

## 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 35. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio de 1990, México: Conaculta, INBA, Cendim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

DE SATIE  
A MILHAUD



ENTREVISTA  
A FRANK  
FERNANDEZ

DE HALFFTER  
A FALLA



HUÍZAR: LA CORONELA  
DE REVUELTAS

DE CHÁVEZ  
Y MAYER-SERRA  
A HUÍZAR



DENIZ:  
MAYER-SERRA

LIZALDE,  
MONTERROSO,  
HELGUERA:  
JOSÉ DURAND



CARPENTIER:  
GALINDO  
IN MEMORIAM

PARASKEVAÍDIS:  
LA SÉPTIMA DE  
BEETHOVEN

POESÍA  
DE  
BISHOP  
CARMEN

VILLORO, DICKINSON, DANA GELINAS,  
SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN, ELIA ESPINOZA

LA  
MUSA  
INEPTA



BRENNAN:  
LIBROS,  
DISCOS



GALINDO:  
DOCUMENTOS

JULIO DE 1990



35



\$ 10,000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES

**Victor Flores Olea**  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS  
ARTES

**Victor Sandoval**  
Director General

**Martín Díaz y Días**  
Subdirector General de Difusión y Administración

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

**Josefina Alberich**  
Subdirectora 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"

**Paulina Campderá**  
Directora 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 † / Antonlo Russek /

Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata /

Juan Villoro / 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: Paulina Campderá, Directora 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  
DI FUSION

# **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. IX, No. 35, julio, agosto, septiembre de 1990

CENIDIM  
DI FUSION

## SUMARIO

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>Elia Espinoza</b>	
		Como los huesos	32
<b>Rodolfo Halffter</b>		<b>Las señales del fuego</b>	
La música para cine	5	<b>Fernando Calvillo</b> entrevista a Frank Fernández	34
<b>Epistolario</b>		<b>DOCUMENTOS</b>	
Cartas inéditas de <b>Rodolfo Halffter</b> a Manuel de Falla	8	<b>Candelario Huízar</b>	
		Apuntes inéditos sobre <i>La Coronela</i> de Silvestre Revueltas	44
Cartas de <b>Erik Satie</b> a <b>Darius Milhaud</b>	15	<b>Blas Galindo</b>	
		Candelario Huízar	46
Dos cartas inéditas de <b>Carlos</b> <b>Chávez</b> a <b>Candelario Huízar</b>	18	<b>Blas Galindo</b>	
Carta inédita de <b>Otto Mayer-Serra</b> a <b>Candelario Huízar</b>	19	Compositores de mi generación	52
<b>Gerardo Deniz</b>		<b>Blas Galindo</b>	
Recordación de <b>Otto Mayer-Serra</b>	20	Discurso de bienvenida al maestro <b>Rodolfo Halffter</b>	58
<b>Poesía</b>		<b>Alejo Carpentier</b>	
<b>Elizabeth Bishop</b>		Blas Galindo (1910-1953)	61
Canción de cuna para un gato	24	<b>José Durand</b>	
<b>Emily Dickinson</b>		Ideas musicales de Ortega y Gasset	63
Gato	25	.....	
<b>Carmen Villoro</b>		<b>Eduardo Lizalde</b>	
Dos poemas	26	José Durand, por el camino del <i>Schwann</i>	71
<b>Dana Gelinas</b>		<b>Augusto Monterroso</b>	
Dos poemas	27	José Durand	73
<b>Sofía González de León</b>			
Tres poemas	30		

Luis Ignacio Helguera	
Sirenas de Debussy para José Durand	76
<b>Graciela Paraskevaïdis</b>	
Reflexiones acerca del segundo movimiento de la Séptima sinfonía de Beethoven	78
<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>	
<b>Juan Arturo Brennan</b>	
Libros	91

Discos	93
La musa inepta	97
<b>L. I. H.</b>	
Huízar a veinte años de su muerte	98
<b>COLABORADORES</b>	100
Tercera de forros: Lección de música por César Franck	
Timbres pautados de Bernardo Recamier	

---

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

Luvina, Juan Rulfo

---

## PRESENTACIÓN



Cartas, cartas que volaron transportando notas, sonoridades, han entrado finalmente por el buzón de *Pauta*, y aquí están, abiertas para nuestros lectores. Nos enteran de muchas cosas. Por ejemplo, de que Rodolfo Halffter le escribía con devoción a su maestro Manuel de Falla, hombre ascético y susceptible en extremo, como se infiere de estas misivas, que pronto aparecerán en libro. Entre confidencias, Satie y Milhaud se niegan, hasta donde pueden, como compositores originales, para escribir los recitativos de óperas de Gounod y Chabrier. Parecido esfuerzo nos confiesa Candelario Huízar en su orquestación de *La Coronela* de Silvestre Revueltas, en documento hasta ahora inédito. A Huízar le envían: Carlos Chávez, cordiales saludos —que escaparon a la reciente recopilación exhaustiva y magnífica de Gloria Carmona—, y Otto Mayer-Serra, inmerso en la redacción de su *Panorama de la música mexicana* (1941), una interesante carta igualmente inédita. De este eminente musicólogo nos entrega Gerardo Deniz recuerdos elocuentes y llenos de encanto. Otros festejados de la música mexicana en este número son Blas

Galindo, quien, activo a sus 80 años, puede presumir, gracias a una confusión, un *In memoriam* que le dedicó el escritor cubano Alejo Carpentier —así sí se antoja morir...—, y Julián Carrillo, cuyos 25 años luctuosos recordamos con un recuadro francamente desconcertante —véase "Notas sin música". Más evocaciones. Del recientemente desaparecido José Durand —buen amigo de Halffter y autor del guión del ballet *La Manda* de Galindo— nos dibujan la silueta Tito Monterroso y, con mucha gracia, Eduardo Lizalde, en las veredas del *Schwann* por las que acostumbraban pasearse incansablemente —sin hacer ejercicio.

El brillante pianista cubano Frank Fernández pone por encima del respeto a la música el amor a ella, por encima de la grafía mecánica a la posesión del sentido musical y por encima de las etiquetas de la fórmula "música culta *versus* música popular" al hecho sonoro mismo.

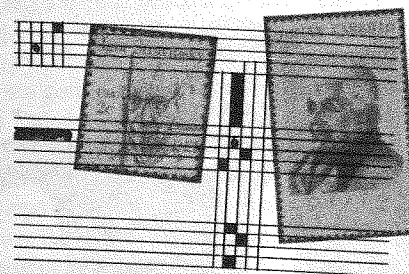
Graciela Paraskevaídís se interna en la Séptima de Beethoven y bellas mujeres nos ofrecen bellos poemas.

Terminamos con la reparación de lo que era ya una omisión imperdonable: Juan Arturo Brennan, autor de la cobertura sagaz de "Libros y discos" de las 35 entregas de *Pauta*, ingresa a nuestro Consejo Editorial.

## L. I. H.

P. D. Agradecemos a la familia Huízar, a doña Emilia Salas Vda. de Halffter y a Xochiquétzal Ruiz la cesión de algunos materiales inéditos de este número.

## LA MÚSICA PARA CINE



### RODOLFO HALFFTER

La buena música para cine —se entiende, para el cine comercial— es aquella que se escucha, pero no se oye. En términos generales, así opinan la mayoría de los directores y productores del cine comercial.

Si el espectador oye la música con atención, se distrae y no capta enteramente la historia narrada con imágenes que es, en esencia, un film. Por lo tanto, escribir música para fondos musicales de películas comerciales interesa poco como actividad creadora a un compositor de partituras para música de concierto. Para el compositor de música de concierto el escribir música para cine sólo tiene un interés económico, puesto que la música fílmica es un producto muy bien pagado.

En el cine, la música está al servicio de la imagen, es decir, carece de existencia propia. En contados casos, los distintos trozos que integran un fondo musical, enlazados, pueden constituir una estructura musical coherente que permita ser escuchada en la sala de conciertos.

Sin embargo, no hay regla sin excepción: varias de las partituras del eminente compositor mexicano, Silvestre Revueltas, que se interpretan en las salas de conciertos, fueron compuestas originalmente como fondo musical de una película.

En México he escrito música de fondo para más de una veintena de películas comerciales que, sobre todo, en los primeros años de mi estancia en el país, me han proporcionado unos ingresos con los cuales pude afrontar la difícil situación de los primeros tiempos de un exiliado.

Siempre me he esforzado en lograr que los distintos y breves trozos —o tomas—, que integran una partitura para el cine, poseyeran un intrínseco interés musical. Interés musical evidente no sólo en las tomas de los cortometrajes experimentales —*Infinitos*, por ejemplo—, realizados por Carlos Velo, en Madrid, durante la década de los treinta, sino también en las tomas de las películas comerciales de larga duración.

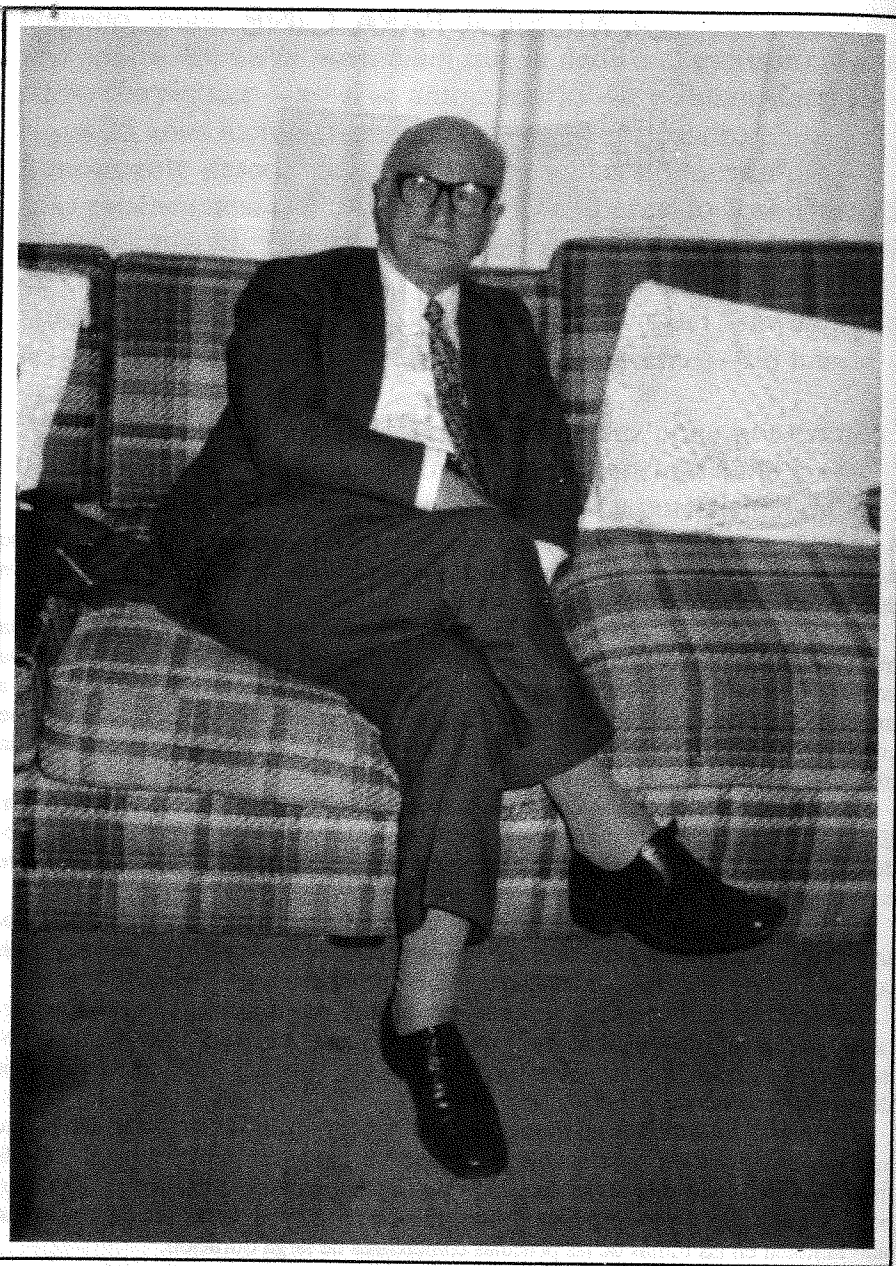


Foto: Mario Lavista

Rodolfo Halffter, 1980

Este interés de mi música fílmica fue frecuentemente admitido y elogiado, en diarios y revistas, por la crítica. Así, en 1943, la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos, de México, me concedió el Primer Premio por la mejor música de fondo fílmico. Se trata de la música escrita para la película *Cristóbal Colón*.

Estoy particularmente satisfecho de la música que compuse para las películas *La travesía molinera* (1934) y para *Torero* (1956), obra maestra de Carlos Velo.

La partitura compuesta para *La travesía molinera* marcó el inicio de una nueva etapa de la música fílmica en España. Esto fue reconocido unánimemente por la crítica cuando dicha película fue estrenada en Madrid. Antonio Barbero opinó en el diario *ABC* (5 de octubre de 1934): "*La travesía molinera* es una película perfecta. Libro, fotografía, sonido, escenarios, música, diálogo e interpretación acusan calidades europeas en concepto y en técnica cinematográfica... Rodolfo Halffter es el autor de la mejor música española al servicio de la imagen que hemos oído..." Según el crítico del diario *El Sol* (14 de octubre de 1934): "Rendido elogio merece la estupenda partitura musical con que un músico ilustre en plena juventud, Rodolfo Halffter, enriquece la cinta. Ha compuesto este maestro español una música de fondo y unos pasajes de acción tan originales de melodía como oportunos de sentido cinematográfico... Cuando limita el músico su labor a subrayar y resaltar gestos o pericias, no por eso el alarde creador se aminora, sino que con espléndida comprensión de propósito, funde la gracia onomatopéyica con la galanura de su fresca inspiración. He aquí en Rodolfo Halffter un valor positivo para la mejor calidad musical del séptimo arte..." Para el comentarista de *El Debate* (5 de octubre de 1934): "La partitura musical es un gran acierto de Rodolfo Halffter..."

Es muy importante señalar que el ilustre poeta y académico Gerardo Diego dedicó un artículo a mi música de *La travesía molinera* en el diario *La Libertad* (28 de octubre de 1934): "Rodolfo Halffter ha sabido resolver todas las enormes dificultades que la creación y adaptación simultánea o sucesiva a las exigencias de la acción plantean, con ingeniosa naturalidad y perfecto equilibrio técnico. Hasta el punto de que la partitura de *La travesía molinera* podría escucharse, con leves retoques, en un programa de concierto. Los desarrollos musicales son, en efecto, musicales, aunque además se acoplen exactamente al "tempo" y dimensiones de cada episodio cinematográfico."

Compuse la música para *La travesía molinera* por recomendación de Manuel de Falla y por encargo del director del film, Harry d'Abbadie d'Arrast, de quien se me dijo que había sido asistente de Charles Chaplin. Edgar Neville redactó los diálogos y el guión. Como el argumento de *La travesía molinera* está basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Harry d'Abbadie d'Arrast solicitó a Manuel de Falla que le autorizara a usar la música, adaptándola convenientemente, de su famoso ballet del mismo nombre. Falla se negó terminantemente y le propuso que se me encargara a mí la composición de los fondos musicales. A Manuel de Falla, pues, debo agradecer el haber compuesto la música de este film.

Mi música fílmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas. Sin embargo, en mi ballet *La madrugada del panadero* he utilizado, elaborándolas, varias tomas de *La travesía molinera*.

43%

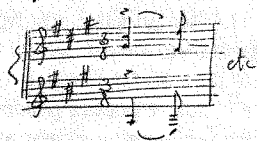
L. D. Manuel de Falla

Granada

Queridos y admirados maestros:

Adjunto le remito

la canción ("Verano") que he hecho para el libro de Rafael Alberti "Marinero en Tierra." Uno de estos días le enviaré <sup>una</sup> un ejemplar del libro donde figuran <sup>otras</sup> también canciones de Ernesto y otra de Gustavo Durán. ¿Le parece a Ud. que en una nueva edición de ("Verano") disponga el acompañamiento — para facilitar la ejecución — de la forma siguiente



En Filadelfia. Le  
mande esta noche.

Pienso por lo pronto  
a Ud. Envisémoslo a  
los muchachos y a Jospina.

Pronto nos vemos.

Saludos muy cariñosos y  
un abrazo de

Carlos Chávez



Alm't D 936

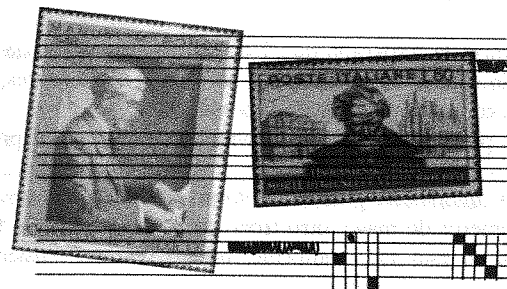
Ernesto Candiani

Le agradezco a

Ud. mucho lo mismo  
por a Cantina, Maceys,

Subido y Jospina, un  
último abrazo que me da

## CARTAS INÉDITAS DE RODOLFO HALFFTER A MANUEL DE FALLA



Madrid, a 29 de abril de 1924.

Sr. D. Manuel de Falla.  
Granada.

Mi querido maestro:

Hace ya varios días que he querido coger la pluma para escribir a Ud.; pero siempre por razones, que de ningún modo me justifican, he ido dejándolo. Ante todo, por tanto, le pido perdón.

En primer lugar, quiero que sepa Ud. lo mucho que le agradezco el que se haya Ud. detenido a corregir mi "Berceuse", tan sin importancia, aunque en ella vaya mi más pura emoción. Así mi emoción, así mi agradecimiento a Ud.

Luego quiero darle las gracias, en nombre de toda la familia, por todo cuanto hace Ud. por Ernesto. ¿Cómo se lo podremos pagar?

Y ahora, por último, voy a permitirme pedir a Ud. un autógrafo para colocarlo — como una reliquia — en mi habitación. Perdóneme este atrevimiento; pero, créame, es engendrado por la veneración que siento por el hombre y por el artista, que se llama Don Manuel de Falla.

Mis afectuosos saludos a su distinguida hermana y Ud. reciba la expresión de mi más perfecta consideración.

R. Halffter.

\*\*\*

Madrid, a 4 de abril de 1925.

Sr. D. Manuel de Falla.  
Granada.

Querido y respetado maestro:

Recibí, hace ya tiempo, la fotografía que Ud. tuvo la amabilidad de enviarme dedicada. Bien sabe Ud. cuánto se lo agradezco. No he escrito a Ud. antes, dándole la gracias, porque, entre otras cosas, he estado enfermo con gripe.

De todos modos, perdóneme y reciba, aunque tarde, mis más expresivas gracias.  
Trabajo mucho.

Abusando de su amabilidad y de acuerdo con nuestra conversación, me permitiré remitir a Ud., a primeros de mayo, otro trozo de la *Suite* para que Ud. lo vea: Dígame, con entera libertad, si está Ud. conforme, puesto que no quisiera causarle molestia alguna.

Supongo que estará Ud. restablecido y que no padecerá ya de aquellos mareos. Así lo desea, con mil saludos afectuosos, su más sincero admirador.

Rodolfo.

\*\*\*

Madrid, a 3 de octubre de 1925.

Sr. D. Manuel de Falla.  
Granada.

Querido y admirado maestro:

Ernesto me dijo —hace ya días— que Ud. me había enviado una tarjeta postal. No la he recibido; sin duda, Ud. la envió a mi domicilio anterior.

Seguramente, no podré ir a Granada. Por tanto, le ruego me escriba cuatro letras, diciéndome si puedo enviarle la partitura de mi obra. Si no le causa mucha molestia, quisiera que Ud. la viera. Se lo agradecería mucho.

Me he permitido dedicar a Ud. mi obra, que se llama *Tres piezas para orquesta* —1) Preludio, 2) Berceuse y 3) Scherzino— en testimonio de admiración y agradecimiento profundos. En principio, pensé esperar y dedicar a Ud. una obra de más importancia; pero —luego— he decidido dedicársela, puesto que —humilde— puede ser también expresión de mis sentimientos mejores.

Saludos afectuosos, para Ud. y para su distinguida hermana, de mis padres, de mis hermanos y, con gracias anticipadas, de

Rodolfo.

s/c "Villa Félix"

Luis Cabrera, 30. (Prosperidad) Madrid.

\*\*\*

(Sin fecha)  
(1925)\*

Sr. D. Manuel de Falla.  
Granada.

Querido y estimado maestro:

Adjunto le remito la canción ("Verano") que he hecho para el libro de Rafael Alberti: *Marinero en tierra*. Uno de estos días le enviaremos un ejemplar del libro donde figuran también una canción de Ernesto y otra de Gustavo Durán. ¿Le parece a Ud. que en una nueva edición de "Verano" disponga el acompañamiento —para facilitar la ejecución— de la forma siguiente?:

Agradeceré mucho a Ud. me diga lo que le parece la canción.

Saludos afectuosos de

Rodolfo

General Pardiñas, 118.

\*\*\*

Sr. D. Manuel de Falla.  
Anterquevela alta, 11  
(Alhambra) Granada.

Querido D. Manuel:

Ayer le envié la *Missa* de Palestrina y 5 fotos de Hielschen que encontré en mi casa. Saludos afectuosos a Ma. del Carmen. Le abraza

Rodolfo.

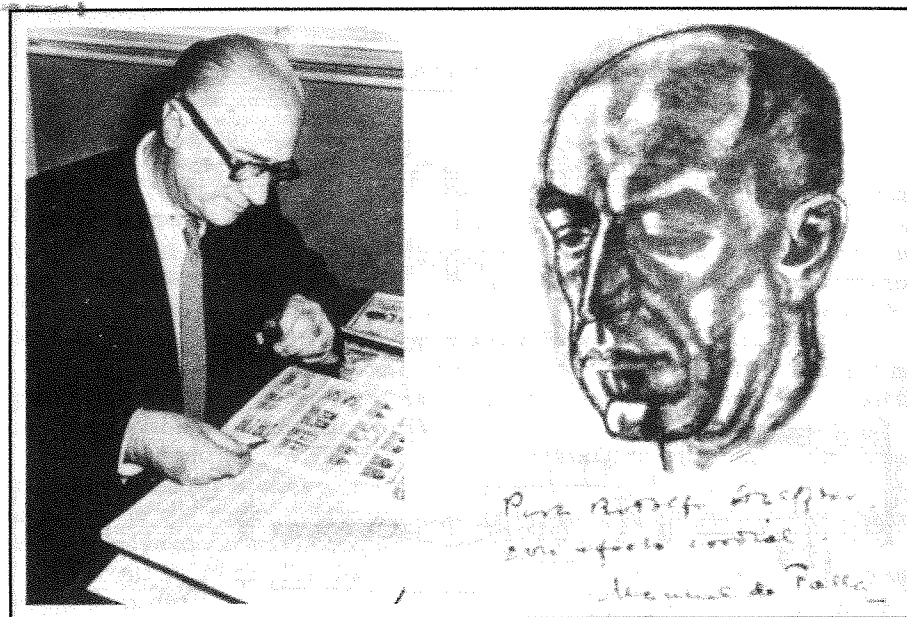
Le escribo desde casa de Abreu, donde estamos reunidos, tocando su maravillosa música.

Le abraza cordialmente  
Gabriel Abreu.

Y un abrazo también de  
G. Pittaluga.

\*\*\*

\* Suponemos que esta carta fue escrita en 1925 porque en ese año se publicó *Marinero en tierra* de Alberti.



Halffter, colección de timbres, México, 1960

Manuel de Falla, 1923

Olasagasti en nombre de la señora de Elduayen. Olasagasti me mostró una carta que Ud. le había dirigido en que Ud. tenía la bondad de indicar mi nombre para escribir unas líneas, que debían acompañar unas fotos de Ud. y un autógrafo (unos compases de *Psyché*), con destino a la revista *Las cuatro estaciones*. Yo no tenía el gusto de conocer al señor Olasagasti ni tampoco tenía la menor relación de amistad con la señora de Elduayen; no obstante, por tratarse de un deseo de Ud., he escrito las líneas en cuestión, ampliando lo que ya había escrito en otra ocasión referente a *Psyché*. En fin, deseo vivamente que le gusten. He tenido una gran alegría al leer los párrafos que, en su carta, dedica a mi música para *La travesía molinera*. Era difícil salir airoso por existir un antecedente, una obra maestra que yo admiro profundamente: *El sombrero de tres picos* de Ud. En cuanto a lo que Ud. dice respecto de la excesiva intención de subrayar la acción escénica, es un error evidente. Tiene Ud. razón.

Es muy posible que este año que viene tenga ocasión de ir a Granada con mi mujer para visitarle y entonces tendré mucho gusto —mejor dicho: me tomaré la libertad— de mostrarle mis últimos trabajos.

Deseo que esté Ud. ya totalmente restablecido de los quebrantos de salud últimamente sufridos. Saludos afectuosos, también de Emilia, para Ma. del Carmen y un cordial abrazo para Ud. de

Rodolfo.

\*\*\*

## CARTAS DE ERIK SATIE A DARIUS MILHAUD

Traducción y notas de Luis Ignacio Helguera

Las cuatro cartas de Erik Satie a Darius Milhaud que publicamos a continuación —y que hasta donde sabemos no habían sido traducidas al español— fueron extraídas de las memorias de Milhaud, *Notes without Music, An Autobiography*, Alfred A. Knopf: New York, 1953, traducción de Donald Evans y edición de Rollo H. Myers, con un capítulo especialmente redactado para la edición americana —no disponemos de la edición francesa original, *Notes sans musique*, René Julliard: París, 1949—, capítulo XX, pp. 154-156. Antes de copiar las cartas de Satie cuenta Milhaud que en 1923 Diaghilev, director de los Ballets Rusos, aconsejado por Stravinsky, decidió montar óperas breves que llevaran mucho tiempo sin oírse insertando música nueva en el estilo del compositor en los pasajes hablados. Para los pasajes de este carácter de las tres pequeñas óperas de Gounod: *Le Médecin malgré lui*, *La Colombe* y *Philémon et Baucis*, Diaghilev pidió la música a Satie, Poulenc y Auric. Para *L'Education manquée* de Chabrier, que también había sido seleccionada, Diaghilev no tenía compositor. Satie le recomendó a Milhaud.

Sábado, julio 21, 1923

Mi muy querido amigo,

Le he rogado a Diaghilev que te pida un favor: terminar *L'Education manquée* para él.

Le dije a nuestro querido Director que tú eres el único posible capaz de terminar el trabajo tal como debería ser realizado, gracias a tu muy noble inspiración y tu oficio infalible.

Tiré un poco de su pierna acerca de su ostracismo hacia ti, y parece estar en mejor disposición contigo ahora.

¿Qué dices?

Francamente, no puedo aconsejarte. Debo decirte que el pago mencionado es mil francos, y que el trabajo es sólo pequeño, pero... muy importante y da derecho a ser seguido por alguna forma de *compensación*. En verdad. Juzga por ti mismo.

PD. Poulenc ha hecho maravillas para *La Colombe*.

Eso entiendo. ¡Dichoso colega!

\*\*\*

Domingo, julio 28, 1923

Mi muy querido amigo,

Diaghilev no está aquí. Acabo de escribirle y de decirle que te escriba él mismo.

Tu carta me dio un gran placer. Estás absolutamente en lo cierto. Una vez que entres en la compañía, te adorarán, y Diaghilev verá por sí mismo qué magnífico artista eres. Ya te lo dije: está en camino de mejores sentimientos hacia ti. Nuestro amigo Stravinsky había estado trabajándolo un poco contra ti, si puedo decirlo. Olvidemos el pasado —ie incluso el futuro también!

Estoy trabajando en el *Docteur qui s' imagine l'entre*; no me está saliendo del todo.

\* \* \*

Domingo, agosto 19, 1923

Querido amigo,

Estoy trabajando como loco... En verdad... Es una buena broma (a mí)... Me estoy batiendo fuera de Gounod como una casa en llamas. Es todo muy reberiano<sup>1</sup> (y todas las bolas si puedo decirlo... En verdad).

\* \* \*

Sábado, septiembre 25, 1923

Querido amigo,

Ven pronto y tengamos una plática juntos...

Estoy lleno de alegría de pensar que (¡al fin!) Diaghilev te escribió. Es una victoria sobre X. (Me gustaría saber quién es X. En verdad).

Estoy trabajando como un autor en su propia obra (rara cosa). Acabo de terminar el Acto II de *Le Medecin malgré lui*. "Alguien" (?) le dijo a Jean<sup>2</sup> que he caído en el abatimiento. Hm. ... ¿Será ese "alguien" nuestro amigo Auric?

\* \* \*

Después de confesar Milhaud que fue la insistencia de Satie lo que lo hizo finalmente aceptar el encargo —pues sentía "aversión" a "ser convidado" por Diaghilev—, escribe: "Creo que tuve relativamente éxito en esta tarea, pues durante los ensayos escuché a Diaghilev preguntando en voz baja: '¿Y éste fragmento? ¿Es de Chabrier?' No podía discernir el verdadero (Chabrier) del falso."

Las óperas se estrenaron en el Casino de Monte Carlo en 1924.

<sup>1</sup> Se refiere a Henri Reber (1807-1880), compositor francés autor de un *Tratado de armonía* (1862). "Reberiano" significa aquí, entonces, ortodoxo desde el punto de vista armónico o apegado al tratado de Reber. Debo el dato a Juan Almela.

<sup>2</sup> Jean Cocteau.



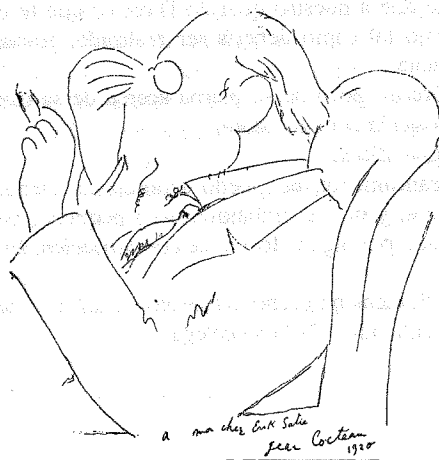
Darius Milhaud, Jean Cocteau y Francis Poulenc

*Je fusserai, si vous le voulez,  
demain jeudi, vers 14 h. - 14 h. 1/2,  
américainement 2 h. - 2 h. 1/2.*

*Excusez l'absence.  
Bonne chance à Francis Poulenc.  
Respectueusement*

*P.S. Monsieur Vakarisi (est-ce  
l'orthographe?) est très sympathique.  
Avez-vous des nouvelles: nouvelles de  
Roland? J'ai vu Stravinsky:  
l'opinion russe paraît encore un an  
à demi de guerre. C'est leur "meins".  
On en aura pour son argent!*

Carta de Satie



Satie visto por Cocteau

## DOS CARTAS INÉDITAS DE CARLOS CHÁVEZ A CANDELARIO HUÍZAR

Hotel Walton  
Broad Street at Locust  
Philadelphia

Marzo de 1936

Querido Candelario:

Muchas gracias por su telegrama.

Aquí le mando un programa de los conciertos de aquí, y uno de los de N(ueva). York.  
¿Cómo están por allá?  
Hasta pronto, con muchos saludos.

C(arlos). Ch(ávez).

Cómo desearía yo que estuviera U(ste)d. aquí. La orquesta es maravillosa. Todo salió estupendamente. Tuve toda la más completa cooperación y cariño de todos los muchachos de la orquesta.

Ya le platicaré.

\*\*\*

The Copley Plaza  
Boston

Abril, 8, 1936

Querido Candelario:

Le agradezco a U(ste)d. mucho, lo mismo que a Contreras, Moncayo, Galindo y Josefina, su último tele(grama), que recibí en Filadelfia. Le mando este recorte. Pienso que le gustará a U(ste)d. Enséñeselo a los muchachos y a Josefina.

Pronto nos veremos.

Saludos muy cariñosos y un abrazo de

Carlos Chávez



1. Manuel M. Ponce, 2. Candelario Huízar

## CARTA INÉDITA DE OTTO MAYER-SERRA A CANDELARIO HUÍZAR

24, abril, 1941

Muy distinguido maestro Huízar:

Hace algunos meses le hablé de que estoy preparando varios trabajos de gran envergadura sobre música mexicana. El primero de ellos, una monografía sobre S. Revueltas, acaba de publicarse este mes en la revista "The Musical Quarterly", editada por la Casa Schirmer de N(ueva). Y(ork). Mi libro sobre música mexicana, que publica el "Colegio de México", saldrá este verano.

Deseo vivamente que en mis trabajos sobre este tema no faltara una exposición detallada de su obra, que constituye una aportación tan notable a la música mexicana. Por este motivo le ruego que me facilitara el conocimiento de sus partituras para que me diera cuenta exactamente (y sobre la música) de las características de su lenguaje musical.

Le estaría profundamente agradecido si quisiera darme una cita que sea en su casa o sea en otro lugar adecuado para poder yo realizar mis propósitos. Tal trabajo acabo de realizar sucesivamente habiendo podido contar con la cooperación de los demás compositores.

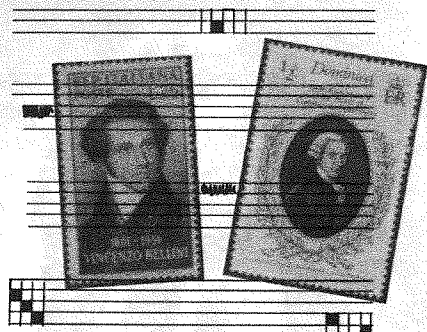
Le saluda muy afectuosamente,

Otto Mayer-Serra

Coahuila, 156-40

D. F.

## RECORDACIÓN DE OTTO MAYER-SERRA



GERARDO DENIZ

Fui yo quien leyó las pruebas y elaboró el índice (100 páginas) de cierta *Enciclopedia de la música* (2a. edición, 3 volúmenes) que había traducido Otto Mayer-Serra. De ahí que al año siguiente, 1955, me llamara para ayudarlo en su revista de discos, denominada primero *33 1/3* y luego *Audio y música*. Acudí a su casa, en la calle de Nazas y, a partir de entonces, durante unos tres años nos vimos cuatro, dos o siquiera una vez al mes.

Se trataba, ante todo, de que yo revisara lo que Otto escribía, o sea buena parte de la revista. Fue de veras notable cuánto mejoró su escritura en español en un par de años. A la revisión se agregaba de vez en cuando —más bien de tarde en tarde— la traducción de algunas páginas. Conservo buen recuerdo de ello, pues me permitía leer cuando menos en parte libros de interés, así uno de René Leibowitz sobre la ópera, o el de Jacques Barzun acerca de Berlioz. Sólo en una ocasión sentí a Mayer-Serra a punto de pedirme que escribiera yo algo. Acababa de morir, 1957, Sibelius.

—¿Cómo pondremos? ¿"edad avanzada"?

—Mejor pongamos "edad bíblica", como la otra vez —opiné.

(Lo de la "edad bíblica" lo había usado Otto poco tiempo atrás, hablando de ya no sé cuál director de orquesta.)

—¿Usted conoce las sinfonías de Sibelius?

—Bastante, aunque unas mucho más que otras.

—A mí todas me parecen lo mismo, y habría que escribir algo...

No se escribió nada. Lo malo fue que, con los años, las cosas se volvieron cada vez más apremiantes. En los primeros tiempos, Mayer-Serra me enviaba un artículo y, a la semana siguiente, varias reseñas de discos, sin urgencia. Por desgracia, todo se fue apresurando y echando a perder. Regresaba yo a casa cualquier medianoche y me encontraba con la revista completa, que Otto había mandado a fin de que se la tuviera

corregida para la mañana siguiente. Otto pagaba en el acto, firmándome cheques mensuales maravillosos de veinte o treinta pesos. El único día en que lo sorprendí sin fondos, of cómo le pedía unos pesos, para pagarme, a la pobre sirvienta a la cual llamaba solemnemente, con perfecto acento francés, "Pendège". Pero, en fin, las carreras nunca han sido de mi gusto, y en 1958 fue un alivio transmitirle mis funciones a un compañero de trabajo en el Fondo de Cultura Económica. Muy pronto me informo que había deslumbrado de inmediato a Mayer-Serra, como era natural: se trataba de un genio.

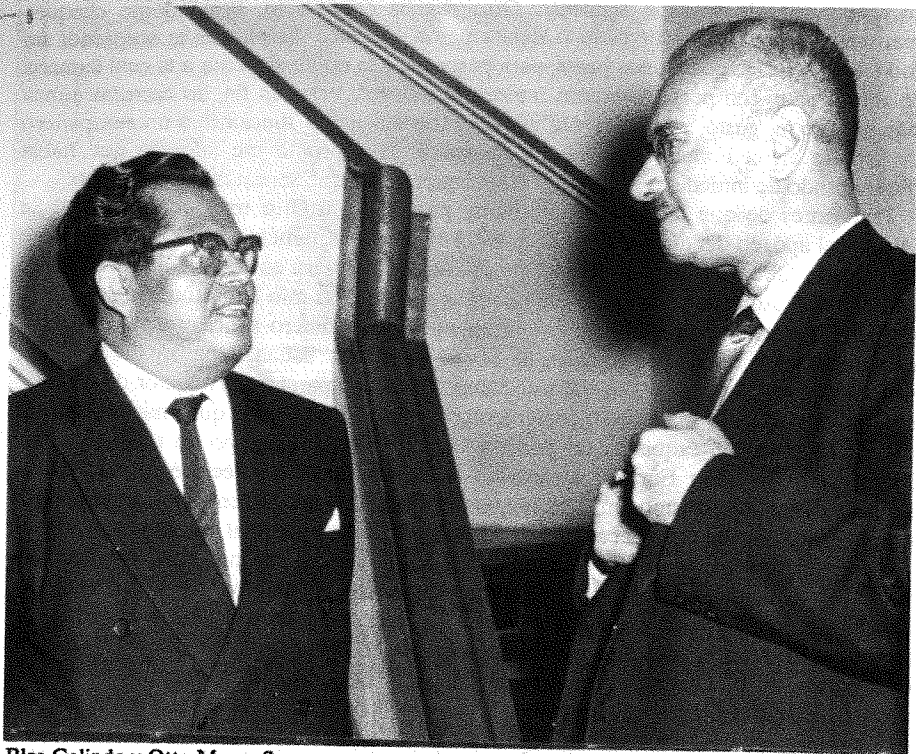
Pero antes de que la prisa se impusiera, pasé junto a Otto muy buenos ratos. Se iniciaba el apogeo del disco *long-playing*, el 33 1/3. El departamento de Otto estaba lleno de pilas de "discos de larga duración". Montones y montones en las mesas, en las sillas, por el suelo. Aquella abundancia me mareaba. (Un amigo mío tenía tocadiscos y entre él, yo y un tercero conseguíamos reunir algunos meses dinero suficiente para adquirir uno de aquellos discos que en casa de Mayer-Serra estorbaban el paso.) Por fortuna, Otto compartía cuando menos sus audiciones. Tenía un aparato reproductor de extraordinaria calidad, con un tablero suplementario para control fino, que manipulaba sin cesar, con precisión exquisita. La primera vez que —en mi tiempo de trato con él— Mayer-Serra partió a Europa, el aparato se descompuso. Un técnico lo arregló en seguida y explicó asimismo, ante las preguntas aprensivas del suplente dejado por Otto, que dicho tablero de control especial ni siquiera estaba conectado al aparato.

Con este suplente yo me llevaba bien. Una noche estuvo con nosotros, no recuerdo por qué, Rodolfo Halffter, con anécdotas pintorescas sobre Silvestre y sus tiempos. Desde Europa, Otto Mayer-Serra nos enviaba reportajes en los cuales el plural de modestia abría de pronto perspectivas inesperadas: "Llegamos a Frankfurt, donde nos está esperando la señorita Katzenellenbogen, de la Deutsche Grammophon, quien nos proporciona interesantes informaciones. Como es domingo por la tarde y no hay nada que hacer, nos vamos a la cama en seguida"...

Cuando el jefe estaba en México, al suplente sólo me lo encontré ocasionalmente por la escalera (al llegar yo con los papeles de la revista), acompañando a la ópera a la joven esposa de Otto, una cantante excesivamente guapa, elegante, simpática. Mi sencillez de corazón me impide ahondar en la probabilidad de que Otto supiera bien lo que hacía al encomendarle semejante mujer a semejante amigo. En todo caso, cuando la señora me causó el efecto más trepidatorio fue cierta mañana en que me abrió la puerta estando en camión, legañosa, despeinada y con una pantufla azul y otra blanca. Una noche Mayer-Serra me habló de su anterior esposa, danesa creo; "una gran mujer", por supuesto.

Otto tenía, hasta donde me enteré, algunas aversiones desmedidas —Adolfo Salazar, por ejemplo—, y propendía también a entusiasmos que se antojaban extravagantes. Con frecuencia me causaba la impresión de que "no daba brinco sin huarache" como dice el dicho ("no da puntada sin hilo", he oído también); así fue cuando Igor Markevich pareció a punto de convertírsenos en el máximo director de la historia. Pero los aspavientos al oír la Quinta de Chaikovski dirigida por Mravinski eran sin duda sinceros. Muy bella versión, por cierto.

En aquel entonces nacieron o proliferaron los discos Musart, que Otto Mayer-Serra



Blas Galindo y Otto Mayer-Serra

creó, dirigió, o lo que fuese. Tradujo del ruso el texto de *Pedro y el lobo*, yo lo revisé —y esta obra dio ocasión a una velada memorable.

Estaba en México, con su compañía teatral, la legendaria Margarita Xirgu. Una mañana Otto me comentó, preocupado:

—Es increíble. No hay quien narre *Pedro y el lobo*. Lo peor es que se le hizo una prueba a la vieja Xirgu y que Pepe —José Ives Limantour— se ha entusiasmado con ella. Algo siniestro.

Me hizo oír un poco de la grabación y, en efecto, era escalofriante. De pronto Mayer-Serra tuvo una feliz idea:

—¿Por qué no viene esta noche? Estará Pepe. Yo pondré esto, sin comentarios, y usted de inmediato gritará: "¡Quite a esa cacatúa, Otto, es insoportable!" Pepe es fácil de influir. Me hará usted un gran favor.

Llegué hacia las ocho. La primera botella de whisky iba muy adelantada. Pepe y yo simpaticamos de inmediato. Nuestra estimación quedó sellada para siempre (jamás volví a verlo) cuando concordamos en que la Sexta de Prokofiev (que Limantour había estrenado en México y en España) representaba una tragedia insondable.

—¡Exactamente! —proclamaba Pepe— ¡la verdadera sexta sinfonía patética es la de Prokofiev!

Mientras yo trataba de ponerme al corriente en cuanto al whisky, esperaba la señal de Otto. En vano. Escuchamos un disco muy divertido, en que la orquesta emprendía el concierto para piano de Chaikovski, pero el solista entraba con el de Grieg, y cosas por el estilo. Entonces nos pusimos serios. Oímos, con lágrimas en los ojos, las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss —descubrimiento entonces para mí; sólo las he vuelto a escuchar hace un par de años. Y un concierto para corno del mismo autor, con partitura y todo. Una lata.

De pronto Otto se acordó. Sonó una voz cascada:

—Una mañana, Pedro salió al prado...

—¡Quita a esa cacatúa, Otto! —vociferó Pepe.

—Calla, Pepe —repuso Otto, emocionado—. Escucha... ¡qué calidad tiene esta voz...!

—¡Quita eso, Otto, por lo que más quieras!

Mayer Serra quitó la grabación. Yo no había dicho palabra. Nunca volvimos a hablar del asunto (y la Xirgu tampoco grabó el *Pedro* en Musart).

Al poco rato, cenábamos en el Chalet Suizo. Pepe y Otto, para entonces, circulaban por un mundo sólo de ellos.

—X se acuesta con Y, y Z lo sabe.

—Claro, sólo que Z ha amenazado a T conque, si U no se divorcia de V, entonces W le explicará a X que Y es lesbiana.

Pepe se inclinaba hacia mí, muy preocupado.

—Por favor, no vaya usted a contar nada de esto —me murmuraba.

—No, nunca —respondía yo, malhumorado, pues entre tantos nombres y apodos apenas reconocía vagamente los de una o dos figuras de nuestro mundillo artístico.

Volví a ir con Otto al mismo restaurante, en compañía de un personaje sumamente singular, Uwe Frisch, cuyo fervor hacia Orff abría una brecha insalvable entre nosotros. Mayer-Serra había hablado de llevarnos luego a casa de la Bandida, pero a la hora de la verdad se le olvidó, por supuesto.

Buscando algún dato provechoso, he recurrido a la *Enciclopedia de México*. Ya se sabe que es imposible incluir a todo el mundo y dar gusto a todo el mundo, y esta explicación basta y sobra para justificar mi ausencia. Ahora bien, que tampoco figuren Otto, ni su mujer, ni el suplente, ni Pepe, ni Uwe Frisch, empieza a ser inquietante.

ELIZABETH BISHOP

## CANCIÓN DE CUNA PARA UN GATO

Versión de Dana Gelinas

Minnow, duérmete y sueña.  
Cierra tus increíbles ojos.  
Alrededor de tu lecho,  
los Sucesos te deparan  
la más grande sorpresa.

Querido Minnow, no frunzas el ceño;  
sólo coopera.  
No habrá purga de cachorros  
en el estado marxista.

La alegría y el amor serán tuyos,  
Minnow, no seas sombrío;  
ya se acercan los días felices.  
Duerme, deja que lleguen...

Tomado de Elizabeth Bishop, *The Complete Poems, 1927-1979*,  
Farrar-Strauss-Giroux, Nueva York.

EMILY DICKINSON

## GATO

Versión de Dana Gelinas

Descubre un pájaro, ríe entre dientes  
pecho a tierra, luego a gatas  
corre y sus pies no se miran;  
sus ojos se agigantan.

Quijadas que se mueven incitantemente  
se crispan de hambre.  
Los colmillos apenas se contienen.  
Salta, pero primero salta el gorrión,  
ay, gata, desde la arena.

Esperanzas tan saboreadas  
que casi empapan tu lengua;  
el deleite se te apareció  
como cien garras  
y se echó a volar, junto con todas ellas.

Tomado de Emily Dickinson, *The Complete Poems*, editado por Thomas H. Johnson,  
Little, Brown & Company, Boston/Toronto.

## CORO DE ÁNGELES

Los ángeles de las altas naves  
maduran en racimos.

Se oyen.

Rondan en la cúpula  
y gatean por el fresco de un muro;  
eufóricos se columpian,  
se suspenden del alero, se aburren,  
saltan para hacer que tiemblen  
los nuevos dioses

de la luz y del sonido;  
se deslizan por el tobogán  
de la columna salomónica;  
caen justo encima  
de la urna de las monedas.

Durante las bodas se cuelan  
en el vestido de la novia  
y en la pila bautismal  
invisibles molestan  
a niños de brazos;  
prefieren la campanilla  
del carro de los helados  
aunque los ahuyenten  
sin dejarlos probar la migaja.

\*

Antes de bajar a la calle  
ya han visto las historias futuras  
del luto y la risa.  
Cuando pierden su color  
bajo la luz de mercurio  
y el fuego que devoran en las calles  
reptan, desafinan, desconfían  
presos en bóvedas de tren subterráneo.

\*

Los ángeles de la catedral,  
perfectos,  
rubios desorbitados  
por su pálido y bello raciocinio  
nunca descenderán;  
el iris celeste de sus voces  
claro se conserva,  
cantan limosnas  
y arreglos florales,  
vigilan la alfombra  
y su peinado,  
juzgan hasta la eternidad  
desde un nicho más allá  
del sí y del no.  
Doran la capilla,  
femeninos, masculinos,  
ofician imponentes,  
cifran una doctrina  
y una lengua muerta de confesionario  
señalan, con diminuto índice múltiple,  
carne elegida  
para la hoguera cristiana.

SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN

TRES POEMAS

A Mario Lavista

Existe una relación íntima  
entre los gatos y la música.  
No me preguntes cómo...

Hay música que anda  
como los gatos  
y no hay gato  
que no sea música.

Si oyes bien,  
andan en secreto entre las pautas...

30.03.90

\*\*\*

Todo es deseo:  
ese mar que se come  
y escupe la arena,  
el cielo que come el azul  
que se inventa.

\*\*\*

Todo son ciclos  
y el mar es el colmo de los ciclos  
el eterno retorno de lo nunca igual  
y el mar es el colmo de los siglos.

Todo es espuma  
y el mar, el colmo de la espuma  
el cielo, el colmo de su espejo  
el mar en la cumbre.

A las nubes  
a la espuma  
al día que pasa, al día que pasa  
al regreso de la luz en la mañana  
al olvido de la luz  
a su recuerdo  
a su muerte  
a su retorno  
al mar de su retorno.

Todo son ciclos  
el mar es el colmo, la cumbre, el espejo.

ELIA ESPINOZA

## COMO LOS HUESOS

A Horacio Franco

I

La flauta sólo puede ser como los huesos  
forma sorda y escueta,  
necia, nudosa,  
secreta,  
hueso del alma  
al perro del espacio no da el tiempo  
para llevarla al pie de la emoción  
y su glaciér errante.

Como los huesos  
guarda la calidez de una sustancia única  
hervor de lo primero,  
dibuja con la tinta del sonido  
en la ciudad matinal de una estructura...

Hueso y corazón,  
hueso que el corazón no tuvo,  
ritmos opuestos  
distancias  
no hubieran podido latir juntos;  
las voces negras de la atrofia  
su identidad anunciarían

(¿respirarías con los pulmones repletos de diamantes  
aunque diamantes fueran?  
¿el corazón avanzaría  
con una verdadera flecha adentro?)

Las manos del flautista  
la aman a soplos breves  
o la poseen a mortales asfixias como partos,  
los dos se vuelven  
la más grande obstinación íntima del aire.

II

Siervo hacia sí mismo,  
siervo del aire y la madera,  
bailarán que para bailar se sienta,  
el flautista desfila en llamas  
hacia el centro de todo  
cuando toca,  
se cierra hueso y carne  
con todos los ahogos  
todo el aire y sin el aire,  
y desde el centro sideral y propio  
la música se desborda hacia el oído  
empapada por el agua de la vida.

La flauta es hueso,  
antiguo trauma de la dulzura,  
la pasión  
y el aire.

Octubre, 1987

## LAS SEÑALES DEL FUEGO



### ENTREVISTA CON FRANK FERNÁNDEZ FERNANDO CALVILLO

"El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no habla ni oculta: sólo hace señales."

Heráclito.

**F**rank Fernández es uno de los más grandes pianistas que viven en la actualidad. La primera palabra que se nos ofrece, para describir lo que hace con el piano, es temperamento. Al abordársele, luego de haber brindado un recital memorable, en el Templo de la Compañía de la ciudad de Guanajuato, durante el pasado XVII Festival Internacional Cervantino, preguntándole de dónde provenía ese temperamento para tocar el piano, todavía agitado por el esfuerzo y las ovaciones que el público le había otorgado de pie, directamente respondió: del Caribe. Ahí mismo nos pusimos de acuerdo para llevar a cabo esta entrevista, la tarde del día siguiente, después del ensayo con orquesta del primer Concierto de Tschaikovsky y la víspera de su ejecución en el mismo escenario.

Frank Fernández nació en Mayarí, región Oriental de Cuba, hace cuarenta y cinco años. Su madre, Altagracia Tamayo, lo inició en el piano para que posteriormente continuara con estudios formales en el Conservatorio de La Habana. El piano lo siguió estudiando con Margot Rojas, pianista mexicana que fue discípula de Lambert (uno de los últimos alumnos de Liszt), antes de escoger su residencia en Cuba, donde actualmente vive. Fernández fue becado en 1966 para estudiar cinco años con Víctor Merzhanov, en el Conservatorio de Moscú; desde entonces ha seguido la ascendente carrera del virtuoso, recibiendo distinciones y premios y ampliando su repertorio hasta abarcar más de cuarenta obras de piano con orquesta, además de haber escrito alrededor de cien partituras originales para coro, cine, etc. Entre sus logros destaca el haber sido elegido para conmemorar, en el Festival Internacional de Música "Primavera de Praga", el centenario del primer Concierto para piano de Tschaikovsky, entre un grupo de pianistas presentes que

reunía a Lazar Berman, el pianista ruso más famoso del momento, Vladimir Ashkenazy, primer premio del concurso Tschaikovsky y titular de la Royal Symphony de Londres, y otros como Rudolf Serkin y James Tocco de los Estados Unidos.

Llego, el día de la entrevista, cuando aún se encuentra ensayando con la orquesta. Lo hace de memoria, con un conocimiento total de la partitura, es capaz de reiniciar en cualquier compás que pida el director y toca sin escatimarse: su cuerpo, no demasiado largo y robusto avanza hacia las teclas y luego retrocede provocando que el cabello se le agite, como una bandera, mientras su rostro criollo se crispa según va levantando del piano el asombroso edificio del concierto. Con la misma energía contundente que acostumbra en todos sus movimientos, voltea hacia la orquesta y, sin dejar de tocar, grita algo por encima de las cuerdas, algo que les está pidiendo a los alientos, vuelve la cara al teclado y luego, como si fuera a ponerse súbitamente de pie, tras de ejecutar un difícil pasaje de acordes, empuña la mano izquierda y la lanza en dirección de los metales: entonces suena el corno.

Nos hemos sentado, una hora después de finalizar el ensayo, comentando todavía algunas de las cosas inverosímiles que ocurren en nuestras latitudes, como por ejemplo el hospedar a un pianista invitado en confortables hoteles sin piano. Frank Fernández se haya de buen humor y la conversación sobre música, que para él es equivalente a su instrumento, lo apasiona y le hace remarcar su acento cubano; la tarde se va espesando en los cristales cuando Frank Fernández pide un whisky y explica lo que pasó el día anterior en su recital:

—Ayer hubo uno de los momentos más hermosos que puede tener un artista: la comunión, la conjugación de elementos de paz, de sensibilidad, día de suerte para el pianista, palomas que volaban cuando tenían que volar y se callaban cuando hacía falta un pianissimo, el desarrollo de una intensidad de comunicación, más y cada vez más, que nunca se agotó y de pronto se dio todo, se dio el acto de amor, eso es excepcional.

—Frank, tengo muchas preguntas, creo que podríamos empezar por ésta: ¿cómo es el proceso que sigue usted para enfrentar una partitura, desde el momento en que se plantea tocar una obra nueva, hasta llegar al día del concierto?

—Una vez que escojo la obra, casi siempre la he escuchado antes, lo primero que hago es dejarme llevar por la música. Busco la mejor edición, pensando que sea urtext, y sin ideas preconcebidas ni demasiadas investigaciones, empiezo a ponerme en contacto con aquella música, en solitario y con el piano, y la música empieza a decirme un montón de secretos que yo confronto con la partitura. Creo tener la posibilidad de percibir el sentimiento de la música, por eso lo esencial para mí es dejarme llevar por la música porque esa partitura, esa notación, esa grafía es lo más alejado del mundo interior del compositor. El proceso de creación tiene tres pasos básicos: el primero es en el que compositor se conmueve, siente la necesidad de escribir por la razón que sea; el segundo paso es el de la conciencia del compositor sobre los medios que elige para realizar su necesidad de comunicación y el tercer paso, el último paso del compositor, es el de la notación, el más alejado del momento del misterio. Ese último paso, el de la grafía, es el primero para el intérprete y pobres de aquellos que se queden traduciendo ese último paso del compositor sin tratar de hacer el camino inverso, sin tratar de tomar



aquella graña, aquel código, como simples enunciamientos, como simples señales de humo de una vida interior que palpita en ese primer paso del compositor que es el último de intérprete, entonces, uno tiene que dejarse llevar por esa graña, tratar de intuir, para descubrir por qué hizo esto para piano, por qué escribió tal pasaje y ahí estamos ya en el mismo segundo paso tanto para el compositor como para el intérprete. Felices de aquellos que logren descubrir la motivación del compositor, el estado anímico, la esencia del arte. En ese momento es la gran alegría y, cuando uno alcanzó ese punto, la música florece de una manera tan bella y tan hermosa y tan convincente que uno sabe que así era y que no podía ser de otra forma, ahí es cuando viene ya el perfeccionamiento con la repetición.

—*Es el momento de la técnica, una vez asimilado el sentido...*

—Para mí no hay técnica sin posición estética, por consiguiente yo creo que la técnica pura no puede ser estudiada. Busoni decía que muchos pasajes resultan tremendamente difíciles cuando uno no ha entendido su sentido musical y de pronto, cuando uno ha entendido el sentido musical, resulta que no son tan difíciles técnicamente.

—*Y esto nos lleva a hablar de un tema que usted ha estudiado profundamente, el de la digitación, que entonces está determinada por aquellos valores que encuentra usted en la obra.*

—Schumann, en el siglo XIX, dijo que la mejor digitación era la que fuese más cómoda para expresar la idea musical. Debussy, en sus doce estudios, a los que no puso ninguna digitación, coloca un exergo que termina diciendo, más o menos, ayúdese a sí mismo... ¡ah! porque cada pianista, cada mano, cada cerebro y cada corazón tienen su digitación. Yo he estudiado los principios que permitan a cada cual crear su propia digitación. Es cierto que tengo fama de poseer sorprendentes digitaciones, cosa que heredo de mi maestro Víctor Marzhanov, pero la metódica para tener buenas digitaciones es no tener metódica. La digitación que rige en casi todos los conservatorios del mundo, para las escalas y los arpeggios, no utiliza los cinco dedos seguidos, casi siempre son tres o cuatro dedos seguidos y cruce del pulgar. Pues bien, en el siglo XIX, Liszt ya utilizaba digitaciones de cinco dedos seguidos en escalas rapidísimas en que cruzar cada tres dedos es una pérdida de tiempo, sin embargo esta digitación no se estudia actualmente.

—*¿Qué riesgos se corren al tocar y tocar una obra, buscando salvar ciertas dificultades?*

—El riesgo es que uno se olvida de lo que hizo la primera vez, yo creo que habría que grabarse esa primera vez porque el primer encuentro con la obra es casi siempre el más musical, el más espontáneo...

—*...el nacimiento del amor...*

—Sí, ese amor a primera vista en el que surge la emoción. A veces uno se olvida hasta del tiempo que había utilizado la primera vez, por eso hay ocasiones en que es preferible escuchar a un aficionado que regala un hecho artístico más auténtico que un virtuoso, que de tanto serlo, da cualquier cosa menos música. Yo creo que el camino más corto es cuando se integra lo intelectual con lo afectivo, porque entonces hay más señales que se convierten en órdenes motoras y por eso insisto en que no se separe la técnica de la obra musical en sí.

—Frank, ¿usted ha sentido alguna vez dudas sobre su técnica?

—Sí, en el momento en que llegué al Conservatorio de Moscú y vi que todo el mundo tocaba con mucha rapidez y virtuosismo. Yo trabajaba todos los ejercicios y todos los libros pero no sentía a la hora de tocar una armonía, por suerte esto duró poco tiempo, porque a una persona de mi naturaleza tan caribefia no era posible llevarla hacia esa forma de tocar, entonces mi profesor me dijo: "Esté usted tranquilo", "¡y cómo voy a estar tranquilo, si todos sus alumnos tocan todas las notas!" le repliqué, y él me dijo, "pero usted oye la música y ellos están aquí, repitiendo lo que les hemos enseñado desde chiquiticos pero no oyen, no tienen ese ideal musical inequívoco que usted tiene, ni el sentido crítico, que es lo más grande que puede tener un instrumentista, de saber cuando está mal". Y esa fue una de las más grandes enseñanzas que he recibido en toda mi vida.

—La técnica sirve para olvidarse de ella, ha dicho usted en otra ocasión.

—Y cada día tener más técnica es imprescindible.

—¿Alguna vez, Frank, se le ha convertido la música en zozobra?

—La música aun cuando haya sido un conflicto por razones personales, sociales o técnicas e incluso artísticas, siempre ha sido un elemento de vitalidad para el espíritu. Yo nunca soy mejor persona que cuando hago música, después de un buen concierto, luego de haber logrado tocar bien el piano, puedo ser incluso simpático.

—Usted ha dicho que para ser pianista hay que tener una voluntad a prueba de fuego y estar dispuesto a renunciar, a sacrificar, y esto se hace por amor a la música.

—Te funcionó bien la grabadora —y diciendo esto Frank comienza a reír—. De qué quieres que te hable, ¿del amor a la música o del renunciamiento?

—Creo que van ligados porque el amor exige pruebas.

—Totalmente.

—¿A qué dificultades se ha tenido que enfrentar usted como pianista?

—Para mí la mayor dificultad que he tenido es conocerme. Comprender qué quiero yo, cómo quiero que suene la música y conciliar todo eso con el temor al qué dirán. Esa ha sido la gran dificultad y creo que los momentos más maravillosos los he tenido cuando he logrado ser yo mismo en escena, entonces, las veces que he podido ser auténticamente yo hasta los críticos más recalcitrantes han bajado el sombrero.

Ahora, ese proceso ha sido duro, sigue siendo difícil con toda la duda que implica ser cubano, latinoamericano, tocando a Tschaikovsky.

—¿De dónde proviene la confianza básica del artista, su creer en sí mismo?

—Creo que proviene de cuatro elementos que son el talento, el medio ambiente de la niñez, la capacidad intelectual y la suerte. Nadie que no tenga talento puede creer en sí mismo.

—Frank, el intérprete tiene que estar creándolo todo siempre.

—El intérprete es como los toreros, o matas al toro o él te mata a ti. Es terrible el viacrucis de los que trabajamos con reflejos motores, seamos músicos o bailarines. De nada vale el concierto de ayer, mañana los que repitan van a pedir todo y pobre de mí si no tengo la suerte de darles todo porque me van a juzgar como juzgan al torero cuando hace algunas verónicas medio lejanas y lo chiflan, sabiendo que acercarse al toro le

puede costar la vida. Nadie comprende a un hombre en escena; la gente va buscando felicidad, posibilidad de ser mejores, va a pensar y a olvidar y si no logra dárselo te chiflan o no te aplauden.

—Sí, uno espera un milagro: el de la música. Frank, usted ha hablado sobre cómo trabaja una obra y lo que ha dicho me lleva a preguntarle acerca de los límites de la imaginación para el intérprete.

—Sólo el intérprete que logre tener el alma de un niño y el cerebro de un viejo puede llegar a ser un gran intérprete, porque solamente con la imaginación infinita (y entiéndase el término infinita literalmente) de los niños se puede llegar a ser un gran intérprete.

—¿Cuáles son las diferencias entre la técnica antigua y moderna de tocar el piano?

—La técnica antigua es la que está fundamentalmente centrada en el desarrollo de la fuerza e independencia de los dedos, y la técnica moderna es la que comienza a incorporar a esas posibilidades digitales los elementos de la mano completa: el brazo, el antebrazo y la espalda, a los que podemos llamar elementos del peso. Clementi y Czerny son los dos mejores representantes de la técnica antigua, aquella en la que uno debía sostener una monedita encima de la mano sin derribarla durante la ejecución. Lo más congruente es tocar las obras que fueron escritas en el período de la técnica antigua, de Bach a Clementi, de una manera digital, la sonoridad que se logra de esta manera es la ideal. El que pretenda tocar de ahí para adelante solamente con los dedos cae en el mismo error del gran virtuoso moderno que pretende tocar a los clásicos utilizando en demasía los elementos de peso. El estilo determina la técnica.

—¿En qué compositores o en qué obras se puede hallar la plenitud del piano?

—No cabe duda de que Chopin y Liszt son la comunión más hermosa de los valores pianísticos con los valores musicales y en toda la literatura que existe hay obras en las que el instrumento suena con todas sus posibilidades, por ejemplo la versión que yo toco de Tausig, el célebre discípulo de Liszt, y mía de la *Tocata y fuga en re menor* de Bach, la *Petrushka* de Stravinsky a pesar de su enfoque orquestal, también cuando se logra vencer su dificultad es esplendorosamente pianística; y el final de la *Sonata 31* op. 110, de Beethoven, que es un reto a las posibilidades del instrumento y cuando se logra sacar ese himno, ese mundo lleno de fe en lo que no existe y le decimos místico, le decimos más allá o ser supremo, ese himno de búsqueda de la felicidad que suena de pronto como una gran felicidad, nada más que cuando Beethoven florece en la música bien tocada, por cierto, muy pocas veces, creo que es de un valor pianístico extraordinario. Después de la segunda fuga hace un coral diluido en arpeggios que es maravilloso; hace mucho tiempo yo pensaba que era como el final de la vida y creo que eso fue escrito después de la muerte aún estando vivo Beethoven...

—...murió varias veces, claro. Frank permítame proponerle varios nombres y usted me dice la gran obra para el piano de cada uno de ellos. Bach...

—El *Clave bien temperado*.

—Aunque del clavecín al piano puede haber...

—...todo Bach es discutido en el piano pero aquí estamos en presencia de un hombre cósmico que sencillamente tuvo la desgracia de no conocer el piano en su estado moderno, entonces por qué vamos a encasillar a Bach diciendo que solamente

puéde ser tocado en ciertos instrumentos. ¿Sabemos qué clavicémbalo tenía Bach en el momento en que compuso la *Fantasia cromática*? ¿Por qué no pensamos en la carta que Bach le escribe a su esposa, lamentándose de que en la ciudad no haya órgano?, entonces, ¿se puede tocar puristamente como una obra para clavicémbalo, o nos concedemos el riesgo de soñar y de tocar algunos momentos como si de una obra organística se tratara? ¿Quién tiene la verdad? ¿Quién no tiene el techo de cristal? No, el valor más importante de un artista es que pueda tratar al arte con mucho amor y no muy respetuosamente.

—*Sigamos con los nombres: Scarlatti.*

—Las sonatas.

—*Chopin.*

—Los preludios.

—*Beethoven.*

—Los conciertos, los cuartetos y las sonatas.

—*Liszt.*

—El *Mefisto*, la Si menor y algunos estudios de Paganini.

—*Pierre Boulez, dice, más o menos, que Liszt es sinónimo de lo vulgar en la música.*

*Rebata esa opinión.*

—A mi me parece que Pierre Boulez ya tiene que haberse retractado de eso.

—*Debussy.*

—Los preludios.

—*Scriabin.*

—Las sonatas y el *Poema final*.

—*Lecuona.*

—Las danzas afrocubanas, cubanas y españolas.

—*Ignacio Cervantes.*

—Las cuarenta danzas que él juzgó ser lo menos valioso de su obra.

—*Carlos Chávez.*

—Su música para orquesta.

—...*con piano.*

—No conozco su obra para piano.

—*Hay una versión maravillosa del concierto para piano de Chávez...*

—...¿quién toca el piano?

—*María Teresa Rodríguez.*

—¡Ah! La oí tocar, cuando yo era muy joven, en Cuba.

—*¿Qué le parece?*

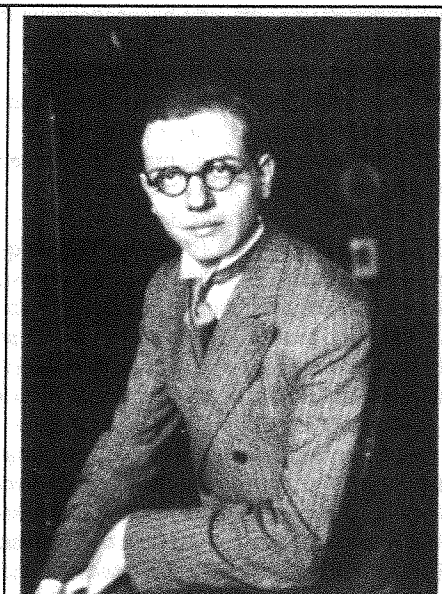
—*Maravillosa. ¿Dónde está María Teresa?*

—*Dirigiendo el Conservatorio Nacional.*

—Fue una de las gentes que me impulsó a ser mejor; cuando yo la oí en Cuba, tocó un fin de semana el concierto de Rachmaninoff, y al siguiente fin de semana, el Chopin o el Tschaikovsky y yo me dije ¿pero es posible que haya gente que pueda hacer esto?, ella chiquitica, menuda y además mujer. Yo era muy joven entonces y ojalá que en algún momento ella lea esto porque le guardo un sentimiento de gratitud muy grande



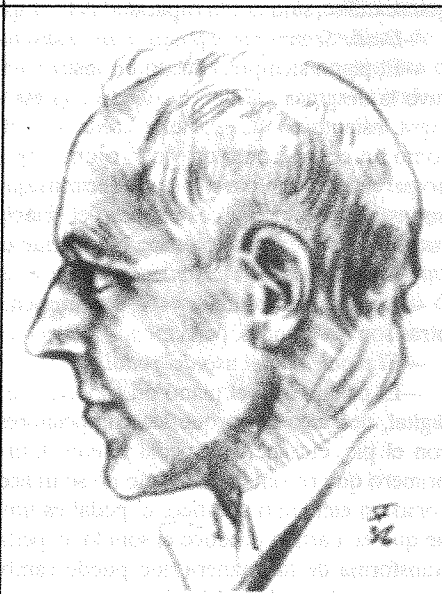
María Teresa Rodríguez



Olivier Messiaen



Sergei Prokofiev



Bela Bartok

por haber ido a Cuba y de haber tenido la dicha de oírlo tocar, yo agradezco mucho que haya gentes como ella.

—*Sigo con los nombres. Stockhausen.*

—Los estudios... pero no creo que su mejor momento sea el piano.

—*Pierre Boulez.*

—Tampoco creo que su mejor mundo sea el piano.

—*Mario Lavista.*

—He oído varias cosas de él en la Casa de Las Américas, tocadas por una amiga de él: Ninoska Fernández Brito. Me parece que tiene un gran sentido de lo pianístico. A propósito de los que dicen que el piano ya no les es útil, Mario Lavista, y por eso lo respeto, sabe que el piano es mucho más todavía.

—*¿Ahora, Frank, dígame cuáles son sus obras más entrañables?*

—... pero te faltó preguntarme, y estaba loco por que lo hicieras, ¿cómo se llama este maravilloso hombre de las *Miradas al Niño Jesús*?

—*Olivier Messiaen.*

—Me parece que esa obra bastaría para reivindicar las posibilidades del piano en la música del siglo xx. Como si Rodrigo hubiera muerto después del Aranjuez...

—*Hay alguien no mencionado a quien usted quisiera agregar.*

—Bueno, no se puede hablar de la música pianística contemporánea sin mencionar a Béla Bartók o a Prokofiev, bastaría mencionar los cinco conciertos de Prokofiev, que los hizo para tocarse sin director, para saber que el piano está reivindicado de una manera extraordinaria en el siglo xx. La contemporaneidad no es un hecho que se defina por el medio que se utilice, sino por la capacidad del compositor para sentir el sonido de su tiempo.

—*Desde Stravinsky el piano es un instrumento de percusión.*

—El piano siempre ha sido un instrumento de percusión, lo que pasa es que Chopin tuvo la desgracia de haber soñado con ese timbre azul que yo sospecho y que tan bien logra insinuar en su escritura, creando la ilusión auditiva de que el piano puede sonar como un corno, como un violín o una cantante; un timbre dulce, sumamente cantabile, no percutido y, entonces, ahora decimos que los contemporáneos utilizan el piano como un instrumento de percusión, pero el principio del piano es que un martillo percute una cuerda solo que el piano es tan bueno que crea la idea, a veces, de que es todo.

—*Una de las preguntas que hemos acordado en llamar pedantes...*

—... de las intelectuales —ríe sonoramente como si ahora la risa fuera el piano—... las otras son las grandes, pero menos intelectuales.

—*El problema del uso del pedal.*

—El pedal es en el piano un aspecto tan importante como el desarrollo de la técnica digital, descuidado porque los compositores casi nunca lo escriben, está abajo, se toca con el pie, etc., pero el pedal puede destruir una interpretación o puede salvarla. Lo primero que recomiendo es que no se utilice al pedal como un apañador de errores, sino como un elemento acústico: el pedal es timbre. Aunque parece que se expresa después de que el martillo produce el sonido, el pedal cambia ese sonido, lo amplía, lo elimina, lo transforma de tal manera que puede cambiar incluso la esencia de una interpretación. Respeten el pedal, estúdienlo.

—*Me voy a permitir decir que hay otra suerte de pedal, cuyos mecanismos son invisibles y están afinados en el terreno de la subjetividad: el rubato.*

—Tan importante y tan soslayado como el pedal. Si éste pertenece al mundo de la dinámica y del timbre, el rubato pertenece al de la agógica, el mundo de los desplazamientos del sonido en el tiempo. Arturo Rubinstein le respondió a alguien que le pedía consejo para rubatear: todo lo que robes, devuélvelo. No tengo mejores palabras que éstas para hablar del rubato pero sí puedo decirte que una música sin rubato corre el riesgo de no existir.

—*Empieza a exagerarse el valor del urtext entre los intérpretes, ¿no le parece?*

—Aún el urtext, que es sinónimo de original, debe vérselo con fantasía y es que además hay divergencias entre las distintas ediciones urtext. Alguien dijo que Beethoven tenía que borrar con saliva y yo, cuando he tenido sus manuscritos a la vista, me he preguntado quién puede definir si esa nota emborronada y difusa es re o do, por eso yo recomiendo tener urtext siempre que sea posible, pero para que se le trate con cariño, sin demasiado respeto, buscando primero la música.

—*Frank, ¿qué tanto de música popular, de jazz, hay en su formación?*

—Yo nací en un lugar en donde era imposible ser concertista, era una aldea india de la provincia de oriente: Mayarí. La banda municipal del pueblo que tocaba vals de Strauss y algunos danzones y la academia musical de mi madre, inscrita al Conservatorio Orbón de La Habana, fueron los parámetros musicales de mi infancia. Entonces yo aprendí primero la música y luego la teoría y conocí a Bach, Beethoven, Schumann y Mozart al mismo tiempo y con igual cariño que conocí a Sindo Garay, Miguel Matamoros, Beny Moré, Pérez Prado y cualquiera de los clásicos de la música latinoamericana. Ahora, la amplitud de mi repertorio y la posibilidad que tengo de producir un disco de la nueva trova o tocar un programa con Chucho Valdés, considerado el cuarto pianista de jazz en el mundo, eso me lo permitió Mayarí y su sabiduría al enfrentar la música primero como hecho sonoro y después poniendo nombre a esas sonoridades.

—*¿Cómo es su vida, Frank?*

—Como te lo puedes imaginar, para dedicarme en serio a esto me la paso casi todo el tiempo estudiando. Tengo familia, una maravillosa esposa, cellista, y dos niños que también estudian piano: la niña tiene dieciséis, el niño nueve años; tengo los mejores amigos del mundo, tengo a Cuba y creo que con todo esto tengo un poco más de lo que debía de tener, pero mi vida, sin lugar a dudas, está determinada por el sentido de respeto al público y de amor a la música.

# DOCUMENTOS

## APUNTES SOBRE LA CORONELA DE SILVESTRE REVUELTAS



CANDELARIO HUÍZAR

**L**a *Coronela* de nuestro desaparecido S. Revueltas posee las mismas características de todas sus obras, siempre llenas de novedades, y que forman un verdadero mosaico, según mi modo de entender.

*La Coronela*. Presenta una serie de temas sin explotación, es decir, que no insiste en ellos para darles su verdadero valor y hacer resaltar su belleza; por ejemplo: la parte central de la "Introducción" pudo muy bien ser llevada a un gran clímax, con lo que habría ganado mucho esta sección, y a la vez, servir de magnífico apoyo al final de la "Introducción", compuesto de un elemento significativo y lleno de dolor, muy a la Revueltas. El resto de esta música, y con pocas excepciones, está expuesta en la misma forma, pero esta vez hasta cierto punto justificada, apoyada en la razón de que su música está sujeta a un argumento preconcebido.

No creo que esta razón, que con todo respeto expongo, sea un defecto, sino más bien un principio estético; pero advierto que ésta es una de las características generales de la música de Revueltas.

*La Coronela*, a mi juicio, tiene sistemas esenciales, que caracterizan los principales personajes de este ballet, y que son verdaderos aciertos; así como sus lugares dramáticos tienen gran intensidad significativa, porque revelan un sentir real de una época pasada.

\* \* \*

No creo haber realizado respecto de la instrumentación lo que yo hubiera deseado. Primero, por la premura de tiempo; segundo, por lo reducido de los elementos a que debí sujetarme para este trabajo. Trabajo que en cada página y compás me representó verdaderos problemas; en cada momento tuve que luchar entre el modo de tratar la orquesta de Revueltas y el mío.



Candelario Huízar

Silvestre Revueltas

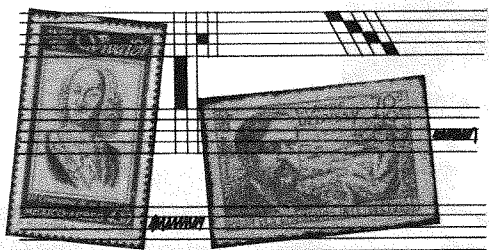
En mi vida de borroneador de papel pautado había sentido compromiso moral tan grande, por la responsabilidad que pesaba sobre mi persona. Responsabilidad a mi juicio mucho mayor que cuando la audacia me llevó a instrumentar obras de maestros consagrados universalmente; esta vez, todo tenía en mi contra, por todos los antecedentes que hubo y que en este momento no hay para qué contarlos. Debo manifestar que de los directivos de este espectáculo conté con la opinión decidida de la señorita Walden y del señor Gorostiza hacia la cooperación que desempeñé en esta obra no terminada, así como con opiniones de amigos cercanos a estos señores.

Por todo lo expuesto, se comprenderá mi situación: compromiso moral por todas partes, mucho más grande que si *La Coronela* hubiera sido trabajo únicamente mío, pues así un fracaso no afecta a una segunda persona.

Pero todo lo anterior, creo, no tiene comparación con el día del estreno de *La Coronela*. He tenido ratos muy amargos dentro de este plano. Mi estado nervioso era inenarrable; me convertí en un ser sin facultades. Este martirio fue calmado hasta darme cuenta de que el respetable manifestó su aprobación y simpatía para el simpático cuerpo del ballet, digno de cosas muy buenas.

Mi situación no está resuelta definitivamente. Los señores críticos no han hablado; espero su opinión, para ponerle punto final a esta audacia.

## CANDELARIO HUÍZAR\*



### BLAS GALINDO

Inquietud perenne y deseo ferviente de renovación han sido los móviles que han impulsado la evolución de la técnica de composición musical de Candelario Huízar.

Huízar no se conformó nunca con la enseñanza dogmática que recibió. Este tipo de enseñanza estereotipada no incita al alumno a evolucionar. Al contrario, lo amarra, lo estanca. No le da oportunidades para investigar por su cuenta. El caso de Huízar —al rebelarse— es digno de admiración. Candelario Huízar García de la Cadena nació en Jerez, Zacatecas, el día 2 de febrero de 1888. Allí pasó su niñez y los primeros años de su juventud.

Como sucede con los hijos de las familias humildes. Candelario trabajó con su padre. Este era propietario de una pequeña herrería. Candelario le ayudó en las duras faenas de la fragua. Pronto se opuso a la vieja y tiránica exigencia pueblerina de que los hijos tienen que heredar forzosamente la ocupación del padre. La tradición de "padre jornalero, hijo jornalero" chocó con su manera de ser y sentir. Un buen día, decidió entrar de aprendiz en un humilde taller de orfebrería.

Candelario, como todos los muchachos del lugar, tocaba la guitarra sin el deseo expreso de dedicarse profesionalmente a la música. Ninguno de sus familiares había sido músico.

A la edad de 17 años, inició los estudios de saxhorn alto con don Narciso Arriaga. Debido a sus aptitudes musicales, no tardó en estar en condiciones de ocupar un puesto en la banda de música del pueblo.

La estrechez del medio y el anhelo de ampliar el horizonte le movieron a trasladarse a la capital del Estado. Aquí en la ciudad de Zacatecas, estudió corno con don Candelario Rivas, en aquel entonces, director de la Banda del Estado.

A la edad de 19 años, Candelario regresó a Jerez para casarse con la señorita Altagracia Ordóñez, de quien enviudó el 9 de abril del año en curso.

Alternó el estudio de la música con el oficio de orfebre. Más incitado por el deseo de progresar —siempre vivo en él— salió de Zacatecas para no regresar.

Huízar llegó a México en 1918. Para allegarse los recursos económicos indispensables para continuar los estudios emprendidos, ingresó en la Banda del Estado Mayor. El mismo año, se inscribió en la clase de composición de don Gustavo E. Campa.

En la clase de Campa, Huízar asimiló las enseñanzas de los tratados al uso y conoció la técnica francesa. Si las explicaciones del maestro eran, por una parte, muy precisas, se resentían, por la otra, del dogmatismo imperante.

Como consecuencia de la íntima colaboración con la Orquesta Sinfónica de México, iniciada en 1928 —primero como cornista y más tarde como bibliotecario—, Huízar tuvo la oportunidad no sólo de escuchar las obras de los grandes maestros clásicos y románticos sino también la de cultivar la amistad de Carlos Chávez.

Este acercamiento amistoso fue decisivo en su carrera. Huízar conoció a fondo la música contemporánea, que Carlos Chávez —con esfuerzos inauditos— incluía por primera vez en los programas de la Orquesta Sinfónica de México. Como ejecutante, se familiarizó con este nuevo tipo de música. De Chávez recibió, cordialmente, nuevas orientaciones e interesantes indicaciones acerca de la técnica de la composición y de la orquestación.

Huízar es hombre reservado. No se entrega, en efecto, de buenas a primeras. A esta prudente reserva se debió que asimilara lenta pero seguramente la nueva estética musical y que consolidara, poco a poco, la amistad con Chávez. Desde esos días, la amistad entre ambos no se ha interrumpido.

La evolución de Huízar ha sido profunda: tanto en el empleo de los procedimientos armónicos, en la manera de estructurar las melodías como en el manejo de los recursos orquestales. En el terreno de la forma, no obstante, no ha dejado nunca de seguir con cierto apego los lineamientos generales de los moldes clásicos.

Huízar ama las grandes formas. Por eso, las practica. Basta ojear las partituras de sus siete obras de orquesta, de su *Cuarteto de cuerda* y su *Sonata para clarinete y fagot* para cerciorarse de la seguridad con que las concibe. Con excepción de los poemas *Imágenes* y *Surco*, las restantes obras de orquesta se desarrollan dentro de la forma sonata. Sin embargo, esta estructura tradicional adquiere, en manos de Huízar, ciertas características propias al modificar el acostumbrado plan tonal e invertir el orden de sucesión de los temas en la reexposición.

He tomado, para analizarlas, tres de sus obras: *Oxpanizili*, la *Cuarta Sinfonía* y *Pueblerinas*, porque encuentro que son tal vez las más representativas de su personalidad creadora.

*Oxpanizili*, compuesta en 1936, es la descripción de una fiesta azteca dedicada a Xochiquetzal, Diosa de las Flores.

Los temas del primero y tercer movimientos están contruidos en escala pentátona.

El empleo de esta escala implica un problema serio, que su misma limitación trae aparejado: el peligro de la monotonía. Sin embargo, Huízar, con inteligencia y buen sentido, logra evitarlo por medio de las modulaciones que unen los temas. Por ejemplo: en el primer movimiento, encontramos el tema A construido sobre una escala pentátona

Hufzar: Página manuscrita del final de *Pueblerinas* para orquesta, 1931

de *do* y el tema *B*, sobre una escala, también pentátona, de *re*, las cuales se enlazan por una transición modulante.

El segundo movimiento se ajusta a una forma muy simple y no encuentro en él rasgos que ameriten un estudio especial.

El tercer movimiento, en forma sonata, está elaborado con temas pentátonos: el primero en *do* y el segundo en *si*.

*Oxpanizili* es una verdadera sinfonía con ritmos propios de ballet. En ella, se emplea preferentemente una armonía de acordes en relación de quintas. Pocas veces se hace uso del contrapunto.

La *Cuarta Sinfonía* compuesta en 1942, es la última de las obras de Hufzar hasta el momento actual. Representa el punto culminante de la evolución de su autor. Su forma es consistente.

Con todo el nutrido arsenal de conocimientos, que Hufzar había adquirido en sus laboriosos estudios académicos, ninguna realización de importancia hubiera logrado alcanzar si no se hubiera sentido arrastrado por la pasión y el entusiasmo por la práctica de su arte. Hufzar ha sido un gran trabajador. Gracias al constante desarrollo de sus facultades creadoras en la composición de las numerosas obras sinfónicas, escritas en los últimos 13 o 15 años, pudo más que por ninguna otra razón, adquirir gran experiencia en el dominio de la forma.

Esta sinfonía sigue de cerca la forma tradicional: el primer movimiento, sonata; el segundo, scherzo; el tercero, canción y el cuarto, rondó.

El material temático que emplea en esta obra procede de los indios coras y huicholes. Está trabajado con la habilidad y la maestría propias en él.

Hufzar ha asimilado dicho material hasta el punto de darnos la impresión de que se trata de temas originales.

La escritura es preponderantemente armónica y alcanza, en algunas páginas, las expresiones más audaces de toda la producción de Hufzar.

*Pueblerinas* es una de sus primeras obras escritas pasada la época de estudios. A pesar de esta circunstancia, aparece ya bien marcada con el sello de su personalidad. Sus combinaciones rítmicas tienen originalidad, y sus giros melódicos e instrumentales, el sabor particular de su autor.

En el primer movimiento emplea, como tema *A*, la melodía de *Los panaderos*, baile popular de su tierra, y en el tercer movimiento encontramos otro tema del pueblo, la canción de *El sauce y la palma*.

*Pueblerinas* fue compuesta en 1931; es ágil y fresca en todas sus partes, aunque en el movimiento final se puedan advertir ciertos pasajes que revelan una elaboración trabajosa.

#### PRIMER MOVIMIENTO:

Con el fagot solo se inicia una introducción, cuya frase se repite acompañada por un fondo de las cuerdas. Un segundo elemento, tomado del tema *A* del primer movimiento, sirve para trazar un pequeño desarrollo modulante que hace las veces de segunda parte de la introducción.

Huízar: Página manuscrita del comienzo del 2o. movimiento de *Pueblerinas*, 1931

Se inicia el tema *A* en los cornos, reforzados después por los trombones. Está tratado en forma armónica. Se emplean preferentemente acordes de la 7a., 9a. y 11a. Aun cuando melódicamente está en tono de *do*, la armonía se relaciona con otras tonalidades. Por medio de un pequeño desarrollo modulante, confiado a los violines y tomado rítmicamente de la cabeza del tema *A*, se llega a la tonalidad de *mi*, en la que se repite todo el tema. Este, escrito en compás de 5/4, es de carácter rítmico.

Con elementos del tema anterior, establece una transición modulante que nos conduce al segundo tema, entonado por los violoncellos y el trombón. Se inicia en la dominante de *re*, pero no define tonalidad alguna.

En el desarrollo se combinan, al iniciarse, elementos de los temas *A* y *B* en forma contrapuntística. Posteriormente, el desarrollo sigue basándose en el tema *A*, que pasa a los violines segundos, acompañados por el resto de la cuerda. Al mismo tiempo, las flautas tocan una melodía que sirve de adorno. Esta parte se repite con la melodía en los alientos; y los violines toman el dibujo de la flautas.

Por todos conceptos, se trata de un desarrollo excelentemente logrado: Huízar ha vencido así una de las pruebas superiores con que un compositor se enfrenta.

En la reexposición, no reaparece el segundo tema, circunstancia que la hace muy corta, sin que, sin embargo, pierda el debido equilibrio.

## SEGUNDO MOVIMIENTO:

El segundo movimiento es una canción ternaria. Se inicia la primera parte por un tema diatónico en el corno inglés, que consta de una frase de seis compases, sobre un fondo de los contrabajos en acordes de cuartas y quintas. Esta frase se repite acompañada, además, por un contrapunto del fagot. La segunda parte está instrumentada solamente para la cuerda. Los violines cantan la melodía principal y el resto de la cuerda ejecuta un interesante contrapunto. Al final, se repite la frase inicial de seis compases.

El carácter general del trozo es expresivo y severo.

## TERCER MOVIMIENTO:

El tercer movimiento es también diatónico. Una introducción rítmica modula y prepara la entrada del tema principal, que se oye en los contrabajos, acompañado por variantes del mismo tema en las maderas. Posteriormente, los violines primeros inician un contrapunto que después pasa a los segundos y a las violas.

El tema principal tiene su origen en un baile popular de Zacatecas. Desborda alegría. Su estilo es marcadamente mexicano.

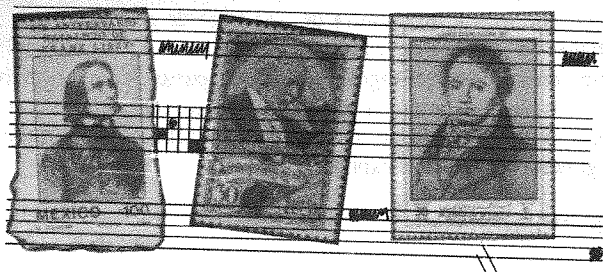
El tema se repite con una instrumentación típica de banda del pueblo, con lo cual se acentúa su carácter nacionalista. El regreso al material rítmico de la introducción sirve de puente para la tercera presentación del tema.

La forma de este movimiento es de canción con variantes instrumentales; ya que el tema no se modifica, sino que se repite igual.

Huízar, desgraciadamente, sufre desde marzo de 1944 una enfermedad que lo ha incapacitado para seguir produciendo. Esperemos que pronto volverá a estar en condiciones de darnos nuevas obras. Con su producción actual, no obstante, tiene ya ganado un lugar relevante en la historia de la música mexicana.

\* Tomado de *Nuestra Música*, México, Año I, No. 2, Mayo 1946, pp. 57-63.

## COMPOSITORES DE MI GENERACIÓN\*



BLAS GALINDO

Desde el año de 1932, desde mi ingreso en la clase de Creación Musical que impartía el maestro Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional, y en la de Armonía del maestro José Rolón, observé el proceso de formación de mis compañeros. Tiempo después, cuando mi preparación técnica y mi juicio crítico crecieron, seguí atentamente la manera de evolucionar de los compositores de la generación anterior a la mía. Entre otros: Silvestre Revueltas, Candelario Hufzar, ayudante del maestro Chávez en la clase de Creación, Luis Sandi y Eduardo Hernández Moncada.

Las clases de composición del Conservatorio estaban, en esa época, a cargo de los maestros Rolón, Tello, Barrios y Morales; y más tarde, a cargo también de Juan León Mariscal. La inscripción fue numerosa, pero por desgracia, ninguno de los alumnos terminó su carrera. Poco a poco, las clases se fueron quedando desiertas. La razón de tal deserción se debió, sin duda, a un mal empleo de los métodos de enseñanza. Este mal empleo consistía en acentuar el dogmatismo académico, el cual imposibilitaba al alumno a pensar libremente desde el comienzo, y le impedía asimismo desarrollar sus facultades creadoras. Tal estado de cosas influyó desfavorablemente en el ánimo de los jóvenes aspirantes a compositores hasta el punto de inclinarse al estudio exclusivo de un instrumento. Lo cierto es que, desde 1935 a la fecha, solamente se han inscrito, en la clase de composición del Conservatorio, diez alumnos.

La clase de Creación Musical fue la única que dio frutos. Instituida en el Conservatorio por el maestro Chávez, en 1931, despertó gran interés. El primer año, se inscribieron tres alumnos: Daniel Ayala, J. Pablo Moncayo y Salvador Contreras. El siguiente, nos inscribimos ocho, pero solamente cuatro presentaron examen. En 1933, la inscripción fue todavía mayor.

El nombre de Creación Musical, que se dio a la clase, expresa por sí mismo el propósito. El programa —para decirlo en breves palabras— comprendía la creación de

melodías a solo, desde las más sencillas hasta aquellas concebidas en la escala de doce sonidos. Así el plan se ajustaba, en grandes rasgos, al proceso histórico de la evolución de la melodía.

Después de esta primera etapa de estudios, la tarea consistía en superponer dos melodías. Luego: tres, cuatro, etc., hasta adquirir, como resultado de tales superposiciones lineales, el sentido armónico de la verticalidad y el sentido de la forma, determinada ésta por los reposos cadenciales. Todas las melodías eran pensadas para ser ejecutadas por instrumentos determinados, por voces humanas. Así, desde las primeras lecciones, el alumno se familiarizaba con los recursos propios de los instrumentos y de las voces.

A fines de 1933, fueron ejecutados en los conciertos del Conservatorio, que tuvieron lugar en el Teatro Hidalgo, algunos de los trabajos realizados por nosotros en clase. De Moncayo, se tocó la *Sonata para violín y violoncello*, de Contreras, otra parte para la misma combinación instrumental, y de Ayala, sus *Piezas para cuarteto de cuerdas*. Yo no escribí una sonata, sino una *Suite para violín y violoncello*.

Esta primera ejecución pública de nuestras obras constituyó, para nosotros, una auténtica revelación; porque nosotros mismos no creíamos haber aventajado tanto en el escaso tiempo que teníamos de asistir a la clase del maestro Chávez. Las obras, aunque, en algunos casos, carecían de carácter y contenían deficiencias técnicas, dejaban entrever, no obstante, ciertas cualidades aptas para ser desarrolladas con el estudio y el tiempo.

Desgraciadamente, nuestros estudios sufrieron una interrupción. Nuestro maestro, en mayo de 1934, renunció a los puestos de director y de maestro del Conservatorio; y la clase se desintegró.

En mayo de 1935 me fui a trabajar, como maestro de música, a la Escuela Normal Rural El Mexe, Hidalgo. Allí recibí la invitación de Salvador Contreras para reunirme, en México, con mis compañeros a fin de organizar un concierto. En el programa, figurarían las obras compuestas por nosotros después de la renuncia del maestro Chávez. La idea me pareció magnífica. En noviembre del mismo año, se llevó a cabo el concierto en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública. En su comentario, un crítico dijo: "Esta sería la ocasión de hablar del grupo de los cuatro". Y, en efecto, en mayo de 1936, nos presentamos como tal grupo, formado por Salvador Contreras, Daniel Ayala, José Pablo Moncayo y yo.

Esta primera aparición pública nuestra, con el nombre de "Grupo de los cuatro", no fue en calidad de compositores, sino de ejecutantes. En actuaciones posteriores, el grupo, sin embargo, dio a conocer sus propias composiciones por ser éste el objeto principal que nos reunía.

A petición nuestra, el maestro Hufzar revisó amistosamente nuestras composiciones. De él aprendimos mucho, pues nos permitió observar cómo componía. De esta manera adquirimos un conocimiento práctico del oficio. Inclusive llegó a plantearnos problemas relacionados con sus propias obras para ver si nuestra solución coincidía con la suya.

Las observaciones de Hufzar, en lo referente a la necesidad de elaborar para cada obra una estructura formal clara y consistente, nos fueron muy útiles. En nuestro deseo por lograr esa cualidad, incurrimos en exageraciones, ya que, a menudo, trazábamos los

esquemas de sonatas y sinfonías antes de haber concebido siquiera los temas. Este procedimiento discutible, como cualquier otro procedimiento, nos permitió empero adquirir una visión precisa de lo que es la arquitectura musical.

Aunque Moncayo y Contreras continuaron los estudios de contrapunto y armonía bajo la dirección de Hufzar, y yo terminé los míos en el Conservatorio, guiado por Rolón, seguimos recibiendo consejos prácticos del maestro Chávez, quien, sin darnos clase regular, orientó nuestro desarrollo de compositores.

Además, por nuestra parte, establecimos, entre nosotros mismos, un frecuente intercambio de ideas y pareceres. Semana a semana nos reuníamos en mi casa con objeto de discutir problemas técnicos y otros relacionados con nuestro porvenir. Leíamos, analizábamos partituras y comentábamos, en forma crítica, nuestros trabajos realizados durante la semana.

Estas reuniones fueron muy provechosas, porque en ellas —por así decirlo— nos "confesábamos".

En aquel momento, una de nuestras mayores ambiciones consistía en que la Orquesta Sinfónica de México interpretara nuestras obras.

En 1937, el maestro Chávez nos encargó la instrumentación de varias canciones populares, que habían de ser ejecutadas, en el Teatro de Bellas Artes, en una serie de conciertos dedicados a los niños de las escuelas. El encargo constituyó, para nosotros, una viva satisfacción, a pesar de que el maestro Hufzar —exigente consigo mismo y, por lo tanto, con los demás— se opuso en principio. Alegó que todavía no éramos competentes. Pero, cuando le convencimos, él con su habitual generosidad nos ayudó a realizar el trabajo.

A partir de esa fecha, la mayor parte de nuestras obras orquestales han sido compuestas por encargo de la Orquesta Sinfónica de México o premiadas en los concursos convocados por ella.

\* \* \*

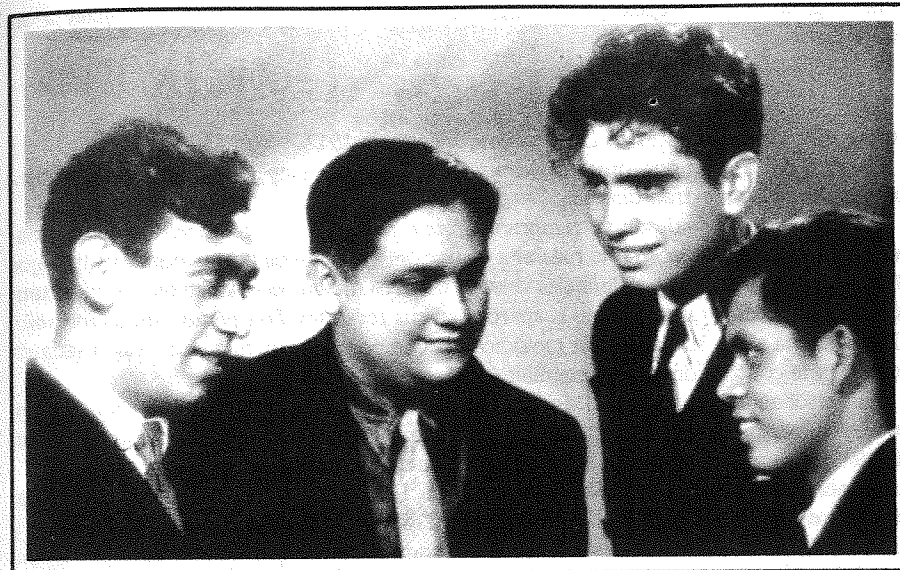
Daniel Ayala era el mayor del grupo. Nació en 1908.

La práctica como violinista, adquirida en varias orquestas, entre otras en la Sinfónica de México, le familiarizó con el repertorio sinfónico. Este conocimiento determinó en él una facilidad de asimilación, en la clase de Creación Musical, superior a la de sus tres compañeros.

Con anterioridad a su presencia en la clase de Creación, ya había compuesto algunas piezas. Por esta razón se consideraba autodidacta. La idea vivió en él muchos años. No sé lo que piensa actualmente.

En 1938 escribió un artículo titulado el "Autodidactismo musical en nuestro medio". En él asienta: "No hay maestros de dirección de orquesta y coros, no hay maestros instrumentistas; toda nuestra educación tiene por base el autodidactismo."

A pesar de tales aseveraciones, recuerdo que escuchó con atención las explicaciones dadas en la clase de Creación, y que, como resultado inmediato, comenzó a escribir obras de cierta importancia como las *Piezas para cuarteto de cuerda* y el poema *Tribu*,



S. Contreras, D. Ayala, J. P. Moncayo, B. Galindo,

estrenado por la Orquesta Sinfónica de México en 1935. En esta última obra, así como en *Paisaje*, también para orquesta, y en otras posteriores, como *El hombre maya* (ballet inspirado en el *Popol Vuh*), muestra una tendencia indigenista caracterizada por el empleo de escalas pentatónicas. En la música de cámara, *Radiograma*, *Vidrios rotos*, *El grillo*, canción con acompañamiento de orquesta de cámara, *Cuatro canciones*, *Cinco piezas infantiles para cuarteto*, se aparta voluntariamente de dicha tendencia indigenista y emplea procedimientos armónicos y contrapuntísticos disonantes europeos.

Ayala abandonó la ciudad de México para radicar en Morelia, donde permaneció algunos años (no recuerdo si fueron dos o tres). De ahí se trasladó a Mérida, su ciudad natal, donde desempeña en la actualidad los cargos de director del Conservatorio, director de la Orquesta Sinfónica de Yucatán, director de la Banda de Música del Estado y director de una orquesta típica, denominada así porque en ella figuran algunos instrumentos populares, como la guitarra, el güiro, etc.

Las mencionadas actividades han alejado a Ayala de la composición musical. Sin embargo, recientemente ha escrito un poema sinfónico titulado *Mi viaje a los Estados Unidos*, ejecutado en Mérida en 1947.

El ritmo lento en la creación, ha retardado su evolución de compositor.

La estructura formal es, en general, endeble en la obra de Ayala. Ello se debe atribuir a que, para él, es antes el contenido expresivo de una obra que la construcción. A menudo incurre, en consecuencia, en divagaciones formales. No obstante, Ayala posee una notable vena melódica.

Autor de varios poemas sinfónicos, Ayala no ha escrito todavía sonatas o sinfonías, lo

cual exigiría una concepción formalista del arte, y ésta es en absoluto ajena a su temperamento.

\* \* \*

José Pablo Moncayo nació en Guadalajara, Jalisco, en 1912.

Es uno de los compositores mexicanos más destacados en la actualidad. Sus dotes para la música son extraordinarias.

En toda su obra —desde su temprana *Sonata para violín y violoncello*— se encuentran elementos melódicos de la más alta distinción. En algunos de sus primeros trabajos de estudiante se aprecian influencias veladas de giros melódicos ravelianos. Es importante hacer notar este rasgo, ya que reaparece en sus recientes *Tres piezas para piano solo*. Claro está, la supuesta influencia melódica del compositor francés queda desvirtuada en parte por la concepción rítmica peculiar de Moncayo.

La personalidad creadora de Moncayo se viene perfilando lentamente. Se concreta en su *Sinfonietta*, compuesta y ejecutada en 1944; en sus *Tres piezas para orquesta sinfónica*, de 1947, y en su *Homenaje a Cervantes*, también de ese mismo año.

Moncayo no es un compositor *nacionalista*. El *Huapango*, su obra más divulgada, constituye un caso aislado en su producción. Trátase en rigor de un arreglo brillante y afortunado de sones veracruzanos. En sus restantes obras, que no son de procedencia folklórica, se advierten, sin embargo, ciertos elementos mexicanos, los cuales imprimen un carácter peculiar a la música de este autor. Es, sin duda, un mexicanismo elevado a una categoría universal.

Moncayo maneja los recursos del arte de orquestar con seguridad de maestro. Así lo atestiguan el *Huapango*, la *Sinfonietta* y el *Homenaje a Cervantes*.

Desde 1929 hasta 1947, Moncayo ha figurado en el personal de la Orquesta Sinfónica de México. Primero como percusionista, después como subdirector y últimamente como director artístico. Ha dirigido asimismo la Orquesta Sinfónica de México en reiteradas ocasiones. El contacto con la orquesta, durante 19 años, así como la disciplina y la obligación de estudiar partituras ajenas, le proporcionó el conocimiento cabal de las sonoridades de la orquesta; conocimiento que se refleja en sus propias obras.

La armonía empleada por Moncayo es, a la par que audaz, sencilla. Basada en la escala diatónica, es enriquecida frecuentemente con acordes disonantes alterados.

En las obras de Moncayo, el ritmo es sobremanera variado. La variedad nace del uso de múltiples fórmulas rítmicas complejas y contrastadas.

\* \* \*

Salvador Contreras es un compositor que también cuenta en nuestra vida musical. Su obra es abundante, y, en general, se advierte en ella una marcada influencia de Silvestre Revueltas.

Contreras, en efecto, utiliza los ritmos y los elementos melódicos populares mexicanos a la manera de Revueltas. Posiblemente esta influencia procede de la estrecha amistad que unió a los dos compositores.

Galindo: Comienzo de *Cuarteto*, para instrumentos de cuerda, 1972

Contreras aspira a escribir obras de grandes proporciones —como lo atestigua su reciente *Sinfonía*— pero todavía no ha logrado, en este terreno, realizar todos sus propósitos.

Sus obras más importantes son: *Sonata para violín y cello*, *Cuarteto de cuerdas*, *Música para orquesta sinfónica*, *Obertura en forma de danza* y *Suite para orquesta sinfónica* (premiada en 1947 en un concurso de la Orquesta Sinfónica de México).

\* \* \*

Hay otros compositores jóvenes que no fueron compañeros míos de estudios. Tales como Carlos Jiménez Mabarak, Luis Herrera de la Fuente, Ramón Noble, Armando Montiel y Salvador Moreno. El más cuajado es Mabarak, quien por su propio esfuerzo, ha conquistado ya un lugar destacado en nuestro medio musical.

Mabarak hizo sus estudios de piano y composición en Bruselas, donde adquirió sólidos conocimientos técnicos. Desde su regreso a México, en 1937, se ha dedicado a componer y dar lecciones de armonía en el Conservatorio. Sus obras principales son: *Sinfonía en mi bemol*, *Concerto del abuelo*, para piano y orquesta de cuerda, *Concerto en do*, para piano y orquesta, *Suite de la niña embrujada*, para orquesta, *Cuarteto en re*, *Colección de canciones* y *Balada*, ballet para orquesta.

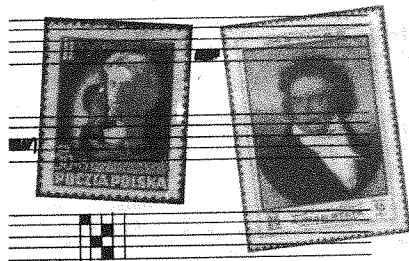
Los compositores citados en este artículo tienen actualmente entre 30 y 40 años.

En el horizonte de nuestra vida musical no se perfila aún una generación nueva de compositores. Es decir: no hay compositores de 20 a 30 años.

Sin embargo, no quiero terminar con una nota pesimista. El Conservatorio está interesado en descubrir y alentar nuevos valores. Uno de éstos es, sin duda, Jesús Ferrer, de 17 años de edad, y cuyas realizaciones tienen un mérito intrínseco superior al habitual de meros trabajos de escuela, y revelan un temperamento de músico nacido.

\* Tomado de *Nuestra Música*, Año III, no. 10, abril de 1948.

## DISCURSO DE BIENVENIDA AL MAESTRO RODOLFO HALFFTER\*



BLAS GALINDO

Señor Presidente en turno de la Academia  
de Artes.

Señoras y señores:

En cumplimiento al mandato que esta Honorable Academia me ha señalado para recibir al maestro Halffter como Miembro de Número y Vitalicio de esta Institución, deseo manifestar a ustedes que al aceptar tan honrosa comisión, lo hago por el convencimiento que tengo del valor tan relevante que el maestro Halffter representa en el panorama de la música en México y por el gran aprecio y estimación personal que le tengo. Es esta la ocasión, la mejor para mí, en que podré referirme a las cualidades musicales y a los procedimientos técnicos empleados por Halffter en su importante obra musical realizada en nuestro país, que es el suyo por adopción.

Rodolfo Halffter es un compositor prominente en la vida musical de México. Mediante una técnica sólida y su innata musicalidad ha sabido y ha podido elevarse hasta un nivel muy importante en nuestro medio musical y ha logrado, por el valor artístico de sus trabajos, proyectarse con gran éxito a los medios musicales extranjeros.

En toda su obra encontramos siempre algunos elementos de especial interés y, además, en ella podemos apreciar una marcada trayectoria, de evolución y renovación constantes la que, partiendo de aquellas influidas por el ambiente folklórico español como *Don Lindo de Almería* y *La madrugada del panadero*, llega hasta las actuales que están concebidas en el sistema dodecafónico serial.

Halffter es básicamente un compositor autodidacta que ha llegado a asimilar la técnica dodecafónica por el antiguo camino del análisis de las partituras y por la asimilación de las teorías expuestas en los tratados de Arnold Schönberg y otros maestros importantes representativos de esta escuela. Él fue el primero en practicar el sistema

dodecafónico en México y en expresar, teórica y prácticamente, las ventajas que se pueden obtener con dicho procedimiento de composición:

Consecuencia natural de ese trabajo organizado y continuo que Halffter ha realizado durante el tiempo que tiene entre nosotros, es un grupo importante de magníficas obras que indudablemente presentan un especial interés tanto por su contenido como por su estructura y en el que, además, puede apreciarse una técnica muy avanzada de composición con características personales, tan marcadas y precisas, que lo hacen distinguirse entre otros muchos compositores.

Su producción no es muy abundante, lo cual viene a ser, hasta cierto punto, una primera garantía de calidad ya que, según parece, prefiere trabajar y pulir sus obras tanto como sea necesario hasta lograr obtener de ellas un importante conjunto de calidades musicales, en lugar de producir abundantemente sin tener tiempo suficiente para depurarlas.

Sus últimas obras, tales como *Tripartita para orquesta op. 25*, *Música para dos pianos op. 29* y *Tercera Sonata para piano op. 30*, son atonales, es decir, no están elaboradas en el antiguo pero aún vigente sistema tonal sino más bien, en el sistema de los doce sonidos o dodecafónicos con el cual se obtiene una obra musical con características distintas a las de la música tonal. Tal vez porque dichas obras de Halffter no están



Rodolfo Halffter y Henryk Szeryng, 1952

trabajadas con un sistema dodecafónico serial riguroso, sino más bien a que emplea un procedimiento dodecafónico con características personales y a su innegable musicalidad se obtiene, como feliz consecuencia, una música fluida y accesible.

Su escritura, en general, es contrapuntística y siempre clara y transparente. Halffter no es afecto a emplear acumulación de sonidos y a exagerados contrastes sonoros; no obstante esto, su música fluye, no es monótona y siempre encuentra el oyente novedad melódica, de timbre y de matiz en ella.

Maneja su técnica con maestría y cuidadoso rigor. Parece que cuando se ha trazado un plan de composición o se ha planteado un problema técnico, no se concede libertades ni da licencias, lo cual quiere decir que es riguroso en el cumplimiento del proyecto que se ha impuesto y creo que procede de esta manera con el fin de tener una visión clara y precisa de la estructura en que va a verter los elementos de su creación.

Sus ideas, sus temas musicales o, en este caso, sus series dodecafónicas, son seleccionadas con especial cuidado hasta encontrar lo que se ha propuesto porque él sabe con anticipación cuáles son las características de la obra que va a componer y por lo tanto, cuáles son las características de la serie que necesita para realizar dicho trabajo.

Su línea melódica es límpida y clara, no tiene sonidos superfluos y se nota que la ha sometido a un severo proceso de depuración hasta dejarla a su plena satisfacción de acuerdo con las necesidades de la obra que está creando, pero quiero hacer notar que a pesar de este severo tratamiento y que en varios casos dicha melodía está integrada por intervalos amplios, con lo cual podría obtenerse un efecto de dureza, siempre se conduce con naturalidad y agradable suavidad.

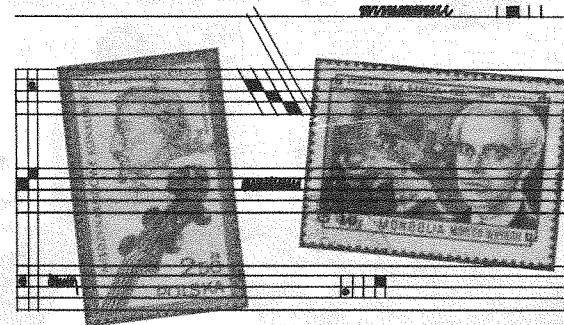
En general, su materia sonora es condensada, precisa y exacta, no derrocha sonoridades inútiles pero tampoco las entrega con avaricia, y es interesante hacer notar que sus obras casi siempre encierran una engañosa sencillez.

Todo lo que hemos dicho acerca del procedimiento de composición de Rodolfo Halffter parecerá, ante ustedes, de una rigidez técnica exagerada, pero es el caso que él le da a este procedimiento de trabajo tal soltura y flexibilidad, que siempre nos entrega una obra musical con una estimable y notoria calidad y, a mi parecer, eso es lo único que interesa. Al oyente no especializado, nada le preocupa el procedimiento técnico que haya empleado el compositor sino que su obra tenga un mensaje musical, es decir, que en su trabajo haya música, y yo estoy completamente convencido de que en las obras de Halffter siempre encontramos calidades musicales de alto valor, pero además, y como un complemento a todo lo anterior es muy importante hacer notar que en ellas podemos apreciar también, con bastante claridad, el sello característico y personal del autor, porque él tiene personalidad propia y su personalidad y su innata y fuerte musicalidad se imponen sobre su gran dominio de la técnica.

Sólo me resta manifestar a usted, maestro Halffter, que nos sentimos honrados con su presencia como miembro de número y vitalicio de esta Academia de Artes y que lo recibimos con los brazos abiertos.

\* En Academia de Artes. Memoria 1968-1978. Historia de documentos de los primeros diez años de actividad de la Academia de Artes, México, Academia de Artes, pp. 79-80.

## 1910 — BLAS GALINDO — 1953\*



### ALEJO CARPENTIER

Entre las víctimas de la reciente catástrofe aérea ocurrida en México, se encontraba el maestro Blas Galindo, uno de los más destacados compositores de la escuela mexicana contemporánea, cuyo nombre era conocido en todo el continente, no sólo por los méritos de su obra, sino también por el noble ejemplo de una vida fervorosamente consagrada al arte, en didáctica y acción.

Blas Galindo nació en San Gabriel, estado de Jalisco, en 1910. De modesto origen —y era éste un aspecto altamente simpático de su personalidad— estableció sus primeros contactos con la música, en calidad de miembro de conjuntos populares. De ahí su conocimiento profundo del folklore que, mucho más tarde, llevaría al plano sinfónico con sus *Sones mariachis* que constituyen una partitura antológica, dentro de lo mexicano, por la gracia de la materia tratada y el ingenuo y fresco colorido de la instrumentación. Urgido por su temprana vocación de compositor, el joven músico se trasladó a México, en cuyo Conservatorio recibió las sólidas enseñanzas de Carlos Chávez, Candelario Huízar y José Rolón. En 1933 daba a conocer sus primeras obras, escritas para pequeños conjuntos de cámara. Desde entonces estuvo íntimamente ligado a los destinos de la Orquesta Sinfónica de México, colaborando en su dirección.

En 1940 —año feliz de su carrera— Blas Galindo estrenaba las partituras de dos ballets: *Entre sombras anda el fuego* y *La danza de las fuerzas nuevas*, en tanto que Carlos Chávez dirigía sus *Sones mariachis* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y la obra pasaba inmediatamente a la edición fonográfica, a solicitud de la Columbia. En 1942, daba a conocer su *Concierto para piano y orquesta*, seguido de una *Sinfonía* y un *Sexteto*. Entre sus últimas obras se cuentan: una *Sonata* para violín y piano, *Canto al maestro Justo Sierra*, y *Cantata de primavera...* Después de desempeñar el cargo de jefe del Departamento de Música de Bellas Artes, su carrera se había visto coronada por un envidiable honor: el de ser nombrado director de aquel Conservatorio



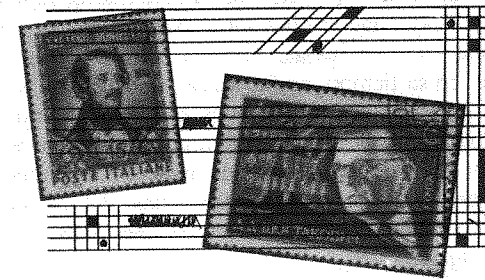
Galindo, Rivera Conde y Salvador Novo

Nacional de México donde no hacía tantos años le hubiera tocado ingresar un día —tímido alumno venido de provincia, con más conocimientos de sones mariachis que de artes de contrapunto y fuga.

A la edad de cuarenta y tres años, en plena fuerza creadora, en plena juventud, cuando el Conservatorio se encontraba en posesión de un magnífico edificio digno de ser envidiado por muchas capitales del mundo, ha caído uno de los mejores compositores de México, artista ejemplar y maestro de juventudes.

\* *El Nacional*, Caracas, 27 de octubre de 1953.

## IDEAS MUSICALES DE ORTEGA Y GASSET\*



### JOSÉ DURAND

En 1918 publica Ortega y Gasset un sugestivo ensayo, *Musicalia*. Por entonces, las corrientes de teoría del arte, los nombres de Riegl, Wölfflin, Worringer, muestran cada cual, una ruta promisoría en estos afanes. Viven aún las doctrinas de Lipps sobre la *Einfühlung*, y tienen en la "abstracción sentimental" del joven Worringer su opuesto complemento. En el campo mismo de la estética, la teoría de los valores exige una decisión radical en el modo de plantear esos temas. La preocupación histórica y el *perspectivismo* de Ortega encontrarán también un terreno fecundo en lo estético. Así nace *Musicalia*.

Hoy, en cambio, la situación de la ciencia estética no demuestra el mismo florecimiento. Ni la teoría de los valores se muestra firme, después de la aparición de *Ser y tiempo* de Heidegger, ni la estética psicológica que Lipps impulsó. Ortega, a su vez, es materia de censuras cada vez más agrias, provenientes de pensadores de lengua española. ¿Qué quedará de *Musicalia* a los veinte años de escrita? ¿Qué sobrevive de ese famoso ensayo, anuncio de mucho del pensamiento estético orteguiano, citado y aprovechado luego en *La deshumanización del arte*?

#### Anuncio de un nuevo arte

*Musicalia* es fruto de un entusiasmo: la proclamación de las excelencias del arte nuevo, del arte de Debussy. Entonces Debussy era impopular y éste será el punto de partida de toda la argumentación. El verdadero arte de Occidente, dice Ortega, es fruto de minorías dirigido a minorías. Pero las masas gozan del arte occidental, gustan de la música romántica, de su *sentimiento*. Y al plantear en arte la cuestión del sentimiento —tomándolo como "motivo" en el artista creador y como elemento suscitador en el oyente—, Romanticismo y Modernismo (Impresionismo) contrastarán como "entrega" y "refina-

miento". Entrega es proyección sentimental, refinamiento una resultante estética de adoptar ante el motivo una actitud crítica (lo contrario de la entrega) en busca de la más fecunda perspectiva. Por tanto Debussy, igual a arte nuevo, refinamiento, perspectiva, arte de minorías, tendrá prioridad estética sobre Wagner, igual a romanticismo, entrega, proyección sentimental, arte de masas. Pero es más: si Ortega no tiene reparo en recordar que Wagner, en su tiempo, no fue autor popular, será porque está convencido de que Debussy no será popular nunca, pues es impopular por esencia. El espíritu crítico es irreconciliable con las masas, en tanto que los arrebatos sentimentales le son accesibles. Este arte nuevo, pues, será nuevo de manera absolutamente insólita.

La eterna impopularidad de Debussy: típico vaticinio del maestro español, por cierto de los que no se han cumplido, como ya lo señaló José Gaos en su penetrante estudio sobre *La profecía en Ortega*.

### La "perspectiva"

En *Musicalia* el perspectivismo pasa al campo de la estética. No será de modo explícito ni programático, sino de hecho, por su aplicación a finos análisis psicológicos. La referencia más clara dice así: "Porque es la obra de arte como un paisaje que rinde su máximo de belleza cuando es mirada desde cierto punto de vista". Luego desarrollará esta idea en sus análisis del acto creador, del artista ante el motivo, y de la "manera" del artista en su tratamiento del motivo al crear la forma. De este modo sigue Ortega la estética psicológica de su tiempo, que esperaba hallar resultados decisivos en el análisis del acto creador. Pero el perspectivismo tendrá otra importante característica: la de presentar la estética unida a otras ciencias, de modo semejante a los autores que emparentaban la estética psicológica con la valorativa, o la fenomenológica con la psicológica. Pero en *Musicalia* las conexiones serán más numerosas y complicadas. Aparecen, en lo psicológico, la *concentración hacia dentro* y la *concentración hacia fuera*; de otro lado, en la jerarquía de estilos que plantea el nuevo arte con relación al romántico, parece haber un criterio axiológico; y, en fin, en el estudio de las masas ante a obra musical aparecen temas directamente relacionados con la sociología del arte. También se servirá Ortega de deducciones históricas: el impresionismo, piensa lúcida-mente, es culminación, segunda etapa de lo romántico; época que reconoce sus deberes, a más de los derechos que en arte y en política el XIX había proclamado: "Al primer romanticismo de liberación sigue este segundo, que hace años se inició en el arte, cuyo lema es selección y jerarquía".

### La manera y la perspectiva

El motivo en la inspiración, y en el componer la manera son temas principales en este perspectivismo estético. Ambas descripciones se remiten, en último término, a indagar la gravitación de lo estético entre la belleza formal y la belleza material o de contenido.

Tarea difícil resulta, en *Musicalia*, discernir entre motivo y manera, pues lo uno y lo otro se implican íntimamente, como ramas de una misma parábola. Aclaremos que

"manera" no tiene aquí el sentido con que Ortega la usa en otro ensayo. *La estética del enano Gregorio el Botero*: "Esta unidad externa, que no nace espontáneamente de los elementos mismos, de las tendencias mismas, es lo que llamamos manera. Manera es manía; manía es lo injustificado; es el capricho". En cambio, manera será para nosotros lo que ocurre cuando un artista se torna consciente de sí, en una conciencia segunda del gusto por el gusto, como es el caso de Debussy, o, exagerando el ejemplo, Oscar Wilde. Un artista que lo sea de verdad llama Ortega al que adopta esta actitud selectiva.

La manera viene a ser así como una motivación del motivo.

### El artista ante el motivo

Propio es de cualquier hombre común deleitarse ante un iluminado paisaje primaveral. Si un gran músico lleva esto al mundo del sonido, afirma Ortega, tendremos la *Sinfonía Pastoral*. "El trozo es admirable: no cabe expresar más perfectamente emociones más perfectamente triviales". Una sensibilidad exquisita rechazará aquellos sentimientos mediocres. Luego, apartándolos a un lado y dejándolos en un rincón, recogerá lo que seleccione el verdadero artista que lleva dentro: *Siesta de un fauno*. He aquí la aplicación de la perspectiva.

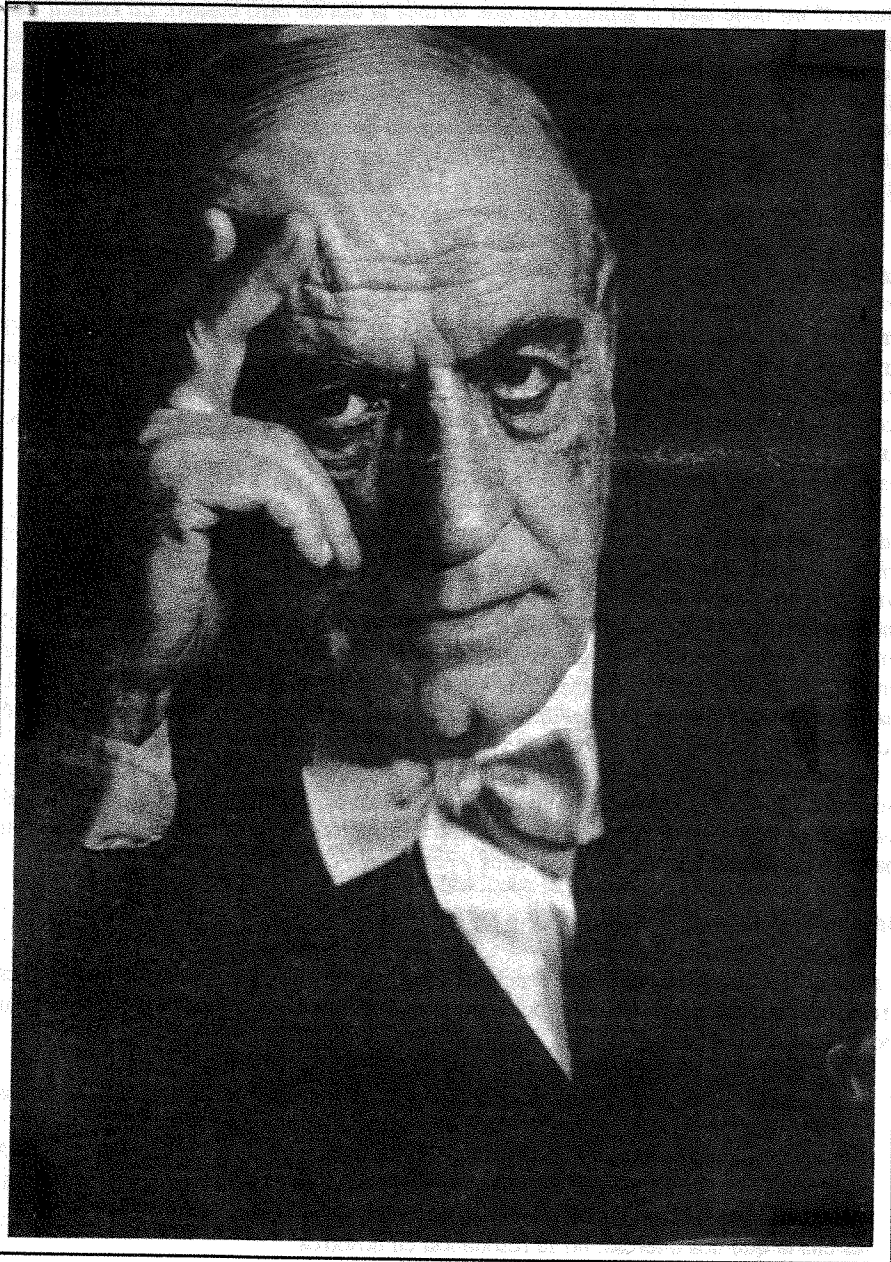
Importa reparar en estos ejemplos, que se ofrecen como casos históricos típicos, y además, como típicos de *música de programa*, es decir, de explícita relación con el motivo. A todos persuadirá la inteligencia con que está juzgado Debussy; pero, más que sorprendente, tal consideración de Beethoven parecerá arbitraria. Es que se ha presentado el motivo no sólo como elemento de una música que hace de la expresión del motivo el más alto ideal. Ortega ha olvidado aquí cierto aspecto crítico: ¿es que puede entenderse así el papel del motivo en la obra de arte? ¿Y es punto de llegada, o sólo de partida? ¿No será acaso, en Beethoven una especie de aglutinante conceptual, que dé concreción y *realismo* a su exuberante espíritu?

La descripción psicológica de la creación en Debussy, muestra singular finura. La aplicación de la perspectiva a Beethoven, en cambio, es violenta. Movido por su entusiasmo por el nuevo arte, no trata de aplicar ese método al romanticismo. Lo cual, al parecer, no ofrecería grandes dificultades.

### Manera y estilo

La belleza, según *Musicalia*, queda pendiente de su valor formal, valor que a su vez es fruto de una captación selectiva del motivo. La belleza propiamente dicha confía su posibilidad a la manera.

La música de Debussy o Stravinsky nos invita a una actitud contraria [a los románticos]. En vez de atender el eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Esta música... es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros.



José Ortega y Gasset

Puede verse que la manera tiene una relación intrínseca con la forma:

Eliminando sus reacciones de hombre cualquiera retendrá, por selección, exclusivamente sus sentimientos de artista. Si da *armónica expresión* a los sentimientos estéticos... y sólo a ellos, resultará *La siesta del fauno*.

Si luego modula en claros tonos esas emociones, tendremos un tipo de creación en que es artístico no sólo el medio de expresión, *sino también el tema expresado...* Para [el nuevo estilo] es arte un arisco imperativo de *belleza integral*.

La manera, en este ensayo de Ortega, tiene claras reminiscencias de valor —de valor en axiología, claro está—. La perspectiva es en buena parte estimativa, axiología. La selección del motivo procede de la convicción previa de un hallazgo según rangos y jerarquías. Por tanto, aunque la personalidad del artista —el hombre— se halle en directa relación con la manera —el estilo—, nunca será aquí con el sentido absoluto con que los románticos podían repetir "el estilo es el hombre". La manera legítima, la que no es manía, ha de estar de acuerdo con la personalidad del creador, pero a modo de una vocación, de un estilo como vocación. Vocación cuya tácita llamada viene del reino de los valores. Esto es lo que podría seguirse de las ideas estéticas de Ortega.

#### *Motivo y contenido*

El romanticismo es, para Ortega, un arte de dar expresión a lo no-estético, a un "sentimiento primario y vulgar", del cual el arte será bella envoltura, algo simplemente formal. En este punto las cosas parecen complicarse, pues, como vimos, son calidades formales las que privan estéticamente en Ortega. Para formarnos una idea precisa al respecto, será menester revisar su descripción psicológica del proceso de creación.

En el ejemplo de la *Pastoral*, el motivo será: *Sentimientos agradables al llegar al campo*. O mejor, el motivo será la llegada al campo, unida a ciertos sentimientos correspondientes. Si el que llega es Debussy, su sentido de la perspectiva buscará cierto "campo" y así se obtendrán *otros* sentimientos. Esos sentimientos, por sí solos, sin envoltura formal, implican ya un valor estético. Tendremos, pues, que en tanto que en Beethoven el contenido es humano-sentimental, en Debussy es el sentimiento de un valor estético. Por consiguiente, 'belleza formal' tendrá en Ortega dos sentidos: 1º belleza de la expresión, 2º belleza de la forma sonora. Según la estética de *Musicalia*, lo que vale decisivamente en Beethoven es la forma en esta primera acepción, y ello lo demuestra el hecho de que así se goza por el oyente, mediante una proyección sentimental. En Debussy lo que se goza es la forma como material sonoro; la sonoridad estará intrínsecamente unida al sentimiento estético, que es lo material en esta forma, pero que en el arte nuevo no podrá realizarse sin contar con la perfección formal. En Debussy privará, pues, el sentimiento integral de la forma; en Beethoven el sentimiento de la expresión humana.

Por lo demás, es curioso recordar que Igor Stravinsky, en *Crónicas de mi vida*, ha sostenido la tesis contraria, afirmando que el goce de lo formal es lo más legítimo en el goce de Beethoven, y enseñando así una nueva actitud estética para juzgar a los clásicos. Nueva hasta cierto punto, digámoslo de paso.

#### *El método en "Musicalia"*

*Musicalia*, rica en sugerencias, peca fundamentalmente al apoyarse en un mosaico de principios, sin íntima conexión. En pos del problema se echan disquisiciones de historia, axiología, psicología (incluso en lo referente a la perspectiva) y sociología. El poco eficaz resultado a que esto conduce se manifiesta, ante todo, en un error metódico: llegar a conclusiones en una disciplina con el método y peculiar desarrollo de otra. Trataremos de ese punto más adelante. Pese a ser la causante de esta precipitación metódica, la audacia que muestra Ortega al revisar los conceptos artísticos de su época no carece de fecundidad crítica: planteamiento de problemas vivos, falla en las conclusiones, pero penetra con agudeza en la materia.

#### *Deducciones históricas. Los ejemplos*

Usar de lo histórico para explicar lo artístico —pese a la innegable relación entre época y estilo, entre la historia y el hombre— es sumamente peligroso si, al mismo tiempo, no se toma en cuenta una línea de movimiento contrario: mirar el arte para explicar la historia, tomando el arte como elemento de irreductible sentido, capaz de iluminar lo histórico. Ortega, claro está, no ignora la dificultad, pues al revisar lúcidamente la historia del romanticismo, cuida también su aspecto artístico, especialmente en música y literatura. Pero veamos cómo.

Mientras que en literatura cita a Goethe, Stendhal, Heine, Chateaubriand, es decir, a las más señeras figuras, en música será menos celoso al escoger. Mendelssohn será el ejemplo socorrido —la sogá se corta por lo más delgado—. Wagner figurará sólo una vez, al principio del ensayo y en tema poco comprometido. A Schumann se le presentará de paso y unido a Mendelssohn, sin predicar de Schumann nada concreto. Chopin, puente armónico entre románticos e impresionistas, queda olvidado; también los nacionalistas rusos. El tratamiento que recibe Beethoven constituye la audacia máxima; ya vimos el ejemplo de la *Pastoral*.

El segundo ejemplo beethoveniano será revelador: como obra-tipo de música que suscita una proyección sentimental, se nos da la *Romanza en fa*, es decir, una pieza de carácter melódico. Aquí podremos sospechar que también la *Pastoral* se juzgó desde un punto de vista primordialmente melódico. Es que Ortega identifica lo melódico con lo sentimental:

Mas, así como el ornamento procede de alguna forma real, e inevitablemente conserva de ella algún recuerdo, así en la línea melódica va larvada, queramos o no, alguna resonancia sentimental (*Vitalidad, alma, espíritu*).



Wagner

Debussy

Y asimismo lo vemos en *Musicalia*:

Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico a la expresión de los sentimientos primarios que le acometen al buen burgués.

Además, la *Pastoral* se menciona como ejemplo para mirar el gusto del "buen burgués". Y no se olvide que el gusto de éste —era la época del *bel canto*— se inclinaba desmesuradamente hacia lo melódico. Tiempo después, en *La deshumanización del arte* (1925), escribe Ortega: "Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales". Más razonable hubiera sido que observase con Moritz Geiger: "Muchísimas obras de arte elevado pueden, a veces, tomarse por entretenimiento... y en Beethoven cabe gozar *tan sólo* de lo sentimental".

De otro lado, extrañará ver a Mendelssohn como ejemplo de tristeza romántica, papel que explícitamente le asigna Ortega. Lo lógico hubiera sido citar a Schumann, pero el mayor vigor de éste, su fuerte personalidad y notable riqueza sonora harían menos convincente el ejemplo.

Reparemos, finalmente, y esto es ya muy grave, en la ausencia de músicos anteriores a Beethoven, como Bach, Haydn o Mozart, cuya música "pura", formal, sería interesante cotejar con el sentido formal del impresionismo. Y claro que no puede achacársele a Mozart, por ejemplo, falta de color o frialdad, propias según Ortega de todo arte anterior al romántico. Si bien Mozart ya es un augur, en el sutil proceso de gradaciones históricas, del romanticismo.

Con frecuencia, aparecía Durand a deshoras, personal o telefónicamente, para desarmarme con el argumento moral de que tenía en la mano un sorprendente regalo (aunque fueran las siete de la imprudente mañana): una grabación desconocida de algún genio prehistórico, como Ernestina Schumann-Heink (nacida en 1861), con lieder de Schubert o de Brahms, unas arias del *Otelo* de Verdi, con Leo Slezak, o el danés Helge Roswaenge, portentosos y por mí nunca oídos titanes en esas partituras; o bien la desaparecida grabación histórica del *Barbero* de Rossini, con Stracciari, Mercedes Cap-sir, Baccaloni, etc.

Si poseyera yo una discoteca ordenada, y una casa permanente donde alojarla, y si tuviera la disciplina para semejante precisión, hubiera colocado en algún estante la etiqueta-homenaje que la generosidad de nuestro amigo merecería: "Sección discográfica José Durand".

Y por estos caminos del *Schwann* volvimos a transitar por última vez hace dos años, cuando nos hizo Durand otra de sus visitas relámpago a Hilda y a mí, nos contó de su nueva colección de Compact Disc, y nos explicó que se hallaba enfermo de algún asunto circulatorio, que le impedía caminar bien y le recordaba el humor negro con el que, Ernesto Mejía Sánchez y él, cronometraban el tiempo que el viejo mensajero de El Colegio de México tardaba en atravesar la avenida Reforma.

La buena prosa, el buen humor, el desproporcionado espíritu de servicio para los amigos, pese a su agotador trabajo en la cátedra de Berkeley, eran en él virtudes excepcionales. Tarde le escribo estas líneas. Siempre se quejó de mi escasa y desatenta disposición epistolar (aunque tenía conmigo frecuentes y costosas conversaciones telefónicas de larga distancia, cuyo gasto afrontaba, como lo hacía con otros amigos). No podía pedirle uno que buscara en Francia un libro, o un disco, porque la cosa era motivo de ocupación extrema para él: realizaba a fondo la empresa y escribía largas cartas con extensa información sobre las pesquisas del caso: "Está servido y quedó mandado", solía decir al final de sus cartas, con graciosas y antiguas formas castellanas.

No esperábamos su muerte, seguiremos leyendo sus ensayos y su *Ocaso de sirenas*, del que curiosamente hablé en un programa de televisión, con Antonio Alatorre, unos días antes de enterarme de su desaparición. ¡Salve, gran Pepe!

JOSÉ DURAND



AUGUSTO MONTERROSO

1984

Febrero

#### *Ocaso de sirenas*

José Durand, quien desde hace varios años ha enseñado literatura hispanoamericana en las universidades de Michigan y Berkeley, me hace llegar su *Ocaso de sirenas*. La primera edición apareció en 1950 y es en la actualidad inencontrable excepto en manos de especialistas o manatíólogos, como los llama el poeta Ernesto Mejía Sánchez en el propio libro de hoy, ilustrado con los dibujos originales de Elvira Gascón, más nuevos grabados antiguos. (¿No suena mal eso de nuevos grabados antiguos, a manera de oxímoron por grabados antiguos nuevamente publicados?)

Durand insiste hoy por teléfono en que no se trata de una simple reedición ni de una antología como según él podría desprenderse de la solapa. Y así es, y yo lo sé muy bien pues en los últimos años he visto los capítulos añadidos y las nuevas versiones en borrador aquí y en otros países hasta los que me han alcanzado por correo, y lo he observado a él trabajar infinitamente, ésta es la palabra, en la ampliación y reducción y ampliación de esta obra en sí misma con algo de sirena por su pertenencia al mundo de los seres mezclados (como si hubiera de otros), mitad esto, mitad aquello; y de esta manera *Ocaso* tiene, si se lee bien, una mínima parte de documento y una máxima del talento de Durand para convertir la historia en literatura y los ficheros en este producto de creación y delectación morosas.

En este instante tengo que hacer un gran esfuerzo para no anotar aquí historias personales de Durand, que le dejo de buena gana en estos momentos en que él mismo juega con el proyecto de escribir sus memorias de Hamburgo 29-12. Durand, el hombre que más sabe sobre los *Comentarios reales* y toda la obra de Garcilaso de la Vega, El Inca (su compatriota); el único de mis amigos que tiene la facultad de decir, sin

equivocarse, claro, y en minuto y medio, si la grabación de una sinfonía de Mahler está dirigida por Bruno Walter o por Georg Solti; el solo capaz de escribir en una tarde un ballet basado en un cuento de Juan Rulfo; y (no sé si cometo una indiscreción) de perseguir durante varios meses a una mujer, de preferencia bailarina, durante dieciocho horas hábiles diarias por todos los medios de comunicación posibles, incluido el cajón (instrumento musical), que puede tocar doce horas seguidas, digamos de las siete de la tarde a las siete de la mañana del día siguiente, sin importar para nada que la bailarina, con pies ligeros, naturalmente, haya huido a las siete y cuarto de la tarde anterior; y el único, en medio de todo esto, de perseguir a la vez, paso a paso, en las páginas de Cervantes, las huellas del amor platónico, plotínico y dantesco; y entre las de Cristóbal Colón, Antonio de Torquemada, Fray Toribio de Benavente (dicho Motolinía), Fray Bartolomé de las Casas y tantos otros, las huellas, por fin, del manatí, o manatí o pejemujer, según el *Diccionario de Autoridades* "pez así llamado por la semejanza que tiene del medio cuerpo arriba con las facciones o miembros humanos, especialmente de la mujer, y a ellos cría sus hijos", hasta llegar a producir esta insólita obra de paciencia erudita y de persecución melancólica, no a lo largo y lo ancho de los mares abiertos (pero al fin agotables), como Melville a su ballena, sino del tiempo y de las bibliotecas sin límites, como su maestro Raimundo Lida, a quien está dedicada.

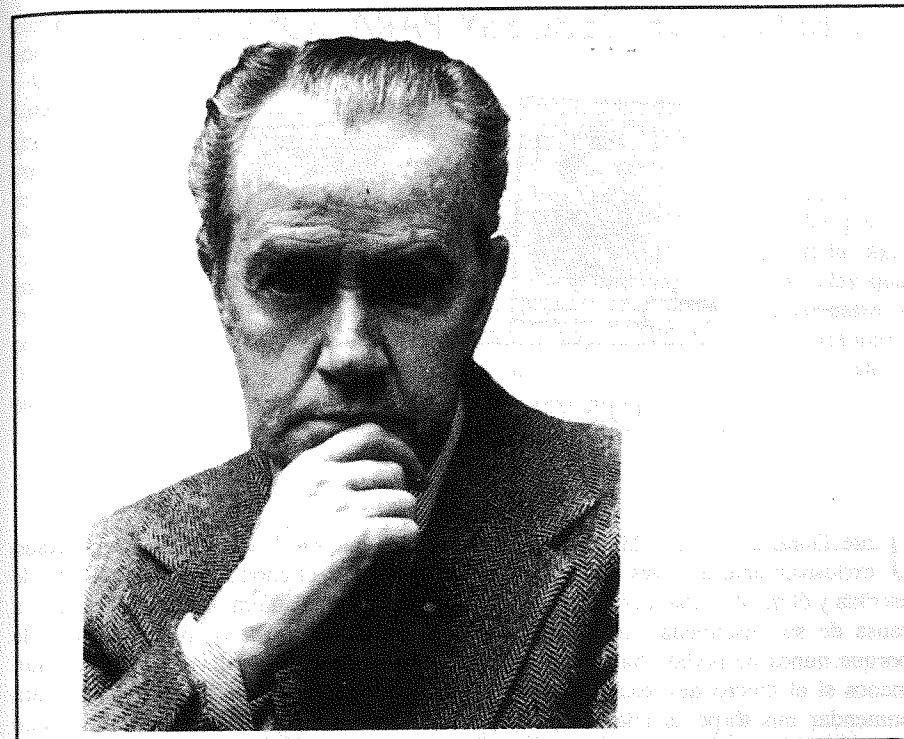


1985  
Enero

### *Manatíes en México*

a] Esta tarde, por pura casualidad, veo reunidos en casa a José Durand, Lizandro Chávez Alfaro, José Emilio Pacheco y Cristina Pacheco, su mujer.

Hacía cerca de dos años que no veía de cuerpo entero a Durand (1 m 90, que él exagera poniéndose de puntillas e inflando el pecho, contra mi 1 m 60. En 1955, en la Plaza Baquedano de Santiago de Chile, alguien nos tomó una fotografía, de pie uno al lado del otro, que yo hice publicar más tarde en México en el suplemento dominical de *Novedades* que dirigía Fernando Benítez, con una leyenda que decía: "Augusto Monterroso retratado al lado de un hombre de estatura normal". "¿Cómo puede hacerte eso Benítez?", me preguntaban mis amigos, incapaces de creer que yo lo había fraguado.



Juan Rulfo

Desde entonces, y gracias a otras autodenigraciones parecidas, la mayoría de los críticos, cuando se ocupan de un libro mío, comienzan por señalar que soy un escritor bajito, lo cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo, y hasta mis ideas, sin peligro de que la gente los tome en serio). ¿Fue en Berkeley, aquí, en Lima, en donde lo vi la última vez? Mientras tanto publicó la nueva versión de su admirable *Ocaso de sirenas*. *Esplendor de manatíes*, que le ha dado fama.

Durand se sorprende cuando Chávez Alfaro, a quien no conocía, le cuenta que en Bluefields, Nicaragua, de donde él es originario, los manatíes no son únicamente cosa de la historia y la leyenda sino seres familiares, tan familiares que uno se los come, y puede verlos, y confirmar que, como observaron los cronistas del siglo XV en adelante, en efecto los pechos de las hembras son similares a los de la mujer. "De mujer joven", afirma Lizandro, con la esperanza de que esto aumente la credibilidad de su informe; y Durand, autoridad en el asunto, dice que sí, y añade una observación científica: "Como de sirena".

\* Fragmentos del libro *La letra E* (Era, 1987), reproducidos con el permiso del autor.

## SIRENAS DE DEBUSSY PARA JOSÉ DURAND



LUIS IGNACIO HELGUERA

José Durand (Perú, 1925-1990) ha sido el único hombre cuya amistad he cultivado exclusivamente a través de medios de comunicación: el correo y el teléfono. Yo le escribía y él me llamaba, desde Berkeley —de cuya universidad era profesor—, porque a causa de su enfermedad escribía ya con grandes dificultades. Yo prefería escribirle porque nunca he podido hablar por teléfono sentado, menos por larga distancia y aún menos si el dinero que está corriendo es de una persona que estimo. Así que para enmendar mis torpezas telefónicas, le escribía. Pero era un círculo, porque Durand contestaba mis cartas por teléfono, con holganza y ejerciendo un agudo sentido del humor.

Gustaba Durand de platicar sobre los amigos y la vida literaria: "Dile a Eduardo (Lizalde) que no le aconsejo competir con mi colección de lieder en laser"; "Camino poco, muy poco, y viajaré poquísimo. Pero doy clases, leo, escribo y los compactos me dan una hora de música con sólo una caminadita. Estoy conforme"; "Tengo un proyecto importante para difundir la música de Rodolfo (Halffter) y no por grabaciones que no circulen, ni misceláneas"; "No te creas, he de visitar otra vez México."

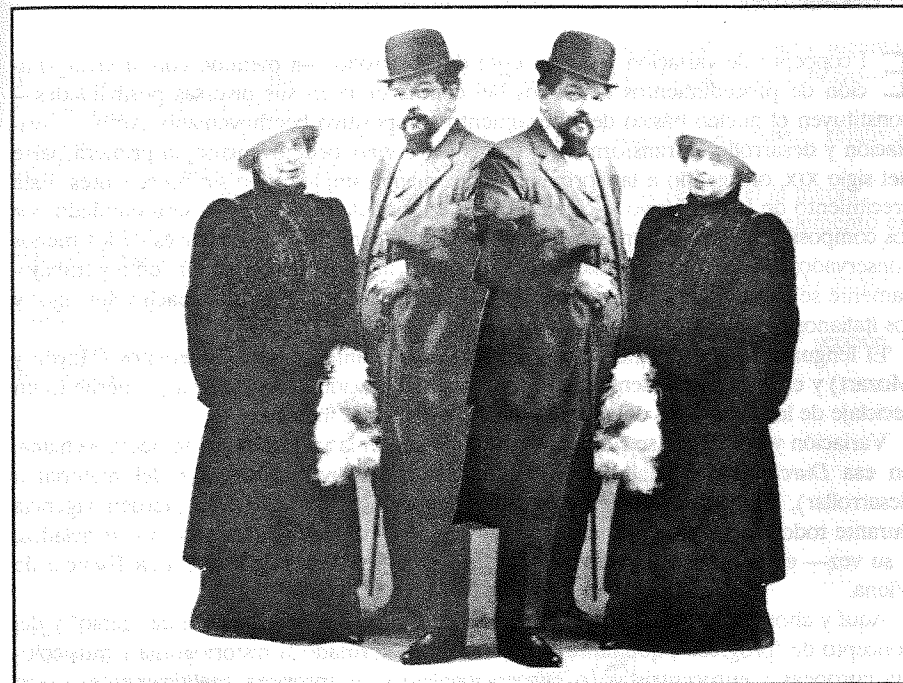
Mientras hablábamos, yo trataba de imaginarlo en su casa, sentado —él sí— en un sillón apto para su enorme físico de manatí de dos metros de altura, en una sala-biblioteca pequeña atiborrada de libros y discos. Y al colgar recordaba ese hermoso relato de Virgilio Piñera, "La cara", en que dos hombres establecen una relación amistosa por teléfono, porque uno de ellos tiene el rostro deforme.

Extraña cosa perder a un amigo sin haberle visto nunca la cara. Bueno, sí, en alguna fotografía fugaz del periódico, pero las fotografías —ya se sabe— sólo nos entregan una cierta toma de las personas. Por cierto, nunca he visto la famosa fotografía en que aparecía él con el pequeño Tito Monterroso y cuyo pie rezaba: "Tito Monterroso con un hombre de estatura normal". Alguien me comentó que su hijo mide cerca de los 2.10

metros. Junto a él, seguramente Durand padre sí se veía como un hombre de estatura normal.

Gran melómano, colaborador de *Nuestra música* y de *Pauta* —que tuvo el honor de publicar su último cuento—, a quien Halffter dedicó su magistral *Don Lindo de Almería*, erudito de la obra del Inca Garcilaso —dicen que poseía su biblioteca— y de Sor Juana, exiguo autor de *Ocaso de sirenas*, célebre antología de crónicas sobre manatíes que aún de rara y feliz manera la erudición histórica y la fantasía literaria —y que mereció elogios de Alfonso Reyes— y de los cuentos de *Desvariante* —ambos libros editados por el Fondo de Cultura Económica—, Pepe Durand escribía una prosa espléndida: ágil, graciosa, sugerente, y dirigía una mirada irónica a los vericuetos cotidianos. Hay que leer, en esta línea, "La cita", "Desvariante" o "Ensalmo del café"; su poder imaginativo y poético se despliega a sus anchas en textos como "Gatos bajo la luna" o "El retorno"; "Hasta más no poder" —*Pauta* 34— muestra su fina capacidad para crear un clima narrativo tenso y resolverlo sorpresivamente.

El gran manatí Pepe Durand emprendió el viaje final. Cantan las sirenas de Debussy.



Debussy y su mujer Emma Bardac

# REFLEXIONES ACERCA DEL SEGUNDO MOVIMIENTO DE LA SÉPTIMA SINFONÍA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN\*



GRACIELA PARASKEVAÍDIS

## 1. Generalidades

El concepto de variación y el concepto de desarrollo —a menudo con la incorporación de procedimientos derivados del contrapunto en sus diversas posibilidades— constituyen el núcleo básico del pensamiento compositivo beethoveniano. Ambos —variación y desarrollo— transforman, a través del *corpus* beethoveniano, la primera parte del siglo XIX, otorgando a las formas un crecimiento amplificativo sin precedentes. Este crecimiento de lo discursivo —convertido ya en modelo académico— será emulado por los compositores de la segunda mitad del siglo XIX, conllevando —a través de los menos conservadores— el derrumbamiento del sistema armónico-tonal, que tan lenta y trabajosamente se había construido hasta consolidarse con Johann Sebastian Bach y sus hijos y los italianos.

El lenguaje beethoveniano es de ruptura con sus antecedentes inmediatos (Haydn y Mozart) y explora audazmente las formas y la elaboración de las mismas, generando un reciclaje de los elementos del sistema tonal, en el cual se inscribe.

Variación y desarrollo se funden repetidas veces en la transformación beethoveniana, en esa *Durchführung* (elaboración modulante exhaustiva y completa del material a desarrollar), citada profusamente aún por los más académicos. No pierden vigencia durante todo el siglo XIX, y en el siglo XX, variación y desarrollo reaparecen —reciclados, a su vez— en la "conciencia del pasado" de los compositores de la segunda Escuela de Viena.

Aquí y ahora, nuestra lectura beethoveniana se despoja del concepto de "genio" y del concepto de "progreso", que tanto han dañado y deformado la historiografía y musicología europeas y eurocentristas (o europegonales) y se aproxima analíticamente a este objeto de estudio, el segundo movimiento de la séptima sinfonía (1812).

## 2. Particularidades

Más allá de la euforia danzante desencadenada por la discutible exégesis wagneriana de esta sinfonía, nos enfrentamos en su segundo movimiento a un planteo insólito en cuanto a la presentación y elaboración de los elementos que conforman su idea básica. Es diferente como propuesta en lo general y en lo particular y como tratamiento de la materia prima. La utilización de notas repetidas, la integración indisoluble de los elementos señalados como *a*, *b*, *c* y *ch* en la construcción temática y la obsesividad expresiva que generan, así lo corroboran.

### 2.1 Estructura general del segundo movimiento

	secciones				
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>
	A = 1 <sup>a</sup>	B = 2 <sup>a</sup>	A' = 3 <sup>a</sup>	B' = 4 <sup>a</sup>	A'' = 5 <sup>a</sup>
compases	1 al 100	101 al 149	150 al 224	225 al 247	248 al 278
tonalidad	la-Do-la	La-Do	la-Do-la	La	la-Do-la

La 1<sup>a</sup> sección se inicia claramente en *la* menor —eje tonal de toda la pieza, jugando dialécticamente con *La* mayor—, con breves pasajes a *Do* mayor —su relativo— y regreso a la tonalidad original.

La 2<sup>a</sup> sección se instala en el modo mayor de *La* y luego en *Do* mayor, relativos modal y mayor, respectivamente, de la tonalidad básica.

La 3<sup>a</sup> sección —reexposición con desarrollo fugado de la 1<sup>a</sup>— retoma el *la* menor.

La 4<sup>a</sup> sección —emparentable con la 2<sup>a</sup>, pero más breve y con sólo un elemento en lugar de los dos nuevos que aparecían en ésta— se presenta en *La* mayor.

La 5<sup>a</sup> sección —relacionada intrínsecamente con la 1<sup>a</sup> y la 3<sup>a</sup>— retorna a *Do* mayor y finaliza en *la* menor.

Quedan establecidos, entonces, vínculos profundos entre la 1<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> y la 5<sup>a</sup> sección, y la 2<sup>a</sup> y la 4<sup>a</sup>.



Grupo de oyentes durante el estreno de la 7<sup>a</sup> Sinfonía en París

2.2 Elementos de la primera sección

a) *tético* *final masculino*

Período de 8 compases = 4 + 4 = 2+2+2+2

b) *tético* *final masculino*

8 compases = 4 + 4 = 2+2+2+2

c) *tético* *final masculino*

8 compases = 4 + 4 = 2+2+2+2

ch) *tético* *final masculino*

Observamos que los cuatro periodos *a*, *b*, *c* y *ch* constan de ocho compases cada uno, subdivisibles en dos de cuatro compases y cuatro de dos compases cada uno, y que los compases impares (1-3-5-7) de *a* y *b* son idénticos rítmicamente (dácilo), así como los compases pares (2-4-6-8) también son idénticos entre sí (espondeo), si bien en el octavo la segunda negra es reemplazada por el silencio equivalente.

Observamos también que, salvo la tercera mayor descendente y la cuarta justa ascendente del bajo (compases 2 al 3 y 3 al 4, respectivamente) en *a*, las voces se articulan por repetición o por grado conjunto. Mientras que en *b*, que comienza a una tercera menor superior de *a*, se mantiene la nota repetida y el grado conjunto, con excepción de la cuarta justa descendente y luego ascendente del bajo (compases 6 al 7 y 7 al 8) y de las dos cuartas melódicas descendentes que responden a la marcha armónica en la voz superior (compases 2 al 3 y 4 al 5). Los compases 5 y 6 son una alusión a los compases 1 y 2 de *a*, y los compases 1, 2, 3 y 4 de *b*, una referencia directa a los compases 5 y 6 de *a*. El compás 7 de *b* retoma la interrumpida marcha armónica de los compases 1 al 4, para resolver cadencialmente en el *la* menor.

Entre los periodos *c* y *ch* los paralelismos no se cumplen con tanta exactitud. Sólo los compases 1 y 2 de ambos se corresponden en intervalos y duraciones, comenzando *ch* a una tercera mayor superior de *c* (comparar comienzos de *a* y *b*). El compás 3 tanto de *c* como de *ch* presenta parentesco por variación, el compás 4 de ambos es idéntico en su articulación rítmica —aunque no en su direccionalidad—, los compases 5 y 6 de ambos difieren sensiblemente (el compás 5 de *c* se relaciona con el 3 del mismo, y el compás 5 de *ch* está emparentado con el compás 1 y 2 tanto de *c* como de *ch*). Los compases 7 de *c* y *ch* se corresponden exactamente con diferencia de tercera menor inferior en *ch*; el compás 7 de *ch* es, además, idéntico al compás 3 de *c*. El compás 8 de *c* tiene terminación femenina y el compás 8 de *ch*, terminación masculina (separamos el enlace, que deriva del material del compás 2 de *ch*).

Otros ejemplos de estrecha relación entre los elementos constitutivos se dan también así:

a) 1      2 especie de retrógrado 3      4

a) 1      2 = 5      6

a) 3      4 = 7      8

manteniéndose el mismo esquema rítmico. En *b* pueden observarse rasgos similares en el tratamiento.

La construcción es rigurosa en todos sus detalles y en el encastre de éstos entre sí en la resultante estructural. Pero, ¿cuál es el "tema" de esta primera sección? ¿Es *a*? ¿Es *b*? ¿Es *a* más *b* (*b* seguido inmediatamente de su reiteración completa)? Y, al hablar de "tema" (en el sentido estructural que le otorga Beethoven), ¿nos referimos —en este caso— sólo a una línea melódica? ¿Cuál? ¿Al ritmo generado y apoyado por la conducción melódico-armónica? ¿A la verticalidad que se escucha? ¿A la suma de todos estos elementos? ¿Y si a *a-b-b* se le insertan *c* y *ch* (compás 27)? ¿Es el acoplamiento de *a* con *c* y de *b* con *ch* —finalmente!— el "tema"? Porque si a esta suma (que se escucha por vez primera a partir del compás 27 y hasta el 50) se restara algunos de sus elementos, lo percibido se modificaría notoriamente.

También es evidente que la articulación expresiva —factor decisivo y primordial para la percepción —establece "prioridades" o "destaques" en lo que oímos. Por ejemplo:



Es obvio que esta línea melódica no se percibe "sola", sino que existe acompañada y complementada por una segunda voz (alternadamente los dos compases de *a*, *b*, *c* y *ch* que se "sumergen" cada vez que "emergen" los otros dos). Nuestra percepción absorbe esta *Gestalt* como un total de complementarios, donde el complejo melódico-armónico-rítmico es indisoluble, funcionando en una articulación regular, "cuadrada". Ninguno de los elementos llega a estar definitivamente por encima de otro, pero la ausencia de cualquiera de ellos alteraría el equilibrio estructural y emotivo de cualquier de los periodos de ocho compases.

Las variantes se dan a través de la acumulación en la instrumentación (desde el relativo punto cero del comienzo, con parte de la cuerda en la región semigrave y en *piano*, hasta el primer *tutti* del compás 75) y de la acumulación en la dinámica, que acompaña el *crescendo* dinámico —también acumulativo— de los instrumentos (tanto en el compás 75 como en el segundo *tutti* explosivo del compás 214, culminación del breve fugado). Algo similar sucederá, más de cien años después, con el *Bolero* de

Maurice Ravel, también una estructura "cuadrada", por acumulación y reiteración, pero con *crescendo* lineal.

Comparemos detalladamente la articulación de esta primera sección, con su eje *la* menor-*Do* mayor:

	tonalidad	compases
— introducción	la menor	1 - 2
— 1)	la menor- <i>Do</i> mayor	3 - 10
— 2)	<i>Do</i> mayor-la menor	
	La mayor	11 - 18
— 3)	<i>Do</i> mayor-la menor	
	La mayor	19 - 26
— 4) = 1)	la menor- <i>Do</i> mayor	27 - 34
— 5) = 2) y 3)	<i>Do</i> mayor-la menor	35 - 42
— compás de enlace	la menor	43
— 6) = 2), 3) y 5)	<i>Do</i> mayor-la menor	44 - 50
— 7) = 1) y 4)	la menor- <i>Do</i> mayor	51 - 58
— 8) = 2), 3), 5) y 6)	<i>Do</i> mayor-la menor	59 - 66
— 9) = 2), 3), 5), 6) y 8)	<i>Do</i> mayor-la menor	67 - 74
— 10) = 1), 4) y 7)	la menor- <i>Do</i> mayor	75 - 82
— 11) = 2), 3), 5), 6), 8) y 9)	<i>Do</i> mayor-la menor	83 - 90
— 12) = 2), 3), 5), 6), 8), 9) y 11)	<i>Do</i> mayor-la menor	91 - 98
— dos compases de transición	la menor	99 - 100

El periodo *a* se repite cuatro veces (1, 4, 7 y 10).

El periodo *b* se repite ocho veces (2, 3, 5, 6, 8, 9, 11 y 12).

En total, estos dos periodos de ocho compases se repite cada uno doce veces, siempre sobre el eje *la* menor-*Do* mayor (con una fugaz resolución a *La* mayor).

El compás 101 —luego de dos compases de transición— marca, en realidad, el inicio de la 2ª sección, con la presencia —en celos y contrabajos— de la célula:



que correspondía al compás 7 al 8 del periodo *b* de la 1ª sección.

Y en los segundos violines, la célula:



que correspondía al compás 7 al 8 del periodo *ch* de la 1ª sección.

### 2.3 Elementos de la segunda sección

La aparición del elemento melódico —a— de la segunda sección, en franco *La* mayor, presenta las siguientes características:

- la melodía es acéfala y transcurre en negras, ligadas al inicio de la sección (compás 101 al 102) y del compás 104 al 105,
- aparece en clarinete y fagot duplicada a la octava y apoyada por segundos violines y violas,
- lleva un acompañamiento —de típico "relleno orquestal"— en tresillos de corchea, en los primeros violines y va articulando arpeggios de la tonalidad, variación articulada en mayor de las melodías del inicio,

— un movimiento *ostinato* en dácilo a cargo de chelos y contrabajos relaciona esta segunda sección con la primera, limitando así su relativa independencia y diverso carácter expresivo. El esquema rítmico del primer compás del periodo *a* de la primera sección es utilizado aquí en doble función de *ostinato* y pedal de tónica (tanto en *La* mayor, como —luego entre los compases 115 y 122— en *Mi* mayor).

En el compás 117 de esta segunda sección entra otro elemento melódico —b— modulante, que se extiende, pasando por un cambio franco a *Do* mayor, hasta el compás 149 (en realidad, los compases 148 y 149 fungen, al mismo tiempo, como transición o enlace para la reaparición de la primera sección y los periodos que la conforman).

Este nuevo elemento viene acompañado por el mencionado *ostinato* de chelos y contrabajos —con las mismas características arriba señaladas— y por los primeros violines, tal como aparecían en el elemento *a* de la segunda sección.

Este elemento *b* es respondido por el corno y luego —en *Do* mayor— por el oboe y la flauta, hasta diluirse en la cuerda descendente (compases 145 al 148).

### 2.4 Elementos de la tercera sección

La tercera no presenta materiales nuevos, sino variaciones de los que habían aparecido en la primera sección, de manera que —en términos de la morfología tradicional— podemos referirnos a un *A'*.

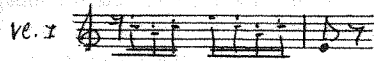
Esta sección ocupa desde el compás 150 hasta el compás 224, es decir, tiene una extensión algo menor (26 compases menos) que la primera.

Podríamos resumirla así:

	tonalidad	compases
— <i>a</i> y <i>c</i> superpuestos	la-Do	150 – 157
— <i>b</i> y <i>ch</i> superpuesto	Do-la	158 – 165
— <i>b</i> y <i>ch</i> superpuestos	mi-la	166 – 173
— transición hacia el fugado	la	174 – 182
— fugado	la	183 – 213
— <i>a</i> y <i>b</i> superpuestos con el Contrabajo (CS)	la	214 – 224

Se incorporan las siguientes variaciones:

1) compás 150: dibujo acéfalo de semicorcheas:



2) compás 152: transformación a tresillo ligado del compás 3 de c:



3) compás 154: transformación a negra con puntillo y corchea, del compás 5 de c:



4) compás 165: transformación del compás de enlace después de *ch* en:



5) compás 175 y siguientes: insistencia en el tresillo de corcheas:



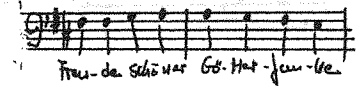
El fugado estricto se lleva a cabo sólo en la sección de los arcos, jugando en realidad con el "cuarteto de cuerdas", ya que el contrabajo no hace sino doblar exactamente al chelo (como hasta antes de la *Heroica*):



Un paréntesis aquí para señalar un vínculo con una obra posterior, tal como ocurre en otras instancias beethovenianas. En este caso:



se relaciona con el inicio (*Allegro assai*) del coro en el último movimiento de la *Novena Sinfonía*:



El fugado consta de cuatro entradas (primeros y segundos violines, celos y violas) con su CS en trocado y una parte libre también imitada (primeros y segundos violines). Luego de la exposición (que recuerda lo austero del fugado del segundo movimiento de la tercera sinfonía beethoveniana y —unos años más atrás— el breve fugado que precede la entrada del coral de los "hombres en arnés" de *La flauta mágica* de Mozart), se inicia un episodio (compases 199-213) con:

- el CS (semicorcheas)
- esta célula:



tomada de *a* y *b* de la primera sección

- y la parte libre:



culminando en la superposición de *a* y *b* a la que se agrega el CS. Los compases 222 al 224 sirven de final y, al mismo tiempo, de transición a la siguiente sección.

### 2.5 Elementos de la cuarta sección

Tampoco la cuarta sección presenta materiales nuevos. Observamos el retorno a la segunda sección y encontramos:

- la melodía en clarinetes y fagotes,
- los tresillos de acompañamiento en los primeros violines y
- el *ostinato* —pedal en celos y contrabajos.

La tonalidad es la misma que en la segunda sección (La mayor) pero sin pasaje a Mi mayor. Tampoco aparece esta vez el elemento *b* de la segunda sección. Es decir que estaríamos aquí frente a un B' en relación al B de la segunda sección, pero sintetizado.

### 2.6 Elementos de la quinta sección

Reaparecen (como en la primera y la tercera):

- la nota repetida,
- el ritmo (dáctilo-espondeo) y
- la tonalidad de origen.

Un acorde (compás 248) de Do mayor conduce a la tonalidad de origen —la menor—, que primará enfáticamente, previa transición (compases 243-247) a la quinta y última sección.

En los treinta compases finales se utiliza la reiteración de la célula:



y su variante melódico-armónica mayor:



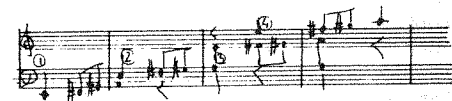
en dos oportunidades —hallazgo expresivo— sin la nota final:



Entre los compases 255 y 276 se desintegra el juego con los periodos *a* y *b* (*c* y *ch* desaparecieron ya completamente), acoplando sus células de a dos compases, sobre un trasfondo de tónica y dominante en *pizzicato*, y oscilando (tal como ocurriera al inicio de la pieza) entre Do mayor y la menor:



Desemboca en un brevísimo "estrecho" (compases 273 al 276), una referencia al fugado de la tercera sección:



que va ascendiendo por octavas



y que en su cuarta y última aparición se "estrecha" un tiempo más, comenzando, no a distancia de compás como los anteriores, sino de negra, modificando sustancialmente la expresión final con una terminación femenina, a la que se suma la entrada tética del acorde final:



en relación directa con el idéntico acorde inicial, que abre este segundo movimiento.

### 3. Conclusiones

Es, sin duda, el tratamiento del material de la primera sección (y, por ende, de la tercera y la quinta, a las que genera) el factor que polariza la atención de todo el movimiento, pues las secciones pares no incluyen sorpresas, son más previsibles y actúan en función de "afloje" entre las fuertes tensiones de las secciones impares, con su abrumadora "carga" interna, dinámica e instrumentalmente subrayada.

Sin embargo, Beethoven no introduce ninguna innovación especial en los elementos constitutivos particulares. Es la suma de éstos —todos conocidos y reconocibles— la que crea este microuniverso. Beethoven enfatiza (él es un compositor esencialmente "enfático") este "todo" indisoluble, dándole —a través de la repetición regular y periódica y de la acumulación dinámica— una potencialización altamente expresiva, y creando —a través del comportamiento inusitado de un material que es, en sí, de gran sencillez— una instancia profundamente removedora. En lo racional (aspecto analítico-formal) y en lo "irracional" (aspecto perceptivo-emocional).

Montevideo, 1985-1988.

\* El presente trabajo fue llevado a cabo en el marco de mis tareas docentes y de investigación en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República.

# NOTAS SIN MÚSICA



## LIBROS

Juan Arturo Brennan

Dicen por ahí que aún del libro más malo puede sacarse algo bueno, y que no hay tal cosa como un libro 100% abominable. Pues bien, tal libro acaba de llegar a nuestras manos, y es tan atroz que durante un tiempo la redacción de *Pauta* no podía decidirse entre reseñarlo aquí o en *La musa inepta*. Finalmente, por cuestión de rigor (de *Pauta*, no del libro) decidimos reseñarlo en esta sección. El libro en cuestión lleva por título *Entre violas y violines* y pretende ser, según lo muestra la portada, una "Crónica crítica de un músico mexicano". Para empezar, es evidente que eso no es una crónica, porque carece de orden, de sistema, de claridad y de la más mínima noción de continuidad. A un párrafo sin sentido sigue otro peor, mal concebido y peor redactado, y que nada tiene que ver con el anterior. Y en cuanto a lo "crítico", hay que señalar que el libro no es más que un escaparate de subjetividades y enconos mal encauzados y peor expresados. El autor de este pasquín es Abel Eisenberg, ex-violinista, ex-director de orquesta, ex-maestro, ex-, ex-, ex-...

Resulta verdaderamente asombroso que alguien se haya atrevido a publicar las malintencionadas páginas perpetradas por Eisenberg, páginas que evidentemente no tuvieron el beneficio de la corrección de estilo. Todo lo reseñado por Eisenberg se expresa a través de sucesiones interminables de lugares comunes y cursilerías.

Todo para él ha sido "un privilegio", y todo aquello que le ha sido de algún beneficio es "maravilloso, sublime, magnífico, genial", empezando, claro, por él mismo y su música. El autor intenta a lo largo de su libro hacer gala de buen humor y cierta temeridad, y lo único que logra es una serie de procacidades escatológicas que mueven al rubor y a la pena ajena, no por lo *risqué* de sus proposiciones sino porque se trata simplemente de un grosero intento de Eisenberg para congraciarse con sus lectores a través de los chistes más sin chiste y los alures más pedestres.

¿Y qué hay del contenido musical de *Entre violas y violines*? Prácticamente nada. Se trata de una sucesión anárquica de recuerdos, anécdotas, impresiones y observaciones relativas a la carrera de Eisenberg, de cuya visión de conjunto se desprenden posiciones altamente cuestionables. ¿Qué puede pensarse de un músico que dedica muchos párrafos a intentar demostrar que Carlos Chávez es un personaje sin valor en nuestro ámbito musical, y que al mismo tiempo dedica sendos panegíricos a Carlos Esteva, Manolo Fábregas y Carlos Salinas

de Gortari? El oportunismo, la chabacanería, el mal gusto, la petulancia, son los signos fundamentales del libro de Eisenberg, y tales signos están apuntalados por una sospechosa actitud del autor hacia su posición en el mundo de la música; a lo largo de estas páginas, Eisenberg deja entrever con claridad que se considera un *iluminado*, tocado por el dedo de los dioses en cuestiones musicales. Ello no le impide, claro, hablar mal de muchos de sus colegas y al mismo tiempo alabar a quienes, evidentemente, le hicieron algún favor musical o de otra clase. La iconografía del libro es una muestra más de la vanidad irreprimible del autor: se trata fundamentalmente de una sucesión de fotografías en las que abundan personajes famosos que, según los respectivos pies, admiran incondicionalmente al autor.

Hasta aquí, pues, la reseña de *Entre violas y violines*, cuya lectura nos deja un claro retrato de su autor como pésimo escritor, músico mediocre, hombre resentido y espíritu mezquino.

#### ENTRE VIOLAS Y VIOLINES

Abel Eisenberg

EDAMEX, México, 1990

Apareció recientemente, en una colección de música de la editorial española Turner, la versión en castellano de una muy interesante biografía de Claudio Monteverdi, cuyo autor es Paolo Fabbri. Antes que nada, el libro de Fabbri es un fascinante trayecto por los hitos biográficos del gran compositor italiano, incluyendo muchos detalles de su vida familiar, de su trato con los príncipes y potentados de su época, de sus relaciones con sus colegas. De especial interés son las páginas que Fabbri dedica a la descripción del ámbito musical de Cremona, la ciudad natal de Monteverdi, y cuna de famosos constructores de instrumentos de cuerda. Esa descripción de la Cremona musical es materia prima indispensable para comprender el desarrollo de Monteverdi como compositor. Al avanzar en la descripción de la vida de Monteverdi, el autor va marcando los hitos importantes de su carrera, sobre todo a través de la aparición sucesiva de sus libros de madrigales, probablemente lo más importante de su catálogo. Así, a través del análisis musical y textual de los madrigales monteverdianos el lector se acerca al pensamiento musical que, con el paso del tiempo, habría de culminar con la creación del *Orfeo*, obra fundamental en la historia de la ópera. Uno de los aspectos más interesantes del libro de Fabbri es la exploración del gusto poético de Mon-

teverdi, asunto que incide directamente en su selección de textos y en el estilo de la música asociada a cada uno de ellos. Así, el abundante espacio dedicado a cuestiones poéticas y textuales tiene un corolario lógico en el exhaustivo catálogo de obras de Monteverdi propuesto por Fabbri, en el que se hace evidente el compromiso total del compositor con la música vocal. Así, en la cuarta sección del mencionado catálogo, dedicada a la música instrumental de Monteverdi, hallamos una sola obra, el llamado *Ballo del Monte Verde*. La evidente parquedad de Monteverdi en el ámbito de la música puramente instrumental no debe hacer perder de vista el hecho de que el compositor fue también un pionero en las innovaciones orquestales, como lo demuestran las partes puramente instrumentales del *Orfeo*; es claro que Fabbri está bien consciente de esta importante faceta de la carrera de Monteverdi. Finalmente, digamos que el libro de Fabbri está profusamente anotado, cuenta con un interesante índice onomástico, y una extensa bibliografía en la que destaca con luz propia la estupenda labor del musicólogo Nino Pirrotta.

#### MONTEVERDI

Paolo Fabbri

Turner, Madrid, 1989

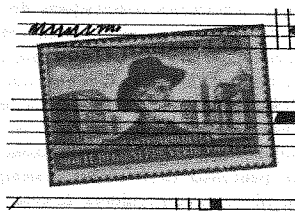
Bajo el título de *Reflections from the Keyboard*, David Dubal ha escrito un libro que se antoja lectura indispensable para quienes estén interesados en el quehacer profesional de los pianistas de nuestro tiempo. A partir de un formato muy sencillo, Dubal logra un libro muy completo: se trata de una serie de 35 entrevistas con otros tantos pianistas, en las que se cubren prácticamente todos los temas de importancia en el ámbito del piano y sus intérpretes. A lo largo de las entrevistas, Dubal (pianista, profesor, productor de radio) obtiene de sus entrevistados una amplia gama de reacciones, respuestas y comentarios sobre cuestiones fundamentales relativas al piano. Ahí están las descripciones de sus carreras, y sus preferencias técnicas; sus relaciones con sus maestros y los porqués de su repertorio; los comentarios sobre sus colegas y su trabajo con los directores de orquesta; las referencias a los grandes pianistas del pasado y los juicios sobre las obras. De todo ello y mucho más emerge una muy interesante serie de retratos pianísticos cuyo interés primordial parece estar en la enorme variedad de personalidades cubiertas en el libro de Dubal. Así, hallamos las entrevistas con las leyendas pianísticas de nuestro tiempo: Arrau, Brendel, Horowitz. Tam-

bién están los miembros de generaciones más nuevas, como Perahia, Pogorelich, Peter Serkin. Y no faltan tampoco las mujeres: Bella Davidovich, Alicia de Larrocha, Ruth Laredo, Rosalyn Tureck. Y junto con ellos, otros pianistas que, en conjunto, representan una amplia muestra del quehacer pianístico de hoy, por la diversidad de su proveniencia geográfica, su entrenamiento, sus preferencias musicales y su repertorio. Hacia el final de su interesante libro, Dubal ofrece un útil apéndice de breves notas biográficas, donde los personajes mencionados son enfocados casi exclusivamente a través de su relación con el mundo del piano. A esto hay que añadir el hecho de que cada entrevista va precedida de un breve apunte biográfico del pianista en cuestión (y por cierto, muy buenas fotografías de cada uno) para completar la visión de un trabajo muy bien logrado por David Dubal. La cereza que corona este sabroso pastel pianístico es otro apéndice, en el que se citan, resumidas, las discografías de los entrevistados. El interés de esta sección está en advertir que, además de las obras de rigor y los clásicos indispensables, cada pianista muestra sus preferencias muy particulares, que lo destacan de entre sus colegas. Así, nos enteramos de la preferencia de Jorge Bolet por las transcripciones, la evidente cercanía de Alicia de Larrocha con los autores españoles, la labor de Rudolf Firkušny con la música de Janacek, Dussek, Benda, Tomaschek y Vorisek, lo ecléctico del repertorio de Glenn Gould, el panorama pianístico francés grabado por Grant Johannesen y las inclinaciones chopinianas de Thamas Vasary, entre muchas otras cosas. De hecho, esa discografía selecta propuesta por Dubal parece ser una espléndida guía hacia lo mejor de la literatura pianística, a través de sus mejores intérpretes. El libro de Dubal se antoja, indudablemente, como un texto irresistible para quien se interese en el piano y sus intérpretes.

#### REFLECTIONS FROM THE KEYBOARD

David Dubal

Summit Books, Nueva York, 1984



# DISCOS

## Juan Arturo Brennan

En un número anterior de *Pauta*, en esta misma sección, se mencionaba el hecho de que la moderna tendencia de interpretar la música antigua a partir de parámetros musicológicos e históricos más cercanos a la realidad estilística no se confinaba a las músicas renacentistas y barrocas, sino que se había extendido hasta el período clásico y, en ocasiones, un poco más allá (o más acá, si hemos de guardar la orientación temporal correcta), gracias al trabajo de algunos investigadores e intérpretes vivamente interesados en estas cuestiones. A esta línea de pensamiento pertenece un disco que contiene tres sonatas para piano de Mozart, interpretadas al fortepiano por Gustav Leonhardt. De entrada, es menester decir que el instrumento elegido para esta grabación se antoja un vehículo ideal para la expresión de esta música. En este caso no se trata tanto de determinar si Mozart compuso sus sonatas para este o para otro instrumento; parece más interesante recordar que Mozart vivió en una época de transición instrumental que le permitió conocer el clavecín, el fortepiano y el pianoforte, de modo que no es descabellado suponer que su pensamiento musical relativo a los teclados pasó por diversas etapas que, quizá, se adaptaron al rápido desarrollo técnico que se dio en la segunda mitad del siglo XVIII. De igual interés al escuchar este disco es no perder de vista el hecho de que Gustav Leonhardt es, antes que nada, clavecinista. Y es aquí donde parece estar la clave de este tipo de experimentos musicológicos: es evidente que la aparición del fortepiano, instrumento situado a medio camino entre el clavecín y el piano, no creó de inmediato a toda una generación de intérpretes con una nueva técnica, pensada específicamente para el nuevo instrumento. Parece más lícito suponer que, en las primeras décadas de su existencia, el fortepiano fue tocado por manos hábiles acostumbradas a la articulación propia del clavecín, de modo que este período de transición en lo instrumental lo fue también en lo interpretativo. Y es eso precisamente lo que comunica este disco de Leonhardt dedicado a Mozart.

Al margen de que el sonido del fortepiano es muy atractivo, quizá en buena medida por lo desco-

nocido, es la articulación del sonido lo que más llama la atención en estas sonatas de Mozart. La audición del disco permite apreciar una técnica de interpretación en la que si bien todavía están presentes muchos de los parámetros sonoros del clavecín, comienzan a escucharse ya algunos intentos de ligar más las frases y de aprovechar con cierta lógica la resonancia del nuevo instrumento. Una vez más, hay que recalcar que no se trata aquí de hallar la verdad absoluta de Mozart y el fortepiano (me parece que en cuestiones musicales no hay tal cosa como la verdad absoluta) sino de experimentar sin cesar con el doble objetivo, lúdico e histórico, de intentar comprender mejor el pensamiento musical que nos ha precedido.

El disco que nos ocupa contiene un breve pero ilustrativo ensayo de Leonhardt respecto a estas cuestiones musicológicas, y el sonido mismo es muy atractivo. Como de costumbre, y a pesar de que no se trata de un clavecín, las interpretaciones de Leonhardt son de una gran musicalidad y de una técnica impecable. La única objeción que puede hacerse a esta interesante producción discográfica es el hecho de que, al parecer, las sonatas que contiene están mal identificadas; al menos, hay discrepancia en las tonalidades con las que están designadas.

WOLFGANG AMADEUS MOZART:  
Sonatas K. 330, K. 333, K. 570  
Gustav Leonhardt, fortepiano  
PROARTE CDD 297 (CD)

Tres obras del compositor francés contemporáneo Tristan Murail son la materia sonora de un disco muy interesante, producido como parte de una serie planeada específicamente para dar a conocer el trabajo creativo de los nuevos músicos franceses. La primera obra de Murail que aparece en este disco se titula *Gondwana*, voz que se refiere simultáneamente a una vieja leyenda de la India, y a un concepto geológico. A través de la orquesta sinfónica, Murail construye una sólida obra, llena de color instrumental y con un inteligente planteamiento de las texturas sonoras. Escuchar *Gondwana* es como acercarse, por otras vías y toda proporción guardada, al mundo sonoro propuesto por György Ligeti en sus propias partituras de orquesta. El impacto general de *Gondwana* es el de una obra intensa y muy dramática. Grabada en vivo, esta sección del disco ha sido estupendamente procesada, y se ha logrado una muy buena impresión en CD.

En seguida, *Desintegraciones*, que más que una pieza para 17 instrumentos y cinta es para cinta y 17 instrumentos. Es decir, el papel protagonista es para la cinta magnética (producida, por cierto, en las computadoras del IRCAM de París) y no para los instrumentos. La parte electrónica de la obra está concebida a partir del análisis de los sonidos instrumentales, de modo que la síntesis instrumentos-cinta está muy bien lograda, y *Desintegraciones* es un auténtico diálogo entre ambos medios, no una sorda lucha como en tantas obras electroacústicas mal logradas. Especialmente atractiva es una sección a base de percusiones afinadas, algunas de las cuales son instrumentales y otras generadas electrónicamente, sección que da la impresión de una aguda y rarificada campanología. El disco se complementa con *Time and again* (título referido a una obra de Clifford D. Simak, autor de ciencia ficción), para orquesta, pieza en la que Murail logra al mismo tiempo una poderosa densidad sonora y un discurso musical más disjunto que el de las otras dos obras. Entre los recursos más notables en *Time and again* hay que mencionar la inclusión del sintetizador en el conjunto orquestal y el empleo de los alientos con la afinación ligeramente alterada, dando lugar a fenómenos armónicos muy interesantes, con clara dinámica microtonal.

En general, una producción sonora de muy buen nivel, y una selección de obras evidentemente cuidada hacen de este disco una buena experiencia auditiva, sobre todo considerando el hecho de que Murail no es un compositor cuya música se escuche con frecuencia por aquí.

TRISTAN MURAIL: *Gondwana*  
Orquesta Nacional de Francia; Yves Prin, director.  
*Desintegraciones*  
Ensamble del Itinerario; Yves Prin, director.  
*Time and again*  
Orquesta del Beethovenhalle de Bonn; Karl Anton Rickenbacker, director  
TRAJECTOIRES-SALABERT SCD8902 (CD)

Siempre resulta interesante escuchar grabaciones en las que importantes compositores de nuestro tiempo son, al mismo tiempo, intérpretes de su música. Tal es el caso de un interesante disco compacto de la marca Philips en el que Witold Lutoslawski dirige, al frente de la Filarmónica de Berlín, dos de sus obras. La primera de ellas es su Sinfonía No. 3, sólidamente construida y virtuosamente orquestada, puntillista en ocasiones y siempre con una gran sabiduría en cuestiones de color orques-

tal. Al interior de esa orquesta se puede encontrar una importante participación del piano, y un efectivo empleo de las percusiones. Una de las características más llamativas de esta sinfonía de Lutoslawski es el hecho de que sus secciones aleatorias tienen, a pesar de serlo, una lógica sonora y estructural perfectamente congruente con el resto del discurso musical, lo cual demuestra sin duda que lo aleatorio no tiene por qué ser anárquico o confuso.

La obra que completa esta interesante grabación es la pieza vocal titulada *Los espacios del sueño*, basada en un poema surrealista de Robert Desnos y dedicada a Dietrich Fischer-Dieskau. Aquí, como soporte de la voz, Lutoslawski propone una orquestación muy refinada y bien balanceada. La parte vocal es altamente expresiva, y se aproxima al *Sprechgesang* propuesto por Schoenberg en algunas de sus obras, pero es más lírica y dramática. En la escritura vocal de *Los espacios del sueño* destaca el inteligente discurso interválico de Lutoslawski, en el que no existen esos gigantescos intervalos tan de moda en la *vanguardia*, y que vuelven ininteligible el texto, sea cual sea el idioma en el que se canta.

Muy buen sonido en esta grabación, y la tradicional excelencia de la Filarmónica de Berlín que complementa idealmente el trabajo del compositor-director y de la siempre inteligente voz de Fischer-Dieskau.

WITOLD LUTOSLAWSKI: Sinfonía No. 3;  
*Los espacios del sueño*  
Dietrich Fischer-Dieskau, barítono  
Orquesta Filarmónica de Berlín  
Witold Lutoslawski, director  
PHILIPS 416 387-2 (CD)

Jorge Córdoba ataca de nuevo, y con su admirable tenacidad ha producido ya su quinto LP de música contemporánea de cámara, aparecido en mayo de 1990. En este disco, acompañan a la música de Córdoba dos obras de Ulises Gómez, compositor cuya música apareció también en los volúmenes 2 y 3 de la serie.

El disco abre con las dos obras de Gómez: *Pequeña meditación* y *Preguntas*. Concebida para dos violas y orquesta de cuerda, la *Pequeña meditación* pareciera querer remitirse, en los sonidos de los dos instrumentos solistas, a voces humanas que entonan un canto quizá religioso. En *Preguntas* para viola y piano, el lenguaje es más austero y rarificado, casi severo, con una gran economía de medios y referencias que parecen apuntar hacia parámetros

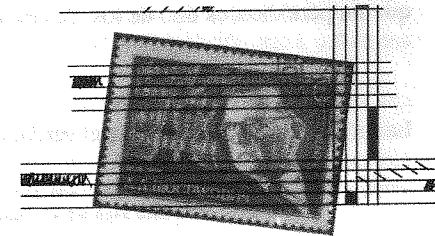
estructurales y sonoros de la Segunda Escuela de Viena.

Las dos obras propuestas por Córdoba en este disco son *Evocación a Joyce* y *Plegarias*. Ahí donde otras obras contenidas en el disco tienden a lo contemplativo, la *Evocación*, a pesar de su título, es una serie de cinco piezas que tiende más a una música sólida, terrenal, de contornos claros y con una clara diferenciación entre una pieza y otra. *Plegarias*, tres piezas para orquesta de cuerdas, son breves viajes sonoros por mundos contemplativos, donde lo importante es el discurso equilibrado, sin grandes contrastes dinámicos ni puntos de conflicto. En estas *Plegarias*, todo tiende a la estabilidad.

Este quinto volumen de la serie Música Contemporánea de Cámara viene a ser, como los anteriores de la serie, una prueba de que si bien es asunto muy complejo y costoso el producir en México discos de este tipo, no es del todo imposible. Y dadas las circunstancias, siempre es bienvenida, en sus propios términos, cualquier adición a la discografía mexicana de la música de concierto.

En el caso de que la intención de Jorge Córdoba sea la de mantener a futuro la continuidad de la serie, sería bueno ir pensando en la posibilidad de producir sus discos en el formato compacto, porque parece evidente que el LP no tiene futuro. De paso, sería recomendable modernizar un poco el diseño gráfico y la presentación de la información.

JORGE CÓRDOBA: *Evocación a Joyce*; *Plegarias*  
María Teresa Balcázar, violoncello; Laura León Machorro, piano  
ULISES GÓMEZ: *Pequeña meditación*; *Preguntas*  
Román Hernández, Ulises Gómez, violas;  
Margarita Muñoz, piano  
Orquesta de Cámara de la Ciudad de México  
Miguel Bernal Matus, director  
SIN MARCA / PCS-10068 (LP)



## LA FÁBULA DE LAS REGIONES DE MARCELA RODRÍGUEZ

Los días 18 y 19 de agosto pasado, la Orquesta Sinfónica de Minería dirigida por su titular, el maestro Luis Herrera de la Fuente, estrenó con esmero una obra para cuerdas de la talentosa compositora mexicana Marcela Rodríguez: *La fábula de las regiones*, sobre el libro de cuentos homónimo del escritor italo-venezolano-mexicano Alejandro Rossi, libro que en la producción de Rossi realizó un giro desde los inteligentes ensayos del *Manual del distraído* hacia una narrativa de largo aliento y una temática geográfico-política de tintes dramáticos.

La audición de la obra de Marcela Rodríguez nos dejó el grato sabor de corresponder musicalmente a los climas tensos y por momentos inquietantes del libro de Rossi, a través de una interesante redacción instrumental. Esperemos que pronto circulen grabaciones de *La fábula de las regiones* que nos permitan escuchar detenidamente esta obra.

Es de lamentarse que el programa de mano se haya limitado a proporcionar información detalladísima sobre la *Quinta Sinfonía* de Tchaikowsky —que es, o cuando menos debería ser, vieja conocida de todos—, omitiendo dato alguno acerca de la obra de estreno y de su autora, Marcela Rodríguez.

### DOS NOTAS DEL MUSICÓLOGO JESÚS ROMERO\* FALLECIMIENTO PATÉTICO

"1908.— Teatro Arbeau. Orquesta del Conservatorio

dirigida por Carlos J. Meneses. Concierto a beneficio del director de la orquesta.

Al principiar el concierto hubo gran movimiento en los pasillos a causa de que la señorita Sara Ledezma, que en unión de su familia ocupaba un palco segundo, recibió tan fuerte impresión escuchando la magnífica interpretación de la Sinfonía "Patética" de Tchaikowsky que se le agudizó su padecimiento cardíaco en tal forma, que falleció en el mismo teatro, a consecuencia de un ataque anginoso".

### PAIDEIA ACTUALIZADA

"1936. Apareció el número 2 de *Cultura musical*, en cuya p. 24 publiqué la siguiente nota bibliográfica: "*Bases Nuevas de Educación Musical* de J. F. Ramírez, México, Imprenta de Mesones. Libro I. El autor cree que el músico *digno de ese nombre*, debe estudiar, además de las asignaturas netamente musicales, 'perspectiva, dibujo, lenguas (latina, griega, tedesca (sic) y sajona), cultivo de los sentidos, acústica, contracanto (?), biología, mineralogía, arqueología, etnografía, psicología, antropología, física, matemáticas, ética, filosofía, filología, sociología, economía, política, teatro, baile, arquitectura, es-cultura, poesía, literatura y algunas cosas más'. En este punto suspendimos la lectura de las *Bases Nuevas de la Educación Musical*".

Los *Carnets musicales* del profesor Jesús Romero, que pronto pondrá en nueva circulación el CENIDIM, también nos enteran, entre otras muchas cosas, de que en 1930 existía en México una Institución Mundial de la Vida Impersonal, que organizaba conciertos. Aunque usted no lo crea.

\* Títulos de la redacción.

Que la música se escriba tan fácilmente como una carta y se lea con igual facilidad que un periódico, es uno de los ideales que persigo.

Julián Carrillo

La música del SONIDO 13 es el verdadero lenguaje de los Dioses.

*La Prensa*, La Habana, Cuba. (En programa de mano del concierto del 6 de noviembre de 1954 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes).

## LA MUSA INEPTA



Una tarde de mayo de 1990. Por las rarificadas frecuencias de Radio Educación se transmite un programa especial dedicado al estupendo grupo inglés de rock, The Police. La música es, por supuesto, buena, pero los textos del programa son bastante olvidables, y la conducción pedestre. De pronto, un comentario digno de ser mencionado por lo que representa como un descubrimiento sensacional en el ámbito de la música. El inmarcesible productor-conductor del programa nos hace el favor de mencionar que The Police estuvo formado por Andy Summers, Sting (nombre artístico de Gordon Sumner) y el percusionista Stewart Copeland quien resulta ser, según palabras del mencionado conductor, hijo de Aaron Copland.

No contento con decirlo una vez, el interfecto lo repite, añadiendo un poco más de su cosecha. Transcribo aquí lo escuchado esa tarde, cortesía de Radio Educación:

"En efecto, como ya lo dijimos, Stewart Copeland es hijo de ese famoso compositor que es Aaron Copland, autor de famosas obras como la *Fanfarría para el hombre común* y otras muy reconocidas. Es más, todos saben que los cuatro compositores más reconocidos de este siglo son Stockhausen, Gershwin, Stravinsky y este Copland."

Así que los lectores de *Pauta* ya lo saben: no es cierto que el padre del baterista Stewart Copeland haya sido un agente de la CIA, como nos habían informado antes. Lo más probable es que Aaron Copland haya sido espía internacional en sus años de juventud y, ya maduro, se haya negado a reconocer que un hijo suyo se dejó crecer el pelo y se dedicó a tocar la bataca. O quizá todo es una conspiración urdida por la CIA, la Interpol y Radio Educación para volvernos locos a todos.

Como un servicio para sus asiduos lectores, *La musa inepta* ha obtenido una primicia, que nos permite informar que muy pronto, a través de la misma frecuencia radiofónica, se nos hará saber que el campeónísimo Julio César Chávez es hijo de Carlos Chávez, y que los espeluznantes rockeros mexicanos Javier Bátiz y Baby Bátiz son hijos de...

J.A.B.



## OMISIONES

En *Pauta* 33 se nos cayó el pie que daba crédito a José de la Colina como autor de la excelente caricatura de Gerardo Deniz. Una disculpa a ambos y a nuestros lectores.

También debemos una disculpa a Héctor Orestes Aguilar (1963), quien nos hizo favor de presentar un texto de Schwob en *Pauta* 34. Nosotros, en cambio, no lo presentamos a él. Héctor ha sido varios años redactor de la *Revista de la Universidad*, ha publicado crítica literaria en diferentes revistas culturales y actualmente trabaja en un ensayo sobre José Vasconcelos.

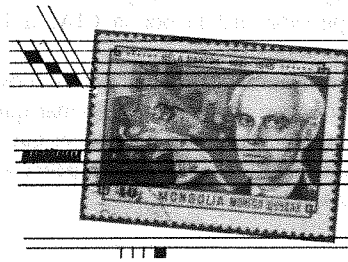
## A 20 AÑOS DE LA MUERTE DE HUÍZAR

En un clima de calumnias jocosas, llegaron a Jerez, Zacatecas, los restos fúnebres de Candelario Huízar (1883-1970). Mientras que las calumnias se hicieron sonar escandalosamente en la prensa, la música del compositor zacatecano se escuchó muy poco.

Alrededor de 35 obras —no muchas— compuso Huízar y de ellas se han grabado menos de la mitad —catorce—, sólo cinco se han editado y de estas cinco, únicamente dos son de las más representativas. Pero en lugar de preocuparse por editar y difundir la obra de Huízar, hay gente que prefiere adular los números de opus y se pone alegremente a sumar obras originales, transcripciones, orquestaciones y, como hemos visto estos días, hasta algunas composiciones ajenas —con la condición de que sean famosas—, como el *Huapango* de Moncayo y la *Sinfonía india* de Chávez. (Qué contraste entre estas denuncias y la actitud humilde y respetuosa del propio Huízar hacia la obra ajena, que el lector puede constatar en su texto sobre *La Coronela* de Revueltas recogido en esta entrega de *Pauta*).

¿Y necesita Huízar que se le atribuyan obras ajenas? Pues no, Huízar escribió música significativa, como veremos. Pero antes está bien detenernos un momento en su biografía, que es ejemplo de firmeza de una vocación que afronta y vence todos los obstáculos de la adversidad. Contra la voluntad li-

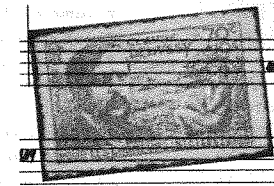
teralmente de herrero del padre, Candelario cambiará pronto la herrería por la menos rústica orfebrería y luego a ésta, poco a poco, por la orfebrería sonora. Desde niño ingresó a las bandas pueblerinas, formó parte de un cuarteto de cuerdas —donde tocó la viola y después el violín—, se familiarizó con el saxhorn, el bombardón y más adelante, con el que sería su instrumento predilecto: el corno, que ejecutaría por muchos años en la Sinfónica Nacional. En 1914 se alistó en las filas revolucionaria de Villa y al cabo de un tiempo pudo cambiar el fusil por un corno de la banda de la división. En marcha militar llegará felizmente hasta el Conservatorio Nacional, donde de 1918 a 1927 —a sus 44 años!— estudió corno y composición con Gustavo Campa, quien lo puso en contacto con las técnicas del romanticismo francés. Y destacará Huízar como fino copista de partituras, como maestro —encaminó a Moncayo y Galindo, entre otros—, como espléndido orquestador y, por supuesto, como compositor original, "figura desconcertante en el movimiento nacionalista mexicano", como bien escribe Yolanda Moreno Rivas, pues si su temática es con frecuencia nacional o de inspiración o recreación nacionalista, su lenguaje consume una transición del romanticismo a un semimpresionismo muy personal, y su preferencia por las grandes formas clásicas (la sinfonía, la sonata, el cuarteto) es declarada. En el punto culminante de su lenta maduración como compositor, después de producir cuatro sinfonías, tres poemas sinfónicos, dos cuartetos de cuerdas, una bella sonata para flauta y fagot y otra para corno y piano, en 1944, abruptamente, una embolia cerebral le desencadena una hemiplejía que lo deja paralítico. La música que se le ha quedado dentro lo impulsa a aprender caligrafía con la mano izquierda, que se salvó del ataque —dura paradoja en un excelente dibujante de música como él—, y así dará a luz una quinta sinfonía. En 1951, Carlos Chávez le otorga el Premio Nacional de Ciencias y Artes.



Si puede ser emocionante la vida humilde y esforzada de Huízar, más aún lo es lo mejor de su música. Cuando superan cierto inacabamiento formal, las atmósferas sonoras de Huízar alcanzan un gran poder sugestivo. Porque es una música —si tomamos el núcleo de su catálogo: su obra sinfónica— de impresiones, ambientes, atmósferas, sea su punto de partida la evocación, la evocación de la tierra natal y la vida campestre zacatecana —*Imágenes* (1928), *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935)—, o la recreación, la recreación imaginaria, mítico-poética de una ceremonia azteca que despide a las flores con el sacrificio de una mujer —*Sinfonía # 2, Oxpaniztli*— o la recreación de un mundo indígena

vivo a través del tratamiento de su material popular —melodías coras y huicholes en la *Sinfonía # 4, Cora*—. La exuberancia orquestal —con esas sonajas de semillas y capullos secos de mariposas, chirrimías, huehuets, teponaxtlis, y esa utilización sutil de alientos y percusiones de Candelario Huízar, su transparencia tímbrica, su poder de sugestividad atmosférica y su lirismo expansivo —como en el hermoso segundo movimiento de *Pueblerinas*— conducen en ocasiones al oído a una experiencia sonora insólita, que algo tiene de sentir profundamente como propio un pasado ajeno.

L. I. H.



En su próximo número

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- La música hoy: Ligeti, Nancarrow, J. Estrada, Ana Lara, García Alcalde, Olavide.
- Poesía de Piñera, Carreto y Deltoro.
- Arrau: El pianista en el diván.
- Héctor Vasconcelos: Claudio Arrau.
- Documentos de Bernal Jiménez y Julián Carrillo.

## COLABORADORES

• **Rodolfo Halffter** (Madrid, 1990-México, 1987): véase *Pauta 1*. En 1985 recibió el Premio Nacional de Música de España. Está próximo a aparecer un libro antológico sobre su vida y su obra preparado por Xochiquetzal Ruiz para el CENIDIM.

• **Erik Satie**: véanse *Pauta 2* y 16. Recientemente se inauguró en Arcueil, poblado natal del compositor, el Museo Erik Satie, "el museo más pequeño del mundo", donde tres personas por turno pueden disfrutar de su música y observar sus objetos y manuscritos. "La música de Satie —decía Cocteau— es como un ojo de cerradura; al ver a través de él, el mundo cambia."

• **Carlos Chávez**: véanse *Pautas 1, 3, 16, 20, 26-28*. Recientemente apareció el *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (FCE) preparado por Gloria Carmona.

• **Otto Mayer-Serra**: véase *Pauta 1*.

• **Gerardo Deniz**: véanse *Pauta 22, 29, 32, 33*. Están por aparecer un libro de poemas y otro de cuentos de Deniz en *Vuelta* y en *El Equilibrista*.

• **Elizabeth Bishop** (EU, 1911-1979) es una de las voces anglosajonas más interesantes de los últimos tiempos. Sus libros: *The Complete Poems* y *Geography III*. En una breve antología de sus poemas (UNAM, Material de Lectura, No. 64), escribe Ulalume González de León: "Son muchos los poetas que hacen ejercicios para ver mejor la realidad. Los de ella (Bishop) me la muestran con precisión de cartógrafo y absoluto respeto al enigma."

• **Emily Dickinson** (EU, 1830-1886) es uno de los nombres más grandes de la literatura norteamericana. Solitaria y ermitaña, gustaba de la música, pero prefería oírla desde el vestíbulo que en la sala de conciertos. Escribió Agustí Bartra (*Antología de la poesía norteamericana*, UNAM) que las metáforas de la Dickinson son "de una audacia y una originalidad sorprendentes. No conoció el mundo —continúa—, pero un universo vivió dentro de ella."

Realmente, para que la maravilla se realizara sólo necesitó una casa silenciosa, una ventana que daba al jardín y la llama de su pasión".

• **Carmen Villoro** nació en México y ha publicado poemas en revistas y suplementos literarios del país. Está por publicar un libro que los recoge.

• **Dana Gelinas** nació en Monclova, Coahuila, estudió filosofía en la UNAM y ha publicado poemas y traducciones de literatura anglosajona en revistas y suplementos culturales. Tiene un libro de poemas próximo a publicarse: *Ciudad de cal*.

• **Sofía González de León**: véanse *Pauta 21* y 34.

• **Fernando Calvillo** estudió música en el Conservatorio Nacional de Música y es jefe de información de Hoy en la cultura (canal 11) y comentarista de radio en el noticiero Enfoque.

• **Candelario Huízar** (Jerez, Zacatecas, 1883-México, 1970): véase, en este número, "Notas sin música".

• **Blas Galindo** (San Gabriel, Jalisco, 1910) estudió con Huízar, Rolón, Chávez y Copland. Fue director del Conservatorio (1947-1961) y profesor de composición e historia de la música. Una parte de su obra se inscribe en el nacionalismo: *Sones de mariachi* (1940). Después, perfiló un estilo más personal. Es autor de ballets, como *La mulata de Córdoba* (1939) y *La Manda* (1950-51) —sobre un cuento de Rulfo adaptado por José Durand—, y de abundante música para piano y de cámara.

• **Alejo Carpentier**: véanse *Pauta 3, 7, 21* y 24.

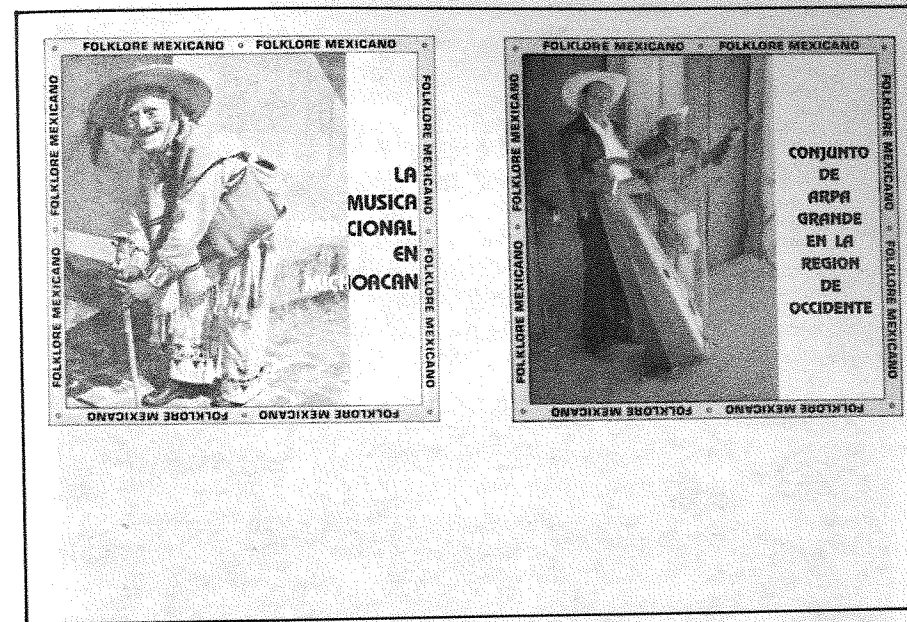
• **José Durand**: véase *Pauta 34*.

• **Eduardo Lizalde**: véanse *Pauta 24* y 29. Escuche su nuevo programa sobre ópera los miércoles y sábados por XELA.

• **Augusto Monterroso**: véanse *Pauta 16, 26-28* y 29. Su último libro es *La letra E* (Era).

• **Graciela Paraskevaídis**: véanse *Pauta 4, 14, 17, 20, 30*.

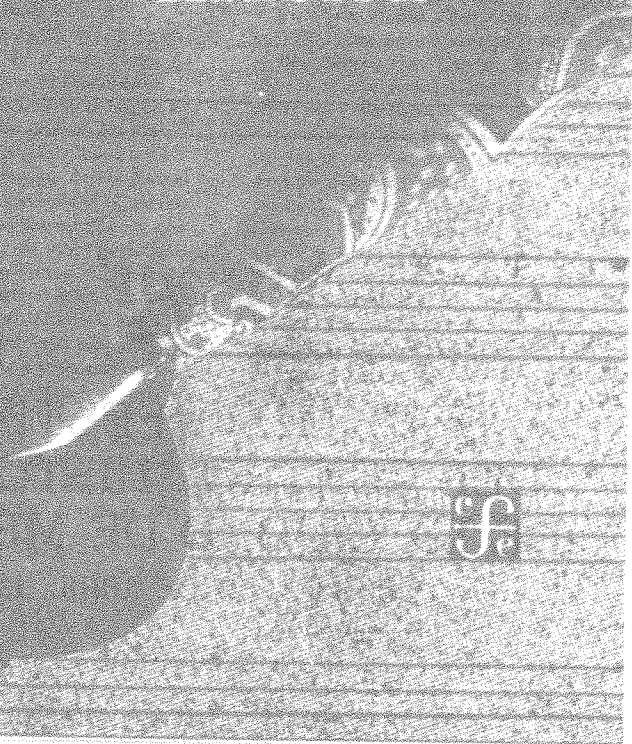
• **Juan Arturo Brennan**: véanse *Pauta 1* y 34.



SEPTIMO FESTIVAL  
DEL CENTRO HISTORICO  
DE LA CIUDAD DE MEXICO  
DEL 11 AL 27 DE ABRIL, 1991

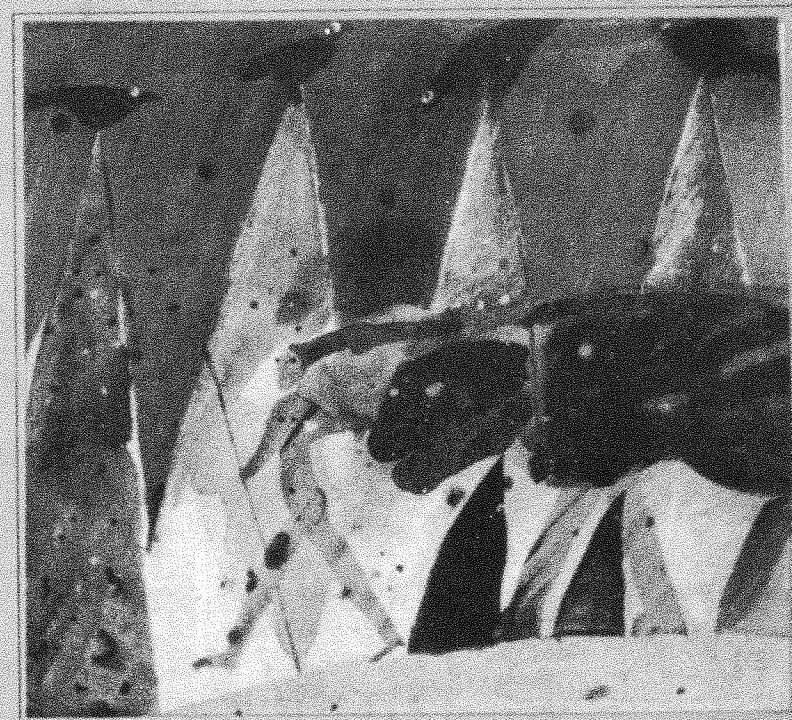
Juan Vicente  
Melo

*Notas Sin  
música*



*DANIEL CATÁN*

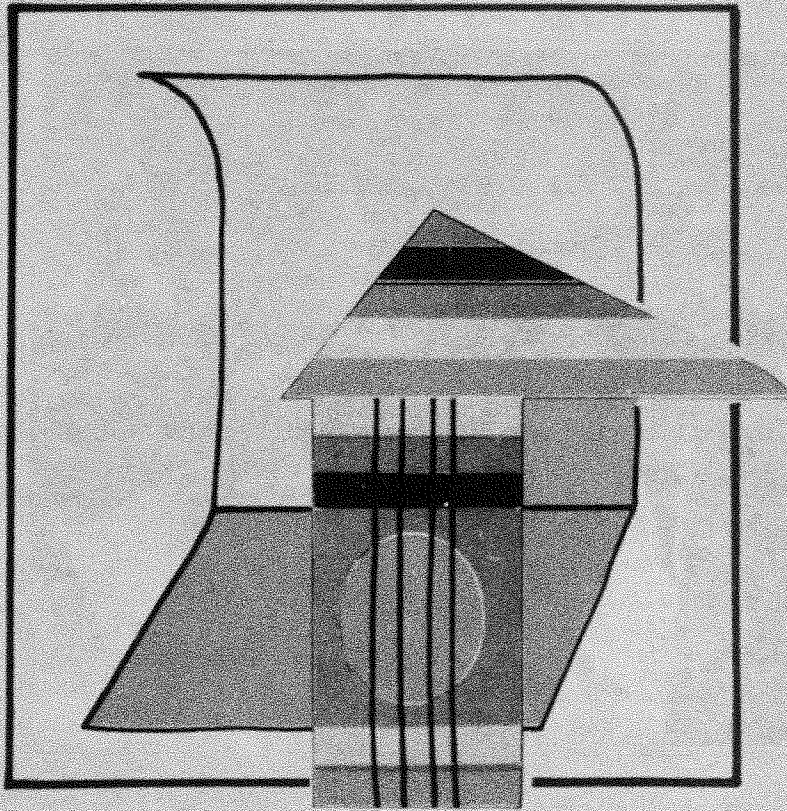
PARTITURA  
INACABADA



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Escritos y **ENSAYOS  
MUSICALES**

Antonio Navarro



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

ISSN 0185-4143

**LOS UNIVERSITARIOS**  
**21**

POESÍA  
DE

KURI,  
JOSÉ HOMERO  
Y AGUILERA

EL INVIERNO Y  
LOS SEMÁFOROS  
EN ALEMANIA

JORGE LÓPEZ  
PÁEZ:  
EN LA ALCAIDÍA  
Y DESPUÉS

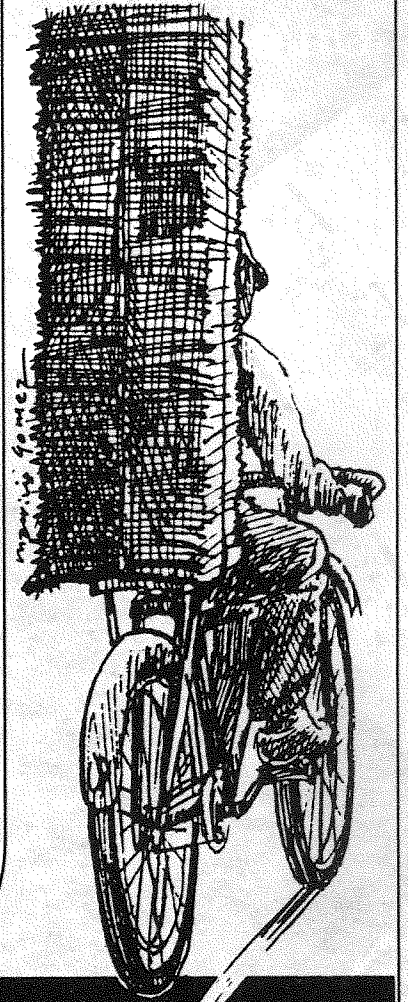
ALICIA ALONSO  
POR FINA  
GARCÍA-  
MARRUZ

LARA ZAVALA  
SOBRE LUIS  
ARTURO RAMOS

UN CUENTO DE  
AGUSTÍN  
MONSREAL

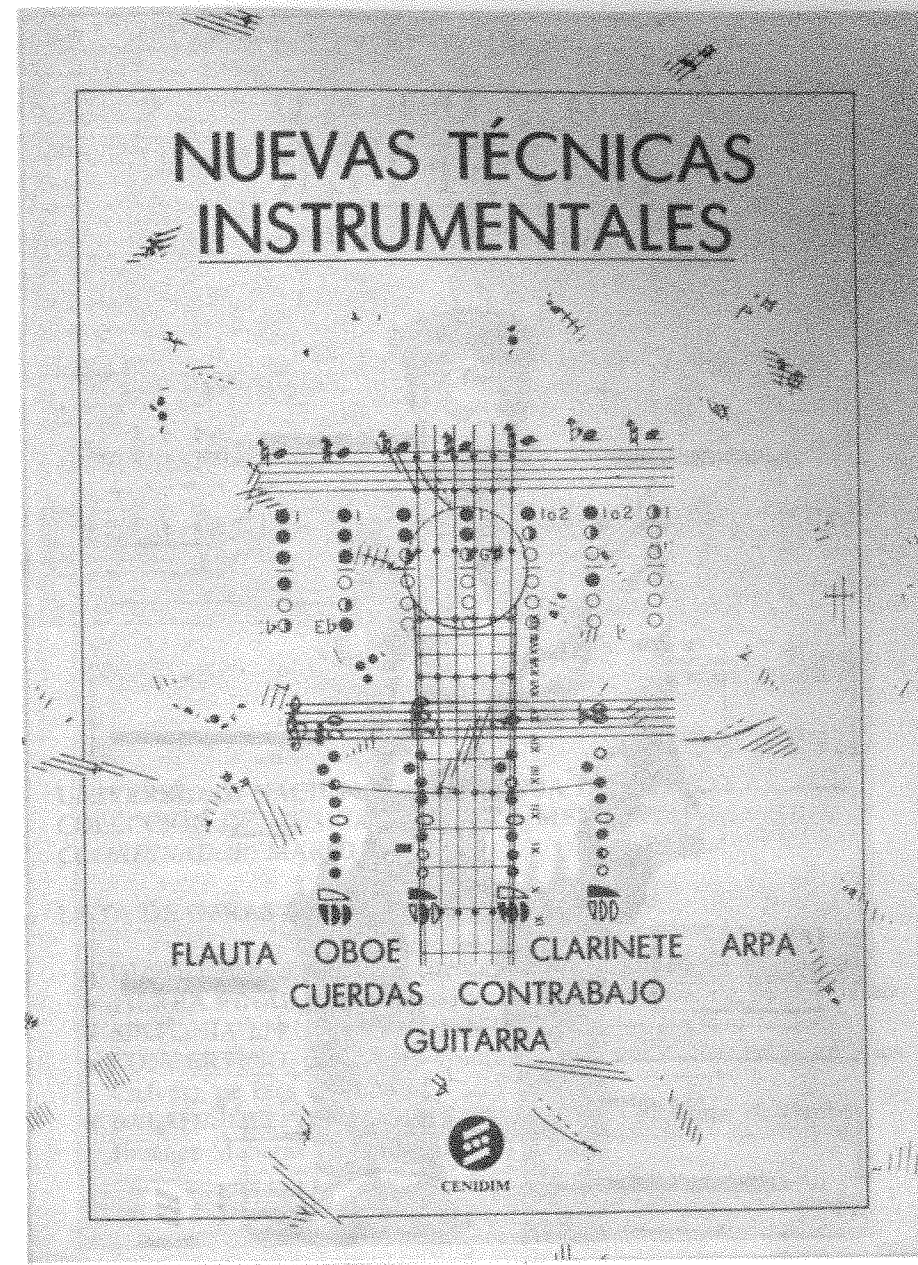
LA CAPERUCITA  
Y OTRAS  
PROSAS DE  
ELISEO DIEGO

CARTELERA



TERCERA ÉPOCA

MARZO DE 1991



# RODOLFO HALFFTER

Xochiquetzal Ruiz Ortiz



## Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca

Catálogo

AURELIO TELLO

SERIE  
CATÁLOGOS  
1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
COLECCIÓN DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA  
COORDINADOR: MARIO LAVISTA

### LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- DIARIO, para orquesta de cuerda, de Julio Estrada
- TIERRA FINAL, para soprano y orquesta sinfónica, de Daniel Catán
- SINFONÍA EN UN MOVIMIENTO, de Carlos Jiménez Mabarak
- CONCERTINO, para violín y orquesta de cuerda (Homenaje a Carlos Chávez), de Blas Galindo
- BALADA DEL VENADO Y LA LUNA, para orquesta, de Carlos Jiménez Mabarak (segunda edición)

## PUBLICACIONES DEL CENIDIM

### LIBROS

- TELLO, Aurelio, *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, 1990.
- TELLO, Aurelio, *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca. Antología de Obras*, 1990.
- RUIZ, Ortiz, Xochiquetzal, *Rodolfo Halffter*, 1990.

### GRABACIONES

- *Diciembre en la tradición popular. Confites y canelones*, 2da. edición, 1990.
- *La música tradicional en Michoacán*, Serie Folklore Mexicano, Vol. III, 1990.
- *Los conjuntos de arpa grande de la Región Planeca*. Serie Folklore Mexicano, Vol. IV, 1990.
- *Conjunto de arpa grande de la región de Occidente*. Serie Folklore Mexicano, Vol. V, 1990.

Disponibles en cassette y disco compacto.

## EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

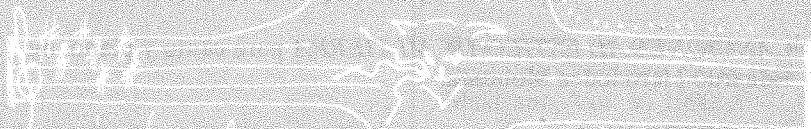
### OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- 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

ENTREVISTA A LUKAS FOSS  
UN CUENTO DE JOSÉ DURAND  
OCTAVIO PAZ: VIGILIAS



SZERING: LA TÉCNICA DEL VIOLÍN

PÖPPEL:  
EL METRÓNOMO CEREBRAL

BERTRAND, VILLIERS DE L'ISLE ADAM,  
SCHWOB, MALLARMÉ: MÚSICA

PONCE, JESÚS ESTRADA,  
VICENTE T. MENDOZA:  
BERNAL JIMÉNEZ

PIANOS DE ALBERTO SAVINIO

POEMAS DE ORTIZ DE  
MONTELLANO Y PIÑA WILLIAMS

HELGUERA: SUITE  
EN EL CENTENARIO DE  
FRANCK E IBERT

BRENNAN: LIBROS, DISCOS Y  
BIOGRAFÍA DE VILLANCICO

ABRIL DE 1990



34



\$ 10.000.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

Tanto los vicios de forma como los de construcción que atacan al monumento artístico en sus fuerzas vivas, eran severamente revelados por él, así como se mostraba indulgente para las faltas de detalle o las doctrinas convencionales dictadas por las Escuelas; y aún, si la falta en cuestión le parecía bien presentada, nos decía, sonriendo con una bondad más caritativa que irónica: "En el Conservatorio, no se permite eso..., pero a mí, me gusta mucho".

En: Vincent D'Indy, *César Franck*



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA