de las batallas contra las Furias (el oscuro aspecto del inconsciente), que el hombre siempre se ve llamado a librar y, para vencerla, requiere de todos los poderes restantes de su espíritu. Si gana, se convierte en un verdadero héroe que logra su propia resurrección.

Los no menos terribles, si menos dramáticos, efectos que surgen del fracaso al lidiar con los bloqueos psicológicos son los bloqueos de comunicación. Los bloqueos de emoción y sentimiento que obstaculizan el flujo de la comunicación y la expresión son, a menudo, productos de la enseñanza y la educación, pero principalmente del temor al compromiso, es decir, el temor a estampar su sello personal en la interpretación. Al fin y al cabo, el fracaso en la comunicación representa también el fracaso en la madurez y el desarrollo psíquicos. Más frecuentemente, la comunicación se bloquea a través del desconocimiento y, a menudo, a través de una mera vanidad, donde el artista se convierte en la víctima de su propio éxito y, desconectándose de la esencia de su ser, se aparta cada vez más de la fuente de sus poderes creadores.

Por fortuna, en los artistas jóvenes los bloqueos emocionales de comunicación pueden penetrarse con una enseñanza adecuada. En varias oportunidades, me he sorprendido al ver que alumnos con una aparente carencia de caudal expresivo, virtuales vacíos sentimentales, experimentan de pronto una explosión emocional, sólo a través de la ejecución utilizando todo el cuerpo, en lugar de emplear únicamente los dedos tensos y los brazos rígidos a ambos lados. Es como si esa nueva libertad de movimientos trabajara sobre la psique para despertar y liberar la imaginación creadora latente y capacitada para su desarrollo y florecimiento. Huelga decir que es indispensable la potencialidad de la facultad creativa para iniciar su crecimiento. Si tal potencialidad no existe, un buen incentivo psíquico y físico puede resultar un estimulante, pero sólo momentáneo.

Así como la primera parte de la vida de un artista está dominada por Eros y el instinto impulsor para el trabajo y la consecución, la segunda mitad debe ser un periodo de introspección, un regreso hacia la esencia de su ser, donde lo innecesario se elimina y sólo se satisfacen los aspectos más significativos y profundos de su personalidad y talento. Este periodo en la vida de un artista puede resultar tan crítico como las primeras búsquedas de su identidad y objetivos. Entonces, existía el temor ante las exigencias y los peligros de la vida. Ahora, surge el terror ante la extinción de esa vida y la venidera noche de la nada y la muerte.

Esto no significa que, desde los cincuenta años, el artista comience a flaquear y a minimizar sus logros. Sucede precisamente lo contrario si todo en su desarrollo psíquico

ha evolucionado en la forma correcta. Su inmensa energía se mantiene constante. Si, como señala Jung, el pleno proceso de individuación ha tenido lugar, o se está llevando a cabo —proceso por el cual el hombre, a través de un mayor conocimiento consciente, esfuerzo y sabiduría, logra finalmente alcanzar su completa individualidad en armonía con el universo—, entonces y sólo entonces, será capaz de explotar al máximo su talento y producir su obra más significativa. Si se cumple esta última tarea, se origina una nueva onda de facultad creadora, emergente de fuentes aún más profundas que las anteriores.

En nuestro tiempo, Picasso, Stravinsky, Chagall, Casals, Klemperer, Rubinstein, Ansermet, entre otros grandes hombres, son los mejores ejemplos del poder de la individuación, de lo que yo llamo la evolución continua e incesante, donde los límites de la personalidad se quiebran y evaporan, para dejar atrás toda vanidad, lo cual puede conducir a la fusión final con el Todo. En el campo creativo, la invención continua, la imaginación activa, la incesante curiosidad y la sabiduría de la expresión concentrada son hechos particularmente prodigiosos en Picasso y Stravinsky. Sólo los más grandes espíritus creadores logran alcanzar un máximo de expresión a través de un mínimo de elementos.

En la vida creadora, o recreadora, existen toda clase de niveles de consecución y satisfacción y diferentes etapas de desarrollo. Mozart murió antes de cumplir los treinta y seis años; Schubert, a los treinta y uno y Beethoven, a los cincuenta y siete. Cada uno de ellos logró la satisfacción creadora personal en su sentido más amplio, aunque de manera diferente. Desde *Idomeneo* hasta *La flauta mágica*, Mozart revela un poder creativo de tal magnitud, que virtualmente podría afirmarse que no hizo más que lanzarse de una a otra obra maestra. La facultad creadora de Schubert hacia el final de sus días creció en profundidad y riqueza (la Sinfonía en Do mayor, el Quinteto, op. 163 y las tres sonatas para piano op. póst., entre otras grandes obras), de modo que, si hubiese continuado con vida, siento que habría seguido obsequiándonos con una mayor cantidad de obras maestras. Beethoven experimentó varios renacimientos, hasta finalmente concretar una completa transfiguración hacia el final de su vida. En ocasiones, incluso trató de librar una vez más las primeras batallas (en un nivel superior), como en el Opus 106, donde (tal vez, tentado por el nuevo piano Broadwood) intentó regresar al tiempo de la *Appassionata* en un esfuerzo por dar a luz a una nueva sonata tempestuosa. Pero se encontraba más allá de todo eso y avanzado en el camino hacia una transformación espiritual del orden máximo, y el intento, después de los ardientes compases proclamatorios del comienzo, parece disolverse bajo sus dedos. En su lugar, aborda el movimiento lento más profundo de todo su caudal productivo y luego, concluye —el virtuoso una vez más en primer plano— con la más extraordinariamente dificultosa fuga imaginable, como expresando: "Ahora verán." Beethoven siempre ganó todas sus batallas. Por esa razón, su mensaje a la humanidad y en especial a los jóvenes, aún hoy continúa siendo tan poderoso.

Más cercano a nuestro tiempo, Mahler reveló la misma capacidad para vencer la oscura noche del alma y superar una y otra vez el deseo de la muerte, lograr la resurrección en niveles más altos y continuar victorioso hasta la exaltación y la apoteosis final de las últimas sinfonías. Hoy sabemos que Mahler consultó a Freud sobre algunos



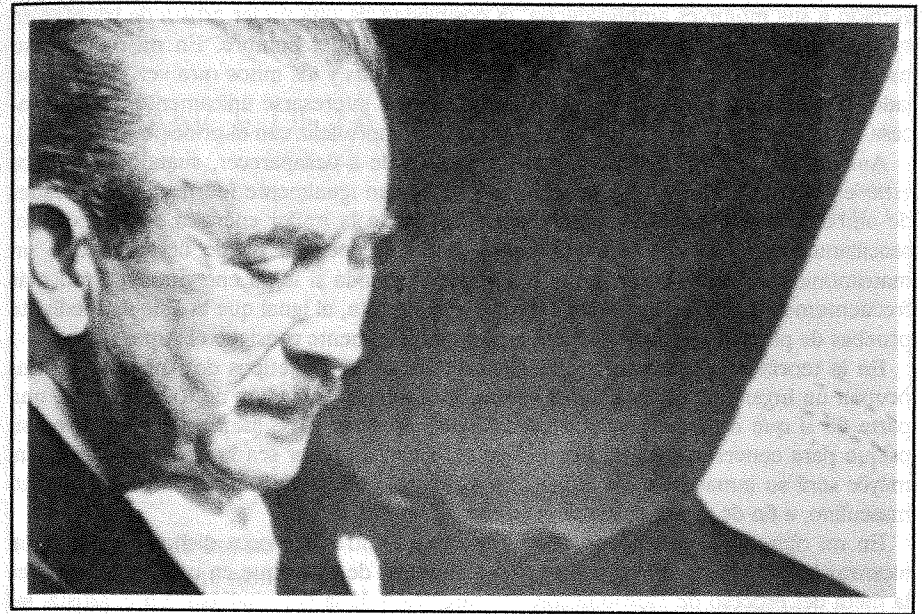
Con su esposa Ruth en Santiago, 1941

de sus problemas más personales y podemos tener la certeza de que se sintió reconfortado, al menos en cierta medida (aun una única charla con un hombre sabio puede abrir una ventana hacia la autocomprensión), ya que, hacia el final de su vida, su angustia y su temor a la muerte cedieron para dar paso a una firme creencia en la indestructibilidad del alma humana y la divina posibilidad de la satisfacción del hombre en la tierra.

### *Con Jung por la jungla psíquica*

Cuando Jung escribió que la vida se hace cargo de nosotros, expresó una verdad a menudo básica, pero sólo para aquellos más positiva y conscientemente orientados. Cuando reunimos el impulso y el coraje necesarios para participar en concursos (no importa que no todos puedan ganar... lo importante es correr el riesgo), cuando asumimos la responsabilidad del matrimonio y la familia, cuando superamos obstáculos y ganamos éxitos... todo esto es la vida que cuida de nosotros. (En este momento, con el renovado interés en los concursos asociado a nuestra rivalidad política con la Unión Soviética, es imprescindible recordar a los jóvenes artistas que las competencias constituyen sólo un medio práctico de emprender una carrera y, aunque importantes psicológicamente como una prueba de resistencia y coraje, no representan en sí mismas el objetivo del arte. En mi escuela ideal, los artistas jóvenes competirían, pero no habría primeros premios, sino varios galardones para diferentes talentos.) Cuando más necesitamos una guía y un consejero (nuestro Merlín particular) es cuando atravesamos un periodo de crisis y encrucijadas. Sólo los más informados y conscientes logran obtener ayuda en sí mismos. Los otros son afortunados si tienen la suerte de toparse con una mano auxiliadora.

Desde mis quince años, cuando murió mi maestro Martin Krause, hasta los veinte, atravesé por el periodo más difícil y desdichado de mi vida. Continué trabajando. Gané el Premio Liszt por dos veces consecutivas a los dieciséis y diecisiete años, pero difícilmente transcurría un día sin que yo pensara en la muerte. Luego, a los veinte-veintiuno, después de mi gira por Estados Unidos y mi regreso a Berlín, me sentí abrumado por las dificultades de la lucha y tuve deseos de renunciar ahí mismo. Pero un amigo me ofreció su ayuda. Este amigo sabía cuánto había influido el análisis en la continuación de la carrera de Edwin Fischer (su problema era un desmesurado pavor al escenario... cuando logró vencerlo, fue capaz de producir algunas de las interpretaciones más memorables que yo haya oído jamás). Y, puesto que Fischer era el discípulo más famoso de Martin Krause, decidí recurrir también a un analista. En realidad, en ese momento, habría acudido incluso a un hechicero si me hubiese ofrecido una promesa de cura. Mi psicoanalista, el Dr. Hubert Abrahamsohn, no sólo me ayudó (en tres años adquirí suficiente interés en la vida como para participar en el Concurso de Ginebra de 1927 y ganar el primer premio), sino que, además, continuó siendo hasta hoy mi gran amigo y consejero. Su ayuda y enseñanzas (comenzó como freudiano; luego, pasó a los conceptos de Jung, hasta que, por último, llegó a lo que hoy se denomina "psicología existencial") me abrieron tantas ventanas, que finalmente fui capaz de interpretar mis propios sueños... o, al menos, identificarlos como símbolos de ansiedad, de advertencia y, a veces, en mo-



Arrau

mentos de desesperanza, de un presagio de satisfacción. Durante un periodo de treinta años el análisis me ayudó a despejar mi jungla psíquica, hasta que mi plena facultad creadora pudo fluir con total libertad. La envoltura y elementos innecesarios se desollaron, capa tras capa, en un proceso que debe prolongarse hasta la muerte. En este sentido, el antiguo dicho "cuando cesa el crecimiento, sobreviene la muerte" es literalmente cierto.

### *Mujeres artistas y princesas felices*

Si hasta ahora no he mencionado a las mujeres artistas, no ha sido por causa de negligencia. La psicología de la mujer difiere de la del hombre tanto como su sexo. En la actualidad, la mujer artista no sólo debe enfrentarse a los problemas de su propio desarrollo psicológico femenino, sino que además se ve obligada a abrirse camino en un mundo de hombres. Puesto que el objetivo en la vida del hombre es lograr la integridad de su personalidad a través del trabajo, el éxito y la familia, su carrera es su estado natural... más aún, su necesidad. Una artista debe alcanzar también la plenitud como mujer. Si es capaz de lograrlo y, asimismo, triunfar en su profesión, sin ambivalencias, entonces es ciertamente afortunada. Pero, dado que la carrera de una mujer no puede ser menos exigente, menos egoísta que la del hombre... de hecho, cuanto mayor sea la exigencia, mayor será el conflicto originado por la satisfacción de su vida personal.

Debido a sus múltiples ambivalencias, la posibilidad de una mujer artista de triunfar en su profesión es consecuentemente más difícil que la del hombre. En mi opinión, su batalla es dos veces más ardua, y los cuentos de hadas y los mitos rara vez están de su lado. (Basados en un fundamento patriarcal, suelen interesarse únicamente por la princesa cuyo único objetivo en la vida es vivir para siempre feliz con el príncipe encantado.)

Aun en este tiempo en que el patriarcado tiende a desaparecer, cuando parecemos estar en el umbral de una nueva sociedad, basada en igualmente fuertes personalidades de ambos sexos, el hombre común suele esquivar a la mujer enérgica, independiente; sencillamente, no la necesita. Sólo un hombre excepcional puede llevar a cabo un matrimonio feliz con una artista, y ella será afortunada si logra encontrarlo. Pero más frecuentemente no es ése el caso; la mujer lo conquista, al igual que la Psique, mediante pruebas de paciencia, coraje y cariño, hasta, que finalmente consigue el Amor.

En la teoría del Inconsciente Colectivo de Jung, los arquetipos de *Ánima* y *Animus* ocupan un lugar preponderante. El *ánima* es el aspecto femenino de todo hombre, una parte de sí que no debe rechazar por indigna, sino que debe asimilar e integrar en su psique para convertirse en un hombre cabal. Cuanto menor sea la integración lograda, mayor será su inmadurez. La mujer, por su parte, debe asimilar su *animus*, su aspecto masculino, a fin de alcanzar su plena feminidad.

En mi opinión, el artista creador se encuentra entre los pocos dichosos que logran alcanzar la conjunción de los dos aspectos opuestos de su psique en un todo, lo cual es la meta del proceso de individuación: la integración de la personalidad. En el artista, las tensiones por vencer quizá resulten más intensas, pero la unión —el todo— puede alcanzar una mayor perfección. Una vez muerto el dragón y ganadas las batallas del héroe, el artista puede permitirse el placer de mantenerse abierto a las fuentes de su imaginación, intuición y facultad creadora —su inconsciente—, que ya no aparecerán como un aspecto del oscuro temor, sino de la sabiduría productiva. Sin esas fuentes, ninguna suma de intelecto, razón, entereza del ego y control, tendrán jamás suficiente significado en el arte.

#### *¿Y los sufrimientos artísticos?*

Una última reflexión. A menudo, amigos y alumnos me preguntan si no es peligroso el psicoanálisis para los artistas, si no es importante que los artistas sufran, y tengan conflictos y neurosis y problemas. Sí, definitivamente. Pero por otro lado, ni el psicoanálisis, ni el autoanálisis, ni la terapia de grupo prescinden de los conflictos y sufrimientos. Lo importante es encontrar un *modus vivendi* con los conflictos y el sufrimiento... descubrir una forma de lidiar y convivir con ellos. Para el artista, las tensiones y obstáculos —una vez comprendidos, vencidos o sublimados— son fundamentales y no deben suprimirse, ya que precisamente esas tensiones confieren su intensidad al proceso creativo y son una fuente vital de la facultad creadora. Pero lo que puede hacer el psicoanálisis es eliminar los obstáculos del temor: el temor a ser original, o el temor a no ser original. Porque la verdad es que todo artista —aquel que, en mayor o menor medida, es un verdadero artista— debe ser original.

HÉCTOR CARRETO

## ROMANCE DE LA MUERTE Y LA DONCELLA

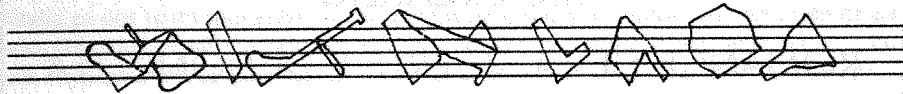
(Schubert, *Der Tod und das Mädchen*)

A la fiesta de esa noche  
por ser persona non grata  
la Muerte no fue invitada.  
Sin ser vista por nadie  
hizo ese baile su danza  
por gustarle una doncella.  
Era una niña muy bella,  
la menor de las hermanas.  
Iba vestida de blanco:  
ramo breve de gardenias.  
Iluminaba la estancia  
con las luces encendidas.  
Tendió la Parca una trampa:  
Disfrazada de muchacho  
le pidió bailar con ella.  
Como era un mozo muy flaco  
la mocita no quería.  
Pero era un galán tan férreo  
que la tomó entre sus brazos.

Ella sintió escalofríos  
al ver un rostro tan blanco.  
"Quiero casarme contigo",  
dijo al oído a la infanta.  
Pelando tamaños ojos  
esto contestó a la muerte:  
"Aún no cumplo los doce  
y qué dirá mi familia.  
Aún no calzo tacones  
y amamanto a mis muñecos,  
no tengo leche en mis pechos  
para que beban tus hijos."  
"No importa", dijo el mozo,  
"esta noche me acompañas  
con los párpados cerrados,  
que yo me caso con todas."  
Y a la mitad de la fiesta,  
sin pedir permiso a nadie,  
la niña fue desposada.

Poema inédito del libro *Habitante de los parques públicos*, que acaba de ganar el certamen "Luis Cernuda" de España.

## ENSAYOS MUSICALES



LUIS IGNACIO HELGUERA

### ¿POR QUÉ TOSE LA GENTE EN LOS CONCIERTOS?

¿Por qué tose la gente en los conciertos? ¿Y por qué se contagia la tos en los conciertos —como se contagian los bostezos— hasta desencadenar una verdadera epidemia entre movimiento y movimiento de la obra del caso? Por supuesto, la inmensa mayoría de las veces esa tos no es irreprimible, como generalmente sí lo es un estornudo. Luego, ¿por qué tose la gente en los conciertos?

Quizás sea como respuesta mecánica al estímulo de la música, al modo en que puede serlo también el aplauso. Quizás sea un recurso inconsciente para reafirmar nuestra presencia. Escribe espléndidamente Eduard Mörike en su relato sobre Mozart: "El hombre quiere y teme a un tiempo ser arrancado a su ser ordinario, siente que lo infinito lo rozará, que su pecho se encoge cuando ese infinito aumenta y pretende arrebatar su espíritu por la fuerza". Entonces, se puede inferir, la tos es nuestra última ancla contra la sensación de que la música nos ha anulado o arrancado de nuestros asientos. A una tos sigue otra, y a ésta, otra, y a ellas, muchas más; un coro de toses que gritan: "¡Aquí estoy!" "¡Y yo también!" "¡Y yo!" "¡Y yo también sigo aquí!" "¡También yo!" "¡Y yo y yo y yo..."

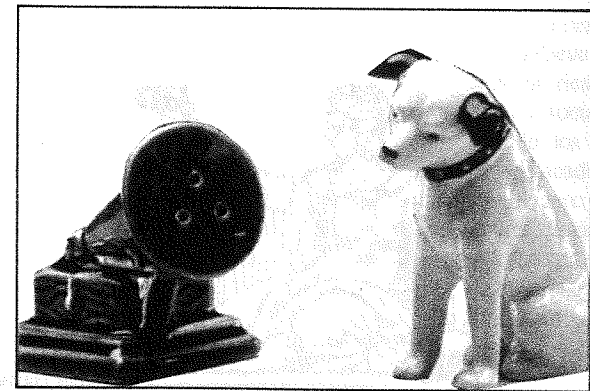
Quizás la tos sea tan sólo un descanso, un alivio para la gente que no puede soportar mucho rato sin abrir la boca. Quizás sea un efecto nervioso de la tensión emotiva de la música: un hombre, decía una vez el periódico, falleció en su palco, tras la ejecución de una sinfonía de Mahler, a causa de un ataque de tos que devino en paro cardíaco. Quizás un consuelo para melómanos que no llegaron a cantantes. O quizás, un vanidoso afán de fusión con la música, sobre todo cuando hay grabación en vivo de por medio, como en algunas versiones de Furtwängler, por ejemplo, en que, como dice Eduardo Lizalde, "se alcanza a oír la tos de Hitler".

Son sólo hipótesis; quién sabe por qué toserá la gente en los conciertos. Se ha propuesto que a la entrada de la sala se suministren de modo gratuito abundantes pastillas contra la resequead de la garganta. Pero se pasa por alto que de ese modo no le quedará más remedio al respetable público que hacer ruidos con el papel de envoltura de las pastillas, así como un amplio surtido de sutilezas percusivas con la lengua y la dentadura. La alternativa es servir cucharaditas de jarabe contra la tos a la entrada de la sala. Pero siempre habrá quienes detesten los jarabes. Y entre ellos nunca faltará, como nunca falta quien se cuele sin boleto, quien se cuele a la sala sin la ingestión previa reglamentaria. Ése toserá, y hará olvidar a los demás el hecho de que tomaron jarabe, de manera que la tos esparcirá su acostumbrado dominio.

En fin, téngase por seguro que por más cambios que sufra la humanidad, como si se tratara de un gesto ritual inveterado, de una epidemia perenne, seguirá habiendo tos en los conciertos.

### VENTAJAS DE LA VICTROLA

- En la victrola se gana uno la música con el sudor de su frente. El que quiera música, que se ponga a darle cuerda y más cuerda al organillo de madera. Así se corresponde mínimamente al gran esfuerzo del compositor al concebir la música y del intérprete al tocarla.
- Quien de verdad quiera oír música tendrá que demostrarlo. Como la cuota de la victrola es alta, los farsantes que se hacen pasar por melómanos tarde o temprano quedan desenmascarados.
- Además, la victrola reconoce las manos torpes de quien sólo la usa por curiosidad o distracción y se niega con ellas a funcionar bien. El resultado es deplorable, y la experiencia, agotadora para el neófito. En cambio, enseguida identifica la victrola la

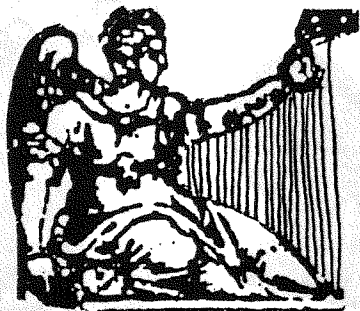


calidez de las manos callosas, expertas, de quien es diestro y exacto en la manipulación y el cambio de discos y agujitas en coordinación con la cuerda justa. Por eso, y no por otra cosa, los discos, las agujas y la cuerda son de tan corta duración. El premio para el melómano-obrero que opera con el gramófono es la audición continua y completa de la obra musical elegida.

- En la victrola no da tiempo de otra cosa más que de manejarla y, claro, de oír la música. En cambio, con las comodidades de la electrónica moderna, que con sólo oprimir un botoncito lo sumen a uno en un sillón durante horas, de preferencia bebiendo algún licor fino y botaneando algo —todo contra el físico—, cómo no va a faltar quien con la música se quede dormido, roncando, quien se ponga a platicar, a bostezar, a rascarse, a admirar los aparatos contemporáneos, a cocinarse algo, a hablar por teléfono, etcétera.

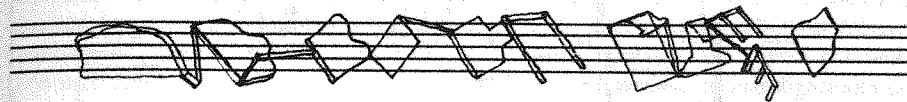
- El confort cultural de la alta tecnología sonora desembocará, y más pronto de lo que se cree, en que todos estos aparatos deliciosos le escogerán a usted la obra que le gustaría oír.

- La victrola ejercita el alma y el cuerpo en perfecto equilibrio. Nada de esas descompensaciones del que tiene cuerpo sano y mente también sana pero de chorlito, ni del confort cultural antes mencionado. Con la victrola, hay que cargar pesados cilindros de cera o de baquelita, trasladarlos, colocarlos, limpiarlos con el pequeño cojín de franela y cambiarlos a cada momento, al igual que las agujitas de acero, dar cuerda, maniobrar en fin, y escuchar y sentir hondamente a la vez. La depuración del alma no repercute un ápice en la desatención del cuerpo y el melómano de victrola presenta un físico digno, manos ágiles, brazo derecho musculoso y muy nobles sentimientos.



Vifeta de  
Pablo Helguera

## MI POSICIÓN COMO COMPOSITOR ACTUAL (1985)



GYÖRGY LIGETI

Traducción: Fabio Morábito

Vivimos en una época plural, artísticamente hablando. El modernismo e incluso la vanguardia experimental no han muerto todavía, pero cada vez más a menudo aparecen movimientos artísticos "posmodernos". Sin embargo, a éstos les vendría mejor la definición de "premodernos", ya que los artistas que los conforman aspiran a la restauración de elementos y formas del pasado: el naturalismo en pintura, columnas, cúpulas y tímpanos en arquitectura y, en la música, una tonalidad rescatada conjuntamente con figuraciones rítmico-melódicas impregnadas de *pathos* expresionista. La sintaxis del siglo diecinueve se halla presente en todas las artes.

Esta moda *rétro* quizá sea comprensible después de un periodo de experimentación y de modernidad, así como el *pathos* subjetivo lo sea después de una época constructivista. Comprensible, pero no admisible. Vivimos, a fines del siglo veinte, en un mundo de microprocesadores, de biotecnología, de televisión, de manipulación de las masas y de burocracia, de dictaduras totalitarias expansionistas contra democracias populistas, de sociedades de consumo. Ya no estamos a fines del siglo diecinueve, con las máquinas de vapor, las masas pobres de campesinos y de obreros, la rica *élite* burguesa, decadente y viciosa, o las rivalidades nacionalistas y los movimientos sociales obreros.

Y tanto el modernismo como la vanguardia experimental de los cincuenta y los sesenta, ¿no forman parte también del pasado, de la historia, de la "academia"?

Al rechazar por igual el *rétro* y la vieja vanguardia, me declaro a favor de un modernismo de hoy, lo cual quiere decir, en primer lugar, una distancia respecto al cromatismo total y a las densas texturas micropolifónicas que caracterizaban mi música a fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Esto significa también el desarrollo de una polifonía hecha de una red de voces rítmica y métricamente complejas y, al mismo tiempo, de una armonía transparente y consonante que no aspira sin embargo a reformular la vieja tonalidad.

**György Ligeti**  
**Zehn Stücke für Bläserquintett**  
**Ten pieces for wind quintet**

**Molto sostenuto e calmo**  
(♩ = 40)

\*) Flauto contralto in Sol

\*\*) Corno Inglese

Clarinetto in Sib

\*\*\*) Corno in Fa

Fagotto

NB. Die Partitur ist transponierend notiert. NB. The score is written in the relevant transpositions.

\*) Altflöte wechselt - in den später folgenden Stücken - zur Flöte und Piccoloflöte.

\*\*) Englischhorn wechselt - in den später folgenden Stücken - zu Oboe d'amore und Oboe.

\*\*\*) Horn: Es wird ein Doppelhorn (Fa - Sib) verlangt. Die in B - Stimmung gespielten Stellen sind auch in F notiert.

\*\*\*\*) Dynamische Balance: Das *pp* aller Instrumente richtet sich nach dem *pp* des Englischhorns. Falls das Englischhorn auffällt, spielen die übrigen Instrumente (besonders die Altflöte) statt *pp* stets *p* oder *mp*, statt *mf* stets *f* (gilt für die Takte 1 - 14).

\*) Alto Flute later changes to Flute and Piccolo.

\*\*) English Horn later changes to Oboe d'amore and Oboe.

\*\*\*) A double horn (F, B flat) is required. The passages played in B flat tuning are also notated in F.

\*\*\*\*) Balance of dynamics: *pp* in all instruments matches the English Horn's *pp*. Should the English Horn prevail, the other instruments (especially the Alto Flute) must play always *p* or *mp* instead of *pp* and *f* instead of *mf* (in the bars 1 - 14).

Fl. Sol.

C. Ingl.

Cl. Sib

Cor. Fa

Fag.

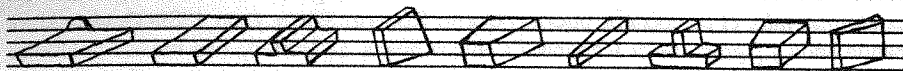
En los campos rítmico y métrico hubo dos influencias determinantes en mi música en los años ochenta: la complejidad polimétrica de los *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow y la gran diversidad de las culturas musicales no europeas. De estas últimas, sobre todo me han interesado dos: la música del Caribe, que conocí en 1979 gracias a un ex-alumno mío, el compositor puertorriqueño Roberto Sierra, y, en 1982-83, el folklore banda linda y pigmeo de la República Centrafricana. Se trata de una música polifónica con una riqueza rítmica extraordinaria que pude conocer gracias a las investigaciones del musicólogo israelí Simha Arom.

Esto no quiere decir en lo absoluto que mi música sea folklórica. Tan sólo las ideas básicas de las culturas étnicas intervienen en mi pensamiento musical; la música permanece autónoma. El mundo rítmico de Nancarrow, de América Latina y de África Central se amalgaman en mi imaginación con elementos del folklore húngaro y rumano que conozco desde mi juventud y se transforman en mi música en concepciones que no tienen nada de folklórico, sino que permanecen individuales y construidas con un sello personal.

Existe otro sector de la cultura contemporánea que ha influido en manera aún más decisiva en mi pensamiento musical: se trata de las computadoras y de las modalidades de pensamiento que han surgido de su uso. No es tanto la computadora la que influye en mis concepciones musicales, sino el pensamiento que se crea alrededor de la computadora: un pensamiento estructurado por diferentes niveles de abstracción, que se manifiesta por señales, súper-señales y súper-súper-señales, que nos entregan por igual la informática y la inteligencia artificial. Se trata, más concretamente, de adoptar un tipo de pensamiento cuya composición sea generativa, un tipo de pensamiento en el cual algunos principios básicos funcionan como los códigos genéticos, produciendo formas musicales "vegetales"; un procedimiento análogo, pues, al crecimiento de los organismos vivos. En este campo, mi pensamiento musical se halla en deuda con las ideas de Jacques Monod y de Manfred Eigen, así como con los libros de Douglas Hofstadter. Por lo que respecta a la música por computadora, en la que me introdujeron John Chowning y Jean-Claude Risset, espero impaciente los resultados de centros de informática musical, tales como la Universidad de Stanford y el IRCAM. Otra incitación científica, cuyos halagadores resultados ejercen una influencia decisiva en mis concepciones musicales, es el mundo de la geometría fractal que ha desarrollado Benoît Mandelbrot, y sobre todo me atrae la representación gráfica de los límites complejos que recientemente llevaron a cabo unos grupos de matemáticos.

El pensamiento y los métodos de la ciencia son tan diferentes de los artísticos que indudablemente ni la tecnología ni la matemática pueden asumir la tarea de crear obras de arte. Los datos de la ciencia, sin embargo, podrían fecundar el pensamiento y la imaginación artísticos, alcanzando de esta manera un resultado capaz de incidir de modo decisivo en el desarrollo de un nuevo arte visual y de una nueva música. Un arte de este tipo estaría en perfecta sintonía con el espíritu y la concepción de la vida de nuestro tiempo.

## CONLON NANCARROW, MAESTRO DEL TIEMPO



JULIO ESTRADA

Conlon Nancarrow, de origen norteamericano [Arkansas, 1912], vive en México desde los años cuarenta, a partir de su autoexilio de los Estados Unidos por motivos ideológicos, siendo desde hace varios años mexicano por adopción. Nancarrow puede y debe ser considerado como el compositor cuya obra tiene el mayor significado musical entre los que hoy viven en México, entre los que hoy viven en los Estados Unidos y es, sin lugar a dudas, uno de los creadores musicales más originales desde la posguerra hasta nuestros días.

La producción más importante de Conlon Nancarrow se reúne en un conjunto de casi cincuenta obras escritas solamente para la pianola, instrumento mecánico precursor de la computadora en cuanto a sus posibilidades de generación y control de materiales musicales. Las composiciones de Nancarrow están escritas en rollos perforados por el propio autor y su audición sólo puede hacerse en pianolas preparadas con metal en los martinetes. Por lo general, los conciertos con su obra consisten en la audición de grabaciones de las versiones hechas en las pianolas del autor. Si bien los instrumentos y su ejecución parecen cosa poco común, la música de Nancarrow es cada día más frecuentemente oída en todo el mundo; en especial, en su país de origen, al que visita en 1981 al cabo de cuatro décadas<sup>1</sup> y en casi toda Europa, donde se le comienza a *descubrir* como un fenómeno musical hasta entonces inexplicable para las mentalidades del viejo mundo: al escuchar las obras de Nancarrow, György Ligeti [Transilvania, 1923] lo ubica como el compositor más importante del siglo.

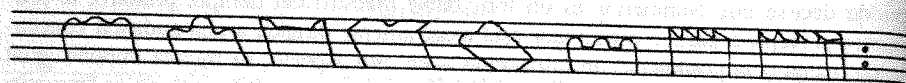
<sup>1</sup> El nombre de Nancarrow no figura en múltiples textos especializados sobre música actual y norteamericana, como el *Dictionary of Contemporary Music*, de John Vinton, en la edición de 1974. En su propio país, se conocen hoy sus partituras por el empeño único de las ediciones independientes de Peter Garland [California, 1952...].

La música de Nancarrow es, sobre todo, original, y en muy diversos aspectos. Definirlos es una empresa de mayor profundidad, pero en la obligada síntesis de este texto, puede decirse que Nancarrow es un formidable maestro del tiempo: primero, la propuesta perceptiva para el espectador está incisivamente dirigida a una audición concentrada, ajena a la posibilidad de distracción —en este aspecto, su música impone igual atención que la de Anton Webern [1883-1945]; segundo, uno de los principios estructurales básicos en sus composiciones consiste en el diseño formal dentro de grandes proporciones referidas a simetrías rítmicas dentro de un tiempo transformado elásticamente; tercero, dentro de un lenguaje temático y armónico con frecuencia relativamente sencillo, incluso con patrones rítmicos a veces jazzísticos,<sup>2</sup> ocurren juegos rítmicos y de velocidad imposibles de obtener por los medios tradicionales del intérprete, que revelan al oyente la existencia del ritmo como una entidad autónoma, liberada una vez más, como en el *Sacre*; cuarto, la percepción de velocidades ofrece una dimensión nueva del ritmo, su color a través de los registros, como si el sonido fuese su timbre, lo que si en acústica es una verdad desde el punto de vista de las relaciones entre frecuencias bajas y audibles, en música es una idea que ha abierto un campo virgen a la audición.

Y bien, ¿conoce usted la música de Nancarrow? Seguramente, no. ¿Por qué? En México ha habido un único concierto con sus obras; en cuarenta años la radio especializada le ha dedicado sólo 3 horas; las revistas de música han permanecido ajenas al examen de su producción, etcétera. En contraste con el enajenamiento de este autor con respecto a su segundo país, Nancarrow concentra en su persona, además de cualidades musicales muy individuales, a un ser característico de un sentido de libertad y de independencia de otros seres de este continente, de su original Norteamérica, como lo son sus predecesores Charles Ives [Connecticut, 1874-1954], Henry Cowell [California, 1897, N. Y., 1965] o su contemporáneo John Cage [Los Angeles, 1912] y también, de todo un México, el del país libre para las ideas políticas o el sitio en el que puede darse toda tendencia artística, a pesar de las paradojas que postulan una estorbosa y constante dualidad: pre-durante-pos-nacionalismo vs pre-durante-pos-modernismo. Nancarrow y su música invitan a un mundo distinto de ello, cuya riqueza y genio artísticos permiten decir que la música está más allá de las simplificaciones de la ideología y de la estética, para librar al ser a compartir los hallazgos de la más pura invención.

<sup>2</sup> James Tenney [Nuevo México, 1934] hace notar que Nancarrow y el compositor Joplin nacieron en el mismo poblado.

# CONLON NANCARROW: ROLLOS DE MÚSICA



LARRY ROHTER

Traducción de Jaime Moreno Villarreal

## Ciudad de México

Cuartetos de cuerdas que él compusiera hace 40 años se están desempolvando y ejecutando por primera vez. La fundación MacArthur lo ha favorecido con una "beca para genio", alentándolo para que experimente más allá con su punzante e intransigente música. Un sello discográfico líder, de Alemania, desea grabar, por vez primera, su obra completa para piano.

Después de décadas de lucha y relegamiento, Conlon Nancarrow está siendo reconocido, finalmente, como uno de los más grandes compositores norteamericanos del siglo XX. Pero el compositor, que cumplirá 75 años de edad próximamente, sigue viviendo y trabajando casi de igual manera a como lo hacía cuando llegó a México, hace más de 45 años; silenciosa y modestamente, lejos del derrotero central de la música clásica contemporánea.

"Terminé un cuarteto de cuerdas, por encargo, que será ejecutado el año próximo en Europa, y estoy comenzando a escribir un concierto para pianola y orquesta que implicará un trabajo muy considerable", nos dijo Nancarrow —sorprendido aunque complacido por su cambio de fortuna— en una nada común entrevista en su casa, aquí, durante una reciente tarde lluviosa. "Finalmente la gente se está acercando a mí. No tengo que ir a buscarla."

La verdad sea dicha, Nancarrow —quien nació en Texarkana, Arkansas, pero es desde hace treinta años ciudadano mexicano— no ha sido siempre fácil de localizar. Su figura es gentil, de abuelo; su reputación, la del hombre misterioso de la música moderna, cuyo aislamiento es fruto tanto de la elección como de las circunstancias. Incluso hoy, cuando le llega por fin el reconocimiento a su trabajo de precursor en la pianola, sigue siendo más conocido entre sus compañeros músicos que entre el público que acude a los conciertos.

\* \* \*

Así, el compositor y director Gyorgy Ligeti, señala a la obra de Nancarrow como "el más grande descubrimiento desde Webern e Ives". Desde que topó por primera vez con algunas piezas para piano de Nancarrow en una tienda de discos, en París, él ha apoyado vigorosamente su música escarpada y elaboradamente contrapuntística, tanto desde el podio como en la imprenta.

"Su música es completamente original, disfrutable, constructiva y al mismo tiempo emotiva", escribe Ligeti. "Para mí es, hoy por hoy, la mejor música producida por un compositor vivo."

Nancarrow ha adquirido además, para su sorpresa, una imagen de culto en el mundo de la música pop. El guitarrista y compositor Frank Zappa, cuya obra refleja el gusto de Nancarrow por las texturas densas y el múltiple entretrejimiento de líneas melódicas, afirma que ha sido su fervoroso admirador desde 1967, cuando trabó contacto con el trabajo del compositor gracias al ingeniero de sonido de Jimi Hendrix.

Zappa declaró que lo que originalmente le llamó la atención de la obra de Nancarrow fue "que los mecanismos del diseño son frecuentemente más importantes que su relación con los conceptos armónicamente normales". Con el transcurso del tiempo, añadió, ha crecido su aprecio por "la armadura espiritual única y la expresión de carácter, la disposición para el riesgo" de Nancarrow.

"En términos de individualidad, creo que se alinea en lo alto al lado de Webern, Stravinsky, Varèse y Schönberg", dijo Zappa en una entrevista telefónica desde su hogar en Los Angeles. "No ha habido nadie como él ni antes ni después."

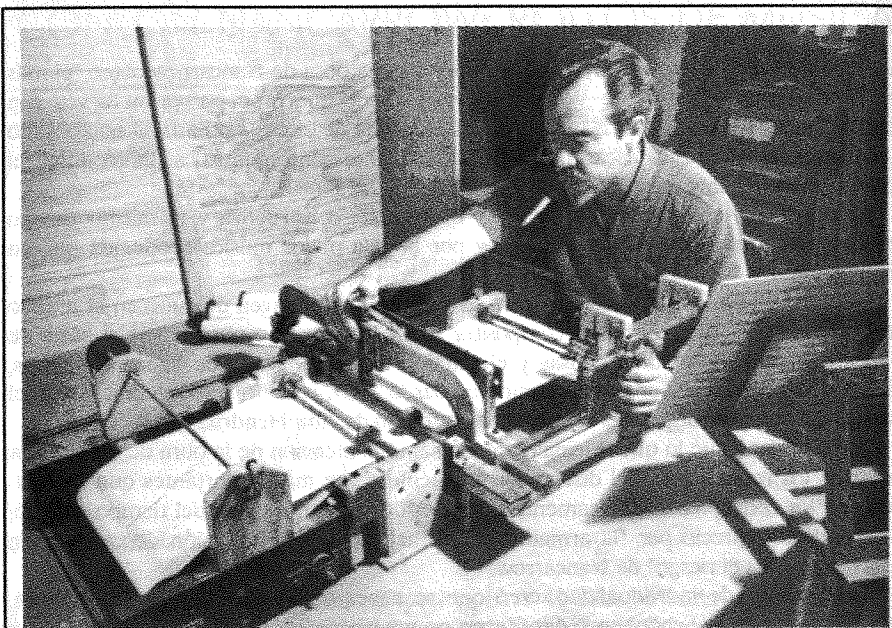
La odisea musical y personal de Nancarrow comenzó en un pequeño pueblo del sur, en donde creció asimilando el jazz, el blues y otros géneros musicales norteamericanos cuya influencia puede apreciarse en su trabajo. Como joven abocado a la profesión musical, nos dijo, se inscribió en un conservatorio de Cincinnati "para cursar un semestre, pero no fue lo que yo deseaba, así que lo abandoné. Creo que iba en busca de algo menos académico".

Constantemente, mientras se dedicaba a estudiar música durante el día, Nancarrow tocaba por las noches cualquier otro tipo de música. Aunque el grueso de su producción ha sido escrita para el teclado, "mi primer y único instrumento es la trompeta", con la que se ganó el pan a lo largo de muchos años.

"Toqué de todo, toda clase de números con toda clase de grupos", recordaba mientras, sentado en la sala de su casa, acariciaba a su gato. "Llegué a tocar incluso en cervecerías alemanas de Cincinnati"; y hacia 1936, después de haberse entregado a la composición, se halló tocando con una orquesta de baile abordo de un crucero rumbo a Francia.

"Louis Armstrong fue uno de mis ídolos, desde luego, y lo es todavía", respondió Nancarrow cuando le preguntamos acerca de la música que más lo impresionó en sus años de formación. "Creo que fue uno de los más grandes. Tengo una enorme colección de discos de 78 revoluciones, de Louis Armstrong, Bessie Smith, Earl Hines."

Nancarrow afirmó que seguía "pendiente de lo que hacen Ornette Coleman y Cecil



Nancarrow en su estudio



Nancarrow con su hermano Charles, 1917

Taylor", y que también ha disfrutado parte del trabajo reciente de Steve Reich, pero que presta más atención a la música de la India y de África. "Lo que encuentro de interesante en ellas son especialmente los polirritmos y los politempos, que en realidad no se hallan en ningún otro lugar conocido, a excepción de mi propia música."

Al comienzo de la década de los 30, Nancarrow se mudó a Boston, en donde comenzó a estudiar contrapunto con Roger Sessions. Trató de hacerse director, y consiguió, a través de la W.P.A., un trabajo al frente de una orquesta comunitaria en un suburbio de Boston. Fue una valiosa lección, pero no en el sentido en que él lo había previsto.

"Descubrí que no tenía la personalidad", dijo. "Tenía el conocimiento musical, y creo que incluso mi técnica era correcta; pero era demasiado transigente. Para ser un buen director hay que ser un poco un tirano. Eso lo sé bien: he estado bajo las órdenes de algunos, y he leído sobre otros muchos."

\*\*\*

Al estallar la Guerra Civil española, Nancarrow se enlistó en la brigada Abraham Lincoln porque "pensé que estaría bien derrotar a Franco". Pero cuando volvió a los Estados Unidos en 1939, "me negaron un pasaporte" que reemplazara el que había perdido. Temeroso de la persecución política por "antifascista prematuro", decidió abandonar los Estados Unidos; durante los 40 años que siguieron, visitó sólo una vez su tierra natal.

"Sin pasaporte, los únicos dos lugares a donde podía ir eran México y Canadá; pero Canadá no me resultaba en absoluto atractivo", explicó. "Hace mucho frío, en primer lugar. Aquí había una gran comunidad de exiliados de la República española, y el gobierno mexicano sencillamente abrió la puerta."

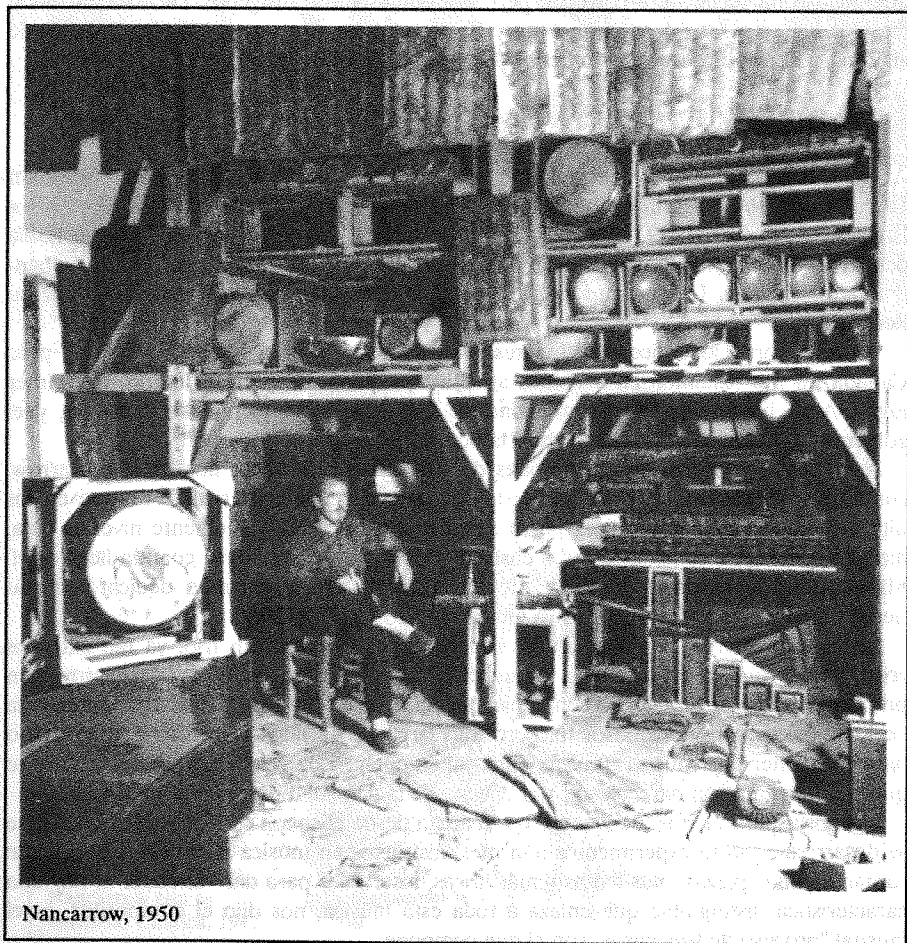
A lo largo de muchos años después de su llegada a México, nos dijo Nancarrow, continuó trabajando "con nula respuesta de parte del medio musical". Aunque en los últimos años ha podido alcanzar por medio de su música un conveniente nivel de vida, hizo "lo que fuera, como traducir o enseñar inglés" para mantenerse cuando llegó aquí. Más tarde, una herencia pequeña que su padre le dejó le permitió dedicar todo su tiempo a explorar un fascinante pero olvidado rincón de la música.

Aunque ha escrito para conjuntos, ya tan reducidos como un trío, ya tan extensos como una orquesta completa, la influencia y la reputación de Nancarrow provienen primordialmente de su trabajo con la pianola. Se trata de un instrumento que la mayoría de los músicos considera obsoleto, pero a lo largo de 40 años Nancarrow lo ha usado para componer una música rítmicamente tan compleja y de velocidad tan deslumbrante que su interpretación parece estar por encima de la habilidad puramente humana.

Las obras para pianola de Nancarrow abarcan desde el canon con valores rítmicos que se desarrollan, hasta experimentos aún más abstractos en música aleatoria, a los que se suman algunas piezas, más lentas y más líricas, insertadas para dar variedad. Si hay una característica distinguible que enlaza a toda esta música, nos dijo el compositor, es el inusual "proceso de tres pasos" con el que compone.

"Trazo a todo lo largo de los rollos de pianola solamente divisiones, sin notas, sólo relaciones proporcionales de tiempo, y luego las transfiero al papel pautado", nos explicó de pie junto a sus pianolas marca Marshall y Wendell en su amplio estudio casero. "Después compongo una pieza musical en el papel en el que ya he marcado las relaciones, y entonces, como los rollos ya están bosquejados, perforo esas notas en el rollo de pianola."

Tal como lo explica el propio Nancarrow, él se abocó originalmente a la pianola no por un arrebatado de inspiración, sino por pura y simple frustración. Alrededor de 1940, cuando trataba de iniciarse como compositor, se sentía fastidiado por los músicos que "o no podían o no querían" ejecutar la música que él componía pensando en ejecuciones en vivo.



Nancarrow, 1950

"Recuerdo que cuando regresé a Nueva York después de la Guerra Civil española, escribí un septeto", nos refirió. "Era un poquillo latozo, un poquillo difícil, pero los músicos eran todos buenos, venían de estaciones de radio o cosas así, y además hicimos tres ensayos."

"Pero cuando llegó el momento de tocarlo, dos de ellos se perdieron precisamente al comienzo, y yo me dije 'Ay, pero qué absurdo'."

Cuando llegó a México, las cosas no resultaron más alentadoras. En una ocasión, un clarinetista "se rehusó a ejecutar algo que yo había escrito porque el público iba a pensar que estaría tocando puras notas equivocadas". Enfrentado a tal renuencia, continuó, "decidí finalmente usar la pianola".

"Quería escuchar mi música, por principio de cuentas", añadió Nancarrow, acariñándose la blanca barba a lo Van Dyke, que le da apariencia de tío y de aristócrata. "Nunca la había escuchado. Hay compositores que son pianistas y pueden por lo menos tocar su música en el piano, pero yo ni siquiera podía hacer eso, pues no soy pianista."

En razón del sonido abiertamente mecánico que caracteriza sus composiciones para la pianola, y de su avidez por experimentar con tiempos irracionales y conceptos abstractos de ritmo, Nancarrow es llamado a veces el "padre de la música electrónica". Él descarta tal nombramiento como generoso pero erróneo; sin embargo, acepta cierto parentesco con los músicos más jóvenes que se han sentido atraídos por el sintetizador.

"Si la música electrónica hubiera existido cuando eché a andar todo este asunto de las pianolas, me hubiera dedicado a ella, porque todo hubiera resultado más sencillo", expresó. "La pianola exige una cantidad tremenda de trabajo, perforar todos esos agujeros a mano, uno por uno, por centenas, por millares."

Nancarrow y su esposa, Yoko Sugiura, arqueóloga de origen japonés, tienen un hijo de 16 años que toca el sintetizador en un grupo de rock local, y el compositor se ha hecho un fanático de los más modernos aparatos electrónicos, como el Synclavier, al que llama "un instrumento fantástico". Pero añade que "a estas alturas, a mi edad, no voy a empezar a aprender una nueva tecnología".

En cambio, en los últimos años, Nancarrow ha vuelto a escribir para la ejecución en vivo. Uno de los motivos por los que ha ampliado su perspectiva más allá de la pianola, nos dijo el compositor, es que quizás las habilidades musicales han alcanzado ya los requerimientos técnicos que exige su música.

Tanto ha crecido la reputación de Nancarrow en años recientes, que ahora está colmado de trabajo y ha tenido que hacer a un lado los encargos. Últimamente se enteró de que una zarabanda y scherzo para oboe, fagot y piano que escribió hace décadas y había olvidado por completo fue rescatada en una biblioteca musical y ejecutada con entusiasta respuesta del público.

"Desde luego que es agradable", dijo Nancarrow refiriéndose a su celebridad tardía. "Es decir, tantos años que he pasado trabajando ahora tienen un sentido. Hay tantos artistas y escritores que se la pasan haciendo algo porque creen que vale la pena, y al final resulta que es basura. Llegué a pensar que quizás ése era mi caso, pero ahora comprendo que no lo fue."

ANTONIO DELTORO

DOS POEMAS

GLORIETA

"El silencio siempre sorprende. Es una  
cosa insólita, que tiene una punta de  
misterio".

Josep Pla.

En la glorieta los pájaros escuchan  
alrededor de sus cantos el estruendo del tránsito,  
debajo de sus cantos la segadora del pasto,  
en el horizonte de sus cantos los cantos de otras especies:  
en los árboles es extraño el silencio,  
se oyen rezos en diferentes lenguas,  
una rama puede ser Jerusalén, otra La Meca,  
este fresno es, probablemente, catedral de gorriones y tórtolas.  
Desde la banca los oigo  
hasta que en un paréntesis del tráfico calla la segadora;  
los pájaros sorprendidos interrumpen su algarabía:  
yo imagino en el frágil silencio este poema,  
antes de que se pongan en verde semáforos distantes,  
funcione la segadora y los pájaros se repongan de su sorpresa.

X.E.L.A.

Mientras me desplazo  
por las calles de siempre  
conduzco en un estado  
de ensoñación que lleva  
el ritmo de la marcha.  
En los semáforos miro  
a quienes en los coches  
de los lados,  
en esa soledad de pecera,  
se abstraen en sus meditaciones;  
yo también en mi duermevela  
repito palabras que se entrelazan  
como en un sueño fronterizo  
con la luz y los árboles  
o con el leve recuerdo  
de esa muchacha que me enamoró  
hace dos semáforos.  
Si la calle  
estuviera desierta  
y sin tránsito,  
una sensación metafísica  
parecida a la angustia  
me inundaría;  
me gusta este viajar  
con los otros, por avenidas,  
que distrae mi soledad  
y no obstante me deja  
la suficiente intimidad  
para escuchar distraído  
un concierto que me sé de memoria  
y que no sé cómo se llama.

# EL CUENTO DE LA ARMONÍA. DO, EL PEQUEÑO REY

CUENTO MUSICAL\*



CARLES GUINOVART

Érase una vez un *Do* que vivía con sus padres: el Dominante y la Subdominante. La Armonía reinaba en el hogar. La relación de 5a. establecida con el padre y la madre era de las más bellas. El padre y la madre, este Sol a la 5a. alta así como el *Fa* a la 5a. baja, eran para *Do* su razón de ser (no en vano *Do* es el 3er. armónico de *Fa*, y los sonidos armónicos son el árbol genealógico de la *Armonía*).

Este *Do* vivía, pues, en un ambiente cálido y cordial, querido por la familia y en magnífica relación con todos los miembros de su sociedad. Era, en realidad, un reyezuelo, querido por todos y todos ellos lo tenían, prácticamente como tal; pero es que su situación era ciertamente privilegiada: nadie disfrutaba como él de tantas prebendas ni gozaba de tan alta consideración. Sí..., ya había algún otro que tenía atributos propios y un status importante —por decir uno, podemos citar al señor *Re*, que se encuentra exactamente en el centro tanto del orden de los bemoles (b) como de los sostenidos (#) (simetría ésta que se refleja, por lo demás, en el teclado)— pero, como *Do*, por descontado que no había nadie más.

Yo no sé si habéis leído *El principito*, esta maravillosa visión que el autor hace del mundo desde la pureza de su personaje y que aporta un relativismo de los valores al cual no estamos muy habituados. Esa otra gran verdad, que ama a la *rosa* por encima de todo, llega a conectarnos con el universo auténtico, imaginativo y noble de los niños. La gente mayor olvida fácilmente las esencias y complica siempre las cosas... Quizás por ello, nuestro *Do*, dentro del *diatonismo*, esté en la etapa infantil.

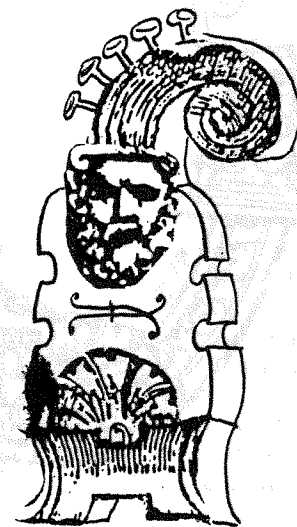
Todos los niños, en su casa, son un rey —como les dice su madre!—; ellos, son la *tónica* del sistema familiar. Pero, aparte de la familia, este *Do*, tan mimado por todos,

\* Cuento para personas con conocimientos de teoría de la música escrito originalmente en catalán y traducido al español por el propio autor.

vive en un país tranquilo, generalmente reposado, que llaman "Diatonismo" y no se caracteriza más que por las teclas blancas del piano. Todas las relaciones entre teclas blancas son frecuentes y también de una gran cordialidad porque todos sus intervalos, todos los contactos sociales entre los sonidos, son cotidianos, no tienen mucha tensión; todos ellos —excepto los propios de la familia (Tónica, Dominante, y Subdominante, o intervalos de 8a., 5a. y 4a.) que distinguimos precisamente con el calificativo de justos (la Justicia es Trinitaria) — son exclusivamente *Mayores* y *Menores*, no hay ninguno que sea aumentado o disminuido; bueno, sí; habrá uno, sólo uno, que será el malo de nuestro cuento: el "Diabolus in música", o intervalo de 4a. aumentada (*Fa-Si*) o 5a. disminuida y que se encuentra entre el IV y VII grado.

Bien, como para hablar de la felicidad de *Do*, en un medio tranquilo y sosegado, ya no hubiéramos empezado esta historia, hemos tenido que encontrar el elemento instigador que le dará motricidad y argumento.

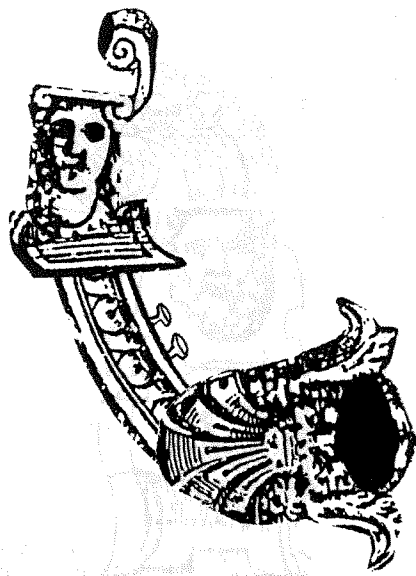
Como en todos los cuentos, también en éste interviene el amor. "Romeo y Julieta" es también la historia de *Si* y *Do*. ¿Por qué sino al VII grado se le llama *Sensible*? ¿No es acaso el elemento femenino?... La presencia de *Si* en la escala, da sentido y dinamismo a *Do* y, en consecuencia, al conjunto de la tonalidad. La tonalidad no es más que esta sociedad puesta toda ella en acción, a la búsqueda de una cadencia, y la cadencia, el beso de la *sensible* y la *tónica*, el instinto de la atracción natural. La *sensible* originará disonancia, creará —eso sí— cierta tensión, en tanto que intervalo aumentado, con la suegra, la subdominante, señalando ambas notas, dentro de la escala, la situación de los dos únicos semitonos. A pesar de todo, el contexto diatónico es un contexto suave, cálido, sin demasiados problemas y representativo de un clima alegre y soleado.



Así pues, mientras duró el verano, hubo gran regocijo en aquel país: los cantos alegres de las cigarras se escucharon en todo el Reino del Modo Mayor. Pero cuando llegó el frío, los cantos se marchitaron, fueron más tristes y el Invierno aportó entonces a nuestro *Do* la sombra de tres bemoles en la armadura. Esos bemoles hicieron cambiar la relación con algunos miembros de aquella sociedad, aunque no afectó, lógicamente, a ningún integrante de la familia, ni tampoco al señor *Re*, representante —en su ecuanimidad y simetría— de la justicia y el orden social. Fue así como el "Fum, Fum, Fum",\* expresó el clima gélido de un 25 de diciembre, o como "El cant dels ocells"\* vino a ser el símbolo de una nostalgia latente catalana, sustitutiva quizás de la feliz "Pastoreta".\* Esos bemoles apagaron el esplendor de la exultante primavera y nuestro modo pasó a ser *menor*: menores fueron entonces las relaciones con el *Mi*, con el *La*, y... ¡Ah, no, con el *Si*, no! El *Si*, pese a la voluntad del Invierno, el deseo de la Armadura, y en contra de todos los códigos, la *Sensible* permaneció fiel a *Do*, siempre presente en una afectuosa constante de semitono.

Fue así como la *Sensible* —al igual que una Mme. Butterfly cualquiera— rompió la relación habitual, diatónica, de intervalos mayores y menores, con muchos otros miembros de su pueblo. Hubo de sacrificar la regularidad interválica presentando una 2a. aumentada —relación más bien hurafía— con su grado inferior (un vecino, este VI

\* Canción popular catalana.



grado, con el que rompió toda comunicación); tampoco se mostró solidaria con el *Mi bemol*, ya que el contacto por 5a. aumentada presenta otro intervalo de carácter disonante (o poco amigable).

Los tres bemoles, el modo menor, aportaron pues, el color triste, nostálgico y apagado del Invierno. Las teclas negras del piano hicieron su aparición en el reino sereno de las teclas blancas, y las nubes del cromatismo —los negros presagios— empezaron a hacerse notar.

La 7a. *disminuida* (y el acorde que representa), construida desde la nota *Sensible*, sirvió desde entonces para la expresión dramática, para exteriorizar el lamento, bien fuera en el recitado de una *Pasión* de Bach, o para hacer sentir cualquier otro tipo de inquietud interior. Sea como fuere, este acorde altamente disminuido —alta tensión— que implica en nuestro esquema una tecla negra, no se daba, ino se podía dar!, en el primitivo Paraíso —casi sin tensiones, sin intervalos cromáticos— de *Do mayor*. Pero las teclas negras, ¡caramba, por esto son negras!... representan el antagonismo en nuestro esquema diáfano de teclas blancas; indican la tensión, el intervalo cromático (9 quintas en menos) que se produce entre las notas *Si* y *La bemol* y el principio de un orden más intenso, un nuevo orden que supera por descontado el diatonismo, haciéndonos vivir, en la expansión del *Tristán* wagneriano, toda la aventura del romanticismo.

Ahora ya aquel *Do* centrado, del país del *Diatonismo*, que vivía con sus padres, ha crecido y se ha convertido en un *Do* adulto, igualmente importante, pero de un país más amplio, de un país más vasto. *Do*, ahora, es el rey tanto de las teclas blancas como de las teclas negras y una gran red de contactos, tanto internos como externos, hacen de *Do* el centro de un Imperio, complejo y problemático, con sus provincias, regiones, colonias y virreinos. El campo de acción se ha llevado ahora a otra dimensión mucho más compleja y, por grande, menos concreta, con una indefinición que, a largo plazo, nos llevará fatalmente a la desintegración de este reino —y, como tantas otras veces en la Historia— a la caída del Imperio de la Tonalidad.

Fue así como la inocente *sensible* permitiendo entrar tímidamente el cromatismo en el primitivo reino de la organización diatónica provocó, como otra Helena de Troya, la completa derrota del sistema tonal.

Pero no todo el mundo existente formaba parte de los dominios de la tónica, y *Do* quiso viajar para conocer otros lugares, países exóticos y enigmáticos. Así, fue a territorio pentatónico, donde no existen semitonos, no hay señales afectuosas, aunque se encuentran tribus y clanes familiares... (en aquel lugar pudo escuchar el "Laideronnette, Emperatriz de las Pagodas" del *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel, y algunos cantos ancestrales).

Después, marchó al país de los tonos enteros, lugar en el que se sintió completamente extraño: allí reinaba la más absoluta indiferencia de un sonido hacia otro, sin ningún tipo de vínculos familiares, sin intervalos justos, ni padre (dominante), ni madre (subdominante), ni siquiera una *sensible* a quien poder cortejar... La sonoridad estática y repetitiva de la *gama exáfona* le recordó a Debussy ("Voiles", 2o. Preludio) y su estética contemplativa, casi panteísta, de la Naturaleza, pero allí no había ninguna jerarquía y esta igualdad democrática entre sus congéneres, a él, que había sido el príncipe dominador, en un principio ino le gustó!

Los tiempos, a pesar de todo, irán cambiando, y *Do*, no sabe aún que las nuevas tendencias socializantes le llevarán, poco a poco, a formar parte de un pensamiento artístico actualizado, donde todos los sonidos tendrán democráticamente un mismo trato, y que contribuirá a la configuración de un nuevo universo.

\*\*\*

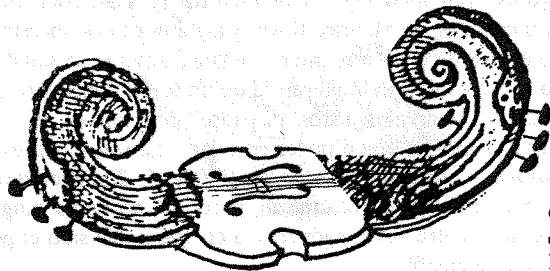
Yo no sé si habéis leído *El principito* donde se habla de seres puros que dibujan boas y elefantes —un lenguaje elocuente de poetas que trata de cosas esenciales— y yo ahora me doy cuenta que he equivocado el camino al contar finalmente un cuento a la gente mayor, que precisan datos exactos, esquemas de base y un lenguaje complicado.

A fin de cuentas sólo quería deciros que la música es pura, esencial —"por eso es invisible"— y la larga historia de *Do* es la de los hombres que han amado a la música tal como se ama a una flor...

Hubiera tenido que hablaros más bien en este otro lenguaje:

"Un día el pequeño Mozart (cuando tenía unos cuatro años) teclaba un clavecín:  
con el índice de la mano izquierda tocaba un *Do*  
mientras buscaba otras notas con un solo dedo de la derecha.  
Preguntado sobre lo que estaba haciendo, respondió:

*Busco las notas más afines, aquellas que se quieren..."*



Collages  
de Pablo  
Helguera

VIRGILIO PIÑERA

## FELIZMENTE UN CAMINO

Escucha esas notas musicales  
entre las cuerdas de un piano o de un arpa...  
Notas, una por una,  
cayendo en el debido sitio:  
heridas inmortales que una vez abiertas  
se convierten en flores, en flores o...  
Pero no, no lo digas:  
puede ocurrir que digas lo innombrable  
y veas entonces el final del camino.  
Del camino que nunca termina,  
y camina sobre nosotros y con nosotros,  
a veces tan ardientemente que el corazón se paraliza,  
pero sólo un instante.  
De pronto en Reina y Galiano  
vas a Picadilly Circus en Londres,  
o al doblar de la esquina en San Lázaro y Manrique  
abruptamente estás en Piazza de Spagna.  
Nada más natural: es el mismo camino:  
no hay posible pérdida.

Cantando o llorando, caminas,  
hermano mío de ruta, sin saber dónde.  
Vamos, y otros vienen,  
y nosotros venimos y otros van.  
Las notas musicales nos acompañan  
—lentas o veloces— nos acompañan.  
Quizá sepan dónde lleva el camino  
y no lo preguntamos para no morir.

1975

(Del libro *Una broma colosal*, poemas inéditos de Virgilio Piñera, publicados póstumamente por Ediciones Unión, en 1988. Este libro no ha circulado fuera de Cuba).

# DOCUMENTOS

## SUPREMACÍA DE LA MÚSICA SAGRADA\*



MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ

La multitud de los acontecimientos que constituyen la historia son como un panorama que suele mudar de aspecto según la atalaya desde la que se los contempla. Muchas veces lo sorprendente de un juicio histórico depende, en realidad, de haber tenido suerte o intuición al escoger el ángulo de observación.

No sabríamos decir si es este nuestro caso, al mirar "a ojo de pájaro" el desenvolvimiento musical católico. Confesamos, sí, que desde nuestro punto de vista causa honda impresión ver sobresalir, como puntos de máximo relieve, los siguientes hechos:

I. El Arte sacro-musical debe ser *intrínsecamente* superior al profano.

II. Así ha sido, en efecto, siempre que los músicos litúrgicos alcanzaron su nivel más alto. Díganlo el Canto Gregoriano y la Polifonía Vocal Clásica, modelos imperecederos.

III. Pero, al partir del siglo XVII, los mejores músicos, desertando del campo sacro, han dedicado lo mejor de sí mismos al arte profano. Consecuencia: la música sacra moderna es, en términos generales, un arte decadente.

IV. Como corolario, se impone el siguiente: *que el arte sacro recobre la supremacía sobre el profano.*

Detengámonos a ponderar cada una de esas cimas de nuestro panorama.

Ante todo, ¿podemos comparar el arte sacro con el profano? Toda comparación presupone una semejanza. Al hombre podemos compararle con un caballo, en cuanto a su característica puramente animal; con una planta, en orden a sus funciones nutritivas y de desarrollo; a un piedra, en ciertos contenidos minerales o en su condición de peso y volumen; etc., etc. ¿Existirá algún parecido entre arte sacro y profano?

\* Este ensayo fue entregado a la redacción de *Pauta* para su publicación por Eugenio Bernal, hijo del compositor.

Si en toda expresión artística, sacra o profana, es menester distinguir su contenido espiritual de sus procedimientos materiales, vale decir la inspiración y la técnica; debemos afirmar que es aquélla el elemento específico de diferenciación, en tanto que la técnica es el vehículo común a toda idea estética. No existe, pongamos por caso, una perspectiva sacra, ni un contrapunto sacro; como tampoco existen compases profanos, ni capiteles profanos. Es el *modo* como se emplean esos elementos, es la finalidad a que están ordenados, es el espíritu del artista creador el que, soplando sobre ellos, les infunde un alma de ángel o de fauno.

Música sagrada y música profana, hijas ambas del hombre, juntas nacieron y juntas han recorrido el camino de los siglos; pero, aunque hermanas, no son iguales ni en semblanza ni en dignidad. Cuando Felipe II decidió levantar la ingente mole del Escorial, pensó construir *un palacio para Dios y una cabaña para el rey*. Efectivamente, impresiona la grandiosidad de la parte de ese monumento destinada al culto de Dios y a sus ministros, en contraste con la pequeñez y austeridad del apartamento que construyó para sí el rey, como un retiro. ¿Por qué grande? Porque era para Dios. ¿Por qué pequeño? Porque era para el hombre. He aquí justamente la razón de la supremacía necesaria que el arte sagrado debe tener respecto al profano. Sin embargo, nosotros queremos afirmar algo más: la necesidad de que el arte sacro sea superior al profano *intrínsecamente*, como arte puro. Un sacerdote está por encima de los demás hombres por más indigno que sea. También el arte litúrgico ocupa un sitio más alto que el laico, pese a todas sus posibles y visibles imperfecciones. Con todo, sólo estará a la altura de su innata dignidad cuando por propias virtudes se haga merecedor de ella. Los hombres amamos la música. Dios también, puesto que ha querido que su culto vaya acompañado de cánticos. No le hagamos la ofensa de creerlo menos exigente que un público de concierto, y ofrezcámosle "cosas de suyo buenas y, a ser posible excelentes", según la categórica afirmación papal.<sup>1</sup>

En los primeros siglos, salida la Iglesia de las persecuciones, pudo transportar su liturgia de la obscuridad de las catacumbas al esplendor de las basílicas y catedrales. Así empezó a difundirse por el mundo cristiano ese tesoro acumulado a lo largo de aquellas centurias palpitantes de fe, tesoro venido de Oriente y de Occidente, el *canto gregoriano*.

Admiración de los siglos ha sido y será ese riquísimo acervo de melodías insuperables que es el repertorio oficial de la Iglesia Católica. Todo lo que la sabiduría de los antiguos conquistó en el terreno del arte de los sonidos tiene en ese canto un monumento único y para siempre memorable. Todo lo que la inspiración cristiana de aquellos siglos de mártires y confesores, de vírgenes y eremitas pudo concebir, se encuentra realizado en forma incomparable en aquellas venerables cantilenas. La ciencia de la Estética Gregoriana, orgullo de la musicología contemporánea, ha revelado el arte maduro y perfectísimo con que los músicos de iglesia de aquellos primeros siglos crearon esas maravillas. En su época *ellos fueron los más insignes artistas que era dable señalar a la admiración de los peritos.*

<sup>1</sup> Carta de Pío X al Cardenal Respighi, fechada el 8 de enero de 1904.



resistir a sus encantos, permaneciendo fiel al severo y recatado arte sacro? Por un poco de tiempo los compositores parecen encontrar un punto de equilibrio que les permite cultivar con igual atención lo sacro y lo profano. Viadana, Carissimi, Monteverdi tal vez, lo consiguen; pero pronto se acaba por abandonar la Casa de Dios. De esta suerte se *obra un radical cambio en los destinos del arte*, porque, si en un principio el arte sacro era el ideal de los compositores, ahora lo será el profano; si antes había que buscar en la Iglesia las figuras más eminentes del mundo musical, ahora sería en vano entrarnos por las cantorías basilicales o por las capillas principescas: su sitio está en los teatros y en los salones cortesanos. Como inevitable y tristísima consecuencia, las obras maestras, las comparables al gregoriano y a la polifonía, no se producen ya para la gloria de Dios sino para la diversión del hombre. *La música profana arrebató la primacía artística a la sagrada*, y desde entonces, la mantiene en posesión pacífica...

Es verdad que los músicos, incluidos los grandes creadores, vuelven de cuando en cuando sus ojos a la Iglesia (como Adán habrá evocado mil veces el Paraíso perdido); pero casi siempre con resultados lamentables. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y otros genios escribieron música vocal para la Iglesia; pero ni aun ellos pudieron evitar que su lenguaje y la mentalidad artística de su época los traicionase. Bach, "con sus misas se colocó en el terreno de la liturgia católica; pero sólo por lo que respecta al texto". "Sus arias y duetos a la italiana, sus largos coros e intermedios instrumentales les confieren carácter de música de concierto".<sup>4</sup> De las misas de Mozart afirma Enrique Weimann<sup>5</sup> "son todas de igual valor; pero hasta en sus mejores composiciones eclesiásticas con todos los méritos que en ellas brillan, se encuentra que están concebidas irregularmente, sujetas tan servilmente a determinadas circunstancias locales y aun al gusto de ciertos dignatarios eclesiásticos y a la usanza universal, que el compositor de ordinario tan admirable en el saber amoldar el sonido a la palabra, parece frecuentemente desposeído en lo absoluto de todo pensamiento; tan pocas veces logra expresar con la música el sentido de las palabras". En las obras de Haydn "descubrimos que la eclesiástica gravedad está ausente de ellas más aún que (en las) de Mozart".<sup>6</sup> Y de Beethoven afirma su biógrafo Nohl: "El verdadero espíritu que inspira esta obra (refiérese a la *Missa solemnis*) no tiene de común con la Iglesia sino aquello que nosotros llamaríamos origen de toda religión, o sea el profundo y total abandono en manos de la divinidad, la nostalgia del alma ante su fuente primera... Esta partitura depende tan poco de las palabras que a lo largo de ella lleva distribuidas, que el maestro mismo deseaba ponerle texto alemán, como hizo con su primera misa".<sup>7</sup>

A esta radical mudanza sufrida por el arte sacro debe achacarse, en primer lugar, la *desfavorabilísima situación de la música litúrgica moderna* (tercero de los géneros señalados por la legislación eclesiástica) *en la relación con el canto gregoriano y la polifonía vocal clásica*. Porque, en tanto que en estos dos últimos hay innumerables joyas que

<sup>4</sup> Weimann, *Historia de la música sagrada*.

<sup>5</sup> Id. Ib.

<sup>6</sup> Id. Ib.

<sup>7</sup> Id. Ib.

admirar como dechados, en el arte moderno carecemos de obras maestras —hablando en términos generales—. Para usar una comparación muy cercana, diremos que si alguien desea escribir una sonata, un cuarteto o una sinfonía, encontrará modelos abundantes; mas si un compositor eclesiástico pretende orientarse para escribir una misa en estilo moderno, no encontrará obras cuya calidad intrínseca, amén de su conveniencia litúrgica, las constituya en prototipo.

Estamos muy lejos de negar que hayan existido y existan todavía compositores de música litúrgica bien hecha y hermosa; pero es incuestionable que ninguno de ellos alcanza calidad de genio. Puede tomarse el nombre del que se considere más representativo y grande; compáresele con los grandes compositores clásicos, románticos o modernos del campo profano y se verá cuánto les es inferior. Y no se diga que semejante comparación es indebida, porque ya vimos cómo el mérito de una obra y de un compositor y de un género se miden con la misma escala en el arte sacro y en el profano, y vimos cómo el gregoriano y la polifonía son valores universales, cómo Palestrina y Victoria son sencillamente genios, así, a secas.

Otra consecuencia de esa inversión de lugares habida entre la música eclesiástica y la profana consiste en el *descrédito que aquélla y quienes la cultivan han sufrido*. Mientras que no cualquier músico profano se atreve a escribir una sonata o una sinfonía, cuántos músicos de iglesia se lanzan a la composición de un motete o una misa sin poseer otra cosa que meros rudimentos de su arte. De aquí la enorme producción de obras que, sometidas al crisol de las esencias puramente musicales, están muy lejos de llenar aquella medida de "cosa de suyo buena y aun excelente".

La gravedad de cuanto antecede es enorme porque afecta a la vitalidad misma del tercer género de la música sagrada y a la existencia y razón de ser del compositor litúrgico de nuestros tiempos. Reflexionemos acerca del radio de acción de quien hoy día se consagra a ese venerable ministerio. ¿Será, por ventura, el primer género? No. Desde los tiempos inmediatamente posteriores a San Gregorio Magno, se ha juzgado una irreverencia el agregar siquiera sea una página al repertorio formado por aquel pontífice, bajo la inspiración visible de lo alto, según reza la tradición. Componer canto gregoriano hoy día es además, un absurdo anacronismo porque, aun supuesta la técnica necesaria, será imposible igualar la inspiración de aquellos anónimos compositores medioevales. ¿Se ocupará acaso el compositor contemporáneo en cultivar el segundo género o sea la polifonía vocal clásica? Tarea inútil es también competir con los Palestrina, Victoria y demás genios de la época. En consecuencia, no queda sino el tercer género como actividad posible, accesible y legítima. Y *¿no es pavoroso abordar un género en que hay más cosas por lamentar que por aplaudir?*...

Manifestada la decadencia actual, no del arte sacro, pero sí de los artistas sacros, debemos estudiarla y remediarla. Es ahora cuando habremos de señalar esas cualidades artísticas del músico litúrgico, que constituyen el meollo de nuestro tema. En efecto, si la causa del mal que deploramos fue una subversión de valores por la cual el arte sacro, debiendo ser el exponente artístico más sublime, se convirtió en inferior al profano, parece ser que el remedio consista en devolverle su primitivo

rango. ¿Cómo conseguirlo? *Elevando al músico de Iglesia espiritual, artística y socialmente.*

No es por ahora nuestro intento ocuparnos de la elevación espiritual, ni de la social, sin las cuales la artística sería insuficiente; pero pensamos que esta última puede ser considerada, en cierto sentido, como primordial. A la verdad, si es cierto aquello de "prius est esse quam taliter esse", forzoso será merecer primero el nombre de músico que todo lo demás. Por idéntica razón, entre las cualidades distintivas de la música eclesiástica, primera está la de ser *arte verdadero*, luego podrá ser *santo y universal*.

Para devolver a nuestro músico su primitiva grandeza hay que darle una formación artística superior a la que recibe el laico, y ello por tres razones:

1a. Porque el arte que debe producir ha de ser (ya lo dijimos) superior intrínsecamente al profano, siendo destinado a Dios.

2o. Porque el músico litúrgico es un especialista. Lo que diferencia su arte es la inspiración, el estilo, si se quiere, pero no la técnica. Ésta debe ser aprendida en su totalidad por todo aspirante a compositor (como la medicina general ha de ser estudiada por todo médico), viniendo después la especialización. De esa manera, el músico de iglesia sabrá lo que el de concierto o de teatro y más todavía: su propia especialidad. Como Palestrina, que posea lo suficiente para hacer madrigales como el que mejor y —a más de ello— todo su genio inigualable de compositor litúrgico.

3o. Porque, para producir obras de arte con valor absoluto, intrínseco y universal, menester es reunir en ellas estos dos factores: *Técnica e inspiración*. Ahora bien, la técnica no se adquiere verdadera y completamente sino al través de una formación que abarque cuantos estilos y procedimientos nos han legado los grandes genios sacros y profanos. Pensar que se conoce la *forma* sin haber frecuentado a Bach, Haydn, Mozart y Beethoven es un absurdo. Creer que se sabe contrapunto, fuga y armonía, sin enterarse de lo que han logrado en cada uno de esos terrenos los grandes compositores, es una ingenuidad.

¿Dónde recibir esa formación? En las escuelas de música sagrada pedidas por la autoridad eclesiástica. Y aquí tropezamos con uno de esos círculos viciosos que impiden a las veces toda actividad reformadora. Para que haya músicos técnicamente bien formados necesitamos *escuelas*; pero para que haya escuelas se necesitan antes *técnicos* capaces de enseñar. De otra suerte, tendríamos a un ciego guiando a otro ciego. Pues bien, cuando se rompe un círculo, se ve que fue por los dos extremos de la línea. Así éste: valgámonos de los pocos técnicos disponibles para fundar con ellos escuelas; que éstas, a su vez, irán proporcionando otros técnicos.

Emprendamos y sostengamos sin vacilaciones ni apocamientos esta batalla santa en pro del tercer género de la música litúrgica, hasta conseguir levantarlo a categoría de *arte universal* y hacerlo superior al profano. Si llegamos a contemplar ese renuevo gallardo del árbol secular, nuestro gozo será inmenso, constatando que una vez más, como en las doradas épocas del gregoriano y de la polifonía, estamos ofreciendo a Dios lo mejor que el genio artístico ha sabido crear. Mas, si nuestros días no se regocijaren con el triunfo de tan santa causa, podremos, al menos, morir exclamando en lo íntimo del alma: *¡Domine, dilexi decorem domus tuae!*

## BUSONI, WISCHNEGRADSKY Y HABA



JULIÁN CARRILLO

Mi distinguido amigo *Junius*, crítico musical de *Excelsior*, en un artículo que titula "¿Cómo ha de escribirse la música actual?", se refiere a los tres grandes músicos: Busoni, Wischnegradsky y Haba, diciendo que ellos y yo empleamos intervalos menores que el semitono.

Como, queriendo o no, es éste un asunto histórico de interés para la cultura musical de México, creo que debe aclararse cuál ha sido la aportación de cada uno de nosotros cuatro. En consecuencia, me referiré a lo que Busoni, Wischnegradsky, Haba y yo hemos hecho en relación con los intervalos menores que el semitono.

*Busoni*. Este gran músico italo-germano publicó en Berlín, poco antes de morir, en el año de 1922, es decir, 27 años después de que yo había conquistado los dieciseisavos de tono, lo siguiente: "Hace dieciséis años que he planteado *teóricamente* el principio de un posible sistema de tercios de tono y hasta la fecha *no he podido decidirme a proclamarlo definitivamente*. Las series de tonos enteros empleados por Franz Liszt y después por Debussy, son como una *esperanza* de que el intervalo de tono entero sea llenado con intervalos de tercios de tono *aún no existentes*."

Las palabras de Busoni no dejan lugar a duda de que, aunque tuvo el propósito nobilísimo de dar el paso del intervalo clásico práctico, no obstante los dieciséis años que pasaron después de haberse planteado él mismo el problema; razón por la cual dice que "el intervalo de tono entero es como una *esperanza de que algún día llegue a llenarse con intervalos de un tercio de tono*." Innecesario es agregar una palabra más a lo dicho por Busoni para demostrar que él nada hizo en la práctica con los intervalos menores que el semitono.

*Wischnegradsky*. Este gran músico y amigo mío, al conocer en París mis pianos metamorfoseadores, externó uno de los juicios más valiosos en relación con ellos y que me honro en citar textualmente: "Los pianos Carrillo descubren un maravilloso mundo

sonoro que es digno de compararse con el descubrimiento de América por Cristóbal Colón. En Europa hacíamos esfuerzos inauditos para lograr un teclado práctico para un piano de cuartos de tono, y Julián Carrillo nos dio la sorpresa de que, con el teclado clásico en uso, puedan tocarse no sólo cuartos, sino también tercios, quintos, sextos, séptimos, etcétera, lo que equivale a un postivo 'huevo de Colón'."

El teclado práctico para un piano de cuartos de tono a que se refiere Wischnegradsky es el que tanto él como Haba deseaban y cuyos pianos idearon y llevaron a la práctica conjuntamente Wischnegradsky es, en mi concepto, el idealista más grande que he conocido, y que ha sido capaz de sacrificar su modesto bienestar económico y aun su salud por dedicarse a la realización de sus nobles propósitos. Su piano tiene tres teclados y produce únicamente cuartos de tono y ha escrito varias composiciones para ese instrumento.

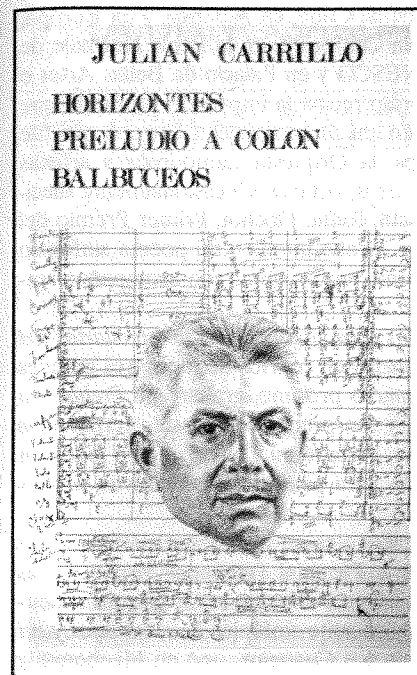
El gran compositor francés Jean Etienne Marie, escribió en *Nouvelles du Mexique* en relación con la labor de Wischnegradsky, lo siguiente: "Los pianos metamorfoseadores de Carrillo que presentó en fastuosa exposición en la Sala Gaveau, han permitido a Wischnegradsky oír por fin los sonidos que sólo había imaginado en lo abstracto y que han suscitado el interés y entusiasmo de muchos de los compositores de vanguardia de París".

Con lo dicho aquí queda demostrado que Busoni redujo sus ideales al tercio y Wischnegradsky a los cuartos de tono.

**Alois Haba.** Este gran músico checoslovaco es la personalidad más amable y modesta que he conocido. Me lo presentó Wischnegradsky en la UNESCO, en París, hace dos años, durante el Congreso Nacional de Música que se celebraba allí, y me dijo que hacía muchos años que deseaba estar en contacto conmigo; que me había escrito varias cartas dirigidas a un instituto oficial de México, pero que le fueron devueltas porque era yo desconocido.

En ese Congreso presentó Haba una tesis modesta y tímida, el lunes 27 de octubre de 1958, con el siguiente tema: "¿Será posible agregar a una civilización musical dada, sistemas de intervalos extraños a su tradición?" Como dato histórico en favor de México, diré que ese mismo día, horas más tarde, dirigí en un concierto en gran Sala de la UNESCO, en París, mi *Preludio a Colón en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* con tan grande éxito que se sintetizó en el juicio de la eminente pianista Nelly Caron, quien escribió: "Ayer tuve la emoción de oír su obra, que en verdad evoca los espacios siderales y que despierta en nosotros planos habitualmente en letargo; es un verdadero Canto del Cielo. Permítame usted, que con toda sencillez le diga gracias por la belleza que nos ha traído."

Volviendo a Haba, diré que en su *Cuarteto en cuartos de tono*, se refiere explícitamente a lo hecho por él con ese intervalo, pues dice textualmente: "Hace años que me ocupo del sistema de cuartos de tono (eso decía en 1920, o sea 25 años después de que yo tenía los dieciseisavos de tono en mi poder); ideas musicales que no podían expresarse hasta el presente en el sistema actual de notas, me instaban incesantemente a realizar diversos ensayos, ya sea por medio de instrumentos o de la escritura. Este *cuarteto* es el resultado de largos y minuciosos estudios y búsquedas. Mi propósito es *no comprometer*



el sistema de semitonos, sino únicamente impregnarlo de más sutiles diferencias. Me parece sentir que el sistema de cuartos de tono *no es un nuevo lenguaje*, sino un desarrollo del antiguo."

Importantísimo es tomar nota de las declaraciones de Haba en que dice *que no pretende comprometer el semitono*; y en cambio *mi revolución del Sonido 13 jamás limitó sus ideales a tan estrecho campo*, pues el semitono no sólo quedó comprometido, sino que desapareció de la música con mis conquistas demostradas en la práctica con mis quince pianos metamorfoseadores, pues jamás se produce un semitono en los de tercios, quintos, séptimos, novenos, undécimos, treceavos y quinceavos.

Haba, como dije ya, es una personalidad tan sencilla y a la vez tan amante del progreso, que al conocer mis pianos en la Sala Gaveau de París, fue manifestando su asombro ante cada uno de ellos, muy especialmente ante los de sextos y doceavos, y, a la inversa de ciertos músicos

mexicanos que quisieran nulificar cuanto se refiere a mi revolución del Sonido 13, me dijo que al regresar a su país sugeriría a su Gobierno que me invitara a llevar mis quince pianos metamorfoseadores a Praga, para que se admirara allá lo que hacíamos en México. Admirable actitud de Haba, que seguramente merece la gratitud no sólo mía, sino de todos lo mexicanos.

En síntesis, Busoni, según sus propias palabras, no logró la cristalización de sus ideales en relación con los tercios de tono Wischnegradsky planeó conjuntamente con Haba el primer piano de cuartos de tono que hubo en Europa y ha escrito composiciones para ese instrumento. Haba escribió para cuartos de tono, y dice que también para sextos, pero declara en su *Cuarteto para instrumentos de arco de cuartos de tono*, que lo ha hecho sin la idea de comprometer el semitono, en tanto que mi revolución del Sonido 13, como lo dice la gran revista musical *Polyphonie* de París: "Carrillo es radical, pues no se detiene en los cuartos de tono como se ha hecho en Checoslovaquia, sino que va hasta los dieciseisavos."

Terminaré dando a mi distinguido amigo *Junius* una noticia que de seguro le será grata en su carácter de gran mexicano: este año de 1961 será el de la realización práctica del Sonido 13, pues aun cuando he dado ya más de un centenar de conciertos con mi nueva música, tanto en México como en Nueva York, Filadelfia, Washington, Pitts-

burgh, Minneapolis, Baltimore, Houston y La Habana, Cuba, en América; y en Europa, en el Conservatorio Nacional de París, en la Schola Cantorum, en la Ecole Normale de Musique, en la Sorbona, en la gran Sala de la UNESCO y en Palacio de Bellas Artes e Bruselas, todo ello no ha bastado para que el mundo reciba la impresión profunda que causa mi nueva música; pero, a Dios gracias, en mi último viaje a Europa me fue posible grabar en París, con la Compañía Philips, la Orquesta Lamoureux y artistas distinguidos, mi *Concierto para violonchelo* en cuartos, octavos y ocasionalmente dieciseisavos, tocado por una extraordinaria violonchelista, Reine Flochot, Primer Premio del Conservatorio de París y Gran Premio Piatigorsky. Grabé también mi poema sinfónico *Horizontes* en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, ambas obras con acompañamiento de orquesta, bajo mi dirección.

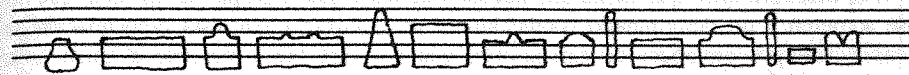
Quedaron grabadas también mis tres *Casi sonatas para violonchelo solo en cuartos del tono*, más otra para violín solo también; cinco *Cuartetos* en cuartos de tono, tres grandes y dos miniaturas; y en el viaje que preparo para marzo próximo, grabaré mi *Preludio a Colón en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*, y tan pronto como estén terminados los pianos que me están construyendo en Alemania, grabaré mi *Concierto para piano en tercios de tono* y *Balbuécos*, pequeña composición para piano de dieciseisavos, ambos con acompañamiento orquestal.

He creído necesario grabar, a manera de antecedentes en el sistema clásico de los doce sonidos, *dos Sonatas para violín* dedicadas a Paganini (grabados ya); mis tres sinfonías, la primera en Re mayor (grabada también en París con la Orquesta Lamoureux), la segunda en Do mayor y la tercera atonal; mi suite sinfónica *Los naranjos y mi Triple concierto par violín, violonchelo y flauta*; mis dos *Cuartetos*, uno en Mi bemol y otro atonal y mi *Sexteto para dos violines, dos violas y dos violonchelos*.

Agradezco a mi amigo Junius la oportunidad que me brindó al mencionarme en su artículo, de informar a México de todas mis composiciones en intervalos menores que el semitono, *realidad musical* que sólo México posee.

[2 de febrero de 1961]

## LA UNIVERSALIDAD DE JULIÁN CARRILLO



JEAN ETIENNE MARIE

Julián Carrillo es un personaje complejo. Son numerosos los caminos que nos acercan a su comportamiento, a su pensamiento y a su obra.

Su vida está entretrejida de lagunas, que son a manera de tiempos de meditación, de guardarse en secreto; pero repentinamente surge el polemista que se ríe ferozmente de la ignorancia de sus adversarios y a quien esta polémica sirva para erigir un monumento de técnica musical, en cuyo rigor lleva hasta el extremo sus consecuencias, sin importarle pasar por extravagante y lo impulsa a la invención; es decir, a las múltiples soluciones que exige el conjunto de contingencias materiales que debe vencer; y es entonces desde el momento en que se extingue el ardor del polemista cuando la creación surge libre y pura y este ciclo se repite a todo lo largo de su vida.

Las intermitencias que parecen resultar de ello no deben ocultarnos sin embargo, la continuidad profunda de su obra nacida de una sensibilidad, de la forma espiritual de ser que le viene de raza, cuando Carrillo mismo se afirma y se designa: "Soy un indio, hijo de campesinos de Aqualulco".

Si Carrillo no hubiera sido un campesino, su comportamiento como el de todo hombre ciudadano, se hubiera conformado de acuerdo con la multitud de condiciones del ambiente social, intelectual y auditivo.

Habría nacido a la música a través del Do Re Mi Fa Sol La Si, que aún reina sobre la infancia musical de este casi año de 2000. Pero no; el lugar de su nacimiento lo hace escapar a todo lo que le hubiera impedido ser él mismo, es decir, un indígena.

La etnología se muestra objetiva cuando nos describe minuciosamente los instrumentos musicales a la manera de tocarse; las formas, los hábitos y las danzas, hasta llegar tal vez, a forzar su espíritu, a descifrar la manera de entender "d'entendre" lo que se toca y se canta, y lo que la música quiere describir.

*Entendre* en francés tiene un doble sentido: oír y comprender.

Esta definición se necesita para poder hablar de la audición y comprensión musical de los pueblos que se proponga estudiar.

Así descubriremos que existe una audición de los sonidos, propia de los seres que *no* se someten a un determinado condicionamiento cultural; y que ésta preocupación se caracteriza por un poder discriminatorio, que parecerá hasta increíble a quien haya estado sujeto a las deformaciones de estas mismas condiciones sociales.

Se descubre también que Carrillo tiene un singular rigor de razonamiento propio de los que, como él, sufrieron hasta el desconocimiento de los nombres dados a las cosas, nombres que a nosotros nos sirven a veces de máscaras para ocultar la ignorancia de la realidad de esos conocimientos y que a él lo llevó a aplicar con ingenuidad su lógica natural.

Desde su infancia Carrillo oye "soniditos" y se rebela en contra de lo ilógico de los términos del solfeo, que se le enseñan a la fuerza y con brutalidad.

En el Conservatorio de México, una clase de acústica lo incita a la experimentación, lo que le permitirá unir estrechamente tanto su excepcional discriminación auditiva como su innata filosofía; porque el descubrimiento de los dieciseisavos de tono en sí, no habría tenido mayores consecuencias, si no se uniera simultáneamente a un proceso de profunda reflexión.

El genio de Carrillo surge precisamente del hecho de que esta reflexión no es de carácter abstracto, sino que se adentra en el sueño de una intrépida imaginación sonora.

Y es entonces cuando entra en acción; pero ésta no se desarrollará dentro de los estrechos límites de un folklore particular, sino que su "horizonte" es mucho más amplio, más vasto y se enfoca a la universalidad.

La música occidental sigue un solo camino desde el siglo XIII hasta el XX y encuentra su máxima coherencia en la conjunción de los siglos XVIII y XIX.

La escritura musical se basa en una jerarquía de funciones sobre las distintas alturas del modo mayor que se encuentra a nivel global en la totalidad de las creaciones musicales, o sea, en la tonalidad.

La experimentación acerca de la resonancia de los cuerpos vibrantes viene a reforzar las especulaciones de los pitagóricos acerca de la división de las cuerdas; en consecuencia, la música occidental afirma, de buena fe, que sus leyes son las mismas que las de la naturaleza.

Sin embargo, el aspecto normativo de esas leyes se altera por el carácter variado y polivalente del modo menor, testigo de la herencia de los antiguos modos de la Iglesia; de suerte que el sistema clásico se presta a un doble juego de limitaciones y libertades que son fuente de vida y desarrollo. Tantas bellezas surgidas de su seno ¿no son acaso garantía de su perennidad? Y es precisamente este sistema el que Carrillo se propone analizar.

Hasta un cierto grado de aproximación, la mecánica de Newton propone leyes que parecen regir de manera apropiada el universo conocido. La síntesis de los trabajos de Rameau y de Bach ofrecen igualmente un cuerpo de doctrina clara y funcional para la música clásica.

Basta, sin embargo, modificar levemente el grado de aproximación para descubrir la relatividad del sistema propuesto, ya que éste pierde de inmediato su distintivo de "natural",

CONSTANTINO AVAREZ Y CIA.  
S. MEXICO D.F. MEXICO

a Cristóbal Colón

Juan Manuel Carrillo

Sep-26-1924

1º

2º

3º

4º

5º

6º

7º

8º

9º

10º

11º

12º

de "universal", y se convierte en uno de tantos sistemas dentro de un conjunto mucho más vasto del cual se esfuerzan en descubrir la lógica para asegurarle un predominio.

La relación de Einstein hacia una nueva concepción del mundo, es la misma de Carrillo en la conquista de una nueva cohesión de la música. El primero se opone a Newton; el segundo al tríptico Pitágoras, Bach, Rameau. Esta afirmación parecerá desmesurada y hasta petulante, por lo que se comprende la hostilidad de sus contemporáneos hacia Carrillo, que lo perseguirá hasta más allá de la muerte.

Pero, ¿dónde está la falla de las teorías clásicas?

1. Las escalas derivadas de la división de las cuerdas son todas distintas, según se trate de los cálculos de Pitágoras o de Aristógenes.

2. Unas y otras de esas gamas son a su vez diferentes de las que se pretende hacer derivar de la resonancia natural de los cuerpos vibrantes.

La necesidad de armonizarlas entre sí, nos condujo a una gama matemática de 12 intervalos iguales, es decir, la escala temperada.

En consecuencia, el compositor escribe y piensa en función de gama temperada; los instrumentos tocan, hasta donde les es posible, en una u otra de las gamas, los instrumentistas a su vez, no se preocupan del sistema en el cual tocan y es necesario pedirles que se definan a lo cual acceden a regañadientes.

Una obra musical que se escucha es la suma de una serie de distorsiones resultante de la superposición de sistemas mal ajustados los unos sobre los otros.

Felizmente el oído, bajo ciertas condiciones, llega a una percepción de 1/1000 y es susceptible de variar su poder discriminatorio, ya que de no ser así, resultaría una insoportable cacofonía.

Sin embargo, si se exigen demasiados convencionalismos, se aminora el placer auditivo y nos deja una impresión de impureza y suciedad. Por otra parte, aunque el oído se sintiera satisfecho, quedaría lo ilógico de las teorías que el espíritu recto debe rechazar.

Conviene, por lo tanto, tratar el sistema clásico no como un sistema proveniente de leyes naturales, sino como un resultado cultural de gran coherencia, deseoso de imponer su universalidad por medio de una mera referencia a la naturaleza.

Si la música clásica conserva todo su valor como fenómeno cultural (y debo decir que ningún músico ha venerado tan profundamente como Carrillo las obras que debía más tarde atacar en su aspecto teórico), conviene despojarlas de toda pretensión natural.

Porque ¿qué es lo que nos da la naturaleza?

"Todos los intervalos de la escala de los armónicos, son distintos. La octava producida por presión, no es el duplo de las vibraciones del tubo o longitud que la genera".

"Todas las relaciones son complejas y los sonidos que a ellas se aplican, son sólo una mera aproximación".

"El oído puede percibir todas las vibraciones que van desde 16 hasta 30,000 periodos por segundo. En consecuencia, cada vibración es un sonido diferente". Carrillo en 1917.

La naturaleza es como un espejo. La agudeza de la mirada que se le dirige, orienta la refracción. Pero esto es sólo en el campo cultural. Fue pues, una visión diferente de los fenómenos naturales la que le incitó a Carrillo a sentar las bases de una nueva estructura cultural.



Julián Carrillo en su estudio

Del Occidente toma la noción del temperamento y lo generaliza, poniendo a la disposición de los músicos espacios temperados distintos. Además materializa esta concepción en nuevos instrumentos a título de primera etapa (haciendo énfasis sobre este punto), y toma como unidad las subdivisiones del tono (1920, las arpas), y (1927, los pianos).

Desde 1970 los diversos sintetizadores permiten una explotación total y directa de esta noción.

Abrió, pues, la puerta a la música politemperada.

3. Lejos de abandonar esos mundos nuevos al solo placer fugitivo del oído o al azar de la improvisación, quiere dominar la materia sonora por medio de una escritura precisa, exacta.

Renunciando a las bases audiovisuales de la escritura tradicional, presenta una gráfica numérica adaptable a todos los temperamentos.

4. De esta escritura se derivan dos nuevas "invenciones",

a) Toda cantidad numérica es música; tarea que hoy se confía a las calculadoras (ordenadores).

b) Todos los signos así sean los más complejos relativos a los "tiempos" (larguísimo, molto) pueden reemplazarse por analogía de números en relación con el segundo.

Así las denominaciones rítmicas musicales clásicas de (3/4, 6/8), que son relaciones imprecisas de la velocidad, se convierten en una simple fracción de tiempo, por ejemplo: (27/19) permite medir exactamente el tiempo y multiplicar las combinaciones rítmicas.

En consecuencia, el sistema de Carrillo se basa en dos fórmulas; una para las alturas

$$\frac{n}{a} \quad m$$

y otra para la duración  $\frac{s}{t} \quad k$

o sea: "a" intervalo de referencia "n" Número de divisiones características a un temperamento.

"m" Número de intervalos unitarios que miden un intervalo dado.

"k" intervalo de referencia (por ejemplo el segundo).

"t" Número de divisiones que determinan el compás unitario.

"s" Número de compases unitarios.

Carrillo ha preconizado (en ese sentido usó la denominación de pianos metamorfoseadores), el paso de una estructura musical de un temperamento a otros:

$$\frac{n}{a} \quad 1 \quad m$$

$$\frac{n}{a} \quad 2 \quad m$$

No estableció el equivalente rítmico de esta transformación para las alturas o registros; sin embargo, a partir de su escritura s/t, es fácil imaginar las dilataciones y contracciones temporales que surgen cualesquiera que ellas sean. Nosotros nos hemos ocupado de ello, (basta substituir) la K invariable por una duración variable.

Algunos otros textos del mismo Carrillo y las presuposiciones implícitas de sus comportamientos musicales, permiten delimitar el vasto territorio dentro del cual supo imaginar los "Horizontes" de la música y al través del cual trazó algunas esenciales para resultar su valor.

A Carrillo no se le puede medir por una obra determinada, ni por una sola investigación, ni por tal o cual realización; hay que medir su obra como un total, como una unidad y *es entonces cuando aparece en toda su grandeza.*

París, enero de 1976

## UNA VISIÓN DE JULIÁN CARRILLO



IVAN WISCHNEGRADSKY

La noticia de la muerte del compositor Julián Carrillo me hirió dolorosamente, no sólo por el afecto que a él me unía, sino también por mi admiración hacia su extraordinaria vitalidad y lucidez de espíritu que demostró hasta sus noventa años.

Lo que me atrajo especialmente, fue, que habiéndose encaminado desde su juventud por la senda del ultracromatismo, a ella permaneciera fiel hasta su muerte.

En ese campo demostró asimismo un extraordinario ingenio e inventiva (dotes que jamás fueron desmentidas hasta su fin), al dar una solución práctica a los problemas surgidos, como son los de construir nuevos instrumentos e inventar una escritura musical.

Conocía su personalidad desde los años 20, cuando yo también trabajaba en el ultracromatismo (principalmente en los cuartos de tono) y desde entonces supe que era autor de numerosas obras ultracromáticas y que había construido instrumentos musicales en cuartos y octavos de tono y hasta un arpa-cítara en dieciseisavos; y que, además había inventado un sistema de notación musical que permitía indicar todos los microintervalos o divisiones del tono.

Algunos años más tarde, recibí una muy amable carta suya invitándome a utilizar sus nuevos instrumentos; pero en aquella época me parecieron demasiado costosos de construir para mi música ultracromática y preferí continuar el camino que me había trazado, que creía el más sencillo y práctico, y que consistía en utilizar dos o cuatro pianos ordinarios, afinados entre sí, a la distancia de un cuarto de tono.

En esa época yo veía en Julián Carrillo, el compositor interesado sólo en las divisiones binarias del semitono: cuartos, octavos y dieciseisavos, sobre todo, en éste último intervalo, y en ese aspecto lo mencionaba en mis artículos. Pero referirme a ello solamente

Texto completo del escrito enviado por Ivan Wischnegradsky a Jean Etienne Marie con motivo del homenaje en la Sorbona en 1965.

era conocer mal su personalidad, como me convencía en 1958, cuando nos encontramos en la UNESCO, con motivo del Congreso dedicado a la confrontación de elementos musicales entre el Oriente y el Occidente; pues entonces presentaba su último invento: quince pianos en microintervalos expuestos en la Sala Gaveau, y que realizaban de una manera extraordinariamente sencilla y original, catorce sistemas de fracciones ultracromáticas del tino, desde el tercio, el cuarto, hasta el dieciseisavo.

Entonces comprendí que el pensamiento de Carrillo no estaba delimitado por la perspectiva de las fracciones binarias, como yo había creído, sino que admitía todas las divisiones del tono no deteniéndose más que en las posibilidades de captación auditiva.

Para dar una idea más clara y completa de la personalidad de Julián Carrillo, hay que agregar, que en el orden cronológico de la historia, fue el primer músico ultracromático en el sentido moderno de la palabra (es decir dejando a un lado los estudios teóricos de los siglos XVI y XVII, que fueron búsquedas anteriores a la adopción del temperamento igual), pues las primeras investigaciones de Carrillo, datan de mucho tiempo antes de la Primera Guerra Mundial (1895). Hubo otros precursores también, como Malherbe en Francia; Lourié en Rusia; Busoni, Stein, Mager y Moellendorf en Alemania; e Ives, en América; pero ninguno pudo compararse con Carrillo, porque ellos no se enfrentaron al total de los problemas del ultracromatismo, sino que sólo en forma esporádica le consagraron una o dos composiciones de carácter experimental, o hicieron únicamente los estudios teóricos de inventores abstractos interesados más en el cuarto de tono, que en el mensaje musical que encierra.

No fue sino hasta después de la primera guerra mundial, cuando aparecieron los compositores ultracromáticos, en los que el inventor y el compositor estaban armoniosamente acoplados y para los cuales, el nuevo elemento sonoro, se convirtió en un medio natural para la música y no en un mero procedimiento especial.

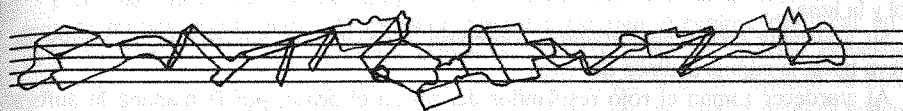
A esta categoría, es a la que pertenecen Alois Haba y yo, e igualmente Julián Carrillo; pero aquí también, él fue el primero en "abrir brecha" y es por esto, que debemos considerarlo como el verdadero precursor de todos nosotros.

París, noviembre de 1965.



Carrillo por Audifred

## ENSAYO POÉTICO SOBRE EL LAÚD



HSI K'ANG

(223-262 d. J. C.)

I. Amo la música desde los días de mi juventud y la practico desde entonces, por parecerme que, así como todas las cosas suben y bajan, sólo la música permanece constante, y así como, al final, se sacia uno de todos los sabores, nunca se cansa de la música. Es un medio de guiar y alimentar el espíritu, de elevar y armonizar las emociones. Nada iguala la música en su poder de solazar a quienes viven pobremente y en soledad. Por lo tanto, si la música instrumental resulta insuficiente, se tararea una tonada para declarar la intención, si esto no basta, se pone una letra a la melodía para expresar totalmente los pensamientos.

II. Ilustres antepasados dedicaron composiciones poéticas y odas en honor de las ocho clases de instrumentos musicales y de las varias figuras de canto y danza. Pero siguieron la moda del momento en su estilo y composición: todos, sin excepción, se imitaron mutuamente. Alabando la cualidad de los instrumentos, dieron primacía a la delicadeza y complejidad. Describiendo sus tonos, enfatizaron la melancolía y la tristeza. Celebrando la influencia ejercida por la música, consideraron lo más importante conmover al oyente hasta las lágrimas. Aunque estas composiciones no carecían de cierta elegancia, hay que reconocer que no agotaron el significado íntimo del tema. Si uno profundiza, inquiriendo por qué es así, parecería que, en realidad, no entendieron qué es la música. En cuanto a la tendencia de estos ensayos, parece que tampoco penetraron el valor emocional del Rito y de la Música. Entre todos los instrumentos musicales el laúd tiene la influencia más poderosa. Por ello, he compuesto un ensayo poético exponiendo mis opiniones sobre el laúd. Este ensayo dice así:

III. Los árboles con cuya madera se construye el laúd crecen en las alturas de encumbradas montañas.

Un suelo rico les asegura longevidad y sus troncos esbeltos se alzan hacia el cielo. Están saturados de la armonía pura de cielo y tierra, inhalan el esplendor benéfico del sol y la luna.

Su lujuriente crecimiento solitario sobrepasa la vegetación circundante, su verdor se eleva hacia la cúpula azulada del cielo.

Al atardecer toman el rojo resplendor del sol en el ocaso, por la mañana la aurora seca el rocío de sus brotes.

Durante mil años esperan a quien reconocerá su valor, quedamente allí reposan, perennemente robustos.

IV. El paisaje es escabroso e irregular, de recónditos barrancos, sierras cubiertas de rocas, picachos solitarios, oscuros peñascos y pendientes escarpadas, farallones verticales y laderas abismales. Hay rocas rojizas alzándose abruptamente y paredes verdes de diez mil brazas de altura. Tras las crestas de las montañas se alzan otras sierras que parecen coronadas por las nubes. Cimas altivas y verdes muestran sus moles a lo lejos; aquí y allá un pico solitario, alzándose en impresionante esplendor, atrae la vista.

V. La neblina espiritual que flota sobre estas montañas se mezcla con las nubes, y de sus fuentes misteriosas manan torrentes. Olas revueltas rebotan una sobre otra, fluyendo, compitiendo en alocados torrentes que se precipitan contra las rocas y golpean sus recovecos, espumeantes de rabia. Las aguas sueltas se revuelven, en oleadas escupen espuma, y giran y giran con estruendo, cual masa de dragones entrelazados. Más allá se abren en grandes caudales que fluyen regando la tierra. Aún más lejos, su corriente se arremansa hasta dilatarse en flotante inmensidad. Plácidamente las aguas se ensanchan más y más, hasta abrazar montañas y colinas.

VI. Observando de cerca lo que crece en esta región, los preciosos productos de esta misteriosa comarca, se ve en las laderas de las montañas piedra de jade de extrañas formas y jaspe rojo oscuro, amasado en lujuriosa abundancia. A levante, las faldas están cubiertas de orquídeas primaverales, a poniente crece el manzano silvestre amarillo. En la ladera sur habita el inmortal Chuang-Tzu, frente a un manantial de ambrosía. En las cumbres cubiertas de oscuras nubes, el ave fénix de alas llameantes habita los picos. Allí crecen estos árboles: el rocío puro humedece sus flancos, una brisa suave los desflora. Están quietos en majestuosa pasividad, sutiles en reposo sosegado. Rodeados de un escenario tal, estos árboles son naturalmente espirituales y hermosos, y adecuados para inspirar el amor a la música.

VII. Es aquí donde los sabios, huyendo del mundanal ruido, dignos compañeros de Yung-Ch'i o de Ch'i-li, ascienden juntos las altas sierras y cruzan los valles profundos. Agarrándose a las ramas de lozanos arbustos suben laderas empinadas para errar bajo estos árboles. Vagando por allí, se quedan abstraídos mirando en lejanía; su horizonte es tan vasto como el de un pájaro en alto vuelo. Mirando hacia arriba ven las cordilleras del Kun-lun, allá abajo distinguen las lagunas que bordean el océano. Señalan los montes Ts'ang-wu a lo lejos que se parecen, por su calma, a los ríos sosegados en meandros. Entonces se aperciben de las molestas ataduras de la vida mundana y, anhelantes, alzan la vista al esplendor que flota sobre monte Chi. Prendidos de la

generosa amplitud de las alturas, su corazón se llena de nobles emociones, y olvidan regresar.

VIII. Sus emociones devienen amplias y niveladas, su mirada distante. Desean continuar la música legada por el Emperador Amarillo, estiman el espíritu del lugar en la peña Kuei, y admiran las canciones inspiradas de Tai Yung. Se quedan pensativos contemplando estos árboles, anhelan expresar los sentimientos de su corazón de modo tangible. Entonces cortan las ramas jóvenes, pesan y miden el bloque de madera adecuado a su intento. De este modo, deseando expresar sus sentimientos, Hombres Superiores construyeron el Elegante Laúd.

IX. Contrataron un hombre de vista penetrante para trazar el diseño, luego un diestro tallador moldeó la forma, siguiendo las reglas para construir laúdes establecidas para los maestros de música K'uei y Hsiang, que emulaban la destreza de Lu Pan y Shui. Para ello se cincelan las placas superior e inferior, luego se ponen una encima de la otra de modo que encajen exactamente, y se desbastan los bordes conjuntamente hasta que parecen una sola. Se pinta después el instrumento con los cinco colores y se decora con adornos engastados, diseños y figuras varias, incrustaciones de marfil y cuerno de rinoceronte, y se recama con piedras azules y verdes.

Sus cuerdas son de seda de Yuan K'o, sus llaves de jade del monte Chun. Muestra figuras de dragones y fénixes y de antepasados ilustres: se ve a Po-tzu-ya tocando su laúd y a Chung-tzu-ch'i escuchándole; a todo color, brillante y resplandeciente: ¡cuan elegante! Ling-lun ajusta los tubos sonoros, Tien-lien compara sus melodías. En manos de los Hombres Superiores surgen de este instrumento nuevas melodías, ¡impresionante!

X. Cuando el laúd se afina al acorde básico, las cuerdas tercera y quinta están en armonía, la primera y cuarta se responden. Entonces las siete cuerdas resuenan en concordancia, alto y bajo están en perfecta armonía. Se producen en sucesión staccato y legato, tonos hermosos; su natural armonía es penetrante y muy agradable.

Unas veces se producen los tonos exactos, tocando melodías maravillosas como «Nieve Blanca» y «Composición en Sol sostenido». Otras veces los tonos tililan como campanillas colgantes de jade o lágrimas de cristal, luego se hinchan, ganando volumen, robustos y abundantes, hasta tremendas alturas, para fundirse otra vez al final. Hay súbitos acelerandos en que los tonos parecen chocar unos con otros, luego fluyen armoniosamente mudos, en deslumbrante conjunto.

XI. Los primeros compases son fuertes cual altiva montaña, o bien parecen olas henchidas: anchas y generosas, imponentes y majestuosas. Luego los tonos se hacen más irregulares, vacilantes como un sollozo, y se arrastran cual vestidos crujientes. Luego la melodía se ensancha, los tonos se alzan como ondas burbujeantes, se abren cual capullos floridos. Una vez entendido el estilo de la melodía, hay que observar el ritmo, reproduciendo correctamente las varias transiciones en tiempo, a la vez que se guarda la medida correcta. Hay que evitar efectos ostentosos y concentrarse en tocar según las reglas, con naturalidad. Entonces los tonos serán expresivos y sobrecogedores, se abrirán amplios y expansivos. Se debe acabar de modo claro y distinto, y, al final, la coda en «tonos flotantes» repetirá débilmente el motivo principal.

XII. El laúd debe tocarse estando en un edificio alto o terraza elevada, un salón espacioso o un cuarto recoleto, en noche invernal cuando el aire es limpio y brilla la luna llena, vestido con trajes nuevos y sedosos cuyo perfume penetra el aire: entonces el instrumento será fresco al tacto y las cuerdas estarán correctamente afinadas. Si el corazón está tranquilo y las manos son hábiles, el toque de los dedos responderá a los pensamientos y el intérprete será capaz de expresarse a través de su música.

XIII. Se empieza tocando la melodía «Agua Cristalina» luego la «Composición en Sol sostenido» se alaba elegantemente la virtud del Emperador Yao y se acaba con un canto a la virtud de Wei-tzu. Estas melodías son amplias y claras, ricas y exuberantes, sus tonos se expanden, ora con grandeza, ora parecen vacilar.

Se cantan canciones acompañándose de las cuerdas y surgen nuevas melodías una tras otra. Se canta esta canción:

Elevándome por los aires voy a descansar  
en la isla de los Afortunados  
Deseo ser compañero del Inmortal  
que cabalgó sobre el viento

Bebiendo néctar, me ciño con la niebla de la aurora  
Flotando vagoroso alcanzo los confines del firmamento  
Fundido con el universo, mía es la completa libertad  
Desechando la vida terrena soy libre de todo freno

#### CATORCE REGLAS

Dónde y cuándo tocar el laúd:

1. Al encontrarse con alguien que entiende de música.
2. Al conocer una persona que lo merece.
3. Para un taoísta retirado.
4. En un gran salón.
5. Habiendo subido a un pabellón de varios pisos.
6. En un claustro taoísta.
7. Sentado en una piedra.
8. Habiendo ascendido una montaña.
9. Descansando en un valle.
10. Deambulando junto a un arroyo.
11. En barca.
12. Descansando en un bosque a la sombra.
13. Cuando las dos esencias de la naturaleza son brillantes y claras.
14. Cuando hay luna llena y brisa fresca.

Las claras cuerdas concuerdan con las palabras ¡qué maravillosamente armonizados están melodía y canto!

XIV. Luego cesan las canciones, los demás instrumentos enmudecen. Se cambian los acordes y el tono del laúd para iniciar otras melodías; éstas nos hacen pensar en danzarinas que ladean su cara serenamente, brazos blancos saliendo de largas mangas, dedos esbeltos y vibrantes movidos con rapidez, o en susurros apresurados largamente contenidos. Otras veces, las notas parecen vacilar como mirando hacia atrás con nostalgia para luego lanzarse hacia delante en multitud. Luego parecen divagar tranquilamente, a un ritmo cómodo, como en ocioso entretenimiento. Y luego, súbitamente, se aceleran en un tiempo rauda, evocando un viento que se levanta y dispersa las nubes, firme pero delicado; se esparcen difusas, pero, aunque dispersas, conservando su rica armonía y desplegando todo su esplendor con brillantez.

XV. Así se producen notas hermosas de variado timbre. A veces los acordes se alzan en rica confusión, parecen un manantial, avanzan juntos, como una cuadrilla que galopa en línea: primero parecen tirar en direcciones opuestas, pero pronto los movimientos coinciden. A menudo las notas son irregulares sin ser vacilantes, o niveladas sin ser rígidas. A veces caen unas sobre otras sin ser desordenadas, a veces se separan sin partirse. Ora se alzan en noble emoción, ora se desploman entristecidas. Súbitamente se alzan como una brisa, extendiéndose ampliamente; de pronto confluyen otra vez. O se funden en rica confusión, avanzando a tiempo acelerado, remontando y bajando la escala, corriendo de aquí para allá como si se persiguieran; ora son quejumbrosas, ora regocijadas, fluyendo sin interrup-

No debe tocarse:

1. Cuando hay viento y trueno, y en tiempo lluvioso.
2. Cuando hay eclipse de sol o de luna.
3. En un juzgado.
4. En un mercado o tienda.
5. Para un bárbaro.
6. Para una persona vulgar.
7. Para un mercader.
8. Para una cortesana.
9. Después de una borrachera.
10. Después de hacer el amor.
11. En ropas desaseadas y estrafalarias.
12. Congestionado y sudando.
13. Sin haberse lavado las manos y los dientes.
14. En sitio ruidoso.



que, como su misma estructura es armoniosa, la sonoridad también lo ha de ser. Al estar las cuerdas tensas, las notas son claras. Como ambas manos pueden tocarlas muy separadas, se pueden obtener notas muy bajas. Al ser las cuerdas largas, cada una puede dar una escala entera. Si la mente del músico es pura y serena y se atiende a los principios fundamentales, la música incorporará la armoniosa paz de la virtud perfecta. Su influencia puede realmente purificar corazón y espíritu y despertar profundas emociones.

XXII. Si los deprimidos oyen esta música quedarán apesadumbrados y tristes, la pena herirá sus corazones y no podrán reprimir gemidos lastimosos. Si las oyen los fuertes y contentos se pondrán alegres y animados, empezarán a bailar; despreocupados y felices, pasarán el día riendo y bromeando. Si la oyen los de talante equilibrado y armonioso, nutrirán apaciblemente su ecuanimidad, tornándose solemnes y profundos, en altiva serenidad disfrutarán la antigüedad, dejarán los cuidados terrenales y su espíritu vagará liberado.

Por lo mismo, Po I tomó del laúd su honestidad, Yen Hui su benevolencia, Pi Kan su lealtad, Wei Sheng su fe, Hui Shih su elocuencia, y Wan Shih su diligencia. Y todos los demás, del mismo modo, se benefician del laúd, cada uno según su propensión individual. La música del laúd es polimorfa en sus manifestaciones, pero, aunque por caminos diversos, lleva a la gente al mismo fin, a veces por su belleza, otras por su profundo significado. Porque la música del laúd comprende la Armonía del Medio, abarca todas las cosas, y uno puede beneficiarse de ella toda la vida, no quedando defraudado. Grande es, por consiguiente, la influencia que ejerce este instrumento sobre los hombres.

XXIII. Cuando suena el laúd enmudecen los instrumentos de metal y piedra y cesa el aliento en los de calabaza y bambú. Wang Pao detiene su canto, Ti Ya pierde su gusto (podía probar una mezcla de agua de dos ríos e identificar cada uno de ellos). Pero el dios de las aguas empieza a bailar en su profunda cañada y el Inmortal Wang Ch'iao desciende de las nubes. Una pareja de fénixes empieza a bailar en los escalones del patio y las hadas del cielo, descendiendo ingravidas de lo alto, se reúnen allí. Si el laúd es capaz de influir así sobre la armonía del Cielo y de la Tierra, ¡cuánto más en los seres que pueblan este bajo mundo!

XXIV. He compuesto este ensayo llevado de mi admiración por la rica excelencia de este instrumento musical y para mi propia satisfacción. Siempre apreciaré el laúd sin cansarme de él. Creo que es un tesoro de los tiempos presentes y pretéritos.

XXV. En conclusión y resumiendo lo dicho, canto:  
Solemne es, en verdad, la virtud del laúd, e insondable;  
En verdad es difícil alcanzar las cimas de pureza de cuerpo y retraining de corazón.  
¿Dónde encontrar en nuestros días buenos instrumentos y músicos diestros?  
Las cuerdas de seda resuenan en armonía; esta música supera todas las artes.  
Puesto que los conocedores de música son escasos ¿quién podrá apreciar justamente este instrumento?  
Sólo al Hombre Superior le es dado entender con plenitud el elegante laúd.

Tomado de Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

## EL CANTO DEL PÁJARO\*

Traducción de Dionisia Urtubees

Los discípulos preguntaban acerca de Dios. Les dijo el maestro: "Dios es el desconocido y el incognoscible, cualquier afirmación acerca de Él, cualquier respuesta a vuestras preguntas, no será más que una distorsión de la verdad."

Los discípulos perplejos preguntan: "¿Entonces, por qué hablas de Él?"

"¿Y por qué canta el pájaro? —respondió el maestro—. El pájaro no canta porque tenga algo que decir, canta porque tiene algo que cantar".

\* \* \*

El discípulo constantemente reclamaba a su maestro: "No haces más que ocultarme el secreto último del Zen", y se resistía a aceptar las negativas del maestro.

Un día el maestro lo llevó al monte y mientras caminaban se oyó el canto de un pájaro.

"¿Has escuchado el canto de ese pájaro?"

"Sí", respondió el discípulo.

"Bien: Ahora ya sabes que no te he estado ocultando nada".

"Sí", asintió el discípulo.

\* \* \*

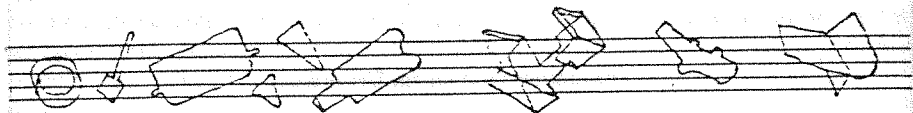
Kakúa fue el primer japonés que estudió Zen en China. En silencio, lo único que hacía era meditar y cuando la gente lo encontraba y le pedía que predicara, él decía sólo unas cuantas palabras y se adentraba más y más en el bosque, para que nadie lo encontrara. Cuando Kakúa regresó al Japón, el emperador lo mandó buscar para que predicara el Zen ante él y su corte. Kakúa acudió y se sentó en silencio frente al emperador: sacó una flauta de entre los pliegues de su vestido y con ella emitió una breve nota; hizo después una profunda reverencia ante el emperador y desapareció, nadie volvió a saber de él.

\* \* \*

Yo antes estaba completamente sordo, y veía a la gente de pie, dando toda clase de giros y piruetas. Lo llamaban baile; a mí me parecía absurdo... Hasta que un día escuché la música: sólo entonces comprendí lo hermosa que es la danza.

\* Fragmentos del libro del mismo nombre en el cual el autor transcribe y comenta algunos cuentos budistas, cuentos Zen, cristianos, asideos, rusos, hindúes, sufi, etc. *The song of the bird*, Anthony de Mello, S. J., Lonavla, India, 1982.

## EL LÍMITE Y EL PAÍS FÉRTIL



GONZALO DE OLAVIDE

A venturarse y avanzar las relatividades que el paso del tiempo marca en la valoración estética del arte, y en gran medida en la música del siglo XX, es propósito arriesgado y necesariamente parcial. Pero no lo es en absoluto afirmar que el lugar que ha ocupado y ocupa en la sociedad la música de nuestro tiempo es tan exiguo que casi es utopía. Es cierto que no es precisamente el compositor, protagonista y antagonista a la vez del sistema, el más indicado para hacer la exégesis, análisis e interpretación de la historia de este corto periodo que ocupa la denominada música contemporánea. La labor corresponde más bien al investigador, musicólogo, historiador, sobre todo en un tiempo como el nuestro, caracterizado por la celeridad, la prisa y la obsesión por el análisis y taxonomía —por no decir la disección de los hechos y los autores— para inmediatamente proceder al etiquetado «ad hoc».

No creo que haya parangón histórico con este apresuramiento por hacer testamento cultural, sobre todo en un periodo que todavía está por concluir y sin tener siquiera cierta lejanía que pueda dar el valor justo a la perspectiva y la justa apreciación del fenómeno que ahora se vislumbra casi como apariencia, desprovisto como está del tiempo en su breve historia.

Sin embargo, la tentación de hacer balances de fin de temporada es grande. En este sentido, la aportación de Pierre Boulez con el último trabajo, aparecido en octubre de 1989 bajo el título *Jalons (pour une décennie)*,\* es importante, y como gran parte de sus escritos se prestará a polémicas por lo innovador de su visión.

En este grueso volumen de 450 páginas, en el que revela una vez más su espíritu crítico implacable y su aguda personalidad de ensayista, Boulez analiza de manera

\* Pierre Boulez *Jalons (pour une décennie)* Christian Bourgois Ed., París, 1989, 452 páginas, 140 FF.

rigurosa los hechos y las ideas esenciales que han marcado la música de Occidente. Se trata de doce textos y un epílogo, a modo de presagio conclusivo, reunidos y presentados por Jean-Jacques Nattiez, que corresponden a diez años de conferencias y enseñanza (1978 a 1988) en el prestigioso Collège de France, del que Boulez fue elegido miembro en 1975 a propuesta de R. Barthes, Emmanuel Le Roy Ladurie y de Michel Foucault, de quien figura en este libro, como prefacio póstumo, *L'écran traversé*, escrito en 1982.

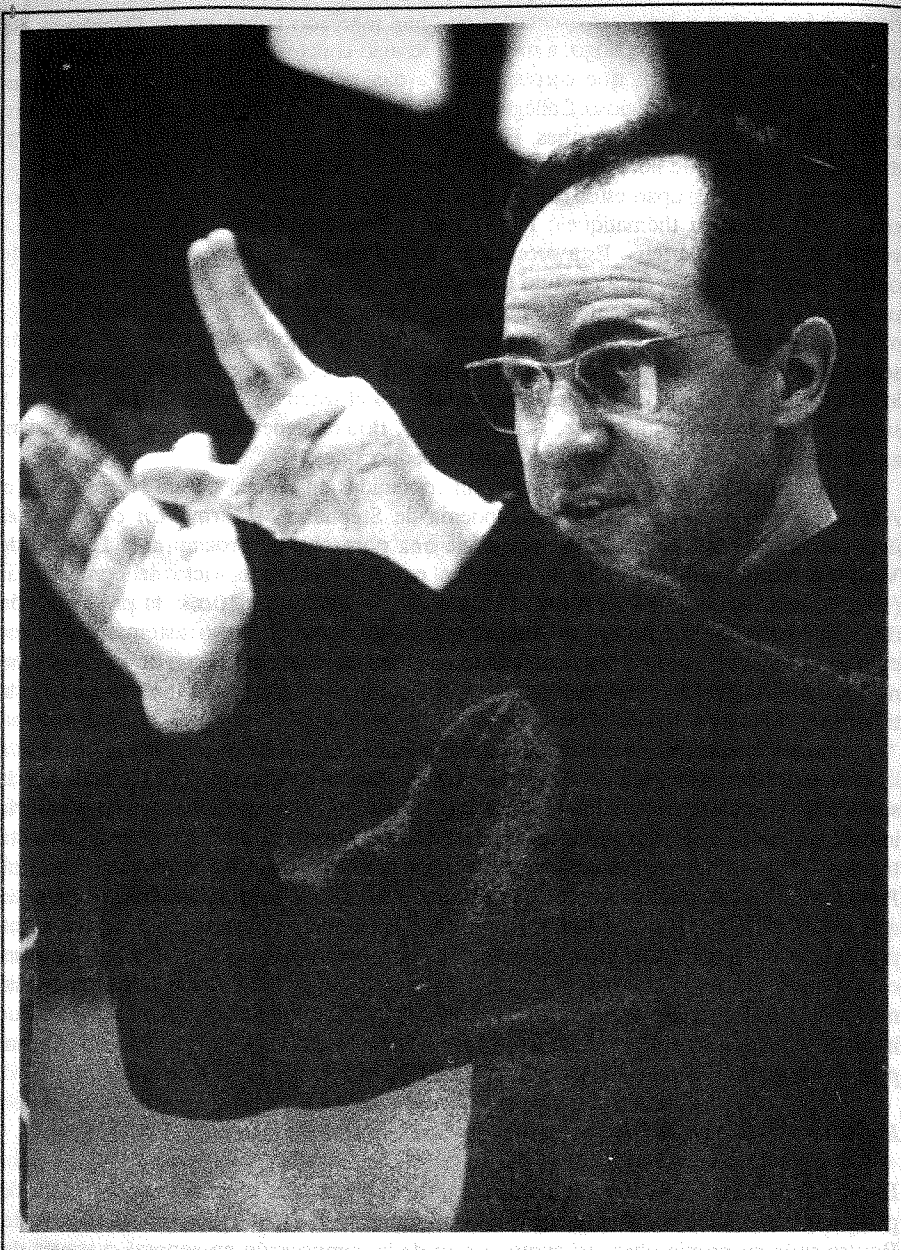
Cuatro rúbricas agrupan estos cursos: I, «De l'idée à l'oeuvre»; II, «Le geste du compositeur»; III, «L'enjeu thématique»; IV, «L'oeil et l'oreille»; y una corta conclusión, «La vestale et le voleur de feu». Esta sucesión no obliga en modo alguno a la lectura en este orden. En primer lugar, cada capítulo trata de una materia cuya problemática responde a un punto de vista independiente, y en segundo, Boulez aborda dicha problemática manteniendo un ciclo de constantes que aparecen a modo de «leitmotiv» a lo largo del libro: bien sea la idea musical y los medios de su realización a través del aprendizaje, el oficio; o el lenguaje, el material sonoro o su estructura; bien sea el sistema y la forma, o la escritura y su mediatización por el intérprete. A mi entender, Boulez sigue el concepto de «invarianza» como entramado en la construcción de sus deducciones.

Estas constantes que irrigan *Jalons* están contenidas en la idea de «la Necesidad y el Azar», y sobre todo en el irrepetible poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Boulez mantiene una postura muy próxima a la Escuela de Viena, y más concretamente a lo expuesto por Webern en el ciclo de conferencias (1933) que luego se publicarán bajo el título *Der Weg zur neuen Musik*: la preocupación de encontrar en el pasado la justificación que fundamente el nuevo sistema, con inserción en la historia. Pero no creo que la cuestión esté en el hallazgo o no de razones, sino más bien en la arbitrariedad del sistema que sucede a la usura y el inmovilismo de la tonalidad.

La música occidental ha estado siempre enlazada a una memoria colectiva en base a la teoría de la resonancia, en la que el código exotérico era un pacto tácito con la sociedad. La música de la contemporaneidad se sitúa en las antípodas: en la memoria individual, en la que el compositor, como «sumo sacerdote» de su universo, detenta trama y sistema fundado en un «códex secreto» y a veces externo al lenguaje musical. Privado de todo modelo y referencia al pasado, el compositor no ha tenido más remedio que crear su orden propio y la base que lo rija, a veces —y ése es el drama— sin preocuparse de la inteligibilidad y posibilidad receptora de su lenguaje. Boulez presenta esta encrucijada en la comunicación de la música del siglo XX de manera directa, sin necesariamente dirigirse al especialista; de ahí que tanto éste como todo aquel al que interesa el acontecer del arte, puede encontrar las trayectorias que dan razón de ciertas perspectivas típicas de nuestro tiempo que hasta ahora estaban sin respuesta.

### *Elogio de la desmemoria*

El plan de *Jalons* es evidente en tanto que trata de definir los itinerarios de la invención partiendo de la base de que invención y material sonoro están ligados inevitablemente. Boulez sitúa su propia obra, así como el acto de la composición en general, a través del



Pierre Boulez

análisis y de la experiencia, en su triple vertiente de intérprete, compositor y teórico. Los hechos fundamentales que marcan la música de este siglo, como el serialismo, la ordenación del tiempo y los parámetros sonoros, el lenguaje tonal, los mecanismos de la percepción ligados a la complejidad de la escritura, son las materias que delimitan el trayecto de *Jalons*, que concluye con un elogio de la memoria en su faz negativa: la amnesia, la facultad del olvido: «En una época cargada de más en más de su memoria, parece que el olvidar sea de urgencia absoluta...»

La posición de Boulez en el presente trabajo es analítica al extremo en el quehacer como compositor y en la revisión minuciosa a toda una poética de la invención ligada a la realización de la obra: la construcción de una epistemología del acto y acontecer musicales. Pero es, a la vez, una revisión crítica de su posición precedente desarrollada en su libro *Penser la musique d'aujourd'hui* (1963). Boulez toma sus distancias frente a las directrices de aquel momento al evitar el dogmatismo que caracterizó los años cincuenta y pulir la arbitrariedad del sistema. Me refiero al serialismo integral y sus tendencias anexas, de los que raros compositores de ese momento se libraron, y de haberse librado se vieron excluidos del gran foro de la vanguardia en boga. Pero Boulez sabe sacar partido del error y lo llama «mal necesario».

Este sentido historicista de lo necesario no deja de producir cierta incomodidad en la lectura por lo que tiene de profético. El compositor al crear sostiene lo esencial de su acto: la obra que antes no era y ahora es. El artista es muy dueño de creer en la necesidad de «lo hecho»; otra cosa es que pretenda tener conciencia de que lo que hace es historia, ya que ésta es siempre función del tiempo y en cuanto tal sometida a éste.

«Los hombres hacen su propia historia pero no saben que la hacen...» Parafraseando a Marx, corresponde perfectamente a la conciencia o no del alcance del gesto del artista y no al conocimiento esencial de la dimensión del acto y de la «obra acabada». Habría, por tanto, que poner énfasis en la direccionalidad de los múltiples significados y en las diversas interpretaciones del hecho acontecido, en contra de la univocidad de la opinión de Boulez. Él mismo afirma más tarde: «El compositor puede difícilmente estimar el alcance de la transgresión (en la composición), ya que hay transgresiones que permanecen letra muerta a la espera de aquel que descubrirá las consecuencias.»

Toda obra que permanece ha sido transgresión de los cánones de escuela y del código del sistema. En arte lo profético lo es siempre «a posteriori». Es sólo entonces cuando el texto cobra todo su significado y puede connotar su dimensión histórica, según el orden y la orientación de la época en la que se emplace el observador. Así es que las técnicas contrapuntísticas de la polifonía del antiguo sistema serán un recurso salvador para el nuevo orden serial. Quiero decir con esto que en cada momento de la historia el compositor vuelve la mirada atrás para extraer las soluciones más idóneas y hacer viable su tendencia.

Cada época, corta o larga, proyecta sus preferencias en la apreciación artística sobre lo acontecido en el pasado, privilegiando «la invarianza» de una determinada directriz para concretarse en la elección de una forma eliminando otra. La moda juega en esto un

papel importante. La forma puede desvanecerse con el tiempo, pero queda siempre la «invarianza». Por invarianza en arte pueden entenderse las líneas de fuerza que permanecen y que admiten repetición, aun en la mutación de la Forma.

Si me refiero al concepto de invarianza, que pertenece más al campo de la termodinámica, es con el fin de subrayar precisamente la idea de Jacques Monod, también profesor en el Collège de France, que encuentra eco en la exposición y perspectiva que adopta Boulez a lo largo de sus reflexiones sobre la poética de la invención. *El azar y la necesidad*, obra de Monod, y la visión de Demócrito no sólo aparecen proyectadas únicamente en la llamada obra abierta y en la música aleatoria, caso extremo y efímero de una reacción contra el determinismo reinante en los años sesenta, sino que los vemos «viajar» a través de ideas más esenciales en las que Boulez adopta una postura original y un enfoque nuevo, como es el sentido del lenguaje y la escritura que condicionan la composición. La eventualidad y la necesidad se delimitan en el ensamblaje del gesto de la invención, que si en principio puede parecer como arbitrario, deviene necesario en la «obra acabada», es decir, en la abolición del azar. Nos encontramos pues ahora en la inversión de los términos del punto de partida y de los principios de los años cuarenta a cincuenta. Entonces, el método consistía en ajustarse a un material preestablecido y codificado «a priori», al que la composición y su contexto debían adecuarse para bien o para mal. La forma así determinada no podía ser en ningún caso la resultante de un proceso deductivo, puesto que lo que se había abolido es todo sentido de la necesidad. La morfología correspondía al esquema en el mejor de los casos; pero el compositor había claudicado al delegar su responsabilidad en el diagrama, en el esquema prefabricado. Boulez señala que en una actitud así, el azar no es abolido, sino que queda suspendido.

Uno de los primeros en tomar conciencia de este estado de cosas fue el propio espectador, el público que deserta del Sancta-Sanctorum: la sala de conciertos. Desde entonces la música será dada casi en clandestinidad: el público deja de ser receptor y se convierte en «clan»; en una minoría seleccionada, más por la prueba de confirmarse a sí misma que «entiende» y, quizá también, para no sentirse dramáticamente segregada de la escucha de su tiempo. Es curioso cómo en la mitad de siglo en que el compositor en cierta manera realiza su universo de espaldas al público, por tachar su escucha de superficial, sea precisamente éste el que con su ausencia ponga en evidencia una de las problemáticas más agudas por la que pasa el arte de este momento, esto es la percepción del mensaje, la comunicación.

A partir de este momento, y una vez confinada al ghetto, la música contemporánea se presenta como especialización cortada de toda filiación histórica. La floración del sinfín de entidades, festivales y manifestaciones, en compartimento exclusivo, con su burocracia y servidumbre, no hace más que probar lo dramático de este periodo. Por otra parte, la profusión de intérpretes que tendrán que adaptar su técnica a las exigencias de una partitura en la que el texto y la forma escapan a la experiencia adquirida en un aprendizaje extraño a la nueva gramática, hacen que esta situación no encuentre paralelo en el pasado, al menos por lo repentino de su aparición. Pero la escisión ya está consumada, de un lado, por el inmovilismo de una tradición recalcitrante y un público

con el «gusto» disecado por la desidia, y de otro lado, por el esoterismo sectario de las tendencias estéticas que pululan en esta época. Se habla de música contemporánea como se menciona y denomina un subproducto, pero en ningún caso de música de nuestro tiempo. Música contemporánea llega a ser sinónimo de gratuidad en su significado y, sobre todo, de ininteligibilidad. La música, a la que le falta el soporte material y que se mueve en otra dimensión que la pintura por ejemplo, no se convierte en objeto de especulación en el mercado del arte (triste ensamblaje de palabras), sino a su manera, es decir, en el que le permite el territorio movido de lo auditivo que le es propio. El público termina por esquivar la escucha y confinarla a los caminos trillados del repertorio. La música que se define a sí misma contemporánea deviene anacrónica, y sólo un reducido número de espectadores permanece más por su espíritu de alumnos prolongados que por esnobismo.

### *Grado cero*

Boulez describe este periodo de pasaje, partiendo de lo más próximo, el atonalismo y la ordenación del total cromático por la serie, al serialismo integral, con gran sagacidad y circunspección, puesto que él es el primer implicado y protagonista en las consecuencias. La severa revisión crítica a que somete las conclusiones últimas del serialismo, no le impide afirmar que, superada esta etapa, el compositor no podrá aproximarse a la creación de la misma manera, pero para ello había que haber llegado al grado cero de la escritura y de la comprensión.

La empresa ordenadora del material sonoro sale purificada de este recorrido y con nuevas perspectivas. Se pasa del momento en que el compositor delega todo su poder de decisión en un material establecido «a priori» por un código combinatorio y numérico inexorable, a una etapa en la que Boulez excluye la previsión programada del diagrama de un esquema de realización de la obra como instancia superior responsable de todo el desarrollo de la inventiva, instancia que no admite apelación en caso de contrasentido e incongruencia. Boulez denomina acertadamente esta situación de «transgredir». Toda obra nace de una Idea, su realización precisa un cálculo, una planificación lógica, pero ésta tiene que admitir lo eventual que la podría aniquilar. El esquema del plan es válido cuando la obra acabada responde a la coherencia sin haber sacrificado la Idea de partida. Es decir, la planificación sólo cobra sentido «a posteriori». El código, si así puede llamarse, se hace a medida que la obra avanza, para al fin quedar diluido en ella. Lo demás no es abolir el azar sino dejarlo suspendido, acentuando lo arbitrario de la suspensión. Boulez añade: «El diagrama debe ser una previsión cómoda para concebir la obra globalmente, pero una previsión que se corrige a sí misma a medida que la obra se realiza.» Yo diría que el cálculo, diagrama o como se quiera, es un subproducto de la obra en simbiosis, de tal forma que ésta da razón de aquél, pero que el diagrama, por sí solo, es un elemento que pudiendo dar satisfacción a los críticos y analistas no tiene función necesaria alguna en la percepción estética.

Nos encontramos en las antípodas y ante la inversión de las premisas de que parten en gran medida las obras que nacen en los años cincuenta y sesenta, y esto es de suma

trascendencia. Se han necesitado varias décadas para el advenimiento de la «gran rectificación» y que los compositores de esa generación —y gran parte de las siguientes— admitan la incoherencia de su postura respecto a la ordenación del material sonoro y el proceso de creación en la extensión de unos principios al absolutismo de sus últimas consecuencias.

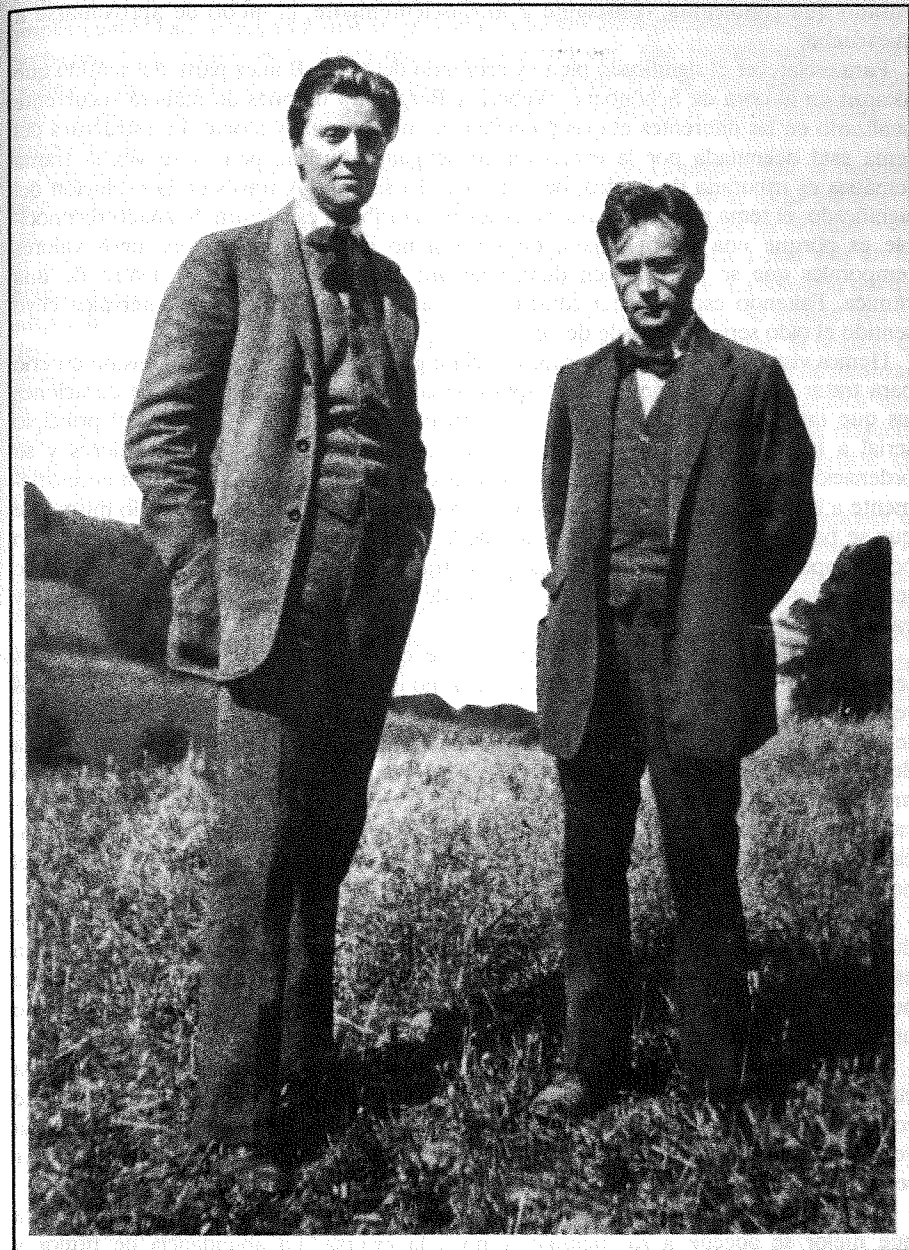
Boulez se esfuerza en demostrar el «sinsentido» del sistema serial, si bien admitiendo su necesidad como única salida para ordenar el caos en que se encuentra el material sonoro en aquel momento. Queda la Escuela de Viena que marca esta mitad del siglo XX, más por la genialidad de sus obras que por sus escritos teóricos. Una vez más, el sistema se desvanece frente a la obra de arte, y los mecanismos y procesos para llegar a ella se tornan, al correr de los años, en pura receta.

El error está en convertir la serie en principio rector de todos los componentes sonoros: duraciones, tímbrica, dinámica, modo de ataque, etc. Tratar de regir todo ello por un principio único es desconocer la naturaleza de la producción sonora. Cada parámetro tiene su razón de ser en abstracto y sólo semánticamente, pero su carácter heterogéneo hace que un procesamiento uniforme del principio serial conduzca al despropósito superlativo en el que se ha movido un amplio sector de la música de los años siguientes a la Segunda Guerra. El «aventurarse de la composición» queda disgregado y su responsabilidad, en cuando tal, usurpada por el código y su determinismo; codificar el gesto equivale a disecarlo, y entonces, inevitablemente, el esquema sustituye a la forma. El compositor ve confinado su quehacer a un puro relleno del molde de un mensaje cifrado en el que la percepción excluida tendrá que ser reemplazada por largas disgresiones y discursos justificativos, «posologías-anécdotas pseudocientíficas» que, en general, toman como soporte (insoponible) las «notas al programa». La percepción excluida, el receptor-auditor no tiene más remedio que esforzarse en un «descifraje frustrado», guiado de la mano por las especulaciones del autor, en el que pierde todo sentido de la memoria del discurso.

Así Boulez llega lógicamente a la función que juega la memoria en la percepción musical y en la integración mental de la escucha. Si la música se realiza en el tiempo, la memoria es el fundamento de la aprehensión del discurso. Pero quien habla de aprehensión habla de percepción y necesariamente de tema.

Boulez se ocupa de ello en un enfoque original en la tercera parte de *Jalons*, la parte más extensa y quizá más importante de este libro. Lo paradójico estriba en que el tema y su apología sean tratados por aquel que en su tiempo caracteriza y define parte de su obra como atemática. Pero esto no es más que una contradicción aparente que atañe más a la evolución de una personalidad y su dialéctica radicalizada y reinante en esa época.

El tema se nos presenta, en esta tercera parte, en los diversos aspectos por los que su acepción ha cristalizado el paso de la historia. Boulez afirma que lo que entendemos hoy por tema está condicionado por el significado que cobra en el siglo XIX. Pero es evidente que aun en este momento es difícil, no sólo para el profano sino incluso para el profesional, desligarse de toda la ideología musical heredada del siglo



Alban Berg y Anton Webern, 1912

pasado que condiciona, consciente o inconscientemente, el modo de aproximarse a la escucha.

Para esclarecer el significado pleno y profundo del tema, Boulez parte del sentido que alcanza en la obra de Schönberg, Webern y Berg, para después de manera recurrente analizarlo en las diferentes etapas precedentes; modal, tonal y atonal. La estructura del tema está delimitada por la evolución del lenguaje musical, pero a su vez la trama temática es tributaria de la idea, de la forma, del sistema. A través de la evolución del significado, el tema pasa de figura melódica reconocible a estructura. Si añadido reconocible es porque una figura dejaría de serlo si no está circunscrita por unos valores temporales que se personalicen dentro de una célula de duraciones, dentro de una rítmica. Faltando eso, el tema consistiría en una sucesión amorfa de intervalos cuyo sentido el oído sería incapaz de detectar.

Hemos visto cómo, bajo el concepto de serie generalizada, se adopta el mismo criterio para tratar los otros parámetros. Después de las frecuencias, quizá sean las duraciones las que intervienen esencialmente en la articulación del tema. Al aplicar el principio serial a la duración se olvida que en una división o multiplicación de valores y su ordenación numérica ineluctable, las unidades de tiempo más largas inducirán necesariamente a la polarización de las más breves, oponiéndose a la base del principio mismo de que se parte y a la psicología elemental de la audición. Un universo así establecido no podía impedir que las contradicciones que entrañaba hicieran saltar el sentido clásico de tema, desintegrarlo y vaciarlo de ser vehículo de significado para llegar a ser estructura y variación perpetua.

Boulez apunta, refiriéndose a Webern, que en su obra «todo es tema y nada es tema». Esto es lógico. La no-repetición y la no-identificación, investidos en principios rectores en la arquitectura de la obra, excluyen radicalmente el sentido tradicional de tema. Éste, dejando de ser frase portadora de significado, se convierte en señal y baliza de la fragmentación de la serie, la cual, a su vez, asume la estructura del discurso musical. De ahí que la forma privilegiada que se adopta en esta época sea la «Variación» que, curiosamente sin tema, se torna en proliferación temática por la segmentación de la serie. «Todo es tema y nada es tema», equivale a confirmar su negación, y el paso siguiente será el atematismo erigido en sistema.

Que en estas condiciones el compositor haya salido enriquecido, no cabe la menor duda desde el momento en que ha tenido que replantearse toda la problemática de la escritura y la semántica de la creación para aproximarse a la poética musical desde nuevas posiciones y romper los caducos moldes convertidos en los últimos jeribequés de una retórica de museo.

La consecuencia más visible de esta situación es la ruptura con toda la morfología clásica irrepitible, que paradójicamente el serialismo de la década de los treinta sigue conservando: «Por lo demás, se compone como se hacía antaño, pero basándose de una vez por todas en la serie...», declara Webern. Pero quebrantado el sistema tonal, querer seguir utilizando la forma en él generada es un contrasentido.

Desde ahora, el compositor se verá obligado a inventar en todo momento la forma que mejor se adecúe a su mensaje, y no a la inversa. La abundancia de títulos y

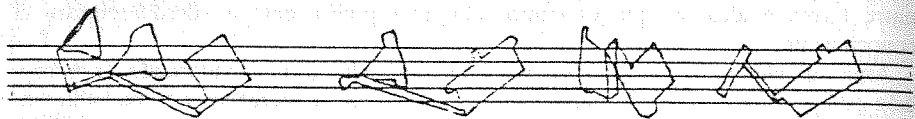
nombres, en los últimos años, con los que se trata de definir la obra nueva lo prueba ampliamente. Esta polimorfía que surge como paliativo no hace más que desplazar el problema. Si la forma es lo único que nos hace conocer, una multiplicidad de ellas originará una confusión en la aprehensión de la obra de arte si hay desmembración entre forma e idea, ya que estaremos obligados previamente a «desdiferenciar» el conocimiento.

Ante una plétora de mensajes sujetos a una diversidad formal inadecuada, la percepción está perdida, la multiplicidad se vuelve uniformidad, la diferencia se torna indiferencia, y si se evita el plagio es para caer en lo repetible. Estamos entonces en el lindero de lo amorfo. La cuestión del tan traído y llevado mensaje y comunicación está más en lo heteróclito del sistema y de la forma que en la complejidad de la idea. La solución queda suspendida y no es precisamente que advenga en escritos teóricos si no se admite que el destino del arte consiste en planteamiento significante y no en soluciones. Si llegado el momento de la «gran mirada atrás» del fin del siglo XX, el artista ha tratado de alcanzar la singularidad a través de un lenguaje y escritura individualizados, los resultados han sido opuestos a su iniciativa, ya que la coincidencia plural de gestos cae bajo la etiqueta uniforme de «Música Contemporánea», cuando lo que se evitaba era convertirse en estatua de sal.

Si, en definitiva, se olvida que la labor del compositor consiste en querer imponer el orden sobre lo amorfo del material sonoro que se le presenta a la hora de componer y conformarlo a la idea, tener la pretensión de realizar el orden por medio de un determinismo todopoderoso sin tener en cuenta el límite de la percepción conduce a otro caos, no ya de escritura, sino de re-conocimiento. Entre tanto, el auditor asiste al espectáculo como invitado de piedra. Al escabullírsele lo escrito no podrá nunca confrontar lo oído con el verdadero soporte real de la música: la partitura, relativizada aún por la lectura del intérprete, que se convierte de golpe en protagonista exclusivo del espectáculo y objeto del concierto.

Esta es la indefensión de la música de nuestro fin de siglo.

## EN BUSCA DE LA VANGUARDIA Y LA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN



ANA LARA

Con la Segunda Guerra Mundial Polonia sufrió una nueva transformación al convertirse en una República Popular Socialista, subordinada al poder soviético representado por José Stalin. Stalin creía en el poder absoluto del gobierno administrativo en todos y cada uno de los aspectos de la sociedad. El arte no quedaba excluido. Implantó la llamada "estética normativa" con la que determinaba cuál era el arte para el pueblo y erradicando lo que para él era el arte burgués (formalista).

Polonia también padeció esta época, aunque tal vez en menor medida que sus contemporáneos soviéticos, y no fue sino a partir de que se creó la Constitución de 1952, con la cual Polonia se declaraba como un Estado democrático, gobernado por el pueblo a través de un parlamento o *Seym*, que comenzaron los grandes cambios para la vida y para el futuro de los polacos. La Constitución garantizaba a los ciudadanos el derecho al trabajo, al descanso, a la salud, a la educación y el acceso a la cultura. A partir de este momento el Estado decide convertirse en el *mecenas* de la cultura, permitiéndole su libre desarrollo.

En realidad los síntomas iniciales del debilitamiento de la estética normativa fueron visibles durante los primeros años de la década de los 50, pero es hasta 1956 que se puede hablar realmente de una nueva era para la música polaca. Fue en este año que se inauguró el nuevo edificio de la Filarmónica de Varsovia y, al darle oficialmente el nombre de Nacional, hizo posible que se incorporara un nuevo repertorio. Bohdan Wodicki, director de la Filarmónica, fue incluyendo, poco a poco, obras de compositores occidentales que hasta ese momento habían estado prohibidas. Con estos cambios se hacía evidente que la concepción de la cultura había cambiado: de ser una cultura por y para el pueblo, se convierte en una cultura individualista, plural, con una visión personal del estilo, del contenido y de su función social.

Muestra de esta nueva política fue la organización, precisamente en 1956, del Primer

Festival Internacional de Música Contemporánea que, dos años más tarde, recibiría el nombre de *Otoño de Varsovia*.

Durante los primeros años de su existencia, el festival tenía como propósito fundamental, terminar con el rezago en el que se encontraba la música polaca: los músicos querían conocer las nuevas técnicas, los nuevos estilos, la dirección que había tomado la música en Europa durante los últimos años; de ahí que en las primeras programaciones del *Otoño de Varsovia*, se encuentren nombres recurrentes: Schönberg, Hindemith, Strawinski, Bartók, Berg, Webern y Messiaen. Ya en la segunda versión del festival, en 1958, aparecieron también obras de Stockhausen, Boulez, Berio, Nono, Dallapiccola, Krenek, Carter, Cage y otros. Finalmente el *Otoño de Varsovia* logró convertirse en el foro de confrontación de estilos e ideas que es hasta hoy.

Como una reacción natural a los años de la posguerra, al aislamiento cultural y a la presión estética del realismo socialista, se produjo una época de expansión, principalmente entre los años 1959 y 1963. Los compositores polacos sentían la necesidad de reintegrarse culturalmente a Europa (preocupación que sigue vigente hasta hoy) y para ello quisieron aprender y aprehender las nuevas tendencias. Prácticamente todos los compositores polacos de esta época, se unieron a la vanguardia europea y recuperaron así su participación en el terreno internacional.

Paralelamente a esta actividad musical, aparece la revista trimestral *Música (Muzyka)*, en abril de 1956; ese mismo año, Polonia es aceptada dentro del Consejo de Música de la UNESCO. En mayo del año siguiente reaparece, después de ocho años de receso, la revista quincenal *Movimiento Musical (Ruch Muzyczny)*. En noviembre se inaugura el *Estudio experimental de la radio polaca* y en diciembre, la *Sociedad Polaca de Música Contemporánea (PTMW)* se integra como sección nacional a la *Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC)*. La música polaca se empieza a escuchar cada vez más en las salas de concierto de todo el mundo.

En este clima de pluralidad y apertura, aparece la generación de vanguardia: Sierocki, Baird, Kotonski, Górecki, Penderecki; más tarde se les unieron Lutoslawski y Szabelski, así como otros compositores. Esta vanguardia se manifestaba a través del serialismo, el puntillismo y después a través del sistema aleatorio. La creación del *Estudio experimental de la radio polaca* dio origen a la música electroacústica en Polonia. El primer concierto de este tipo se llevó a cabo durante el *II Otoño de Varsovia*. La presentación estuvo a cargo de Karlheinz Stockhausen. Un año más tarde, el teórico y compositor de música concreta: Pierre Schaeffer, presentó la última obra del grupo parisino: *Recherches Musicales*. Ya para el *IV Otoño de Varsovia*, Józef Patkowski, organizador adjunto, incluyó y dirigió al Estudio Experimental de la Radio Polaca, después de una conferencia sobre experimentos sonoros, y presentó la primera obra electroacústica polaca: *Estudio para un golpe de platillo* de Włodimierz Kotonski.

La música experimental estuvo a cargo de Włodimierz Kotonski, Zbigniew Dobrowolski y Boguslaw Schaeffer.

Włodimierz Kotonski es uno de los más inquietos compositores de esta generación. Ha sido pionero en varios campos: la música electroacústica, el teatro instrumental; ha utilizado tanto la técnica dodecafónica como la aleatoria. Es un gran conocedor de las

percusiones y autor de obras orquestales tan sutiles como *La rosa de los vientos* (Roza Wiatrow) y *Bora*.

Andrzej Dobrowolski es uno de los primeros compositores polacos que une los sonidos electrónicos con los de la orquesta. Boguslaw Schaeffer es posiblemente, el compositor contemporáneo más controvertido de Polonia. Sus obras abarcan la música de cámara, la sinfónica, la electroacústica y la parateatral. Es, además, un eminente teórico de la música nueva.

El serialismo fue la primera nueva técnica adoptada por los compositores polacos alrededor de 1956. Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki y Boleslaw Szabelski fueron los más representativos. La mayoría de los compositores que habían seguido una línea clásica, se encontraban ahora realmente fascinados por la libertad cromática. En Polonia el dodecafonismo apareció casi al mismo tiempo que la técnica serial. Tanto la técnica de Schönberg como la técnica posweberniana, eran consideradas como sinónimos de novedad, aunque nunca se llegara a los extremos del serialismo absoluto propuesto por Stockhausen. El "puntillismo", como premisa estilística más que técnica, estuvo representada de una manera radical por dos miembros de la joven generación: Krzysztof Penderecki y Henryk Mikolaj Górecki. Más tarde otros compositores se fueron uniendo a esta corriente. En este mundo de vanguardia entra, inesperadamente y con gran éxito: Boleslaw Szabelski, quien contaba entonces con 62 años.

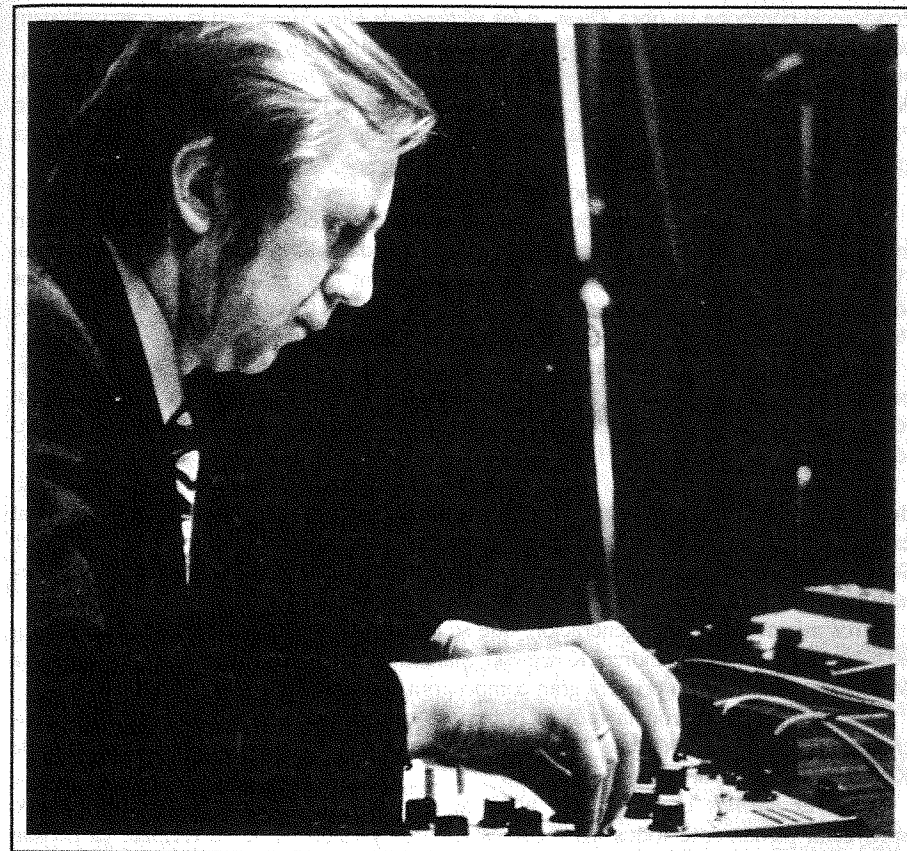
Serialismo y puntillismo son términos que se han utilizado indistintamente, aunque por diferentes razones, a un mismo tipo de música. El primero se refiere a la técnica de composición, mientras que el segundo a su resultado sonoro. En este sentido la música de Schönberg sería serial, mientras que la de Webern sería puntillista. El puntillismo no está forzosamente ligado a la técnica serial.

Baird fue el primer compositor polaco que escribió una obra sinfónica con técnica dodecafónica. Para él, la serie juega un papel importante melódicamente y logra dar a sus obras un profundo lirismo y una gran expresión. Entre sus obras principales podemos citar: *Egzorta*, *Pienc Piesni*, *Goethe Briefe*, *Concerto lugubre*, etc. En el caso de Kazimierz Serocki, su visión de la música es a través del color. Entre sus obras tenemos: *Continuum*, *Swinging music*, *Pianophonia*, etc.

Estos dos músicos pueden considerarse entre aquellos compositores que se sirven de las nuevas técnicas, pero que no las llevan demasiado lejos. Músicos comprometidos con ellos mismos y, al mismo tiempo, mediadores entre las tendencias más radicales y las más tradicionales.\*

Para la evolución de la técnica de composición, los *Juegos venecianos* de Witold Lutoslawski, tuvieron una gran importancia. Lutoslawski introduce una nueva técnica que llama "aleatorismo controlado", nombre que, aunque aparentemente encierra una contradicción, define exactamente su sentido. La música, como un todo, es siempre la misma y depende del director (y, sobre todo, del compositor); en cambio en los detalles,

\* Otros casos similares, aunque de otra generación son: Grazyna Bacewicz, quien modernizó su estilo neoclásico principalmente a través de la armonía y el color; Witold Rudzinski y Andrzej Panufnik.



Włodzimierz Kotonski

en la forma interior agógico-rítmica, depende de los intérpretes. El azar se refiere, en este caso, a la coordinación vertical de cada una de las partes. La idea de Lutoslawski es utilizar la fuerza psicológica de los intérpretes, que es muy distinta al tocar como solistas que al formar parte de un grupo, para que toquen como si estuvieran solos. Esto le da un significado muy distinto a la obra y a su resultado sonoro. De gran importancia es, también, la teoría armónica de Lutoslawski, basada en diferentes formas de distribución de los doce sonidos.

La atención de los compositores se va dirigiendo, poco a poco, al enriquecimiento sonoro. Se empiezan a buscar nuevas maneras de tocar los instrumentos tradicionales, así como descubrir nuevas fuentes sonoras. Szalonek comienza a experimentar con los instrumentos de aliento madera: diferente tipo de embocadura, notas cantadas, etc. (*Improvisations sonoristiques*, *Le sons*, etc.) La música electroacústica comienza su auge.

Penderecki compone su obra *Thren, a las víctimas de Hiroshima*,\* en la que se exploran, por primera vez, nuevas maneras de utilizar los instrumentos de cuerda: tocar atrás del puente, distintos golpes de arco, alturas indeterminadas, cuartos de tono, etc. Su principal interés está en el sonido en masa, en planos sonoros. Uno de los mayores aportes de Penderecki es la notación de las nuevas posibilidades que él descubrió, así como la gráfica del cluster en las cuerdas.

La experimentación en esta época se convierte en algo cotidiano.

Respondiendo a las necesidades de la vanguardia, aparecen grupos especializados en música nueva: el *MW2* de Cracovia, dirigido por Adam Kaczynski y el Taller Musical (*Warsztat Muzyczny*), en Varsovia a cargo de Zygmunt Krauze; así como extraordinarios solistas como Wanda Wilkomirsa (violín), David Pituch (sax) entre otros, y fuera de Polonia: Lothar Faber (oboe), Severino Gazzeloni (flauta), Cathy Berberian (soprano), etc.

El altísimo nivel de estos músicos fue un magnífico aliciente para los compositores, polacos y extranjeros, quienes comenzaron a escribir obras especialmente para ellos. La técnica y la factura instrumental se depuran al encontrar nuevas posibilidades, no sólo técnicas, sino también interpretativas.

En los años 60 se realiza en Polonia el primer "happening" musical y un espectáculo de teatro instrumental a cargo de los grupos *MW2* y Taller Musical. El principal exponente de este género de música es, hasta hoy, Boguslaw Schaeffer: *Non-stop, 1960; Sueño sobre Schaeffer: Una composición fabular (Sny Schaefferze: Kompozycja fabularna); Cuarteto 2+2*, etc.

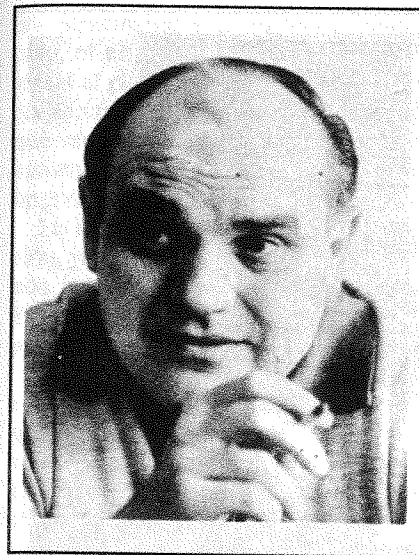
Otros miembros de esta generación, que se encontraban en plena madurez en los años 60 y 70 son: Jan Krenz, Andrzej Koszewski, Stanislaw Proszynski, Juliusz Luciuk y Krystyna Moszumanska-Nazar (la primera gran compositora después de Grazyna Bacewicz).

Dos estrenos marcaron la música polaca de esta década: *Trois poemes d'Henri Michaux*, en mayo de 1963, de Witold Lutoslawski; y *La Pasión según San Lucas* de Krzysztof Penderecki, en marzo de 1966.

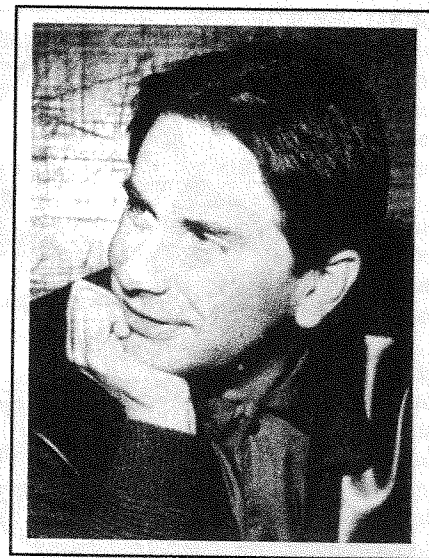
Los *Tres poemas* es la primera obra de gran envergadura en la que Lutoslawski aprovecha plenamente todos los recursos técnicos y estéticos de su técnica; ya no son pruebas, sino un uso racional del desarrollo de su oficio. Es esta su obra más radical, en las siguientes se irá acercando, cada vez más, a la tradición, sin perder jamás por esto, ni su originalidad, ni su estilo. A partir de esta obra podemos hablar de la cima del periodo de enriquecimiento musical polaco.

La importancia de *La Pasión según San Lucas* es muy diferente. En esta obra se funden de una manera casi mágica, la tradición y la vanguardia. Penderecki logra hacer de un género prácticamente olvidado (por lo menos en los diez años anteriores), uno contemporáneo. El oratorio, la cantata, la ópera, de pronto recobran su actualidad al hacerse evidente que ninguno de estos géneros excluye la posibilidad de ser abordado con una mentalidad experimental. Las nuevas técnicas podían ponerse al servicio de las grandes formas del pasado. "La Pasión, dice Penderecki, puede no gustar, se puede no

\* Originalmente su título era *8' 26"*, más tarde lo cambió a *Tren ofiarom Hiroszimy*, sin duda más sugestivo y con el cual tuvo un gran éxito comercial.



Kazimierz Serocki



Tadeusz Baird

estar de acuerdo con su concepción estética o con su lenguaje sonoro; pero no es posible ignorarla, es imposible olvidarla." Y efectivamente así es. Esta obra transformó el pensamiento musical de su época e hizo evidente la necesidad de unir los resultados de la experimentación con la tradición. La vanguardia terminaba.

Compositores como Penderecki, Kilar y Górecki abandonan la estética del *Sturm und Drang* y cambian a un lenguaje menos agresivo, con reminiscencias tonales.

Es interesante hacer notar cómo la presión de los años 60, de la vanguardia, era tan fuerte, que empujaba en su cauce a compositores totalmente ajenos a esta estética. Sólo así puede explicarse que los compositores más radicales, de pronto se transformen en creadores de una música no sólo simple, sino hasta elemental. Kilar y Górecki son un ejemplo de esto. Para ellos fue un duro proceso el abandonar la novedad, la innovación y la vanguardia. No fue sino hasta la siguiente generación de compositores, nacidos y formados después de la guerra, cuando ya no hay ninguna presión de ningún tipo, que pueden utilizarse libremente acordes por terceras, tener centros tonales, series, clusters o efectos sonoros.

Henryk Mikolas Górecki pasó de un constructivismo serial (I Sinfonía "1959". Scontri, Refren, etc.) a una estética y a una forma más bien primitiva (Dos cantos sacramentales, Amén, III Sinfonía). En su III sinfonía, Górecki aprovecha cantos populares y abandona totalmente la técnica dodecafónica, puntillista o aleatoria que utilizaba en sus obras anteriores. Su estética se acerca a la del siglo XIX. La evolución de su estilo lo ha llevado a utilizar una construcción lineal (como en la III sinfonía), o vertical (como en su Concierto para clavecín).



Lutoslawski

En el caso de Wojciech Kilar, su estilo agresivo también se transformó diametralmente, convirtiéndose en un músico popular, aunque sin dejar por ello, la búsqueda sonora y la experimentación gráfica. Su producción se inclina a la música programática (ha compuesto muchísima música para cine) y también utiliza elementos del folklore polaco. Entre sus obras más interesantes están: *Diptongos*, *Koscielec*, *Krzesany*, etc.

Con Penderecki sucedió algo similar. A partir de su segunda ópera: *El paraíso perdido* ("representación sacra" según el compositor), mezcla los estilos de Wagner y Bruckner. Aunque rara vez se escuchan acordes "puros" por terceras, la línea melódica y la factura orquestal son muy cercanas a Wagner. En obras posteriores repite esta tendencia: II sinfonía, *Te deum*, *Réquiem polaco*, *La máscara negra*, etc.

Si el fin de la vanguardia tuvo para algunos compositores transformaciones radicales, para otros significó dirigir su interés a los medios electrónicos (Dobrowolski) y para otros más implicó recurrir nuevamente a la claridad de notación y a evitar los grandes pasajes aleatorios (W. Kotonski, Zbigniew Rudzinski). És interesante hacer notar que estos cambios no afectaron en lo más mínimo a compositores como Tadeusz Baird y Kazimierz Serocki, quienes se mantuvieron fieles a su estilo y a su ideología hasta su muerte. Lutoslawski es un caso aparte. El ha seguido su desarrollo musical muy independientemente de las modas o corrientes, por lo que sus cambios se definen con respecto a sí mismo y no con relación al exterior.

De la generación formada durante la guerra, el compositor más relevante es Zygmunt Krauze. Su concepción musical está inspirada en la obra del pintor Wladys-

law Strzeminski y en su teoría "unitaria" que consiste en considerar al arte (en su caso, el arte visual) como algo que existe per se.\* Para traducir este pensamiento visual al plano musical, Krauze ideó una música sin principio ni fin, con una sustancia sonora que sólo se transforma mínimamente. Una forma musical sin contrastes que requiere una manera distinta de escucharla. La música dura por varios días y el escucha puede acercarse a ella en cualquier momento y tener siempre la misma impresión.

La idea de la música unitaria exige una simplificación de la técnica de composición, ya que la variedad y la complicación de los medios está en franca contradicción con la concepción de una forma sin conflictos, estática, inalterable y homogénea. Ejemplo de esta música es: *Piece for orchestra No. 1*, *Policrhoma*, *Fête Galante et pastoral*.

Originalmente *Fête Galante et pastoral* fue realizada para ser escuchada mientras se caminaba por el castillo de Eggenberg. En 1975 se presentó en su versión de concierto que le hizo perder su carácter unitario. Esto marcó un periodo de transición que llevaría a Krauze al estilo de su Concierto para piano o el de violín, en los que mantiene su forma sencilla de factura y se aleja de la manera tradicional de construcción y percepción. En su obra *The last recital* amalgama, en forma de citas textuales, algunas obras clásicas para piano del siglo XIX y en *Automatophone* sigue la idea de montaje. En *Aus aller welt stammende* y en *Folk music*, las citas están tomadas del folklore, siendo el primer compositor que trabaja con este tipo de material, aunque de una nueva manera, después del gran auge de los años 50. La consecuencia de alejarse de los valores conocidos, la manera de negarlos (*The Last Recital*) o de llevarlo a una realidad más allá de lo artístico (*Automatophone*), colocan a Zygmunt Krauze dentro del terreno del arte conceptual.

El arte de Tomasz Silorski evoluciona dentro de la música minimalista. Su música, muy cercana a la tradición, se basa en una unidad estática y la uniformidad del material sonoro. Para él, un sonido es suficiente material para una obra. Utiliza la reverberancia, el eco, la repetición idéntica o con poquísimos cambios. Entre sus obras más importantes están: *Homofonia*, *Vox humano*, *Music in twilight*, *Hymnos*, etc.

Otros compositores pertenecientes a la generación de la guerra son: Marta Ptaszynska, quien combina su actividad de compositora con el de percusionista (*Lands*, *Magic spaces*, *La novella d'inverno* y *Moon flowers*); y Krzysztof Meyer, ligado a las grandes formas tradicionales del clasicismo (*Hommage a Nadia Boulanger*, seis sinfonías, un concierto para violín, etc.). Marian Borkowski, Zbigniew Bujarski, Zbigniew Penhowski, Zbigniew Rudzinski, Marek Stachowski, Bernardetta Matuszczak y Zbigniew Bargielski, conforman un activo grupo de compositores que se inclinan hacia las técnicas que se caracterizan por su valor sonoro y ligados a las técnicas tradicionales.

\* "Un cuadro no nos cuenta nada, no nos muestra nada, no significa nada, simplemente existe. El derecho del arte no tiene nada que ver con las leyes de la naturaleza. Tiene lógica artística o lógica como objeto." Wladyslaw Strzeminski.



Zygmunt Krauze



Penderecki



Witold Szalonek



Henryk Mikołaj Górecki

A partir de la segunda mitad de los 70, los tres principales festivales de música contemporánea: La Primavera de Poznan, El Festival de Wroclaw de Música Contemporánea y El Otoño de Varsovia, comenzaron a programar la música de los compositores nacidos y formados después de la guerra. Robert Kuznik es, tal vez, el más cercano a la generación anterior en cuanto a estilo. El grupo KEW (1973-1975) integrado por Krzysztof Knittel, Elzbieta Sikora y Wojciech Michniewski trabajan con multimedia, tanto en grupo como individualmente.

La obra de Grazyna Pstrokonska-Nawratil tiene un carácter clásico en cuanto a la sintaxis, pero con elementos contemporáneos como el aleatorismo, aunque utilizándolo de una forma muy moderada. Su música es, ante todo expresiva: dramática en *Epithafios*, agresiva en *Ostinato*, lírica en *Nokturn* y épico-narrativa en *Ikar*. Andrzej Krzanowski se ha interesado por muy diversas corrientes.

Es, además de compositor, un excelente acordeonista y muchas de sus obras son para este instrumento. En un intento por incorporar el acordeón a la música contemporánea, ha escrito estudios, sonatas, obras polifónicas y obras para acordeón y diversos grupos de cámara. También ha trabajado multimedia.

Eugeniusz Knapik reúne en su estilo tendencias modernas (Ligeti, Nono) y el folklore polaco, al estilo de Górecki.

Aleksander Lason, Krzysztof Baculewski y Rafal Augustyn reúnen medios modernos con formas clásicas. Lidia Zielinska tiene como principal interés encontrar nuevos medios y técnicas en los instrumentos, fundiéndolas con formas tradicionales (passacaglia, forma sonata, etc.). Entre sus obras más importantes están: *Pani koch*, *Pozegnanie z tooropen*, etc.

Pawel Szymanski, quien durante El Otoño de Varsovia de 1979 debutó con gran éxito, ha creado una interesante técnica en la que conjunta técnicas barrocas y la deformación (a través de "desmontaje") de cánones de estilo barroco. Sus obras tienen, con frecuencia, carácter polifónico y en ocasiones utiliza material de música gregoriana. Entre sus obras principales están sus *Paritas*, para orquesta e instrumentos solistas.

A esta nueva generación pertenecen también, Grazyna Krzanowska y Stanislaw Krupowicz. Este último, junto con Pawel Szymanski, Andrzej Biezan y Krzysztof Knittel formó el Grupo Independiente de Música Electroacústica, con el que dan conciertos en vivo junto con elementos teatrales.

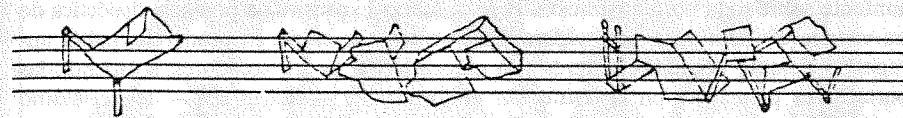
La última generación tiene como común denominador la pluralidad. Tadeusz Wielecki y Barbara Zawadzka y Anna Zawadzka, son compositores que buscan la sutileza sonora, las nuevas sonoridades unidas a una gran expresión. Wielecki es, además, un extraordinario contrabajista. Hanna Kulenty-Brewaeys ha creado su propia técnica de "arcos", con los que logra un constante clima en sus obras; es decir, antes de que decaiga completamente un punto climático, surge uno nuevo. Su producción se caracteriza por su agresividad y dinamismo. Piotr Grella, Jacek Grudzien, Jerzy Kornowicz, Jaroslaw Kapuscinski, Krzysztof Olczak y Jacek Rogala, entre otros, son los más jóvenes compositores que ya muestran una personalidad propia y que nos dan la certeza de que la calidad, la frescura y la belleza de la música polaca, seguirá haciendo historia en la vida musical mundial.

1. Grazyna Bacewicz, 1909-1969
2. Witold Rudzinski, 1913-
3. Witold Lutoslawski, 1913-
4. Andrzej Panufnik, 1914-
5. Andrzej Dobrowolski, 1921-
6. Andrzej Koszewski, 1922-
7. Kazimierz Serocki, 1922-1981
8. Stanislaw Skrowaczewski, 1923-
9. Krystyna Moszumanska-Nazar, 1924-
10. Wlodimierz Kotonski, 1925-
11. Jan Krenz, 1926-
12. Stanislaw Proszynski, 1926-
13. Juliusz Luciuk, 1927-
14. Witold Szalonek, 1927-
15. Tadeusz Baird, 1928-1981
16. Boguslaw Schaeffer, 1929-
17. Wojciech Kilar, 1932-
18. Zbigniew Bujarski, 1933-
19. Krzysztof Penderecki, 1933-
20. Henryk Mikolaj Gorecki, 1933-
21. Marian Borkowski, 1934-
22. Zbigniew Penhersi, 1935-
23. Zbigniew Rudzinski, 1935-
24. Marek Stachowski, 1936-
25. Bernadetta Matuszczak, 1937-
26. Zbigniew Bargielski, 1937-
27. Zygmunt Krauze, 1938-
28. Tomasz Sikorski, 1939-1988
29. Marta Ptaszynska, 1943-
30. Krzysztof Meyer, 1943-
31. Elzbieta Sikora, 1944-
32. Andrzej Biezan, 1945-1983
33. Norbert Kuznik, 1946-
34. Krzysztof Knittel, 1947-
35. Wojciech Michniewski, 1947-
36. Grazyna Pstrokonska-Nawratil, 1947-
37. Krzysztof Baculewski, 1950-
38. Aleksander Lason, 1951-
39. Rafael Agustyn, 1951-
40. Eugeniusz Knapik, 1951-
41. Barbara Zawadzka, 1951-
42. Andrzej Krzanowski, 1951-1990
43. Stanislaw Krupowicz, 1952-
44. Grazyna Krzanowska, 1952-
45. Lidia Zielinska, 1953-
46. Pawel Szymanski, 1954-
47. Tadeusz Wielecki, 1954-
48. Anna Zawadzka, 1955-
49. Krzysztof Olczak, 1956-
50. Jerzy Kornowicz, 1959-
51. Jacek Grudzien, 1961-
52. Piotr Grella, 1961-
53. Hanna Kulenty Brawaeyns, 1961-
54. Jaroslaw Kapuscinski, 1964-
55. Jacek Rogala, 1966-

**Bibliografía**

1. BACULEWSKI, Krzysztof  
*Polska Twórczość Kompozytorska 1945-1984.*  
Polskie Wydawnictwo Muzyczne  
Kraków, Polska, 1987.
2. STOWPIEC, Mariusz; GRONAU, Alicja; KAZEM-BEK, Jan.  
*Nowe Pololenie Kompozytorów Polskich. almanach.*  
"Pomorze" Bydgoszcz, 1988.  
PWP, Polska
3. SCHAEFFER, Boguslaw  
*Maly Informator Muzyki XX Wieku.*  
PWM, 1987, Polska.
4. WOJCIECHOWSKI, Aleksander  
*Polskie Malarstwo współczesne.*  
Wydawnictwo Interpress.  
Warszawa Polska, 1988.
5. TOPOLSKI, Jerzy  
*An Outline History of Poland.*  
Interpress  
Warszawa, 1986.

MÚSICA PARA SALIR DEL MILENIO\*



GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE

La noche del *Marteau sans maître* ocurrió algo. Treinta y tres años después de su estreno en Baden Baden, los oyentes de Alicante, profesionales y aficionados, experimentaron una sensación de cierre categorial. Con *Derive*, ya había dado Boulez una pista en el mismo programa del Ensemble Musique Oblique: como fragmento de *Reponse*, título y propósito de una cosmovisión testamentaria que sigue en proceso —transformándose aún en la imaginación del autor— gira *Derive* hacia la expresividad, el instinto poético y la búsqueda de la belleza. Explorando libremente las posibilidades sensibles y emotivas de los timbres instrumentales y su organización, ni siquiera reprime una cierta decantación barroquizante en los deslizamientos de acordes desplegados y los grupetos de carácter. Y hay contraposiciones de tesitura, largos pedales, niveles sostenidos de sonoridad que parecen sugerir relaciones armónicas, dando testimonio de un Boulez sensual, contemplativo y sosegado.

¿Es ésa la respuesta bouleziana a su propio estereotipo histórico? Al escuchar *Marteau*, media hora más tarde, se hizo patente la inversión del arco: el punto de llegada había precedido al de partida, traduciendo un inquietante estado de cosas. *Marteau* apuntó en su momento una salida a la expresividad tras los rigores seriales de las dos primeras *Sonatas*, las *Estructuras para dos pianos*, *Le soleil des eaux* y el *Libro para cuarteto*; pero *Derive* es, abiertamente, música expresiva.

Corrió aquella noche un comentario del musicólogo italiano Luigi Pestalozza, presente en la sesión, sobre la ya imposible vigencia lingüística de *Marteau* —a estas alturas del siglo— sin merma de su valor histórico. Y fue eso, la evaluación histórica, lo que descubría a unos y ratificaba en otros la certeza de un tiempo distinto y la desprejuiciada superación de los rígidos academicismos de posguerra. ¿Está en curso la catalogación de los dogmas que en su momento fueron imperativos para concretar un sistema, alumbrar caminos y ordenar sin fisuras los problemas del nuevo lenguaje?

La creación musical lleva un par de lustros absorta en la reconquista de su libertad. Nunca la cedieron los compositores seguros de sí mismos y en posesión de un concepto triunfante sobre toda normativización. Pero la fuerza expansiva, la potencia dialéctica de una vanguardia rupturista que —paradójicamente— se erigió en academia, había impregnado durante décadas el interés y la preocupación de los creadores, solapando las aportaciones personales en la *legislación* uniformizante —*malgré elle*— del serialismo integral.

### Darmstadt es historia

De hecho, el Festival no sintió la urgencia de programar Stockhausen, mientras de Luciano Berio se escuchó únicamente *La ritiratta noturna di Madrid*, cuatro suntuosas y decorativas glosas sinfónicas al famoso quinteto *realista* de Boccherini. Una idea flotaba en el ambiente: el espíritu de Darmstadt es historia, o, por mejor decirlo, un referente musicológico central que ya no influye en las preocupaciones de la música viva. Nada ha muerto, porque la herencia del arte no implica liquidación. Lo que sucede es que el rigor de los sistemas cerrados, la hiperordenación o hipertrofia de la norma la proscripción inapelable de las formas anteriores, la exclusión de cualquier elemento evocador de cualquier clase de pasado consiguieron sus efectos renovadores y han cerrado su ciclo histórico. Ya es posible crear lenguaje sin limitación de formantes y pasar la página de los mundos herméticos, las estructuras objetivas y las estilizaciones depuradas hasta la obsesión que pautaron varias décadas de la segunda mitad del siglo.

Junto a los *novísimos*, que no se sienten comprometidos con norma alguna, abiertos a su propio instinto y justamente iconoclastas; y junto a otros autores vivos pero más veteranos, cubrieron el Festival, en dilatado esquema de contemporaneidad, músicas de Schönberg y Berg, Ives, Ravel, Milhaud, Varèse, De Falla, Esplá y Mompou. No crecieron ni decayeron los grados de interés en función de la proximidad o la distancia en el tiempo.

Un estreno absoluto podía ser tan significativo como una buena versión de repertorio. Esa pacífica convivencia, que ya parece homologada en festivales de todo el mundo, ilustra la recuperación de tiempos y espacios que está caracterizando un fin de siglo y también de milenio. El diagnóstico menos atrevido es que se hace síntesis sobre la recapitulación de una gran etapa de experiencias pluralistas, reordenando en términos amplios y asimilativos los aportes evolutivos del pensamiento sonoro. Y puesto que el siglo no ha sido uniforme ni se describe en la unidad de los lenguajes, de las técnicas o de los conceptos ideológicos y estéticos, su diversidad es precisamente el germen del que florece la sintética liberalidad de las postrimerías. Esa condición proyectiva en muchas direcciones, que rescata cuantos elementos formales o expresivos puedan servir al propósito de la creación, produce por su propia lógica una prolongación de perspectiva en que toda la música se hace presente para el instinto progresista de unos autores que no parecen estar rompiendo hacia nuevos conceptos y sistemas sino definiendo un *modus operandi* absolutamente resolutivo, de manera que con el nuevo siglo sobrevenga la invención rompedora, el paso



De izquierda a derecha: John Cage, Hank Badings, Mauricio Kagel, Earle Brown, Henri Pousseur, Luciano Berio, Marina Scriabin, Pierre Schaeffer. Sentado: Karlheinz Stockhausen. Bruselas, 1958.

adelante. De ahí la cada vez más frecuente comparación de la circunstancia actual con el *siglo de Bach*.

En tal perspectiva hay algo más que juego y transgresión, mucho más que réplica y sarcasmo frente a los academicismos abandonados por superación. Autores consagrados y autores nuevos toman indistintamente *materiales del pasado* en un contexto de novedad irrenunciable, compareciendo esa dialéctica tanto en títulos de hace pocos años como en los estrenos absolutos del Festival. Sin extender la referencia más allá de lo escuchado en Alicante, así ocurrió —en temas y/o procedimientos— con la *reconstrucción* orquestal de los virginalistas ingleses del XVII en *Music of Gaiety* de Bruno Maderna; las mencionadas glosas de Berio sobre Boccherini; la *Villanesca* de Carmelo A. Bernaola —magistral— sobre el polifonista español Guerrero; las *Variaciones* de Blacher sobre *el tema Capricho 24* de Paganini; las desenvolturas de Manuel Seco en *In occasum Phebo*, mezclando trovas de juglares y violines barrocos al puntillismo serial; las técnicas politemporales de los aborígenes australianos y los arabescos plurilineales de la música persa del XVI incorporados por Luis de Pablo —admirablemente— a su *Concierto de cámara* y al intermedio de la ópera *Kiu*; o las insinuaciones romantizantes del *Concierto para violín* de José Luis Turina. Y todo ello en lo que toca a lo más obvio, sin

entrar en alambicamientos que, no ya en el plano motivico y procedimental, sino en el expresivo, *rehabilitan* formas o morfemas *institucionalizados*, en funciones inequívocamente nuevas.

Puede ser azarosa tan rica coincidencia retroproyectiva teniendo en cuenta que un Festival determina si quiere alguna línea concreta en los encargos directos, pero no elige excluyentemente los programas ofrecidos por solistas y colectivos actuantes. Pero del propio azar deriva, estadísticamente, la consecuencia del pensamiento de síntesis y la libertad sin tabúes en que hoy se describe la composición mundial.

#### *Ambiente y panorama*

El IV Festival de Música Contemporánea de Alicante (1988, 18 a 25 de septiembre) funcionó informativa y artísticamente como reflejo de un presente internacional más o menos homogéneo.

Sesenta títulos de cincuenta y cuatro autores en quince sesiones configuran un panorama por lo menos suficiente de lo que es hoy la música en el doble plano de la creación y el sistema. Tomás Marco, director del Festival y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea —organizador del encuentro junto al Ayuntamiento de Alicante y las cajas de ahorros provinciales—, consiguió una programación representativa, intérpretes importantes, inusual asistencia de público, concurrencia crítica nacional y extranjera y difusión radiofónica de todo lo realizado. Esto tiene, en España, el valor añadido de la unidad de tiempo, espacio y propósito que facilita el contacto, supliendo en alguna medida la indiferencia por la contemporaneidad del llamado *gran público* —y más en la periferia provincial—, así como la dificultad, para los mejor informados, de seguir las actividades regulares del CDMC y entes análogos en Madrid o Barcelona. Directores de festivales españoles como José Luis Ocejo (Santander), Pablo López Osaba (Cuenca) y Rafael Nebot (Canarias), que programan música viva aunque no sea a título de especialización, acudieron también al Contemporáneo.

Otro dato valioso es el clima de debate que provocan las sesiones, naturalmente contrastadas y, por ello, incitadoras de la confrontación individual entre lo que se escucha y lo que el desarrollo cultural de cada uno está en condiciones de absorber o cuestionar. Compositores de la talla de Luis de Pablo, Ramón Barce y Jean-Etienne Marie estuvieron en Alicante. Además de dos obras en sendos programas, aportó De Pablo un curso de composición y análisis en el Conservatorio Óscar Esplá. En un aula con aislamiento acústico pequeña y hermética, capaz para el trabajo desahogado de muy pocos músicos, se daban cita diariamente más de medio centenar en torno a uno de los compositores emblemáticos de la contemporaneidad española e internacional. Excelente pedagogo, centró De Pablo la inquietud de jóvenes y menos jóvenes autores de diversa procedencia, becados algunos de ellos.

Ningún título de Barce había sido programado, pero su presencia y comentario se significaron poderosamente en los ocho días de Alicante como símbolo no sólo de una generación (él va a cumplir sesenta años) que permanece indesplazable en el ápice de las experiencias renovadoras, resistente al encasillamiento historicista, sino también, en

su caso, del compromiso de la creación y la teoría, el gesto artístico y el conocimiento, el arte y su sistema a través del visor sociológico.

Grandes maestros, jóvenes autores que estrenan dando la cara a la mayor o menor intensidad del aplauso, dialogan y pautan la excitante pululación de los hoteles, los entreactos, las cenas posconcierto, los conciliábulo *inter pares*, los paseos y tertulias de la alta noche en la tibieza de la Explanada alicantina; algún político perplejo y cumplidor de cortesías; intérpretes que llegan y apenas tienen un instante entre ensayos para saber de qué va lo ya producido; monografías con la tinta aún caliente y registros discográficos recién prensados, que se reparten casi en secreto porque no hay para todos; rondas peripatéticas entre el Teatro Principal —con su director, Luis de Castro, como excepcional anfitrión— los magníficos auditorios de las cajas Provincial y del Mediterráneo y las piedras nobles, los espacios al aire libre y las panorámicas del Castillo de Santa Bárbara, donde se producen la electroacústica y el *happening*; y periodistas, fotógrafos, radiofonistas como signo inseparable del acontecimiento, todo eso marca un ambiente y un estilo doblemente propicios para la reflexión y el disfrute lúdico de la música viva.

#### *Crisis y revisión electroacústica*

Con Jean-Etienne Marie, venerable y un punto paternal, estuvo allí la gran herencia europea de la microintervalica y la electroacústica. Nombre inseparable del CIRM (Centre International de Recherches Musicales), del MITT (Microintervalle, Theorie et Technologie) y del Festival *Musiques Actuelles*, presentó dos de sus obras y un estreno absoluto de José Manuel Montañés, joven discípulo español en Niza. Aunque producida tan sólo en algunas de sus vertientes, fue tal vez el de la música electroacústica uno de los temas en más clara revisión crítica. Parece, en todo caso, generalmente sometida a una reconsideración de la que probablemente salgan nuevos caminos. Y ello sin perjuicio de que, por sus propios recursos de generación sonora, esté asimilando con más decidida vocación las confluencias o identidades lingüísticas que interrelacionan hoy las diferentes disciplinas artísticas.

Una de las obras de Marie, también estreno absoluto, está inspirada en carteles del diseñador y grafista alemán Holger Methies, y la otra en poemas de Donne, Góngora y Mallarmé. La de Montañés, *Música para dos cuadros de Kandinsky*, proclama desde su título el mismo fenómeno. En la presentación se esforzaba Marie en describir los carteles, las pinturas y los poemas, lamentando no disponer de los primeros para una visualización directa por el público. El problema de esta vertiente electroacústica es que la fijeza de la cinta grabada, sin manipulación en vivo (*live electronic*), parece colocarla en dependencia de estimulaciones no sonoras que le son connaturales y reducen su ambición a un descriptivismo que envejece rápidamente. Los usos *pop* o las funciones ilustradoras (cine, sobre todo) de los sonidos sintéticos corrompen relativamente el ámbito de la creatividad más comprometida y limitan su espectro como alternativa a los instrumentos tradicionales. Tal vez la huida necesaria del decorativismo y de lo prosaicamente imitativo esté presionando críticamente un modo de creación que tuvo sus

grandes momentos en la línea Darmstadt y en solitario, sin el acoso de la explotación comercial.

La sesión a cargo de la *mezzo* norteamericana Patricia Mikishka cubría otra dimensión electroacústica: voz en vivo sobre cintas pregrabadas. Tampoco resultó apasionante, y no sólo por el curioso mimetismo europeísta de los compositores americanos Charles Dodge, Dexter Morrill, John Melby y Milton Babbitt; también por ese criterio fijista del *tape* que envejece —aún contándose ente las obras interpretadas un estreno absoluto— mientras la voz viva asimila cambios y transformaciones de la técnica y el gusto que, aunque sutilmente, marcan una ruptura de los dos órdenes de producción sonora.

El grupo catalán *Vol ad libitum* también llevó al Festival otras posibilidades de la electroacústica: amplificación instrumental —*microfonización*—, manipulación en vivo, mezcla de instrumentos y cintas pregrabadas. Los títulos de Jep Nuix, Oriol Graus, Jordi Russinyol, Luis Callejo, Mercé Capdevila y Gabriel Brncic oscilan entre imitaciones de ruidos naturales, fabulaciones poéticas, parodias desmitificadoras, hipnosis repetitivas y sugerencias líricas directas. En general, y admitiendo diferencias de ambición y calidad, se contraen a una exploración sin invención ni distanciamiento enérgico de los efectos prodigados en usos comerciales.

Podría ser esa crisis de replanteamiento de la electroacústica, después de la gran eclosión con Stockhausen y la estela de las experiencias centroeuropeas, francesas e italianas —con el exceso experimental del cálculo cibernético incorporado a un acontecer sonoro como metalenguaje de imposible asimilación en la escucha— uno de los corolarios del Festival. En su espectáculo *Calla, trompetilla, calla* también utilizó Fernando Palacios determinadas técnicas electroacústicas, sometiénolas a la relativización desmitificadora y los efectos caricaturales. Aunque sería abusivo limitar el propósito a una visión contracultural de los elementos utilizados, parece claro que la electroacústica no sale muy airosa de entre ese instrumental de globos, bocinas, trompetas de plástico, tubos, boquillas y émbolos para churros. Espectáculo lúdico y refrescante, en el territorio ambiguo de una contemporaneidad que cuestiona sus propios mitos.

### Halffter y de Pablo

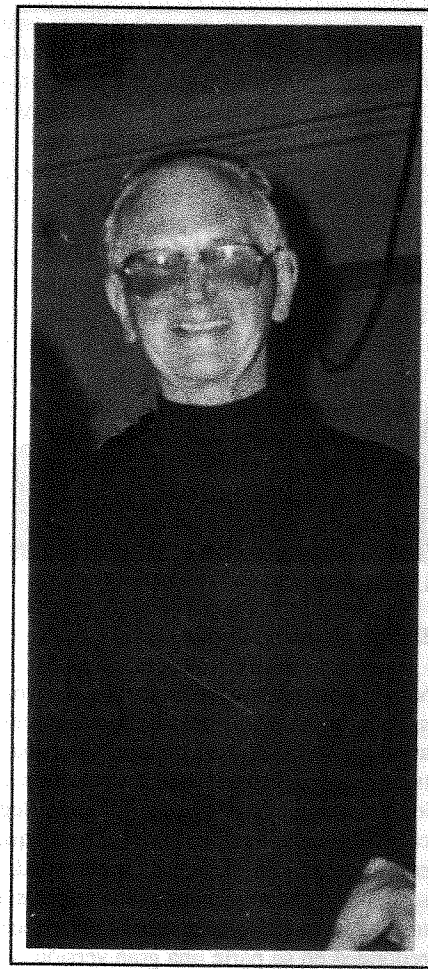
Tres orquestas sinfónicas, tres *ensembles* camerísticos, cinco solistas instrumentales, cuatro cantantes, seis directores, un estudio electroacústico y el espectáculo de Palacios sirvieron los sesenta títulos programados. La diáfana escritura y el frescor conceptual del *Concertino 13 + 1* de Xavier Montsalvatge, figura patriarcal de las últimas noches festivaleras no fue, precisamente, la aportación más *conservadora* de los compositores vivos. El abanico estético y estilístico englobó lenguajes más tradicionales, como es el caso de los alcoyanos Blanes y Blanquer, ambos con estrenos absolutos. En la intención integradora de Tomás Marco, el criterio de contemporaneidad no es sólo formal sino también ampliamente temporal.

Pero la nómina más reciente tuvo cumplida representación, paralela de la actualidad indiscutible de los grandes nombres. En este último nivel, las obras de Cristóbal Halffter suscitaron la apabullante admiración de rigor. Sus *Variaciones Dortmund* para gran

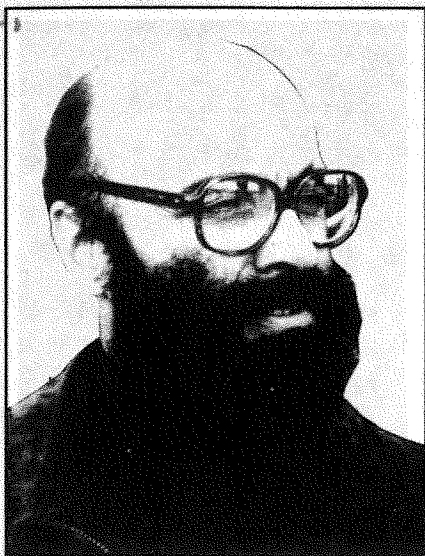
orquesta transmiten la inconfundible personalidad del autor en su más plena madurez. La dialéctica de las líneas largas y *acordales* enfrentadas a las figuraciones ágiles, de movilidad extrema; la riqueza de la paleta tímbrica, el conflicto de las densidades dinámicas, las tensiones verticales sobre alturas límite que enmarcan la oscilación de los grados intermedios, la plétora de ideas y la calidad privativa de los colores; la expansión, en fin, de esa micropolifonía halffteriana tan compleja de técnica como desbordante de vitalidad, producen una inconfundible seducción sonora. La dirección de José Ramón Encinar con la Orquesta RTVE puso en valor toda la fantasía de esa página espléndida, *cima* del festival apenas iniciado. Y es curioso que, confrontado a Halffter en el mismo programa, el *Duo per Bruno* de Franco Donatoni sonara tan preciosista y sofisticado en toda la sabiduría de su escritura compleja, refinada y difícil.

Fueron, de hecho, los jóvenes directores españoles los más generosos de técnica y talento en los programas sinfónicos. Encinar, José Luis Temes y Víctor Pablo Pérez, miembros de la misma generación y en el podio, respectivamente, de la citada orquesta madrileña, la Gulbenkian de Lisboa y la Sinfónica de Tenerife, superaron con creces las prestaciones del belga Ronald Zollman y el británico David Parry. Encinar dirigió igualmente el intermedio de *Kiu*, de Luis de Pablo, potenciando a tope los relieves de las líneas melódicas y esa

sustancia lírica que sigue resultando insólita para los conocedores del autor. Temes tuvo a su cargo el *Concierto de cámara* del propio De Pablo, producto de una fulgurante seguridad de escritura que desarrolla la técnica de la temporalidad irregular y las imbricaciones métricas que, en aparente colisión, engranan un discurso simultáneo proyectando las pulsiones respectivas en el *tempo* de las restantes: experiencia de extremada precisión en la que los tiempos cruzados y desiguales del inconsciente adquieren cuerpo y entidad física en un batir disímil que enriquece fundamentalmente la imagen sonora.



Jean Etienne Marie, 1918-1989.

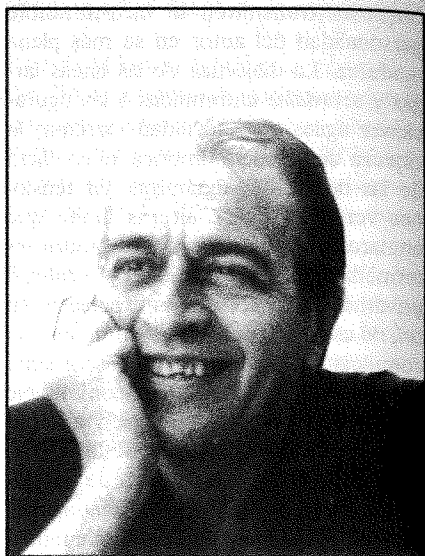


Luis de Pablo

#### *Darias, Guerrero, Turina*

Víctor Pablo Pérez condujo el *Concierto para violín y orquesta* de José Luis Turina, estreno que había levantado la más intensa curiosidad festivalera y se resolvió en triunfo aunque alguien creyera hallarse ante una *falsa obra maestra*. Maestra o no, se asienta en tres plenos: la capacidad de suscitar una expectación auditiva o una tensión en espera de los acontecimientos que se insinúan, llegan, pasan e incluso se repiten sin agotar sus cargas poéticas; la fijación del exacto equilibrio entre la efusividad expresivista y el rigor constructivo; y la elegancia, la alacridad, el refinamiento de las mezclas colorísticas, las secuencias del movimiento, los relieves de los grupos instrumentales y la entidad de todos los motivos, sean a solo, por secciones o en *tutti*. Víctor Martín, como solista, redondeó en su parte una gran versión.

En el mismo programa con la Orquesta de Tenerife incluyó Víctor Pablo *Vicmar* de Javier Darias, otra dimensión del sinfonismo neoexpresivista. La solidez y el espesor de sus masas en líneas reposadas —con caligrafía muy inteligente y elaborada en las cuerdas— plantean un encadenamiento de interrogantes sobre motivos ascendentes. La alternancia de los bloques temáticos conduce a pasajes de suspensión reflexiva y a interpolaciones rítmicas de excelente factura, generalmente apoyados en diseños de contrapunto bien trabados pero nunca agobiantes. El sabor diatónico que dimana del sistema cerrado de cuartas remite la imagen sonora a resonancias de cierto arcaísmo, sabiamente utilizadas en un contexto de nobleza y espiritualidad inmediatamente comunicativos.



Barce

La muestra más personal del joven sinfonismo español fue, sin duda, *Antar Atman* de Francisco Guerrero. La tensión y la energía constantemente articuladas en *tutti* y *fortissimo* desinhiben la sonoridad de los habituales procesos de excitación y reposo. Órdenes estructurales superpuestos con dominio extraordinario, rompen la medida límite del pleno sinfonismo, saturan el espacio acústico y lo exasperan sin tregua en una voluntad de hacer física y corpórea, casi paroxística, la entidad del sonido. La vecindad en programa de esta página con el *Concierto para violonchelo* de Josep Soler, sombrío y melancólico, con la parte solista en línea esencialmente lírica, casi siempre cantada y expresiva en *vibrato*, signaba tanto las diferencias generacionales cuanto las temperamentales en la plural coexistencia de la contemporaneidad española.

Pianista en el *Concierto* de Luis de Pablo, Jean-Marie Cottet sirvió también un recital con Schönberg, Berg y la *Primera sonata* de Boulez, además de dos obras españolas: la *Cadenza* de Cristóbal Halffter, en que parecen mágicas las elucubraciones sobre las resonancias de armónicos; y *Jondo de Guinjoan*, *contrastada dicotomía de una divagación melódica, melismática y ligada con los cortes secos, percutidos y verticales de un discurso más o menos aleatorio*.

#### *Los más jóvenes*

Michel Swierczewski programó estrenos españoles en las dos sesiones de *Musique Oblique*. Contenido y virtuosístico el *Wagadu* de Manuel Luque, trazado con buen oficio; divertida y bien dosificada la mixtura de lo tradicional y lo nuevo en el *Phebo* de Manuel Seco; flanqueado el primero por las músicas de Varèse y Ligeti —nada menos— que le acompañaron en el programa, así como por *At first light* de George Benjamin, el más celebrado de los jóvenes autores ingleses en su pieza camarística más famosa: un juego de fantasía derivado en su origen de impresiones visuales y pictóricas. Y *asediado* el segundo por los dos Boulez que abren este comentario. Difíciles pruebas, dignamente superadas.

Una nota curiosa estuvo en el programa del Cuarteto de Trombones Aitana, con la preciosa *Suite* del polaco Serocki y tres estrenos absolutos de Luis Blanes, Albert Llanas y Manuel Angulo. Formación insólita que condiciona poderosamente la escritura, propicia juegos de polifonía basados en el problemático contraste de los timbres uniformes —por alturas, sordinas diversas y otros recursos— y concluye una serie de propuestas de redimensionamiento instrumental que centran su mayor interés en la periferia de la sustantividad musical.

También se dieron en estreno absoluto dos páginas sinfónicas de sendos *novísimos* españoles, Jorge Fernández Guerra, proyectado sobre todo por su ópera *Sin demonio no hay fortuna*, de 1987, desarrolla en *Los ojos verdes* un criterio generoso de la gran orquesta desde la reminiscencia poemática de la leyenda becqueriana. Todas las familias instrumentales están pensadas en función de sus caracteres de color, dinámica y movimiento, sin caídas ni borrones aun cuando las masas invaden casi permanentemente la escritura. La expresividad de las *segundas* concomitantes en movimiento inverso es tal vez el rasgo escritural más acusado en una globalidad descriptiva que traduce en pers-

pectivas, planos y propuestas plásticas una clara familiaridad con la materia orquestal. No parece tan lograda la *Memoria de un tiempo imaginario* de José Manuel López. El eclecticismo postserial y las fijaciones subconscientes de los generadores electrónicos contaminan la pieza de ecos extraños a lo específicamente orquestal y la pueblan de estereotipos que llegan a fatigar por su duración incontrolada.

El mismo Temes, con la Orquesta Gulbenkian, nos pondría al corriente de la actualidad portuguesa con *Threads* de João Pedro Oliveira y el *Concierto para violonchelo* de Joly Braga Santos: obras recientes, la primera de un autor joven y la otra de un veterano fallecido este mismo año; aquélla muy vanguardista en los juegos tensiones y ésta más académica, con claras resonancias impresionistas.

Y dando fin a la referencia de estrenos españoles, aún resta citar el *Proceso* de Carlos Cruz de Castro, interesante muestra de una etapa puntillista ya reputada de *histórica* que, pese a su fecha, 1972, no había sido presentada hasta ahora; el *Piano Concertant* de José Evangelista, de sólida armadura y fácil dominio de la materia pianística (asumida con oficio por Fernando Puchol) aunque relativamente convencional de lenguaje; y *En mí, lejos de mí*, de Gabriel Fernández Alvez, variaciones sinfónicas muy sólidamente construidas en lo textural.

### Hacia el nuevo siglo

Neoexpresivismo, neotonalidad, neorromanticismo y otros *neos*, fueron las voces más repetidas en los ámbitos alicantinos de ocho días apretados y excitantes. Recuperación, retorno, sincretismo, síntesis, recapitulación y resumen sonaron igualmente al fondo de un goce compartido por la libertad creadora. Y todo ello proyectado a un tiempo nuevo, un siglo y un milenio, que habrán de recibir no una tendencia dominante, no un dogma primordial, no una estética imperialista sino el *corpus* íntegro de una experiencia secular más acelerada, más rica y más plural que la de cualquier otro periodo histórico. Con la radical certidumbre, además, de que nada retorna a lo que ya fue, y el compromiso con el tiempo vivido y por vivir es lo que, en definitiva, legitima ética y estéticamente la cualidad contemporánea del pensamiento y la práctica de arte.

Y así las cosas, las entrevistas exclusivas en que seis creadores de distintas generaciones hablan de música y músicos en su mundo y en su tiempo extienden y concretan las ideas más o menos implícitas en estos comentarios.

\* Tomado de *Los Cuadernos de Música*, España, octubre de 1988.

## NOTAS SIN MÚSICA

### LIBROS

#### Juan Arturo Brennan

*Los fabricantes del sonido* es un interesantísimo libro cuyo tema central son los instrumentos musicales tradicionales de Venezuela. Realizado por dos antropólogas de sólida preparación, el libro en cuestión ofrece un panorama amplio, muy bien investigado y lógicamente ordenado, del instrumental que se utiliza en la música popular de Venezuela. Se incluyen los diversos orígenes de tales instrumentos, como las culturas indígenas locales, la influencia europea, la herencia africana, etc. Como suele ser tradicional en este tipo de trabajos, la exploración del instrumental se da a partir de su división en grupos: idiófonos, aerófonos, membranófonos, cordófonos, y diversas subdivisiones al interior de cada grupo. Así como es notable el parecido de algunos de los instrumentos presentados en el libro con otros que forman parte de la tradición de otras zonas de América Latina (y de otros continentes), también destaca la presencia de otros que son específicos de la expresión musical de Venezuela. Los textos descriptivos de los instrumentos

están acompañados casi siempre de las necesarias referencias etnográficas y antropológicas que permiten situarlos al interior de comunidades específicas, así como comprender sus orígenes rituales, ceremoniales, festivos, etc. La obra está ilustrada con fotografías de estudio de un buen número de los instrumentos descritos, así como con interesantes fotografías del empleo *in situ* de los instrumentos en diversas comunidades indígenas de Venezuela. De especial interés son las páginas dedicadas a los instrumentos que forman parte de los conjuntos más típicos de la música popular venezolana, como el cuatro, la bandola, el quitiplás, las maracas, el arpa, diversos tipos de tambores. En su parte final, el libro ofrece entrevistas con cinco personajes que se dedican, en diversas comunidades, a la fabricación de instrumentos musicales. En estas entrevistas destaca sobre todo lo inseparable del elemento estrictamente musical y el contenido ritual de la actividad de la construcción. Esta sección del libro se ilustra con fotografías que describen los pasos más importantes en la construcción de los instrumentos discutidos en las entrevistas. El libro se complementa con una prolija bibliografía (que incluye algunas buenas referencias discográficas) y un detallado índice de las ilustraciones que acompañan al texto. El trabajo editorial y la presentación del libro son de muy buena calidad, y destaca el hecho de que la edición fue patrocinada por la iniciativa privada venezolana.

## LOS FABRICANTES DEL SONIDO

Darfa Hernández y Cecilia Fuentes  
Fundación Bigott, Caracas (sin fecha)

El Fondo de Cultura Económica ha publicado recientemente, y en buena hora, un interesante libro de Juan Vicente Melo que lleva por título el mismo que el de la sección de *Pauta* que da cabida a estas reseñas: *Notas sin música*. Se trata de una sabia recopilación de textos suyos sobre música, generados a lo largo de varias décadas de su actividad como observador, cronista y crítico de la actividad musical en México. El compilador de la obra, Alberto Paredes, ha organizado el contenido del libro en apartados muy bien delimitados. Uno, dedicado a músicos mexicanos, otro a músicos extranjeros. Uno más a diversos grupos musicales, y otro a ciclos y conciertos. El más interesante de estos apartados es, sin duda, el que está dedicado a asuntos de difusión y administración musical. En los escritos que forman esta sección del libro, Melo exhibe una singular lucidez, señalando con claridad algunas de las lacras de nuestro ámbito musical, mismas que parecen no haber sanado desde que Melo escribiera sus textos. Destaca también la encomiable actitud de Melo hacia la música y los músicos de México. Situado en un justo medio entre el chauvinismo estridente y el malinchismo vergonzante (actitudes por desgracia muy comunes en nuestro ámbito sonoro), Melo dedica páginas honestas y solidarias a la figura y la obra de músicos mexicanos tan diversos como Muench y Elizondo; Zayas y Rolón; Kuri-Aldana y Mata. En esta sección de la obra hay una nota especialmente interesante, dedicada a la musicalización de una puesta en escena a cargo de Juan José Gurrola. El fluido y ameno estilo de Juan Vicente Melo, algunos de cuyos textos han aparecido ya en *Pauta* (números 3, 6, 8, 23, 26-28), es una prueba más de que la crónica musical no tiene por qué habitar los nefastos extremos a los que nos tienen acostumbrados los pseudo-críticos que abundan por estos rumbos: la frivolidad de la página de sociales, o la solemnidad del análisis compás por compás. Es evidente ante la lectura de estas *Notas sin música* que Melo es un comentarista que, a diferencia de tantos otros, sí ama la música, y sí la entiende, y sí comprende que la labor de un crítico musical no es la de delimitar feudos y halagar vanidades, sino marcar puntos de comparación, y compartir percepciones y puntos de vista con los demás melómanos. Como en otros espacios ya lo he

hecho, recomiendo en especial la lectura del ensayo que Melo dedica a la exploración de los efectos patógenos y las virtudes terapéuticas de la música. Este genial texto fue reproducido parcialmente en el número 8 de *Pauta*.

## NOTAS SIN MÚSICA

Juan Vicente Melo  
Fondo de Cultura Económica, México, 1990  
Colección Popular, No. 428

Después de largos años de búsquedas y encargos infructuosos, encontré en una espléndida tienda de música en Amsterdam un libro que, al menos hasta la fecha, es lo mejor que se ha escrito sobre la trompeta. Escrito originalmente en alemán y traducido luego por su autor al inglés, el libro se titula, simplemente, *The Trumpet*, y es sin duda el tratado más completo que se haya escrito sobre este instrumento. El autor es Edward Tarr, trompetista estadounidense que desde hace años está instalado en Europa, y que es uno de los más importantes investigadores sobre su instrumento, así como un reconocido maestro e intérprete, especializado en el rescate de la música escrita para la trompeta natural, es decir, sin pistones ni válvulas. El análisis que Tarr hace del desarrollo de la trompeta está organizado en ocho capítulos que siguen un orden cronológico cuyos apartados están definidos por momentos importantes en la historia del instrumento. Así, el primer capítulo está dedicado al periodo que va de las fuentes más antiguas hasta la caída del Imperio Romano; el último capítulo cubre desde 1815 (fecha aproximada de la invención de la trompeta de pistones) hasta nuestros días. Además de explorar todo aquello que tiene que ver con el diseño, construcción y ejecución del instrumento, Tarr dedica partes importantes de su texto al fundamental asunto del desarrollo social de la trompeta. Es decir, el lugar que el instrumento y sus intérpretes han ido ocupando a lo largo del tiempo al interior de diversos estratos sociales; en este sentido es fascinante la descripción que el autor hace del funcionamiento de los gremios de trompetistas, que tuvieron su auge entre los siglos XV y XVII. En el ameno texto de Tarr desfilan también muchos personajes importantes en la historia de la trompeta, principalmente intérpretes y tratadistas. Entre estos últimos destacan las figuras de Fantini y Altenburg, cuyos manuales de enseñanza para la trompeta son hasta la fecha documentos de altísimo

valor en el estudio del instrumento. De igual manera, Tarr nos acerca al trabajo de ilustres trompetistas de todas las épocas: Bordinelli, el propio Fantini, Reiche, Vejvanovsky, Arban, etc. Una muestra de lo actualizado que está el libro de Tarr es su último capítulo, en el que menciona a los más notables trompetistas de nuestro tiempo, como Maurice André, Adolf Scherbaum, Ludwig Güttler, John Wallace, Gerard Schwarz, Hakan Hardenberger, Wynton Marsalis, y algunos de los más destacados trompetistas del jazz. El trabajo de Tarr como intérprete, investigador y maestro, le da a su libro una cualidad multifacética que por lo general es difícil hallar en otros trabajos similares. Así, a medida que avanza cronológicamente, el autor va dando algunos elementos técnicos sobre modos y estilos de ejecución, mismos que a la larga resultan de capital importancia para la comprensión de la obra. A pesar de ello, es necesario recalcar que este buen tratado sobre la trompeta no es ni complicado ni abstruso ni críptico, sino que está dirigido a un público melómano amplio, no solamente a especialistas en el instrumento. La iconografía que acompaña al texto es muy rica, y la amplia bibliografía contiene referencias a otras obras de Tarr relativas a la historia de la trompeta. Como dato de interés para los *trompetómanos* está el hecho de que Edward Tarr tiene entre sus labores la dirección del Museo de la Trompeta en la ciudad alemana de Bad Säckingen, institución única en su tipo y que contiene una colección impresionante de trompetas de todas las épocas, las más de ellas originales y otras reproducidas de fuentes y documentos fidedignos. Este es, sin duda, un libro indispensable para cualquiera que se interese a fondo en la trompeta, ya sea desde el punto de vista del profesional o del aficionado.

## THE TRUMPET

Edward Tarr  
B. T. Batsford, Londres, 1988

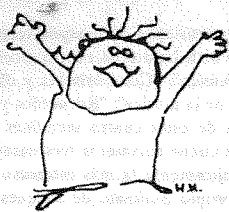
En un interesante volumen, Jack Sullivan ha compilado alrededor de 60 escritos sobre música, bajo el título de *Words on music*. En el prefacio del libro, Sullivan apunta que ha dejado fuera, con toda intención, los textos de crítica musical negativa, para los cuales refiere al lector al sádico *Lexicon of musical invective* editado por Nicolas Slonimsky (y que ya ha sido reseñado en esta sección), de modo que *Words on music* es básicamente una visión po-

sitiva sobre la música. Los ensayos recogidos por Sullivan están distribuidos en cuatro secciones: "Escribir sobre música"; "Compositores y obras maestras"; "El arte de la música"; "Recuerdos y retratos".

La primera de estas cuatro secciones es la más breve, pues contiene solamente tres ensayos, y quizá sea paradójicamente la más interesante. Sendos ensayos del propio Sullivan, y de Jacques Barzun y de George Bernard Shaw, ponen al lector en una justa perspectiva sobre el difícil oficio de aplicar palabras a la música. De particular interés es el ensayo de Shaw, quien fuera uno de los más agudos analistas del fenómeno musical de su tiempo. En el resto del libro es posible hallar una asombrosa variedad de ensayos sobre temas musicales, muchos de ellos salidos de las plumas de personajes bien reconocidos por sus trabajos críticos: Gray, Burney, Rosen, Thomson, Tovey, Chorley, Hale, Slonimsky, Porter. No faltan tampoco los textos de compositores a los que recordamos también como buenos analistas de su profesión: Debussy, Copland, Berlioz, Wagner, Schumann, Liszt, Boulez, Rorem. Y especialmente atractivos resultan los ensayos escritos por intérpretes. Es bien sabido que, por lo general, directores e instrumentistas no han sido particularmente elocuentes sobre su oficio. De ahí que los textos de Bernstein, Gould, Lambert y Graffman funcionen muy bien para dar voz a quienes se dedican fundamentalmente a interpretar la visión musical de otros. En este grupo, Bernstein ocupa un lugar especial porque le recordamos también como un compositor muy activo; su ensayo sobre Mahler es especialmente lúcido y emotivo. Igualmente poderoso resulta el texto de Boulez sobre Stravinsky, mientras que el de Ernest Newman sobre Schönberg es, ante todo, un esfuerzo por verbalizar las enormes dudas que el autor tiene sobre la música del compositor austriaco. *Words on music* es en general un libro muy atractivo, por cuanto presenta, con una inteligente unidad de propósito, visiones múltiples sobre el quehacer musical de varios siglos. En la bibliografía, Jack Sullivan remite al lector a otros textos de los autores representados en su selección; muchos de esos textos son ya clásicos en el ámbito del ensayo y la crítica musical.

## WORDS ON MUSIC

Jack Sullivan, editor  
Ohio University Press, Athens, 1990



## REQUIEMS

### AARON COPLAND

Como un mal año para la música norteamericana será recordado 1990, en que fallecieron dos de sus músicos más importantes: Aaron Copland, en diciembre —poco después de cumplir 90 años de edad—, y Leonard Bernstein, en agosto.

Copland fue el primer discípulo americano de Nadia Boulanger y a su regreso a Nueva York se colocó rápida y definitivamente en los primeros lugares entre los compositores norteamericanos. En el estreno de la primera sinfonía de Copland, Damosch dijo: "Si un joven de 23 años puede escribir una sinfonía como ésta, en cinco años estará listo para cometer un crimen". Como prácticamente todos los compositores norteamericanos —que en el siglo XX han consolidado una tradición genuina—, como Gershwin o Bernstein, e incluso en algunas de sus obras Ives o Barber, Copland intentó en su música una fusión eficaz de las raíces de la vida norteamericana con los desarrollos de la música moderna: inspiradas en el viejo Oeste, tiene partituras como *Rodeo*, *Billy the Kid* y *Appalachian Spring*, y en el jazz, un Concierto para piano, otro para clarinete, *Música para teatro*, etc. Su trabajo con el material folklórico se amplió a otros países de América: *Danzón cubano* —especie de primo de la *Obertura cubana* de Gershwin—, El Salón México. También fue autor prolífico de música para cine —entre ellas *Our Town*—, de canciones, música de cámara, sinfonías y de la notable *Música para una gran ciudad* —que está muy bien escuchar en una gran ciudad como Nueva York o, en su defecto, en una monstruosa como la de México—. Y asimismo, es uno de esos más bien escasos compositores que además de componer escribieron libros sobre la música, de claridad didáctica ejemplar y fino poder analítico: *Our New Music*, *Music and Imagination*, *Copland habla de música* (Ed. Siglo Veinte), y *Cómo escuchar la música* (FCE, Brevia-

rio # 101), valioso intento de acortar la distancia que separa al compositor del oyente.

Como organizador de conciertos de nueva música americana —los famosos Copland-Sesiones—, miembro de diferentes asociaciones musicales, pianista, director, conferencista, articulista y autor de libros, Copland tuvo una significación paralela y casi equiparable a la de la actividad que desplegó en México su íntimo amigo Carlos Chávez. Como consta en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (FCE) —que es una riquísima fuente de información de primera mano sobre los proyectos musicales de Copland—, Copland y Chávez comprendieron y emprendieron con lucidez la tarea que tenían por delante: fundar una vida musical dinámica que propiciara la difusión mundial de la música de América, para integrar ésta, así, en la tradición de la música occidental.

### LEONARD BERNSTEIN

Pianista, compositor y director de orquesta, como Copland o Lukas Foss, pero, como éste último, más director que ninguna otra cosa, Bernstein murió a los 72 años, prácticamente, como Karajan, con la batuta en la mano. Desde 1943 —en que suplió a Bruno Walter al frente de la Filarmónica de Nueva York— hasta dos meses antes de su muerte, la actividad de Bernstein fue incesante y su labor como difusor del repertorio sinfónico mundial, ávida, vasta y de magnífica calidad —sin duda, una de las más importantes y temperamentales de este siglo—. El registro generoso de su oído abarcó la música latinoamericana: por ejemplo, fue él quien realizó los estrenos mundiales de la Sinfonía # 6 y del Concierto para violín —con Szering, como solista— de Chávez. Como compositor, Bernstein es uno de esos autores recordados a escala popular por una sola obra —por suerte en este caso, muy buena—: *West Side Story*, pero además de ésta y las otras obras suyas que crean en las buenas relaciones de la música con la escena y el entretenimiento, Bernstein compuso música de cámara, tres sinfonías y música sacra. Convencido de la música tonal, e influido por Stravinsky y Copland, Bernstein supo incorporar la espontaneidad del jazz —casi en estado puro, como en su *Sinfonía La edad de la angustia*— a una música que también se distingue por su vigor lírico y su ardor jurídico.

### FRANCISCO GABILONDO SOLER

México y los niños de antes y ahora sufrieron la pérdida de don Francisco Gabilondo Soler a los 83 años de edad. *Pauta* promete un homenaje al genial Cri Cri en su entrega 39, pues la 37-38 ya quedó acaparada por Mozart.

### ESPERANZA PULIDO

Y ya sobre el cierre de edición nos llega —a principios de 1991— la mala noticia de la muerte de doña Esperanza Pulido, otra de las figuras legendarias de la vida musical mexicana. Discípula de Adolfo Salazar, Esperanza Pulido colaboró en la mayoría de las revistas y publicaciones musicales mexicanas con sus artículos críticos y ensayos musicológicos, hasta fundar en 1968 su propia revista: *Heterofonía*, de la longevidad récord en su género —más de 20 años y 100 números. En *Heterofonía* —que Esperanza consideraba que guardaba una relación de complementariedad con *Pauta*, según dijo en una entrevista—, esta mujer ubicua de las revistas musicales mexicanas dejó constancia de un sacrificio redimido por el placer y de una tenacidad como animada por la convicción de que la difusión musical no debe estrecharse al puro mundo sonoro sino que también le son indispensables los foros críticos, la investigación y la discusión abiertas. Como si hubiera sido su hogar, Esperanza Pulido arreglaba y decoraba cada rincón de *Heterofonía*, limpiaba las pruebas de imprenta, se multiplicaba como jefe de redacción bajo el pseudónimo Claudio Landeros y como colaborador bajo los nombres de Alma Bello y Claire Stevens —a quien incluso

¿Poseeré la suficiente música dentro de mí como para no desaparecer jamás? Hay adagios tras los que no puede uno ya pudrirse.

E. M. Cioran

reclutó como musicóloga de carne y hueso Pablo Castellanos en el índice uno de sus libros—, sacaba de su bolsa el dinero que mantenía iluminada esa casa de la música —antes de que la financiara un tiempo el Conservatorio Nacional y después el CENIDIM— y fue anfitriona en las páginas de su hogar de musicólogos como Robert Stevenson —íntimo amigo suyo— o Gabriel Saldívar, compositores como Jean Etienne Marie o Cristóbal Halffter, escritores como Juan Vicente Melo. Con una calidad editorial desigual, pero siempre con dedicación, *Heterofonía*, a contracorriente de la escasez de recursos o de la sorda indiferencia, apoyó decididamente la investigación musicológica, dio a conocer algunas composiciones inéditas de nuevos compositores mexicanos —como Enríquez, Gutiérrez Heras, Alicia Urreta, Mario Lavista—, innovó en México una sección de "Revista de revistas" —que empezó su repaso con *Melos*, la más antigua revista del mundo, fundada por Schumann. La pregunta que de modo inevitable surge en estos momentos es si la muerte de Esperanza Pulido implicará la muerte de *Heterofonía* o si su consejo editorial, aprendiendo del entusiasmo ejemplar de esta querida mujer, prolongará su vida.

### HETEROFONÍA # 98-99

Y a propósito de *Heterofonía*, nos llegó hace tiempo su última entrega. Entre otros materiales interesantes, leemos un ensayo muy bien documentado de Robert Parker sobre los proyectos comunes en torno al indigenismo musical de Stokowski y Chávez —que nos revela, entre otras cosas, un amorío entre Stokowski y Greta Garbo—. Jorge Velazco analiza y compara las dos versiones de *Janitzio* redactadas por Revueltas —partitura dedicada, por cierto, a Chávez y su secretario Armando Echeverría—; Contreras Soto estudia la celebridad extraordinaria del *Huapango* de Moncayo; el compositor Aurelio de la Vega lamenta el menosprecio que priva en Norteamérica respecto de la música latinoamericana; Hernández Moncada comparte con el lector una mirada retrospectiva que a los 91 años de edad dirige a su trayectoria musical y acompaña sus recuerdos con unas canciones inéditas suyas, *Tres sonetos de Sor Juana*. Redondean el número documentos y reseñas en torno al quehacer musical.

# DISCOS

## Juan Arturo Brennan

Cada disco del Cuarteto Kronos es una demostración del amplio rango del grupo, tanto en el ámbito interpretativo como en el repertorio. Una de sus producciones más recientes lleva por título *Winter was hard*, que es la pieza con la que abre el disco compacto en cuestión. La obra es del finlandés Aulis Sallinen, y está concebida para cuarteto de cuerdas, coro de niñas y órgano. Es básicamente una obra de contrastes internos; a un discurso sonoro contemplativo, casi mágico, se apareja un texto (en sueco) de una comicidad casi surrealista. El efecto es muy atractivo y a la vez desconcertante. Hay algunas otras obras de este disco cuyo desarrollo está basado en un tipo similar de introspección. La más notable de ellas es *Fratres*, del estonio Arvo Pärt, obra que existe al menos en otras dos versiones, una para violín y piano, y otra para ocho violoncellos. Las otras piezas que comparten esta clase de sonoridad casi mística son *Bella by barlight*, de John Lurie y, en sus propios términos, el famoso *Adagio* de Samuel Barber, tocado aquí en su versión original. Más radicales son las propuestas de Terry Riley en la pieza *Half-Wolf dances mad in moonlight*, así como las de John Zorn en *Forbidden fruit*. Esta última es particularmente atractiva por la interacción del cuarteto de cuerdas con la voz humana y las tornamesas empleadas como importante fuente sonora. El disco incluye una breve pieza, *Four for tango*, dedicada por Astor Piazzolla al Cuarteto Kronos, y una muy buena versión de las minúsculas *Bagatelas* opus 9 de Anton Webern. El disco se cierra con una brevísima broma musical (típica del grupo) titulada *A door is ajar*, buena muestra de la música conceptual, si es que tal cosa existe. Muy buenas interpretaciones de todas las piezas, incluyendo la bienvenida inclusión del tercer cuarteto de Alfred Schnittke, sólido, poderoso, muy adecuado para el instrumental de cuerdas. Además de la indudable capacidad musical del Kronos en el aspecto técnico y expresivo, este disco tiene el interés añadido de una selección temeraria y novedosa, que es parte del sello característico del grupo.

CUARTETO KRONOS: Obras de Sallinen, Riley, Pärt, Webern, Zorn, Lurie, Piazzolla, Schnittke y Barber.

ELEKTRA-NONESUCH 9 79181-2 (CD)

A juzgar por el contenido de un disco compacto que contiene siete obras suyas, el compositor puertorriqueño Roberto Sierra es una personalidad musical muy fuerte, y tiene cosas importantes que decir en sus composiciones. El disco está dedicado por entero a la música de cámara de Sierra, y las piezas ahí grabadas parecen confirmar lo que se dice en el folleto adjunto en el sentido de que Sierra parece haber hallado una solución viable a la cuestión de hacer una música claramente nacional sin llegar al nacionalismo. Ello es evidente en casi todo el disco, pero especialmente en los *Cantos populares*, para coro. En esta breve trilogía vocal, Sierra nos remite a fuentes sonoras cuyo origen evidente es el canto vernáculo, pero la estilización, la fragmentación, los modos de producción sonora y la interesante propuesta armónica permiten al que escucha disociar el origen y el resultado final. Lo que queda al final de estos interesantes cantos de Sierra son como fantasmas elusivos de la materia prima sonora.

Diverso es el tratamiento de la voz en *Invocaciones*, para soprano y percusión. Aquí, las fuentes parecen ser más directamente africanas, y a través de texturas muy claras y ligeras, Sierra propone ambientes alternativamente lúdicos, dramáticos y contemplativos. *Bongo-O* es una breve y sabrosa pieza para bongós, que es al mismo tiempo universal y abstracta, sin perder por ello sus raíces rítmicas, que parecen estar firmemente hundidas en suelo caribeño. En varias secciones de *Bongo-O* es posible hallar interesantes variedades colorísticas.

El clavecín no es un instrumento que uno asociaría fácilmente con este tipo de música, y sin embargo, Roberto Sierra lo explota con singular efectividad en tres obras incluidas en este disco: *Suite*, *Tres miniaturas* y *Con salsa*. Las sonoridades perfectamente diferenciadas del clavecín permiten a Sierra construir piezas en las que la posible complejidad de la escritura vertical nunca es tal que haga confuso el desarrollo de la obra. De estas piezas, *Con salsa* está particularmente lograda, sobre todo en lo que se refiere a su estructura rítmica. Finalmente, el disco nos ofrece *Cinco bocetos*, breves y diáfanos piezas para clarinete solo en las que, de nuevo, está presente una raíz sonora de indudable sabor local, pero finamente matizada por el compositor a través de inteligentes procesos de atomización y transformación de las fuentes. En general, un disco muy satisfactorio, con notables

interpretaciones de las obras, y una calidad sonora especialmente apreciable en las piezas para clavecín.

ROBERTO SIERRA: *Cantos populares*; *Invocaciones*; *Bongo-O*; *Suite*; *Tres miniaturas*; *Con salsa*; *Cinco bocetos*. New London Chamber Choir; Sara Stowe, soprano; James Woods, percusión y bongós; Eva Nordwall, clavecín; Kathleen Jones, clarinete. En James Woods, director (en *Cantos populares*) VRAS CD-87-001 (CD)

Víctor Rasgado (1959) y Juan Trigos (1965) son dos jóvenes compositores mexicanos que han ido a buscar (y aparentemente han hallado) fortuna en Europa. Se han establecido a estudiar y trabajar en Italia, y hemos tenido noticia de ellos a través de un disco que contiene obras de ambos. El disco, producido totalmente en Italia, lleva por título *Sones contemporáneos*, expresión que bien pudiera darnos una pista de la línea de pensamiento musical de los dos músicos mexicanos. Producida en 1990, esta grabación contiene cuatro obras de Víctor Rasgado y cinco de Juan Trigos, todas ellas del ámbito de la música de cámara. La audición del disco permite inferir que los dos jóvenes compositores están metidos de lleno en una búsqueda sonora cuyos parámetros son evidentes: primero, el mundo musical mexicano aprehendido en sus años de estudio en nuestro país, y segundo, el contacto continuo con las vertientes musicales de Europa durante su aprendizaje en Italia. Una clara y concisa expresión de esta búsqueda puede leerse en el breve texto de presentación del disco, escrito por el notable compositor italiano Franco Donatoni, de quien Trigos y Rasgado han sido alumnos.

Dato interesante: tres de las cinco obras de Trigos incluyen la guitarra, y algunos materiales confiados a este instrumento nos ofrecen claras referencias a sonidos que pueden ser identificados con diversas músicas latinas. ¿Y las referencias estrictamente nacionales? Juzgue el lector: una de las obras de Rasgado se titula *Axolote*, y una de las de Trigos es una *Danza florida* inspirada en los festejos dedicados a la Virgen de Guadalupe. Esta obra, por cierto, es para piccolo solo, y en ella el compositor hace un uso muy llamativo de los variados recursos del instrumento. Otro dato interesante: dos de las obras de Víctor Rasgado tienen como materia prima fundamental los intervalos de cuarta

y sus superposiciones, elemento que, al decir del autor, es muy importante en el lenguaje armónico de la música mexicana del siglo XX. Encuentro de especial interés al interior de este disco dos obras, una de cada uno de los autores, que llaman la atención sobre todo por el buen tratamiento de sus respectivas dotaciones instrumentales: *Rumores de la tierra*, de Rasgado, y *Sax sin aliento*, de Trigos. La primera está planteada para trompeta, piano y percusiones, y la segunda es para saxofón, flauta, piccolo, trompeta, guitarra, piano y percusiones. En estas obras (como en casi todas las del disco), la escritura de Trigos y Rasgado es enérgica, decidida y de una claridad notable, tratándose de compositores tan jóvenes. De interés también es el hecho de que este proyecto fue realizado por Trigos y Rasgado a título estrictamente personal, con la colaboración de un buen grupo de músicos, casi todos ellos italianos. En suma, un disco atractivo por cuanto nos permite escuchar a otros de nuestros jóvenes compositores transterrados, que están siguiendo brechas previamente abiertas por músicos como Javier Álvarez y Samuel Zyman.

VÍCTOR RASGADO: *Rayo nocturnal*; *Rumores de la tierra*; *Seis gestos sobre las cuartas*; *Axolote*. JUAN TRIGOS: *Quartetto da do*; *Comentario I*; *Comentario II*; *Sax sin aliento*; *Danza florida No. 1*. Ensemble Sones Contemporáneos; Juan Trigos, director (SIN MARCA) VR-JT-01 (CD)

Recibimos del CENIDIM dos discos compactos que representan los volúmenes IV y V de la serie Folklore Mexicano, y que están dedicados a los conjuntos de arpa grande. El primero de ellos está protagonizado por los conjuntos de arpa grande de la región Planeca, y el segundo por los de la región de Occidente. La materia sonora de este par de discos es una serie de grabaciones de campo realizadas por Guillermo Contreras. Da gusto comprobar que la tecnología digital (aunque aún está en pañales en México) permite procesar este tipo de materiales de audio hasta un grado antes insospechado, de manera que la ganancia en cuanto a claridad, presencia, separación de planos, densidad del sonido, es notable en comparación con trabajos similares impresos anteriormente en el formato de LP.

Michoacán, Colima, Jalisco, Guerrero, son los estados cubiertos parcialmente por el ámbito de investigación que subyace a este par de discos. Como

debe ser en el caso de este tipo de proyectos, cada CD viene acompañado de un folleto que ofrece al auditor los datos indispensables para una aproximación sería a esta música: situación geográfica, antecedentes históricos, instrumental, repertorio, etc. Cada pieza musical es anotada cuidadosamente, y los textos (en los casos de música vocal) debidamente consignados. Me extraña, por cierto, que tales textos no lleven crédito, aunque supongo por otros antecedentes que se deben al exhaustivo trabajo de Guillermo Contreras, quien ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo para ponernos en contacto con nuestras raíces musicales. La audición de estos discos (y otros de similar intención) nos entera, de inmediato, de una triste realidad: poco es lo que conocemos los legos sobre la auténtica música folklórica de México, debido a que la que nos llega ha sido viciada, pervertida y desvirtuada más allá de todo posible reconocimiento. ¿Habría alguien que crea que lo mejor que puede dar un conjunto de arpa es aquello que tocan los conjuntos *jarochos* en las marisquerías de la Avenida San Cosme? Escuchar estos discos atentamente, con la simultánea lectura de los textos, resulta una experiencia de singular riqueza, entre otras cosas por la autenticidad misma del sonido, y porque nos permite asumir las muchas carencias que todavía existen en nuestro medio respecto a la investigación y preservación de ese invaluable patrimonio musical del auténtico folklore mexicano.

Para quien no se especializa en el estudio de esta música, las diferencias entre las músicas representadas en estos dos discos pudieran resultar casi inexistentes. Sin embargo, las hay, y entre las observaciones que pueden hacerse al respecto está una que quizá sea producto de la selección de repertorio más que de una auténtica diferenciación musi-

cal: los conjuntos de la región Planeca parecieran enfatizar más los ritmos vivos, mientras que los de la región de Occidente ofrecen un mayor número de piezas más lentas. Estos dos buenos discos de conjuntos de arpa son, sin duda, una buena adición a la desgraciadamente magra memoria de nuestra herencia musical, y un tributo al esfuerzo de quienes los han realizado.

LOS CONJUNTOS DE ARPA GRANDE DE LA  
REGIÓN PLANECA  
Folklore Mexicano, Vol. IV  
CNCA/INBA/CENIDIM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (CD)

LOS CONJUNTOS DE ARPA GRANDE EN LA  
REGIÓN DE OCCIDENTE  
Folklore Mexicano, Vol. V  
CNCA/INBA/CENIDIM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (CD)

Se está haciendo costumbre que los diversos festivales artísticos mexicanos produzcan discos a partir de los conciertos realizados a lo largo del evento. Por ejemplo, el compacto doble producido en 1990 por el Gran Festival Ciudad de México (ya reseñado en estas páginas) con base en música mexicana. Ahora, la Dirección de Música del INBA nos ha hecho llegar algunos discos que siguen esta misma línea de pensamiento. Uno de esos discos es una selección de músicas muy diversas, que van desde una de las Cantigas de Alfonso X, hasta una obra del compositor mexicano Roberto Medina. De inmediato se hace evidente en esta producción discográfica el hecho de que en México todavía no

tenemos la maestría técnica para grabar música en vivo y obtener de ella resultados sonoros de primera. En cuanto a la música de este primer disco, grabado en el Primer Festival Internacional de Música en Morelia, Michoacán, destaca sobre todo el *Preludio* para piano de Roberto Medina, y un par de canciones para barítono y piano del cubano Eliseo Grenet. El resto de la música grabada pertenece a esferas bastante convencionales del repertorio, y en general las interpretaciones no aportan novedades. Valdría la pena mencionar, quizá, una lectura vaporosa y sutil de la primera *Gimnopedía* de Satie a cargo de France Clidat, y una buena versión de la *Pequeña suite en estilo antiguo* de Manuel M. Ponce a cargo del Trío de Budapest, cuya grabación, sin embargo, resulta estridente en algunas de las secciones de dinámica fuerte. A manera de nota comparativa, digamos que de las versiones que en México se hacen de las Cantigas de Alfonso X, las mejores siguen siendo las de Los Tiempos Pasados; la del grupo Ars Antiqua que está grabada en este disco no es mala, pero le falta cierto grado de temeridad sonora.

PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE MÚSICA, MORELIA, MICHOACÁN  
Volumen I

Obras de Alfonso X, Carlos Salzedo, Claude Debussy, Eliseo Grenet, Erik Satie, Roberto Medina, Manuel M. Ponce  
Conjunto Ars Antiqua; Úrsula Mazurek, arpa; Orquesta de Cámara del Festival; Antonio Tornero, director; Ramón Calzadilla, barítono; Alberto Cruzprieto, piano; France Clidat, piano; Trío de Budapest  
SERIE INBA-SACM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (LP)

A la misma serie que el disco reseñado arriba pertenece otro de contenido mucho más interesante. Se trata de una grabación completa (realizada también en vivo durante el Festival) de la *Sinfonía Hidalgo* de Miguel Bernal Jiménez. De forma cabalmente clásica, esta obra es una clara muestra del estilo *nacionalista mestizo* que algunos de nuestros musicólogos han detectado en la música de Bernal. En el desarrollo de esta obra es fácil encontrar muchos giros melódicos y armónicos que, sin ser citas folklóricas directas, tienen un inconfundible *mexicanismo* sonoro. De especial interés en la *Sinfonía Hidalgo* son los muchos apuntes di-

rectamente programáticos que hay en su discurso: breves citas de La Marsellesa, las campanas con las que Hidalgo convoca a la insurrección, el redoble que marca su fusilamiento, y muchos otros. Lo importante de este disco, que lo pone en un plano distinto al primer volumen de la serie, es que se trata de una obra grande, de un compositor mexicano importante, y a eso deberían enfocar sus baterías aquellos que producen discos de música de concierto en nuestro país. ¿Qué tenemos que hacer nosotros grabando las músicas de Satie, Debussy, Salzedo y demás compositores que están más que cubiertos en las discografías de las latitudes que les corresponden? Volviendo a nuestro disco, es menester apuntar que, como suele ocurrir en estos casos en que se convoca a una orquesta a partir de los músicos disponibles (las famosas *orquestas de festival*), los resultados no son muy buenos en lo que se refiere a trabajo de ensamble, profundidad sonora y unidad de propósito. Detalle mecánico anexo: el ejemplar escuchado para esta reseña trae las etiquetas en el orden equivocado: la del lado A en el lado B y viceversa. Es de esperarse que ello no haya ocurrido con todo el tiraje.

Importante por las mismas razones que el disco de la *Sinfonía Hidalgo* es el otro acetato dedicado al Festival Internacional de Música, Morelia, Michoacán, celebrado en 1989. De nuevo, la presencia de Miguel Bernal Jiménez, cuya música se enfatiza lógicamente en ese festival. En esta ocasión, dos obras de música sacra y una de sus partituras de ballet. En la cara A del disco tenemos un *Gloria* y un *Te Deum jubilar*, piezas corales con acompañamiento de órgano. En ambas destaca, ante todo, la presencia del instrumento del que Bernal fuera un gran intérprete en su tiempo, y que en esta grabación es tocado por Alfonso Vega Núñez, quien mucho ha trabajado las obras organísticas de Bernal. Parece evidente, sobre todo si se hace una comparación directa e inmediata con la *Sinfonía Hidalgo*, que Bernal se hallaba mucho más a gusto con la música sacra que con la secular. En estas dos piezas, la estructura, la melodía, las proposiciones armónicas, fluyen con mayor naturalidad que en algunas de sus partituras de música profana. En algunas de éstas, sin embargo, el compositor michoacano logró una cierta soltura que le permitió lograr páginas muy representativas de la música de su tiempo; tal es el caso, por ejemplo, de los compases finales de la música para el ballet *El Chueco*, grabada en la cara B de este disco. Aquí valen también las observaciones hechas respecto al disco anterior, en lo que se refiere a cierto desequi-

*El ruseñor: ¡Quién pudiera cambiar la música de mi atril...  
Siempre la misma romanza sin palabras!*

Alfonso Hernández Catá

Cocteau es un ruseñor mecánico al que ha dado cuerda Ronsard.

Oliverio Girondo

librio en el trabajo de ensamble de la orquesta del festival.

#### PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA, MORELIA, MICHOACÁN

Volumen II  
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Gloria; Te Deum jubilar; El Chueco.*

Alfonso Vega Núñez, órgano; Niños Cantores de Morelia; Coro del Conservatorio de las Rosas; Coro Polifónico Miguel Bernal Jiménez. Orquesta Sinfónica del Festival; Fernando Lozano, director.

SERIE INBA-SACM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (LP)

#### PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA, MORELIA, MICHOACÁN

Volumen III  
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Sinfonía Hidalgo*  
Coral Moreliana Ignacio Mier Arriaga; Coro del Conservatorio de las Rosas; Coro Polifónico Miguel Bernal Jiménez.

Orquesta Sinfónica del Festival; Fernando Lozano, director.

SERIE INBA-SACM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (LP)

De reciente producción es otro disco mexicano dedicado por entero a la música de Manuel de Sumaya, y que es una bienvenida adición a la escasa discografía de música virreinal que hasta el momento se ha producido. Se trata del primer disco de la Capilla Virreinal de la Nueva España, grupo que ha estado haciendo evidentes progresos en los últimos tiempos. La Capilla se presentó en la primavera de 1990 en el Festival IDRIART de Oaxaca, en un concierto no del todo satisfactorio. Meses después, el grupo ofreció un recital en el Festival Cervantino, en Guanajuato, con resultados muy superiores. En este disco, la Capilla Virreinal de la Nueva España actúa bajo la dirección de su titular, Aurelio Tello. En las piezas grabadas en este disco es apreciable el hecho de que los miembros del grupo han estado atentos a las fuentes documentales de la música misma; esta es, en mi opinión, la gran ventaja de que sea precisamente Aurelio Tello el autor de las investigaciones, ediciones, preparación de los materiales que se han grabado en el acetato. Así, se logra una buena unidad de estilo a lo largo del disco, en donde destaca sobre todo el

trabajo vocal. Justo es decir también que, como se ha escuchado en algunas de las presentaciones del grupo, la parte instrumental no está cabalmente a la altura de las voces, y ese es un aspecto en el que todavía falta un poco de trabajo al interior de la Capilla Virreinal de la Nueva España. El disco viene acompañado de buenas notas, y los respectivos textos, de nuevo a cargo de Aurelio Tello. Un buen disco, en suma, que contribuye a la memoria de nuestra música virreinal.

Aquí, al terminar las reseñas para este número de *Pauta*, me permito hacer un comentario que, aunque ya repetido, es menester recalcar: creo que es hora de que aquellas de nuestras instituciones que se dedican a la producción de discos como los aquí reseñados, abandonen de una vez y para siempre el formato del disco LP y cambien rápidamente al disco compacto. Me parece que a estas alturas ya no hay razón alguna para trabajar el LP, que es una obsoleta reliquia del pasado. Considerando que ya se están pensando algunos compactos en nuestro país, no sería demasiado temerario asegurar que el peor compacto mexicano siempre será muy superior al mejor LP mexicano.

MANUEL DE SUMAYA: Solos, villancicos y cantadas  
Capilla Virreinal de la Nueva España  
Aurelio Tello, director  
SERIE INBA-SACM  
(SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE) (LP)

Poseemos en nosotros mismos toda la música: yace en las capas profundas del recuerdo. Todo lo que es musical es una cuestión de reminiscencia. En la época en que no teníamos nombre debimos hacerlo oído todo.

E. M. Cioran



#### NOBEL A PAZ

Por supuesto, *Pauta* se une a todos los que han celebrado con alegría y orgullo el Premio Nobel de Literatura para Octavio Paz. Nuestros lectores pueden encontrar páginas del gran poeta en los siguientes números de *Pauta*: 9, 16, 18 y 34.

\*\*\*

#### NACIONAL A ELIZONDO

"¡Qué bella es esa música en la noche!" Con esta frase, referida a los *Nocturnos* de Chopin, termina la *Autobiografía* (1964), de Salvador Elizondo, a quien ya debemos pedirle la segunda parte —de tres o cuatro— y quien acaba de recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de Lingüística y Literatura —absurda asociación, pero no tan absurda como la de "Bellas Artes" que abarca pintura, escultura, música, etc.—. La noticia nos dio mucho gusto, porque la de Elizondo es una de las aportaciones más interesantes, sensibles e inteligentes a la literatura mexicana y no sólo en la narrativa, sino también en el ensayo, en sus formas más diversas, y en otros géneros —pues también habría que recordar sus incursiones en el teatro y la poesía. Recomendamos aquí un texto de Elizondo titulado "Experimento nocturno", incluido en su libro *El grafógrafo* y en su *Antología personal*. El experimento consiste en ponerse a la radio a escuchar una sonata para violín y piano de Mozart adivinando con exigente precisión la apariencia física de los ejecutantes y poniendo de acuerdo a la música con sus movimientos corporales. Pero poco a poco va desapareciendo la música e intensificándose vertiginosamente las imágenes de los músicos hacia una violenta metamorfosis que deja a Salvador Elizondo-grafógrafo ante una orquesta de gitanos que toca una agitada danza húngara, una "czarda silenciosa".

\*\*\*

#### DEMUS Y FRANCK

Dos de nuestros críticos musicales más leídos —en los dos sentidos de la palabra—, José Antonio Alcaraz y Raúl Cosío Villegas, nos echaron la culpa

de su propio olvido del centenario luctuoso de César Franck: "Nadie se acordó de él", escribieron. En su número 34 *Pauta* rindió un modesto homenaje al gran músico y, más importante aún, el Conservatorio Nacional de Música de México tuvo el gusto de recibir una vez más la visita del gran pianista austriaco Joerg Demus, quien dedicó dos de sus recitales a la música de Bach y uno más, que tuvimos la suerte de oírle, a la música de César Franck.

Demus es tal vez el pianista que más se ha preocupado por la difusión mundial de la música de Franck, como consta en su excelente grabación de la obra completa para teclado de esta figura fundamental en el desarrollo de la música francesa. Las versiones que nos ofreció Demus del *Preludio, fuga y variación*, el *Preludio, coral y fuga*, el *Preludio, aria y final*, las *Seis piezas para organista*, la *Danza lenta* y *El llanto de la muñeca* de Franck, música de veras bella, impresionaron por su perfección, su pleno dominio técnico y expresivo. Las dificultades técnicas de algunas piezas fueron convertidas por sus manos, sin alardes virtuosísticos, en asombrosa transparencia y los pasajes líricos alcanzaron gran belleza. Demus reservó algunas sorpresas gratas al público: la ejecución de la suite *Franckiana*, de su propia cosecha, y, como ancores, una pieza de Debussy y otra, al parecer, de D'Indy.

Y fuera del programa y del piano, hubo al final un espectáculo extra: Demus atrapaba las rosas que le arrojaba el público.

\*\*\*

## CENTENARIO DE ADOLFO SALAZAR

Y a propósito de centenarios olvidados, este año se cumplieron cien del nacimiento del gran musicólogo español Adolfo Salazar (Madrid, 1890- México, 1958). Amigo personal de Ravel, De Falla y Stravinsky, llegó Salazar a nuestro país a fines de los años treinta, con otras personalidades de decisivo influjo también en la vida musical mexicana como Rodolfo Halffter y los musicólogos Jesús Bal y Gay y Otto Mayer-Serra. Entre paréntesis, Salazar y Bal y Gay mantuvieron siempre una agria rivalidad profesional con Mayer-Serra, como puede verse en la sangrienta reseña del *Nuevo diccionario de la música* de Mayer-Serra escrita por Bal y Gay en *Nuestra Música* —Año IV, Núm. 15, julio, 1949— a la revista fundada por Chávez, Halffter —su director—, Galindo, Moncayo, Sandi y los propios Salazar y Bal y Gay. En *Nuestra Música* colaboró asiduamente Salazar y, por ejemplo, en los números

16 y 17 publicó íntegro un libro! Su ensayo sobre "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes" suma 140 páginas, sin contar una especie de avioncito de papel con diagramas eruditos sobre familias de instrumentos. No fue Salazar un musicólogo de columna periodística o un perenne solapista de programas de mano, vocaciones a las que a veces orilla el hambre. Sí, redactó notas para programas de mano, por ejemplo, para los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Chávez en los años cuarenta, pero también fue prolífico autor de libros —más de 30— y no sólo sobre música, sino también sobre historia y literatura europea, y autor incluso de diversas páginas de música de cámara, prácticamente desconocidas.

Pero es su obra como notable musicólogo la que garantiza un sitio relevante a Adolfo Salazar en la historia de la cultura. No se ocupó especialmente Salazar a diferencia de Mayer-Serra, de la música mexicana o latinoamericana, pero el beneficio que le hizo a ella su presencia y su obra fue muy grande.

Fue además Salazar un fino escritor, lo que no es tan común entre musicólogos y músicos —que disponen sin duda de un lenguaje superior—, de cultura general impresionante y juicio preciso y con frecuencia luminoso.

Consta en el *Epistolario Selecto de Carlos Chávez* que además estaba bien provisto Salazar de un fino sentido del humor, como se ve por este par de pasajes de cartas suyas. "La temperatura aquí (Cambridge, Mass) es francamente inaguantable, aunque en estos días parece que quiere refrescar un poco. Nunca me he quejado del calor, y me encanta andar a la moda de Acapulco, pero el calor de aquí parece que sale de los libros y por tanto es un calor demasiado sophisticated" (18/XVIII/1949). Y a propósito de la tardanza del Fondo de Cultura Económica en imprimir su libro *Teoría y práctica de la música a través de la historia*: "¡Resulta que una obra sobre los griegos se ha convertido en una obra de romanos. Pero no tiene gracia el chiste!" (1/II/1954).

También publicados por el FCE podemos recomendar al lector, del enorme catálogo de Adolfo Salazar, dos breviaríos, el útil mapa *La música orquestal en el siglo XX* y *La danza y el ballet*, y también, más difíciles de conseguir, un estudio sobre la vida y obra de Bach —publicado por El Colegio de México—, su monumental *La música moderna* —Ed. Losada— y *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical* —publicado por Editorial Cultura con prólogo de Pedro Henríquez Ureña.

En su prólogo a *Andrómeda...*, escribió Henríquez Ureña en 1920. "(Salazar realiza) la más invasora campaña de estética musical que acaso se haya visto nunca en Madrid". Y en México, podríamos agregar.

L. I. H.

## GUÍA DE SALA MARGOLÍN

La actualización de Sala Margolín en punto a discos compactos ha venido acompañada de la edición de un boletín gratuito que a través de noticias, fichas discográficas y reseñas críticas, firmadas por Walter Gruen y Luis Pérez-Santoja, pone al cliente al tanto de las últimas novedades en materia de compactos. Hay que agradecer un boletín de este tipo —tal vez inspirado en el *Schwann*—, que va en contra de la comercialización disquera mecánica y suministra pautas al cliente melómano que le permiten orientarse en el laberinto de las grabaciones. La entrega # 3 de este boletín, por ejemplo, recomienda a la clientela ahorrarse la compra de *Cantos aztecas* de Lalo Schiffrin —con Plácido Domingo—, que el folleto crítica de modo despiadado y certero, como el disco de arreglos "Adagio para voces", que también vapulea, o como el *Rigoletto* "intrascendente, insípido y mal dramatizado", escriben, que ofrece Pavarotti y que no se compara, dicen, al de la versión del gran Björling. Escriben, así: "Para qué queremos una flamante grabación con 'triples des' y demás letras si la interpretación no está a la altura".

Nos informa también de nuevos virtuosos, como el "barítono recién emigrado de la perestroika soviética" y "sensación vocal del momento a nivel internacional", según escriben, Dmitri Hvorostovsky; informa de interesantes compositores contemporáneos como Schnittke o Arvo Part; nos entera de que el director Jarvi "sigue resucitando obras olvidadas", al ejecutar *El jugador* y *Semyon Kotko* de Prokofieff; nos aconseja qué sinfonías escuchar para empezar a comprender a compositores difíciles de oír, como Bruckner o Nielsen. De particular interés será la edición en Philips de la obra de Mozart completa, en 180 discos compactos, o la de las cantatas completas de Bach en 90 compactos grabados en Teldec por Harmoncourt y Leonhardt, o la de las sinfonías de Beethoven y Brahms y *Aida*, *Falstaff* y *Requiem* de Verdi, bajo la batuta de Toscanini.

Esta guía noticiosa de Margolín agrega una triste esquelita a las nuestras: la del excelente pianista cubano Jorge Bolet.

Tras un oratorio, una cantata o una «Pasión», Él tiene que existir. De lo contrario, toda la obra del Canto sería una ilusión desgarradora.

...Pensar que tantos teólogos y filósofos han perdido días y noches buscando pruebas de la existencia de Dios, olvidando la única...

E. M. Cioran

## GUILLERMINA BRAVO: 50 AÑOS DE ARTE

En diciembre de 1990, en el Teatro de Bellas Artes, el Ballet Nacional de México ofreció una temporada-homenaje por los cincuenta años de vida artística de la maestra Guillermina Bravo, quien en 1940 decide dedicarse a la danza y se convierte en una de las precursoras de la danza moderna mexicana. En 1948 Guillermina decide fundar el Ballet Nacional de México, una de las más sólidas compañías de danza contemporánea, no sólo de México sino de toda América Latina. La trayectoria coreográfica de esta artista abarca muy diversos estilos, temas, enfoques; sin embargo, su obra toda se caracteriza por la creación de una danza que surge de y se desarrolla a través del cuerpo humano, elemento esencial de este arte, sin requerir nunca de efectos o apoyos externos. En esta última temporada la calidad de su arte pudo apreciarse, una vez más con obras como *Bastón de mando* y *El llamado*, sin duda una de sus más logradas coreografías; también se bailaron danzas de los otros coreógrafos de la compañía: Jaime Blanc, Federico Castro y Luis Arrgín. El Ballet Nacional de México, de Guillermina Bravo, se encuentra en sus mejores momentos, tanto en su nivel técnico como en su producción coreográfica. Una característica de los coreógrafos del Ballet Nacional es una búsqueda de nuevos lenguajes coreográficos aunada a un constante interés por la música contemporánea, particularmente la de compositores mexicanos. ¡Bravo por Guillermina!

Dionisia Urtubees

## DOS MUSAS INEPTAS



En esta ocasión queremos dar emocionada noticia de que, finalmente, los diarios de la capital se están involucrando a fondo, con gran profesionalismo y conocimiento de causa, en la difusión de la ópera mexicana. Como ejemplo, una sustanciosa y bien concebida nota aparecida en el periódico *El Día* del 5 de enero de 1991, con el siguiente título:

"Adaptarán obra de Paz a *La hija de Rappccini*."

En el mismo, sólido estilo de redacción, la nota informa al culto público que "el compositor de la puesta en escena es Daniel Catán." Lo que la nota omite informar, entonces, es la identidad del director escénico de la música. En un loable afán totalizador, el anónimo columnista de *El día* nos ofrece la primicia de los principales miembros del reparto, entre los que destacan Ignacio Clapres, Ciordi Ramiro y Jesús Duarte. Sin duda, se trata del reparto alternativo, ya que de buena fuente *Pauta* ha sabido que los titulares son Ignacio Clapés, Jordi Ramiro y Jesús Suaste. Más adelante se transcriben fielmente las palabras de Daniel Catán respecto a asuntos operísticos, y aquí no podemos menos que transcribirlas, con la misma fidelidad, para deleite y mayor provecho de nuestros lectores:

"No hay que menospreciar al público y tratarlo como un adolescente. Hay que presentar algo nuevo, puntualizó Catán luego de mencionar que en los últimos años han sido entrenadas las óperas mexicanas *Por Esta Parte* de Federico Ibarra, *Aura* Mario Lavista y *Ambrosio NOTIMEX*."

Para información de nuestros lectores, que no son adolescentes, queremos puntualizar en el más puro estilo periodístico mexicano que la ópera de Ibarra *Por Esta Parte* mencionada en la nota es el más reciente experimento retro-post-moderno del compositor, y está basada en textos del más puro Arte-Acá de Tepito. De ahí su título, en el entendido de que *Por Esta Parte* y *Acá* son sinónimos. Esta soberbia obra de Ibarra (aún sin estrenar porque su equipo de producción está metido de lleno en la fayuca) es inmediatamente posterior a su *Orestes parte*, que sí se ha estrenado y con merecido éxito. Finalmente, es nuestro deber descubrir el velo de misterio que rodea a ese extraño personaje que fue Ambrosio NOTI-

MEX. Se sabe que fue un cura mestizo que, en los ratos de ocio que sus plegarias y seducciones le permitían, organizó en el México colonial el primer despacho de distribución de información, a base de un nutrido y bien entrenado contingente de tamemes y mulas. La eficiencia del trabajo de Ambrosio NOTIMEX lo convirtió en un personaje de leyenda, y se dice que en una de sus alucinaciones místicas prefiguró, con siglos de anticipación, las bondades del fax.

La notoria ópera *Ambrosio NOTIMEX*, basada en su vida y milagros (que no fueron pocos) se estrenó recientemente con nutrida asistencia de los distinguidos corresponsales de EFE, AFP, Reuters, Xinhua y TASS.

J.A.B.



En una hoja insertada en el programa de mano correspondiente al concierto del viernes 30 de noviembre de 1990 de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por su titular Enrique Diemecke en el Palacio de Bellas Artes, y en el que se interpretó *Bosquejos en las montañas de Guizhou* de Zhu Jian-er, el Concierto para violín de Barber, la Quinta Sinfonía de Tchaikowsky y Surco de Hufzar, se lefa esto:

"¡Qué ganas de poder dar arranque una (sic) nota con una casi recitativa secuencia como ésta: 'El maestro Candelario Hufzar García de la Cadena nació en Jerez, hoy ciudad García, estado de Zacatecas, el 2 de febrero de 1883' citando, por supuesto, al musicólogo michoacano Francisco Moncada García (...) Porque abrir un texto con un arpegio así facilita las cosas, más aún si se agrega, en el párrafo segundo de la consabida nota, que 'el maestro Candelario Hufzar murió en la ciudad de México el 3 de mayo de 1970'. Y ya en el tercero se dice, a guisa de remate: En efecto: así resulta muy claro que este año el músico zacatecano cumple veinte años de fallecido".

La Musa Inepta decidió otorgar su Premio Anual de Ensayo —consistente en felicitación y publicación del trabajo— a este texto firmado por el señor Eduardo Neri Chaires, en virtud de su profunda documentación y por que constituye una lección de síntesis y un prodigio de deducción lógico-matemática.

L.I.H.

## COLABORADORES

- Leonard Bernstein, véase "Notas sin música".
- Héctor Vasconcelos es actualmente Secretario Ejecutivo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Realizó sus estudios universitarios en Harvard, Cambridge y Oxford. Ha desempeñado, entre otros, los cargos de Director General del Festival Internacional Cervantino, Asesor para Asuntos Culturales de la Presidencia de Televisa y Coordinador General para Asuntos Especiales de la Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Claudio Arrau nació el 6 de febrero de 1903, en Chillán, Chile. A los 16 años ganó el premio Liszt y cuatro años después debutó en los Estados Unidos con las orquestas de Boston y Chicago. En 1927 obtuvo el primer lugar en el Concurso Internacional de Ginebra.  
En 1949, México lo nombró "Hijo predilecto" y, en 1965 Francia le otorgó la orden de *Chevalier de l'ordre des arts et des lettres*. En el año de 1978 recibió la medalla Bülow de la Filarmónica de Berlín.  
A sus 88 años Arrau es uno de los más grandes pianistas de este siglo. Recientemente grabó la obra completa para piano de Mozart.
- El poeta Héctor Carreto (México, 1953) es autor de *Lejos de las naves* (1979), *Naturaleza muerta* (Premio Efraín Huerta, 1980), *La espada de San Jorge* (Premiá, 1982) y *Habitante de los parques públicos* (Premio Luis Cernuda de España, de próxima aparición). También se ha destacado como traductor del poeta brasileño Ledo Ivo (Material de lectura núm. 132, UNAM, 1988).
- Nacido en Transilvania en 1923, Gyorgy Ligeti es uno de los más importantes compositores de la música de hoy. Su catálogo de obras abarca prácticamente todos los géneros: música de cámara, orquestal, electrónica, ópera (*Le grand macabre*). Es notable su poema sinfónico para cien metrónomos. Ligeti vive actualmente en Hamburgo. *Pauta* se honra con la presencia en sus páginas de este notable compositor húngaro.
- Julio Estrada, véase *Pauta* 21.
- Conlon Nancarrow, véase artículo de Julio Estrada.
- Antonio Deltoro (México, 1947) (véase *Pauta* 20) está por publicar un nuevo libro de poemas, en la Editorial Vuelta.
- Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979) es uno de esos escritores que se complacen en burlar enciclopedias e historia literarias. Sin embargo, su obra narrativa y dramática es de una significación paralela a la de la poesía de su contemporáneo exacto Lezama Lima. Piñera escribió gran cantidad de artículos de crítica literaria, tres libros de poemas, tres novelas, tres libros de cuentos —entre ellos, *Cuentos fríos*, Losada, 1956 y Alfaguara, 1986— y varias obras de teatro. Su obra propone una danza alucinante de absurdo, imaginación desbordada y cruel, y dolor humano.
- Miguel Bernal Jiménez, véase *Pauta* 16.
- Julián Carrillo, véase *Pauta* 5.
- Gonzalo de Olavide (Madrid, 1934) es compositor y ha realizado una amplia actividad docente en diversos centros europeos. Reside desde hace años en Ginebra. Es Premio Nacional de Música y autor, entre otras obras, de *Índice*, *Sine Die*, *Cante in Memoriam G. Lorca*, *Oda*, *Orbe y Ricercare*.
- Ana Lara véase *Pauta* 29.
- Juan Arturo Brennan, véase *Pauta* 1.
- Elia Espinosa (México, 1953), de quien publicamos un poema en nuestro número anterior, es Doctora en Historia del Arte y Estética por la Universidad de París e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autora, entre otros libros, de *Jean Cocteau: el ojo entre la norma y el deseo* y *Tembolor del tiempo* (poemas).

En su próximo número

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará

## Mozart

por

Beecham, Bruno Walter, Busoni, Carpentier, Copland, Dilthey, Dukas, Gil Albert, Harnoncourt, Jonve, Lang, Leibowitz, Robbin Landon, Roland, Salazar, Schoenberg, Schumann, Shaw, Stendhal, Stockhausen, María Pía Lara, Melo, Lizalde, Lavista, David Huerta, Sheridan, Hinojosa, Quirarte, Helguera, Kleinburg, Hernández Prado, y Mozart, entre otros.

Discos compactos de reciente aparición,  
editados por el CENIDIM:



De venta en las principales casas de música del país.

## EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

### OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

*CINCO PIEZAS PARA NIÑOS* para piano, de Héctor Quintanar.

*A U R A*, paráfrasis orquestal de la ópera, de Mario Lavista.

*DIVERTIMIENTO* para nueve instrumentos, de Rodolfo Halffter.

*CUATRO CANCIONES* para canto y piano, de Ma. Teresa Prieto (2a. edición).

*DÍPTICO* para orquesta, de Luis Sandi.

*SONATA* para violín y piano, de José Pablo Moncayo.

*HACIA LA NOCHE* para flauta sola amplificada, de Ana Lara.

*CANCIONES AL ESTILO DE MI TIERRA* para canto y piano, de Eduardo Hernández Moncada.

*CUARTETO No. 1* para instrumentos de arco, de Gabriela Ortiz (partitura y partes).

*LABERINTO DE ESPEJOS* para fagot solo, de Ramón Montes de Oca.

*LUMBRE* para violonchelo solo, de Marcela Rodríguez.

*HOMOFONÍAS Y POLIFONÍAS* para piano, de Carlos Pazos.

*RESPONSORIO* para fagot y percusiones, de Mario Lavista.

*SONATA III (1988) "MADRE JUANA"* para piano, de Federico Ibarra.

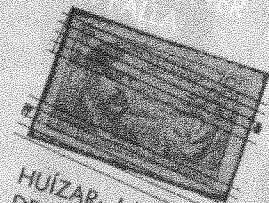
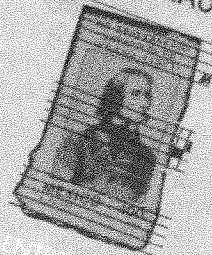
*TRES PIEZAS* para piano, de José Pablo Moncayo (2a. edición).



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

DE SATIE  
A MILHAUD



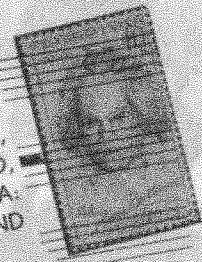
HUÍZAR: LA CORONELA  
DE REVUELTAS

DE CHÁVEZ  
Y MAYER-SERRA  
A HUÍZAR



DENIZ:  
MAYER-SERRA

LIZALDE,  
MONTERROSO,  
HELGUERA:  
JOSÉ DURAND



POESÍA  
DE

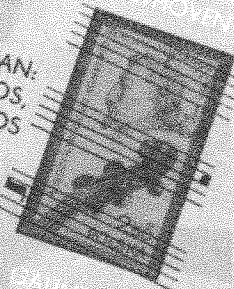
CARMEN  
VILORIO,  
SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN,

DANA GELINAS



LA  
MUSA  
INEPTA

BRENNAN:  
LIBROS  
DISCOS



JULIO DE 1990

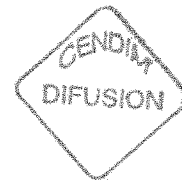


35



\$ 10,000.00

## LECCIÓN DE MÚSICA



Me parece es que, toda música tiene poder de expresión, una más, otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando: "¿Quiere decir algo la música?" Mi respuesta a eso será: "Sí." Y "¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?" Mi respuesta a eso será: "No." En eso está la dificultad.

Las almas cándidas no se satisfarán nunca con la respuesta a la segunda de esas preguntas. Necesitan siempre que la música quiera decir algo, y cuanto más concreto sea ese algo, más les gustará. Cuanto más les recuerde la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá. Esa idea vulgar de lo que quiere decir la música —estimulada y sostenida por la usual actitud del comentarista musical— habrá que reprimirla cuando y dondequiera que se la encuentre. En una ocasión me confesó una dama pusilánime su sospecha de que debía de haber algún grave defecto en su comprensión de la música, ya que era incapaz de asociar ésta con nada preciso. Por supuesto que eso es poner la cosa al revés.

Aaron Copland

*Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica; México, 1955. Traducción de Jesús Bal y Gay, p. 19.



CENIDIM



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA