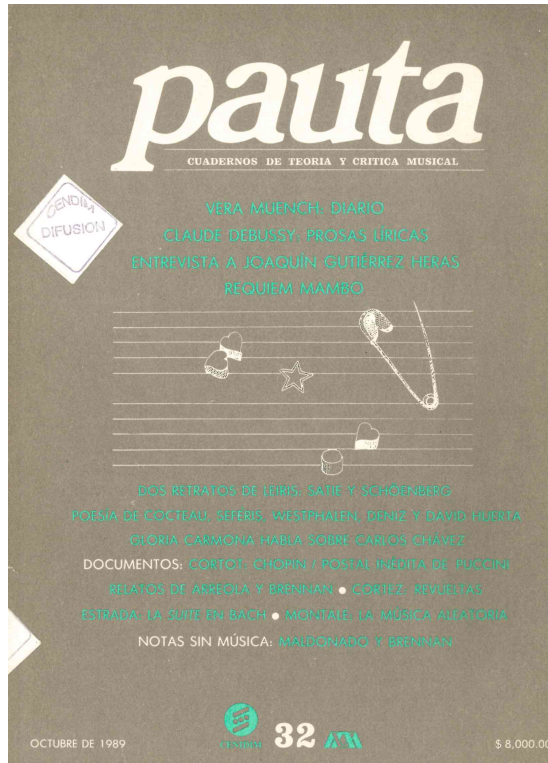


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 32. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre de 1989, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



VERA MUENCH: DIARIO
CLAUDE DEBUSSY: PROSAS LÍRICAS
ENTREVISTA A JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS
REQUIEM MAMBO



DOS RETRATOS DE LEIRIS: SATIE Y SCHÖENBERG
POESÍA DE COCTEAU, SEFÉRIS, WESTPHALEN, DENIZ Y DAVID HUERTA
GLORIA CARMONA HABLA SOBRE CARLOS CHÁVEZ
DOCUMENTOS: CORTOT: CHOPIN / POSTAL INÉDITA DE PUCCINI
RELATOS DE ARREOLA Y BRENNAN • CORTEZ: REVUELTAS
ESTRADA: LA SUITE EN BACH • MONTALE: LA MÚSICA ALEATORIA
NOTAS SIN MÚSICA: MALDONADO Y BRENNAN

OCTUBRE DE 1989



32

\$ 8.000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Victor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Victor Sandoval
Director General

Jaime Labastida
Subdirector General de Difusión y Administración

Laura Ramírez
Subdirectora 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 † / Antonio Russek /
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Moisés Ladrón
de Guevara / Juan Villoro
Diseño: Bernardo Recamier

Precio del ejemplar: \$ 10,000.00 en el país. Dlls. 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
Gustavo Peñalosa, Jefe de Producción Editorial / UAM IZTAPALAPA /
Av. Michoacán y La Purísima / Col. Vicentina, 09340 México, D. F.,
Tel. 686 03 22 ext. 526

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.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Dr. Oscar M. González Cuevas
Rector General

Ing. Alfredo Rosas Arceo
Secretario General

UNIDAD IZTAPALAPA

Dr. Gustavo A. Chapela Castañares
Rector

Mtro. José Luis Rodríguez Herrera
Secretario

Mtra. Patricia De Leonardo Ramírez
Coordinadora de Extensión Universitaria

Gustavo Peñalosa
Jefe de la Sección de Producción Editorial

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. VIII, No. 32, Octubre, Noviembre, Diciembre de 1989

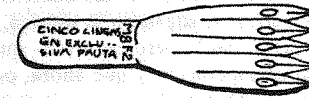
SUMARIO

Presentación	3	Roberto García Bonilla Entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras	51
Vera Muench Alemania 24 horas del día (fragmentos de un diario)	5	DOCUMENTOS	
Juan José Arreola El lay de Aristóteles	14	● Alfred Cortot Interpretación literaria de los <i>Preludios</i> de Chopin	70
Norma Avila Entrevista a Gloria Carmona acerca de Carlos Chávez	16	● Giacomo Puccini Postal inédita	71
Luis Jaime Cortez Silvestre Revueltas: 5. The Bear	22	Eugenio Montale La música aleatoria	72
Claude Debussy Prosas líricas	28	George Seféris M. R.	78
Michel Leiris Dos retratos: Satie Schönberg	38 40	Requiem Mambo (con poema de Deniz)	79
Jean Cocteau La primavera en el fondo del mar	44	Luis Alfonso Estrada La <i>suite</i> en Bach (primera parte)	85
Juan Arturo Brennan Una vida de héroe	45	NOTAS SIN MÚSICA	
David Huerta Nijinsky	49	Ignacio Maldonado De memoria	91
Emilio Adolfo Westphalen Ha vuelto la diosa ambarina	50	Juan Arturo Brennan Libros	93
		Discos	96
		La musa inepta	100
		COLABORADORES	101
		Tercera de forros: Lección de música por Edwin Evans Pautas de María Figueroa	

CENIDIM
DIFUSION



PRESENTACIÓN



Si bien *Pauta* sólo de una manera relativa puede ser considerada una revista de actualidad musical, y preferentemente lo es en el sentido de una actualidad retrospectiva –es decir, documentará en el futuro los intereses, preferencias y conceptos de Mario Lavista, los músicos y la música de nuestra época, como *Nuestra Música* documenta los de Carlos Chávez y su momento–, nos alegra morder ya con esta entrega, por fin, el paso riguroso del tiempo. Así, llegamos jadeantes al centenario del infatigable y prodigioso Nijinsky –a quien celebramos con dos poemas de David Huerta– y a la muerte de Pérez Prado– con tiempo para rendirle un Requiem Mambo con “In Paradisum” de Gerardo Deniz–, inventor genial no sólo de un géneroailable de contundencia rítmica y sonora sino igualmente, a través de su música, de un modo intenso del alma popular. Las enciclopedias no se ponen de acuerdo acerca de si toca o no toca el centenario de nuestro tercer invitado, Jean Cocteau (1889 o 1892-1963), lo cual servirá para homenajearlo dos veces. De sobra lo merece la versatilidad estética de Cocteau, quien, por lo demás, es justamente la clase de animal artístico que realiza con plenitud uno de los ideales fundamentales de *Pauta* como publicación: la convivencia fecunda de la música con la literatura, y en general, la ruptura con una idea gremial y exclusivista de la expresión artística. (Hablando de obras, bastaría con el ejemplo de *Parade*, creación colectiva espléndida: Satie, Cocteau, Picasso, Massine, Diaghilev). La inteligencia perturbadora y renovadora del Cocteau-esteta de la música moderna, además de sus aciertos, condujo ciertamente a algunos excesos o errores, pero nunca a la indiferencia. Estos excesos y errores de la rebeldía saludable y necesaria se han vuelto tan comodino lugar común que, por ejemplo, sirven muy bien para sepultar en bloque al Grupo de los Seis, como si realmente se tratara de un grupo y no de una pléyade de sensibilidades individuales animadas en diferente medida por Cocteau, creadoras de algunas obras tan asombrosas como *La primavera al fondo del mar* de Durey –sobre poema de Cocteau que aquí recogemos–, la *Sonata* para arpa de Tailleferre, *Scaramouche* de Milhaud, el

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

Luvina, Juan Rulfo.

Concierto para órgano y orquesta de Poulenc, *Fedra* –sobre adaptación de Cocteau– de Auric o *Pacific 231* de Honegger, o bien, de preciosas canciones.

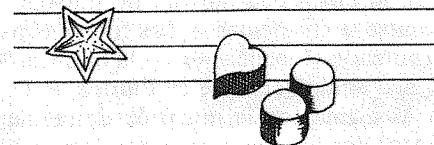
Como contrapartida de la incursión de Cocteau en la música, Debussy incursiona a su vez en la poesía con unas “Prosas líricas” –pero en verso– que en su delicadeza y su fragancia encierran un hábito de desesperación y que ahora, por primera vez, vierte al español el poeta-melómano Gerardo Deniz.

Más sobre música moderna: Leiris revela procedimientos estéticos liberadores de Satie y –vámonos a la estética más opuesta– retrata a Schönberg luchando con conceptos y estructuras dodecafónicas en mano contra las impasibles coordenadas espacio-temporales de la realidad. Otra batalla del arte y la música, contra las sórdidas y sordas circunstancias represivas, es la que evoca Vera Muench en un vívido testimonio íntimo, completamente desconocido hasta hoy, que documenta de primera mano la ardua trayectoria profesional de Gerhart Muench. A estas páginas sobre Muench hacen excelente compañía las de un hermoso cuento de Juan José Arreola, buen amigo suyo, que ahora ingresa a nuestra antología de cuentos con música por entregas y que constituye un canto sutil a la armonía que cabalga –o debería cabalgar– a la inteligencia cuando ésta se encuentra en sus momentos supremos.

El compositor Joaquín Gutiérrez Heras nos obsequia interesantes puntos de vista extraídos de su ya larga y experimentada trayectoria entre partituras y sonidos; Gloria Carmona, por su parte, nos habla entre bastidores de su reciente compilación del *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, con el que ha puesto sobre la mesa una parte considerable de las cartas que configuran el juego vivo de la música en México entre 1919 y 1978. El empeño parecido de Luis Jaime Cortez en su buceo en la vida y obra de Silvestre Revueltas lo ha gratificado este número con un premio jocosos: la aclaración del misterio de que una pieza de 1915 aparezca titulada en el *Epistolario de Revueltas* como “The Bear”... Y a propósito de pequeños hallazgos, son también gratos el de las versiones poéticas de los *Preludios* de Chopin que escribió Alfred Cortot hace setenta años mientras los ejecutaba, y el de la postal inédita –de nuestra colección privada– de Giacomo Puccini, que permite apreciar los vehementes garabatos del autor de *Tosca*. Una sorpresa más nos tiene reservada la Musa inepta –supervisada hábilmente esta vez por Juan Arturo Brennan, de quien también presentamos un relato–, nuestra incansable y mórbida coleccionista de sorpresas que quizás serían todavía más alarmantes si no fuera porque ya son cotidianas –alarmantemente cotidianas– en nuestro medio. (Así, también hubo que poner un gordo punto sobre la *i* alrededor del poema de Seféris, lo cual nos condujo a un curioso embrollo). Dos poemas del último libro de Westphalen, un ensayo de Montale sobre las peripecias de la música contemporánea –que probablemente se halle en callejones sin salida–, un estudio de Luis Alfonso Estrada sobre la forma *suite* en la obra de Bach y nuestras habituales notas diversas y dispersas completan este número, dedicado también (véase “Notas sin música”) al compositor más viejo de México, el maestro Eduardo Hernández Moncada, quien llega silenciosamente a sus noventa años llenos de buena música.

Luis Ignacio Helguera

ALEMANIA 24 HORAS DEL DÍA (FRAGMENTOS DE UN DIARIO)



VERA LAWSON MUENCH

Nota y traducción: Dionisia Urtubees

Desde que la conocí, Vera platicaba de su libro de memorias. Al fin, mucho tiempo después me dejó leerlas. A sus ochenta y tres años Vera Muench era una joven llena de optimismo y vitalidad y estaba muy entusiasmada con la idea de revisar el material y de continuar la narración: los años después de la guerra, su vida en México, Tacámbaro... en fin, de rescatar todo lo que se pudiera de los intensos cincuenta años que ella y Gerardo vivieron juntos. Lamentablemente la muerte tuvo prisa y se llevó a Vera antes de poder iniciar el trabajo. Lo que a continuación se publica son pasajes de un diario –crónica que abarca de 1937 a 1945, periodo en el cual esos dos excepcionales seres vivieron (o sobrevivieron) en Alemania–. Era el deseo de Vera que estas memorias no se publicaran sino hasta después de la muerte de ambos, ya que son, en gran medida, una severa y agudísima crítica, no a un país, a un pueblo o a una cultura (ellos amaban a Wagner, a Hölderlin, a Brahms), sino a cierta mentalidad que imperaba en gran parte de la sociedad alemana antes, durante y después de la guerra: la intolerancia, la mediocridad y la pobreza de espíritu, aspectos de la naturaleza humana de los cuales Vera y Gerardo Muench hasta el final de sus vidas huyeron con desesperación y desconsuelo.

Prólogo

Octubre, 1937. Atrás, Francia y Suiza descansaban cálidas y seguras bajo el sol; ante nosotros, Alemania relucía como el majestuoso y gris fantasma del futuro. No podíamos posponer más este paso decisivo. Los volcanes refulgían envueltos en un dorado velo ante mis ojos, que ya añoraban el pasado y no podían

reconocer aún el presente. Entre mis manos se deslizaban sigilosas las cuentas de un rosario, y al cruzar la frontera de Bregenz, oré por el ayer. Los cipreses, los olivos, el profundo e infinito azul del Mediterráneo a los pies de los acantilados de Capri... Escondimos nuestros corazones en lo más profundo de aquellas aguas, y con la optimista vitalidad de los enamorados, voluntariamente abandonamos Arcadia, ya que entonces, la única oportunidad de trabajar y sobrevivir para un músico alemán se encontraba en Alemania. Las rotundas palabras que recibimos de Norteamérica determinaron la inclinación de la balanza: "Aun los mejores músicos la están pasando mal aquí. Quédense en Europa, P. D. Vayan a Alemania". Así que nos fuimos a Alemania con la intención de permanecer ahí dos años y después ofrecer conciertos por Europa para poder llegar a Norteamérica.

Y nos quedamos y nos atraparon, y como miles fuimos arrastrados por un remolino de adversidades, hundidos en el terror, la necedad y la estupidez de la guerra. Mi esposo fue inmediatamente reclutado, ya que no pertenecía a ningún partido oficial y tampoco contaba con la protección nazi. Estábamos inmersos en la marisma parasitaria de una burguesía sin transición. Ocho años en el sur de Alemania: todos estos años nos sentimos perdidos y solos, sin caber en ningún lugar. Mi esposo, alemán, sufría más crudamente que yo la opresión de esta gente -su psicología elemental resultaba más ajena a él que la psicología de una tribu africana... Yo siempre fui espectadora. Mi sangre y mi alma son celtas, y para mí Alemania llegó a desvanecerse hasta la irrealidad, una vez que las circunstancias empezaron a ser demasiado oscuras. Yo era una extranjera, una extraña con facultades secretas y desconocidas: "Frau Muench es norteamericana..." ¡Con que frecuencia fueron éstas las palabras iniciales en entrevistas con oficiales de alto rango, convirtiéndome así en el novedoso juguete que estas criaturas torpes y curiosas mostraban, orgullosas de su hallazgo...!

Viví intensamente esos ocho años... Algunas veces divertida, otras muchas disgustada, pero siempre sorprendida. Para mi esposo los alemanes eran alemanes y punto. En Francia, en Italia, Gerardo perseguía y jugueteaba con las resplandecientes hebras del sol: su espíritu ágil y vivo, su amor desmedido... su aversión hacia las reglas preestablecidas y hacia la mediocridad habían encontrado eco en algunos seres que sabían vivir como él, y que por lo mismo, lo aceptaban tal como era. Fue una irremediable necesidad la que lo condujo de nuevo a un rebaño al que, desafiante y triunfal, había rechazado diez años atrás. Lo más amargo era convivir con el firme deseo de no comprometerse, y al mismo tiempo tener que asumir la responsabilidad de un talento que requería de tantas exigencias.

Si alguien nos lo hubiera advertido entonces -1937-... Si alguien nos hubiera hecho ver que un argumento como: "No puedo depender de tu familia..." resultaba hasta ridículo en aquellas circunstancias... Si la enfermedad y mal disimulada sorpresa dibujada en los rostros de mi madre y de mis hermanos no se hubiera mostrado tan violentamente ante mí: "Aquí está Vera... casada con un músico muerto de hambre y sin futuro..."? Tan caro tiene uno que pagar por haber nacido en el seno de una familia clase media alta, la cual no quiere saber absolutamente



Vera Muench

Foto: Robert Eufere



Gerardo y Vera Muench

nada de las musas...? Bendije sus corazones, maldije su ignorancia, y llegamos a Alemania.

Munich- Schwabing: El Barrio Latino, Greenwich Village y Soho, traducidos a un ritmo gutural y espeso. Nuestra casa quedaba cerca del jardín inglés y de la *Kllei-hessloer See*, donde cisnes y patos vivían en una enloquecida comunidad, sin diferencias raciales ni "Heil Hitlers". Nos fugábamos con ellos durante los primeros meses de total desajuste, pero finalmente nos aburrimos e intentamos refugiarnos en los hermosos y ancestrales árboles, testigos de muy diversos momentos de la historia, y que más tarde serían destruidos por las sombras. Sin embargo, en el fondo estábamos enfermos de añoranza por nuestro sol, por nuestros olivos...

Esperaba encontrarme con gente aterrorizada, esperaba ver visiones horripilantes, escenas escalofriantes... desconfianza, denuncia, peligro... lo que nunca esperé encontrar fue a un país plácido e inamovible en su aburguesamiento... prostitutas domésticas de clase media... artistas domésticos de clase media... incluso bohemios que criticaban a la burguesía y que eran más burgueses que ella. Claro que existían notables excepciones a esta notable regla, y tal vez, de no haber encontrado a estos excepcionales amigos, nos hubiéramos perdido en la monotonía de palabras tales como: "Lealtad", "Deber", "Amor"... vocablos cuyo significado brilla cuando vibran en silencio entre los hombres...

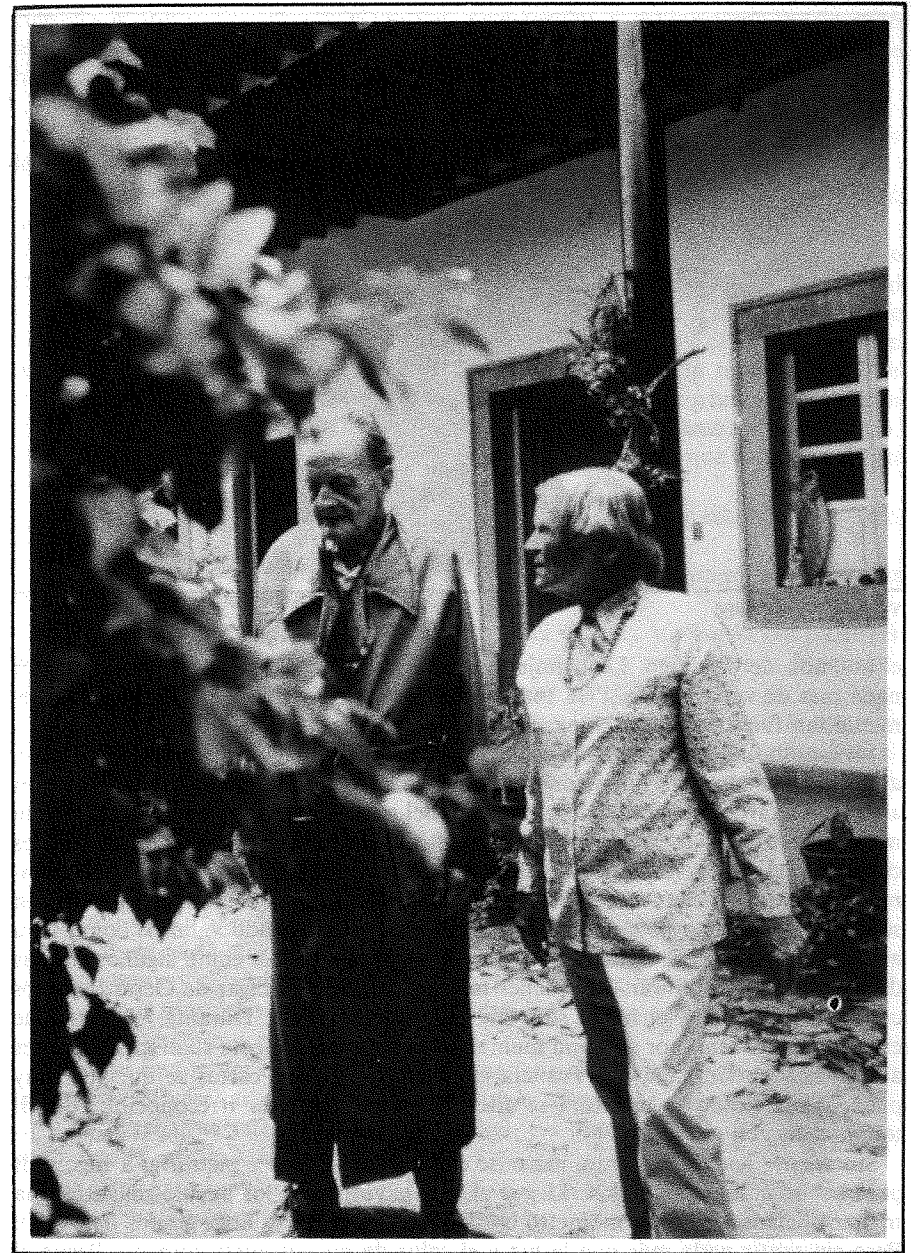
En una ciudad gris, cuya atroz arquitectura nos cercaba a cada paso, nuestros primeros meses en Alemania fueron como un encarcelamiento. La novedad de estar recién casados, el libro que yo deseaba escribir y la música de mi marido estaban totalmente fuera de lugar. Pasábamos muchas tardes en la más completa soledad, contemplando la ventana por la que se filtraba una luz nostálgica que iluminaba nuestra casa de fin de siglo. Llegamos a habituarnos a los uniformes cafés, aunque los evitábamos... pero en realidad nunca pudimos adaptarnos a aquella forma de vida alemana... ¡Vivían tan incómodamente! Existían como un deber, respiraban como un deber, aceptaban a Hitler como un deber, incluso lo rechazaban (claro, a escondidas) como un deber. A excepción del éxtasis cervecero al escuchar una cítara desafinada, en el sur de Alemania se vivía sin la más mínima espontaneidad. Casi se llegaba a sentir que en algún lugar, con todo y la euforia cervecera, Dios, parado en una silla, con pantalones de piel y pluma en el sombrero, ordenaba: "Es sábado por la noche, hoy, su deber es emborracharse y besar a la novia... o a la esposa del vecino..."

Proviendo de un país -Italia- en el que la vida sonríe a través del velo del vino y del dorado aceite, en un lugar donde la monotonía simplemente no tenía lugar, donde hasta la comida más sencilla era poéticamente preparada por artistas, me resultaba aterrador descubrirme en el seno de lo que me parecía un desierto caro y pretencioso. Fuimos muy introspectivos esos años antes de la guerra. Viajábamos de Alemania a Suiza siempre que nuestra economía nos lo permitía. Para Gerardo ganar cierto reconocimiento significaba escalar una colina ardiente, ya que ni él ni yo podíamos mover la cola como French Poodlés contentos en los salones y sitios a los que, por supuesto, nunca más nos volverían a invitar. Ninguno de los dos teníamos vínculos o contactos con ningún partido y organización. Algunas veces, ya demasiado desesperada me preguntaba: "¿Y cómo es que hemos llegado a este árido y extraño país en el que nos sentimos tan incómodos y en la más triste soledad, gastando cinco veces más de lo que costaría una casita soleada y con jardín en Italia...?" Ocasionalmente mi suegro financiaba los recitales de piano. Los críticos estaban pasmados, algunos hasta paraban las orejas por curiosidad, pero nadie quería comprometerse con un artista tan desprotegido. Otra ilusión perdida: "Que los alemanes aman la música por la música misma, que forma parte de su sangre y de sus huesos..." Esto no siempre es cierto; muchas veces se entusiasman por un nombre, un cuarteto, una cantante extranjeros... eso sí, con más vehemencia que en cualquier otro país. Conocían y aceptaban a Brahms y a Beethoven, pero Scriabin les resultaba "demasiado moderno" (...y murió en 1915...). En una ocasión un famoso pedagogo me dijo, después de un concierto: "Su esposo, Frau Muench, es sin duda uno de nuestro más brillantes talentos, pero ya no puedo seguir escuchando más a Ravel o a Debussy... soy muy anticuado en mis gustos..." Con bastante enojo le respondí que ambos compositores eran ya clásicos en Francia...

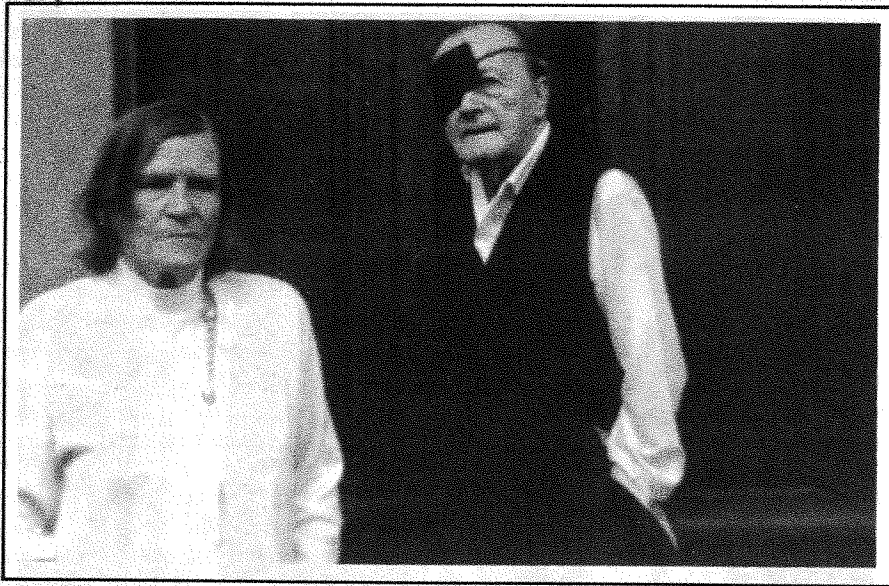
En un país donde el nacionalismo era impuesto y restregado a través de carteles, de la radio, en el cine, donde se pasaban cortos que ensalzaban las virtudes alemanas (de manera bastante deformada), la adoración germana por todo lo que no era alemán resultaba bastante paradójica. En Italia, los artistas italianos tenían prioridad, pero en Alemania, las salas de conciertos se abarrotaban cuando un músico extranjero ofrecía un recital, mientras que para el artista alemán, la carrera de la fama estaba tan obstaculizada que casi siempre se le quemaban las piernas antes de poder llegar... (irónicamente, esta ciega devoción hacia los productos "no hechos en Alemania" era una cierta ventaja para mí, ya que sólo por el hecho de ser norteamericana podía conseguir mantequilla, cigarros y otros artículos que en aquellos momentos estaban bastante racionados).

Al mantenernos tan poco sociables y reservados, se alargaron más los meses de la espera: al parecer, el destino común de muchos artistas de aquellos tiempos; aunque la ventaja de este aislamiento era el pasar políticamente inadvertidos. Este fue uno de los pocos encantos de Munich, tal vez el único sitio en el que hubiéramos podido vivir: era una ciudad sucia, descuidada y sin vida social; era una ciudad totalmente indiferente en la que nadie se preocupaba por nadie; así es que, tan increíble como resulte, vivíamos en la absoluta ignorancia de nuestra propia persecución, del odio y de la miseria, porque a nadie conocíamos y nosotros éramos igualmente desconocidos. Aunque este período de ignotismo no pudo durar mucho, al vivirlo pude sacar mis propias conclusiones acerca del Tercer Reich, que se iban confirmando a través de innumerables incidentes y encuentros que me ilustraban su veracidad.

Estas notas no tienen la intención de ser un tratado de teorías políticas, económicas o sociológicas. Muchas de mis preguntas se han quedado sin respuesta porque soy incapaz de desentrañar —para mi propia satisfacción— los complejíssimos hilos que se tejen y destejen hacia el norte, el sur, el este y el oeste, en los dominios del entonces absoluto Tercer Reich. Me he limitado a mis propias experiencias, a mi vida en Alemania, antes, durante y después de la guerra, con el vehemente deseo de que un imperceptible rayo de luz ilumine un pequeñísimo espacio de este período que por tantos años ha llamado la atención de todo el mundo. Si el aspecto burgués del alma alemana juega un papel tan decisivo en mis impresiones es por lo sorprendente que fue encontrar evidencias tan rotundas. Ni bombas, radiaciones aéreas y demás terrores pudieron eliminar o siquiera disimular esta característica que florecía con toda su majestuosa estupidez y se materializaba a través de ese delirio de grandeza tan pequeño-burgués. Hitler mismo era un pequeño burgués enloquecido (como sólo los burgueses pueden enloquecer al transgredir el ambiguo límite entre la locura y la cordura, cuando se va desesperadamente en busca del poder). En una ocasión mi esposo escribió la música de una obra de teatro. Por azar, en el estreno me tocó sentarme junto a Hitler. Estaba pésimamente mal vestido, con ropas de civil: inamovible, ya que no tenía oportunidad de vociferar o dejar salir cualquier carácter demoníaco... Lucía aquella noche como el pequeño pintor de brocha gorda que originalmente era, sólo que vestido con



Los Muench, 1980



Vera y Gerardo, 1980

el atuendo de domingo. Una mujer sentada junto a mí exclamó: “Me da terror nada más de verle la cara...” Y todos nos reímos por aquel comentario, aparentemente tan fuera de lugar. Nunca más lo volví a ver.

Mi esposo fue reclutado en la primavera de 1940, y nada ni nadie pudo evitarlo, a pesar de la supuesta intención del gobierno de eximir y proteger a sus mejores artistas. Gerardo nunca tuvo la protección del partido, ni tampoco contaba con un mecenas nazi que le protegiera las espaldas. Sólo tenía de su parte las mejores críticas y reseñas periodísticas, mismas que constituían el más genuino reconocimiento, ya que en ellas no existían visos de falsa adulación. Incluso en una ocasión se le incluyó en una lista de artistas considerados demasiado valiosos como para arrojarlos al campo de batalla. Pero tuve la amargura de ver como algunos colegas de mi esposo, para librarse del deber militar, tomaban el lugar de Gerardo en los conciertos a los que él había sido invitado como solista. Durante los meses de entrenamiento temí por su salud mental, pues de sobra conocía su disgusto con los alemanes y su simpatía por Francia e Inglaterra. En sus cartas se quejaba muy poco, pero cuando su escritura se alteró al extremo de ser irreconocible, decidí tomar cartas en el asunto.

Sin decirle nada a Gerardo, me puse mis mejores ropas y me dirigí a Ingolsadt para hablar con el Coronel X. Llegué al más pavoroso de los pueblos bávaros una mañana helada, con el termómetro oscilando entre diez y quince grados bajo cero. Pero sin sentir nada más que la luz y el calor de mi optimista corazón, llegué al

cuartel y le dije al sargento que el coronel me esperaba. Y así fue como me llevaron ante un coronel con una cara tan roja de ira que hasta el sargento se dio cuenta de mi mentira.

-¡¡¡Qué quiere!!!- rugió.

-¡¡Que libere a mi marido del servicio!!- rugí, tan nerviosa que apenas y sabía lo que decía...

-¡¡¿Y quién diablos es su esposo?, ¿y qué nacionalidad tiene usted?!- fue el otro rugido del interrogatorio.

-Uno de los mejores músicos de Alemania. Americana -respondí, exactamente en el mismo tono. Y se calló por un momento y me dijo a mí misma: “Has hecho y dicho todo lo que no debías, ahora todo está perdido”. Y sintiendo una terrible debilidad me senté a esperar a que estallara la tormenta... ¡y estalló! Montó en cólera y ardió en ella por lo menos cinco minutos, golpeando mis oídos: “Que quién me había dejado entrar, que si no sabía que también muchos otros querían salirse de esta maldita guerra” ... etc., etc., ad infinitum. Cuando por fin acabó, consumido y sin aliento, deslicé sobre su escritorio las críticas que hablaban de mi esposo y con voz tímida le dije:

-Léalas por favor, por lo menos sabrá que no miento -pero ni siquiera las volteó a ver.

-¡¡¿Qué le pasa a su marido, cuál es su nombre, cuál es su rango?!- disparaba como una pistola escandalosa...

-En este momento raspa el yeso del techo del cuartel, y si se le congelan las manos estará arruinado para toda la vida. Él es un civil y su nombre es Muench... -agregué, segura de que ya nada podría empeorar las cosas.

-¿Pero no se da cuenta que estamos en guerra, y que su esposo podría estar en el frente, herido, incluso muerto...? ¡¡¡Y usted viene a mí porque piensa que él puede lastimarse las manos!!!... ¿Cree que es distinto en el ejército francés o en el inglés?

Y de pronto algo hizo chispas en mi cabeza y pidiendo prestada cierta dosis de “pathos germánico”, me erguí en toda mi estatura (un metro cincuenta y siete centímetros) y exclamé:

-¡La muerte es la muerte, y la hemos aceptado, pero arruinar la carrera de un hombre al obligarlo a arrancar el yeso del techo del cuartel, cuando lo que sobran son carpinteros y albañiles... eso es, a mi modo de ver, peor que la muerte! ¡Adios!

-Espere un momento -dijo cuando yo salía, y el tono de su voz cambió tanto que no daba crédito a mis oídos...

-Usted es una mujer encantadora y valiente, pero no puedo liberar a su marido del ejército. Sin embargo, le prometo transferirlo a una base en la que podrá utilizar y aprovechar su talento ya que estará bajo las órdenes de un capitán que es amante de la música. ¿Le satisface?

Y yo estaba tan paralizada y perpleja que no pude agradecerle más que con una sonrisa llena de lágrimas...

EL LAY DE ARISTÓTELES



JUAN JOSÉ ARREOLA

Sobre la hierba del prado danza la musa de Aristóteles. El viejo filósofo vuelve de vez en cuando la cabeza y contempla un momento el cuerpo juvenil y nacarado. Sus manos dejan caer hasta el suelo el crujiente rollo de papiro, mientras la sangre corre veloz y encendida a través de su cuerpo ruinoso. La musa sigue danzando en la pradera y desarrolla ante sus ojos un complicado argumento de líneas y de ritmos.

Aristóteles piensa en el cuerpo de una muchacha, esclava en el mercado de Estagira, que él no pudo comprar. Recuerda también que desde entonces ninguna otra mujer ha turbado su mente. Pero ahora, cuando ya su espalda se dobla al peso de la edad y sus ojos comienzan a llenarse de sombra, la musa Armonía viene a quitarle el sosiego. En vano opondrá a su belleza frías meditaciones; ella vuelve siempre y recomienza la danza ingravida y ardiente.

De nada sirve que Aristóteles cierre la ventana y alumbre su escritura con una tenue lámpara de aceite: Armonía sigue danzando en su cerebro y desordena el curso sereno del pensamiento, que se jaspea de sombra y luz como una agua revuelta.

Las palabras que escribe pierden la gravedad tranquila de la prosa dialéctica y se rompen en yambos sonoros. Vuelven a su memoria, en alas de un viento recóndito, los giros de su dialecto juvenil, vigorosos y cargados de aromas campesinos.

Aristóteles abandona el trabajo y sale al jardín, abierto como una gran flor que el día primaveral abastece de esplendores. Respira profundamente el perfume de las rosas y baña su viejo rostro en la frescura del agua matinal.

La musa Armonía danza frente a él, haciendo y deshaciendo su friso inacabable, su laberinto de formas fugitivas donde la razón humana se extravía. De pronto,

con agilidad imprevista, Aristóteles se echa en pos de la mujer, que huye, casi alada, y se pierde en el bosque.

Vuelve el filósofo a la celda, extenuado y vergonzoso. Apoya la cabeza en sus manos y llora en silencio la pérdida del don de juventud. Cuando mira de nuevo a la ventana, la musa reanuda su danza interrumpida. Bruscamente, Aristóteles decide escribir un tratado que destruya la danza de Armonía, descomponiéndola en todas sus actitudes y en todos sus ritmos. Humillado, acepta el verso como una condición ineludible, y comienza a redactar su obra maestra, el tratado *De Armonía*, que ardió en la hoguera de Omar.

Durante el tiempo que tardó en componerlo, la musa danzaba para él. Al escribir el último verso, la visión se deshizo y el alma del filósofo reposó para siempre, libre del agudo aguijón de la belleza.

Pero una noche Aristóteles soñó que caminaba en la hierba a cuatro pies, bajo la primavera griega, y que la musa cabalgaba sobre él. Y al día siguiente escribió al comienzo de su manuscrito estas palabras: Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la Armonía.

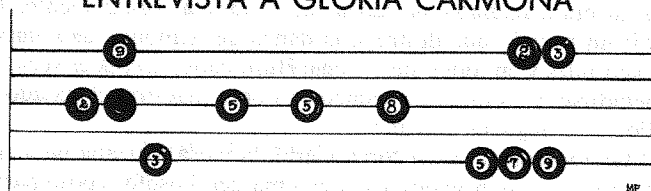
De: *Bestiario*, Joaquín Mortiz, 1972.



Juan José Arreola y Gerardo Muench, México 1975, canal 13.

EL UNIVERSO ARTÍSTICO Y PERSONAL DE CARLOS CHÁVEZ

ENTREVISTA A GLORIA CARMONA



NORMA ÁVILA

“Es un personaje tan rico en todos los sentidos... Por medio de su correspondencia nos descubre aspectos poco conocidos como compositor e impulsor de la música en México; su fuerte amistad con Aaron Copland; esa forma natural de expresarse, de hacer bien las cosas...”

Quien señala lo anterior es Gloria Carmona, la encargada de sumergirnos en las líneas escritas por Carlos Chávez y 150 de sus corresponsales, entre un potente universo artístico y personal, entre la nota de color y la idea sonora, la sensibilidad y la energía. Ella seleccionó las cartas y escribió la introducción, las notas y la bibliografía del libro *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, recientemente publicado por el Fondo de Cultura Económica.

Gloria Carmona, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) “Carlos Chávez” (por cierto), explica que la idea de publicar esta correspondencia comenzó a gestarse en 1977, cuando el INBA decidió tributar al autor de *Toccata* un homenaje nacional. “Me invitaron a preparar el programa de mano para la ocasión y este desembocó en el libro *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*”. Ese hecho aunado a su frecuentación asidua al maestro, llevaron a Gloria Carmona a acercarse a ese archivo personal guardado en uno de los despachos ubicados en Madero 55, espacio donde las fotos, los recortes de periódicos y las cartas hablaban por sí solos.*

“La historia de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) está plasmada en esas formidables fotografías. Cada momento, cada personaje que asistió o perteneció a esta orquesta está congelado en esas imágenes. Presidentes, intelectuales, artistas,

* Actualmente, estos documentos se encuentran en el Archivo General de la Nación.

compositores y directores, amigos y público en general allí están”. Esas imágenes han despertado en la entrevistada la idea de publicar la iconografía de la Orquesta Sinfónica de México y su primer fundador.

Respecto a los recortes de periódico, señala, el maestro los coleccionaba y ordenaba cuidadosamente al igual que la correspondencia. “Me quedé boquiabierta cuando vi cartas de Edgar Varèse escritas con su caligrafía tan especial, de Stravinsky y de Milhaud... el facsímil de algunas de ellas adornaron la portada del citado libro homenaje”. Esas cartas despertaron la inquietud de la investigadora de emprender la tarea que este año dio su fruto.

Y fue en 1984, siendo directora de Música del INBA, cuando la musicóloga consideró atinado incluir, como un proyecto más de las celebraciones del 50 aniversario del Palacio de Bellas Artes, la publicación del epistolario del primer director del INBA.

La lista de corresponsales sobrepasan las 500 personas y de éstos seleccionó 150 de acuerdo a su importancia en el ámbito artístico y musical, y “a lo que iluminaban de las diversas facetas de la vida de Chávez”. Había arrancado un trabajo exhaustivo. Para localizar a los corresponsales o herederos, contó con la ayuda de Anita Chávez, hija del compositor. “Les escribí para solicitar la autorización de publicación. Algunos de ellos no aceptaban sin leer las cartas, por lo tanto las fotocopí y se las envié. Pero había casos en que señalaban no poder revisarlas porque eran ilegibles. Consecuentemente había que pasarlas en limpio para volverlas a enviar”.

Ordenar, descifrar y traducir —tarea llevada a cabo por Hero Rodríguez Toro—, también son acciones conformantes de esta labor que rebasó el tiempo fijado para las celebraciones del cincuentenario. 1988 fue la fecha de término de este texto indicador de cómo era la vida cultural en América y Europa entre 1919 y 1978.

¿Y cuáles fueron las cartas que más la impresionaron y por qué? Entre otras, responde Gloria Carmona, la “soberbia” correspondencia de Carlos Chávez con el compositor estadounidense Aaron Copland. Los dos autores luchaban por hacer valer la música americana frente a la europea, dice. Está claramente manifiesto en lo que le escribió Chávez el 7 de septiembre de 1931: “Las organizaciones musicales de América insisten una y otra vez en las llamadas ‘obras maestras’ de los europeos e ignoran por completo nuestra propia producción. No puede ser de otra manera si dichas organizaciones musicales están en manos de músicos europeos (...). Recuerda que es como un favor especial que las grandes orquestas en los Estados Unidos toquen la música de compositores norteamericanos. Debemos cambiar esa situación, Aaron. No debemos aceptar estar en manos de directores extranjeros e intérpretes cuya mente y sentimiento (si tienen alguno) está muy alejado del espíritu y cultura de este nuevo mundo”.

A esto respondía Copland el 26 de diciembre de 1931: “Todo lo que escribiste acerca de Música en América despertó un eco de respuesta en mi corazón. Estoy harto de Europa, Carlos, y creo, como tú, que nuestra salvación debe venir de nosotros mismos y que debemos combatir a los elementos extraños que en Amé-

rica ignoran la música americana. Estoy muy ansioso de ver la música de los compositores mexicanos y sudamericanos...”

El autor de *Sinfonía india* hizo que a la música nacional se le diera la validez internacional merecida, no sólo por su ímpetu de darla a conocer, sino también porque sabía que en México existía un estilo propio. “Se concientizó de que los músicos mexicanos no tenían necesidad de estar copiando a nadie las estructuras sonoras –subraya la musicóloga–. Esa visión prometéica logró aglutinar a aquellos autores con las mismas inquietudes, como fueron, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Hernández Moncada, Vicente T. Mendoza... Este grupo de compositores consumaría lo iniciado por Manuel M. Ponce, quien había puesto al descubierto ese México por todos menospreciado y considerado vulgar. Pero Ponce no pudo salirse del encuadre romántico porque era hijo de su tiempo. De allí la importancia de los autores de la generación siguiente, quienes lograron la autonomía real dentro del panorama universal de la música”.

Otras cartas dejaron huella en la entrevistada: las que “evidenciaban su visión del arte mexicano en general, al cual le otorgó corte de universalidad gracias a su promoción”. El 13 de junio de 1950, como director del INBA, Chávez escribía a Fernando Gamboa a Venecia: “... aunque ya esperábamos la reacción positiva que habría ante la pintura mexicana, da mucho gusto saber que es un hecho, y que se han vencido en este caso las profundísimas reservas que Europa tiene respecto a América”.

Por su parte, Fernando Gamboa contestaba desde esta ciudad el 17 de junio de ese año: “Sigue en aumento el clamor de entusiasmo que ha despertado la obra de nuestros grandes pintores. Rivera ha sido reconocido como el gran maestro del movimiento; ante Orozco la gente se estremece y se afirma en esa manifestación de respeto que el primer día hizo proclamarlo ‘el Tintoretto moderno, el Tintoretto mexicano’, (...) Siqueiros es el foco de las discusiones más apasionadas y el arte de Tamayo conmueve a todos”.

Porque como promotor cultural y compositor, a Chávez “le gustaba hacer bien las cosas y no dejaba nada para después –enfática Gloria Carmona–. Se exigía y exigía demasiado. Esto se palpa en sus construcciones sonoras y por ello en raras ocasiones se toca. Pide mucho del intérprete y de la orquesta en general. Su música no es fácil de aceptar porque por lo común, la escuchamos con oídos europeos y lo que se necesita es simplemente oírla. Estamos esperando frases acabadas, que ya van de principio a fin, con lógica occidental, y las sonoridades creadas por Chávez no son así. Su estética es la del nuevo mundo, no la europea; sus patrones sonoros son los de América. Quien quiere escucharlo con oídos europeos, se compara con querer apreciar a la Coyolxauhqui con un patrón de belleza griego”.

Además, no puede olvidarse que el maestro sintió en carne propia la Revolución: “vivió esa destrucción, la vuelta a ser del país”. Eso fue determinante en su universo sonoro.

Al retomar el tema de la correspondencia, Gloria Carmona indica que le “impresionan” las cartas entre Margarita Quijano, musa de Ramón López Velarde, y



1936, Chávez con su hija Juanita



1952, de izquierda a derecha Víctor M. Reyes, Miguel Covarrubias, Salvador Novo, Fernando Gamboa, Enrique Yañez, Carlos Chávez, Jaime García Terrés y Miguel García Mora

el creador de *Nonantzin*, porque son lazos de unión con el poeta zacatecano. “Chávez me comentó su ferviente admiración por López Velarde”. Las cartas reflejan respeto y cariño en las palabras del compositor aludido, y deleite espiritual al contestarle, en las de Margarita Quijano.

“Otras cartas adorables, de entrega total, son las de Armando Echeverría (músico cubano, atrilista fundador de la Orquesta Sinfónica de México, más tarde bibliotecario de la Sinfónica Nacional y ayudante personal de Chávez). El maestro lo quiso mucho. Su correspondencia deja ver la relación cotidiana, casera, muy próxima; ilumina facetas desconocidas del compositor”.

Subraya la entrevistada que le gustaría publicar *Cómo se elaboró el Epistolario selecto de Carlos Chávez* –semejando a las series televisivas *Cómo se filmó “X” película*– para describir con detalle la odisea que significó conformar el texto aludido, labor titánica salpicada de la satisfacción de recibir la aprobación por parte de los corresponsales o de sus representantes –Frida Kahlo, Diego Rivera, Silves-

tre Revueltas, Miguel Covarrubias y Salvador Novo, entre los nacionales y Edgar Varèse, Darius Milhaud, Gyorgy Sandor y Alberto Ginastera, entre los extranjeros-. “El autor estadounidense Lou Harrison me escribió una carta bellísima en la cual, además de dar la aprobación para publicar su correspondencia, señalaba que el maestro había sido un gran hombre cuya influencia seguía latente”. También menciona a Sidney Cowell, esposa del compositor estadounidense Henry Cowell, quien autorizó “la publicación de las cartas de su esposo cuando estuvo en San Quintín”. Desafortunadamente, dice, nunca recibió contestación de John Cage ni del heredero de Igor Stravinsky.

Las líneas escritas descubren a un hombre sensible y comprometido con lo que hacía, con la música nueva. “Lo conocí cuando tenía 7 años –recuerda Gloria Carmona–. Me llevaron a Guanajuato a escuchar a la Orquesta Sinfónica de México y Chávez dirigió un programa de Beethoven. Era la primera vez que asistía a la sinfónica y mi sensación fue de mucha admiración. Después del concierto, me lo presentaron y fue enormemente cálido... Lo volví a ver cuando yo era gerente de la OFUNAM. Eduardo Mata –que era el director– lo invitó a dirigir la orquesta universitaria. Desde la conferencia de prensa mostró su personalidad cautivadora y le pedí una entrevista para *Excelsior*, donde escribía entonces. Allí nació una grata amistad...”

Ésta desembocó en la idea de publicar un libro de conversaciones sostenidas entre ambos. “Sin embargo, no pudo llevarse a cabo, por sus salidas tan frecuentes. Además, también era difícil conversar de manera natural –esa era mi idea– con el maestro Chávez si sabía que el contenido de la plática se iba a publicar. Se contraía, se tensaba un poco y ya no platicaba de forma espontánea... todavía guardo material de estas conversaciones”.

El *Epistolario selecto de Carlos Chávez*: una ventana al universo de los *Caballos de vapor* que empujaron a la música y al arte nacional. Una ventana al espacio físico y metafísico de quien es recordado este año de manera especial al celebrarse el 90 aniversario de su nacimiento.



SILVESTRE REVUELTAS

5. THE BEAR

LUIS JAIME CORTEZ

En el listado de obras que se anexa al *Epistolario* de Silvestre Revueltas, editado por la Universidad Nacional en 1974, aparece una composición erróneamente identificada como "De Bear". El título correcto es "The Bear" y no es una composición: es la marca de fábrica del cuaderno pautado que Silvestre usó para escribir sus primeras obras.

En la portada aparece la primera firma de Silvestre: una firma rebuscada que enreda artificiosamente la *S* con la *R* en un gesto que abolirá el Silvestre maduro. Hay también una fecha: "México, 19 de Mayo de 1915". Nos encontramos ante el primer manuscrito de Silvestre Revueltas.

Estudiaba entonces con Rafael J. Tello. Y podemos deducir sin esfuerzo que, por lo menos, los límites de concepción musical de su maestro eran también los suyos. Ignoraba por completo la aventura de la música moderna: desconocía a Debussy, a Stravinsky, a Ravel... No es de extrañar, si se toma en cuenta que el mismo Manuel M. Ponce, a la sazón figura tutelar de la música mexicana, escribía en pleno 1920 acerca del "pernicioso bolchevismo de Stravinsky y Prokofieff", y de las ambiciones morbosas de originalidad de Strauss y Debussy. Chávez y Revueltas, algunos años más tarde, serán el antídoto más violento y efectivo de este estado de cosas.

Mientras tanto, las obras que Silvestre compone a los quince años no van más allá del cromatismo tonal, un cromatismo que le sirve para enriquecer la armonía funcional, pero que no lleva en ningún momento la tonalidad a sus límites extremos. También esto es natural: seguramente Silvestre apenas si conocía a Wagner, y ninguno de sus *mayores* podría haberlo iniciado en él.

Con todo, estos manuscritos son muy importantes porque ponen de manifiesto

varias cosas. Primero, que la vocación de Silvestre por escribir música se decidió mucho más pronto de lo que suponíamos. En 1929, con su *Pieza para orquesta* y con sus *Tres pequeñas piezas para violín y cello*, lo encontramos ya logrado por entero: aparentemente no hay en él evolución, búsqueda, gradual dominio de sus recursos. Aparentemente, porque no trastabilló sin aprendizaje. A los quince años, naufrago de una impaciencia vital que no comprendía, cedió al impulso de escribir, un impulso que pronto se quebraría contra las paredes de la inaudibilidad. Fracaso muchas veces y luego guardó silencio: reflexionó lentamente, acumuló fuerzas, y después abrió sus entrañas como un volcán que se ha cansado de la reticencia ("Los mexicanos son unos locos rodeados de volcanes por todas partes", diría Rafael Alberti muchos años después).

Los manuscritos de juventud nos demuestran también con qué seriedad tomaba Silvestre su trabajo: una seriedad candorosa, grave, que revela simultáneamente la farsa del artista naciente y la contundencia del verdadero drama. (El argumento del drama, dice Ortega y Gasset con sutil acierto, "consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo").

Empecemos por mostrar la lista de obras juveniles; la mayoría de ellas fueron escritas en dos años especialmente productivos: 1915 y 1919. Es importante señalar que para establecer sin duda ciertos aspectos dudosos sería necesario confrontar el microfilme con los manuscritos. El microfilme está mal organizado y deja lugar a muchos errores. Por ejemplo, es imposible saber por él cuáles obras fueron escritas en el cuaderno antes mencionado y cuáles en otros cuadernos u hojas sueltas. Es útil leer la lista con atención, pues ya ella nos da, sin necesidad de comentarios, información valiosa y divertida. (Hemos seguido el orden del microfilme).

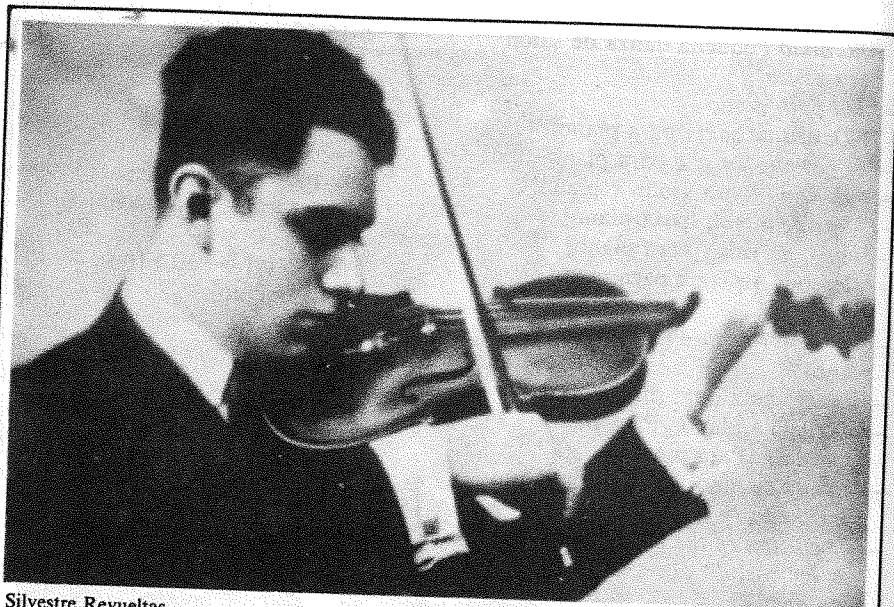
- <i>Albumlat</i> , piano for	10-20-15
- <i>Solitude...</i> [piano]	Junio 21
- <i>Op. 4. Moderato</i> [piano]	Chicago, 9 de julio de 1919
- <i>Adagio</i> [piano]	5 de abril de 1919
- <i>Valsette</i> . A Julés. [piano]	Chicago I-VII-XIX
A ma chere Julés ce souvenir de Silvestre Revueltas	
- <i>III Impromptu para piano Op. 2 No. 1</i>	5-8-15
- <i>Tema</i> . Andantino. Var. I. [piano]	[sin terminar y sin fecha]
- <i>Lied</i> para piano. Andante.	7-12-15
- <i>Sonatina</i> para piano. Allegretto casi All.	5-29-15 México
- <i>Momento musical</i> . [piano]	6-5-15 México
- <i>1er Estudio en sol menor</i> para violín y piano	6-3-15
- <i>Junio</i> . Lied (2) para piano	6-11-15



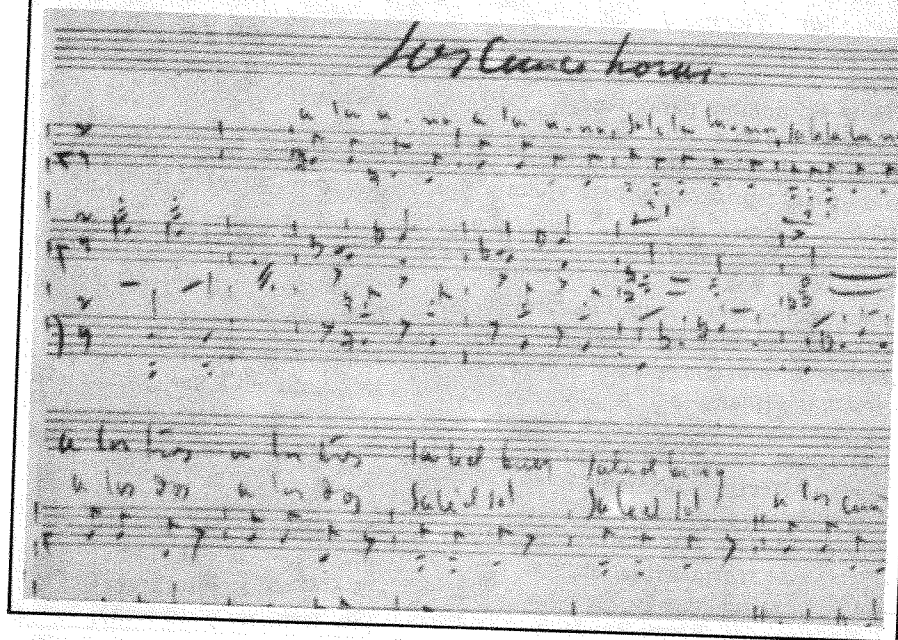
Silvestre Revueltas.

- Añorando*. Pequeña danza de salón para piano 6-16-15
- Lied* para piano 6-21-15
- II Danza de salón* para piano 6-22-15
- Ier Estudio en si b* para piano 6-25-15
- Andantino* [para violín y piano] [sin terminar y sin fecha]
- Hojas de álbum* [para piano] [sin terminar y sin fecha]
- Tempo de valse* [para piano] 6-26-15
- Allegro y Andante* para piano. 6-29-15 [y] 6-30-15 [respectivamente] 6-30-15

- Capricho húngaro* (disonante) para piano.
- Julio*. Poema para piano. 7-1-15
- Invernal*. Andante. Para piano 7-9-15
- Mattinata*. Para piano. 7-8-15
- Otoñal*. Tiempo de vals muy lento para piano. 7-10-15
- My portion of the best*. Para piano y voz [es curioso observar que está escrita en 5/4] [Apuntes. Sin terminar y sin fecha]
- Andante* [Para piano. También en 5/4] [Sin terminar y sin fecha]
- Some day...* Tiempo de vals.
- “A ma bonne et chere Julés con todo mi cariño”
- [Obra sin nombre para piano] 5 abril 19
- En el álbum de E.*” sin fecha
- [cuarteto de cuerdas]
- Sian Chok* (spring song) para violín y piano [Sin terminar y sin fecha]
- Andantino casi allegretto* 30 de septiembre 1918
- “Aquí yace una de mis más queridas composiciones, la escribí una tarde de otoño, en 1918”. [piano]
- Tempo di minuetto* [piano] [Sin terminar y sin fecha]
- Andantino* [piano] [Sin terminar y sin fecha]
- “Y la noche al bajar dice en la tierra: vamos, ya está, ya duérmete, no llores...” (Gutiérrez Nájera)
- Lento doloroso* [piano] 5 de octubre 1919
- I love Thee* [voz y piano] 20 de noviembre
- Tiempo de Mazurka* [piano] [Sin terminar y sin fecha]
- Chanson D'automne* [voz y piano] [Sin terminar y sin fecha]
- Cuiden su vida*. Ponce-Revueltas [Sin terminar y sin fecha]



Silvestre Revueltas.



Página manuscrita de Revueltas.

[violín y piano]
-Prelude [violín solo]
-Obra sin nombre para violín y piano

[Sin terminar y sin fecha]
Chicago. Julio de 1920

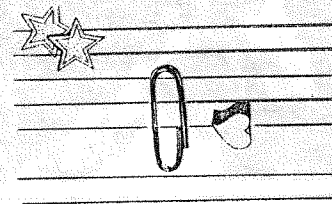
No vale la pena entrar en el análisis minucioso de cada obra. En realidad se trata de ejercicios, de experimentos audaces pero inocentes. Eso se pone claramente de manifiesto en notas como ésta, que Silvestre escribió al margen de una partitura de 1919:

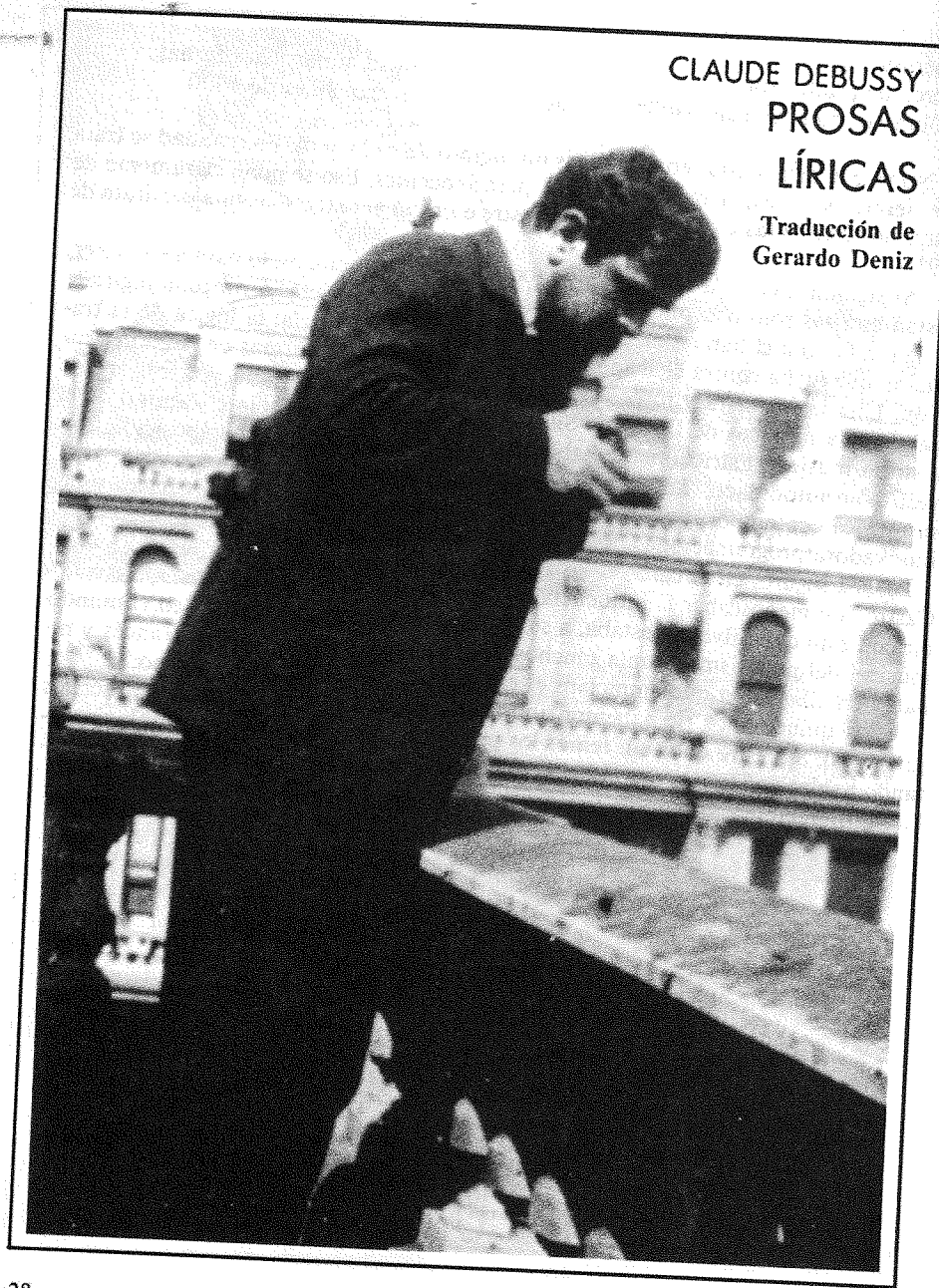
“Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna lógica”.

Ignoraba que sí había una lógica profunda en lo que hacía: la lógica de la tradición que lucha contra el academicismo, contra todas las formas de la momificación. Una lógica clara y torpe, que estaba muy lejos de sospechar los milagrosos hallazgos armónicos de Debussy. Silvestre tuvo que recorrer solo el camino de la historia musical. Estrictamente hablando, y para los fines de la composición, Silvestre fue autodidacta. Le hacía falta en ese momento el escuchar la música nueva, su música contemporánea. Ese paso lo dará hasta 1928, con Carlos Chávez y las innovadoras programaciones de la Orquesta Sinfónica de México.

Es casi seguro, en el caso de los vales, que uno de sus modelos fuera Ricardo Castro, sin menoscabar la influencia de otros compositores porfiristas. Quiero decir con esto que Silvestre estaba, a sus quince años, inmerso todavía en el mundo musical del porfirismo. Ponia muchos de los títulos de sus obras en francés y no había en ellas nada que anunciara el mundo expresivo del nacionalismo.

A los quince años (lo sabemos ahora que hemos descubierto los manuscritos juveniles), Silvestre daba sin temor los primeros pasos hacia lo irrevocable, intentando hablar con la voz muda de la música (lenguaje fuera del lenguaje, inescrutable, intraducible: sombra de aire).





CLAUDE DEBUSSY
PROSAS
LÍRICAS

Traducción de
Gerardo Deniz

A lo largo de su vida Debussy mantuvo siempre una estrecha vinculación con los poetas, a tal punto que en su obra es más poderosa la influencia de los literatos de su época que la de los músicos. A su regreso a París después de su "exilio" en Roma (1885-1887), Debussy encontró una atmósfera literaria que fue determinante para su poética musical. Mientras que Franck, Saint-Saëns y d'Indy intentaban recobrar el espíritu y el estilo de las grandes obras sinfónicas, Debussy buscó un camino diferente, cercano a Verlaine, Mallarmé y Laforgue, quienes le mostraron un mundo de nuevas sonoridades y resonancias inusitadas. La influencia de los poetas se observa también en los títulos de sus obras. Algunos son nombres de poemas: *La fille aux cheveux de lin* (Leconte de Lisle) y *Clair de lune* (Verlaine); otros son versos de poemas: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Baudelaire, *Harmonie du soir*); algunos más parecen nombres de poemas: *La Cathédral engloutie* y *Reflets dans l'eau*. Otros títulos contienen referencias literarias: *La danse de Puck* (Shakespeare) y *Hommage à S. Pickwick, Esq., P.P.M.P.C.* (Charles Dickens). En una ocasión Debussy cambió el título de una de las piezas por *Et la lune descend sur le temple qui fut*. En una carta a Durand, su editor, Debussy escribe: "He modificado un poco el título de la segunda Imagen para piano, lo que nos da un alejandrino perfecto (¡viva Alejandro II!)". Cabe señalar, por último, que el *Monsieur Teste de Valéry* fue el modelo de *Monsieur Croche*, el alter ego de Debussy.

No debe pues sorprender que el mismo Debussy haya escrito varios de los textos de sus obras. Los cuatro poemas que hoy publicamos por primera vez en español en la versión de Gerardo Deniz, forman el ciclo de canciones *Proses Lyriques* para voz y piano. Los dos primeros (*De Rêve* y *De Grève*) fueron escritos en 1892, y publicados en la revista *Entretiens politiques et littéraires* por recomendación de su amigo, el poeta Henri de Régnier, cuyas *Scènes au crépuscule* inspiraron a Debussy sus *Nocturnos para orquesta*. Los otros dos (*Des Fleurs* y *De Soir*), son del año siguiente. El ciclo completo lo estrenaron, en 1894, la cantante *Thérèse Roger* y Debussy al piano.

Mario Lavista

DE RÊVE

La nuit a des douceurs de femmes!
Et les vieux arbres sous la lune d'or, songent
A celle qui vient de passer la tête emperlée,

Maintenant navrée!
A jamais navrée!
Ils n'ont pas su lui faire signe...

Toutes! Elles ont passé
Les Frêles,
Les Folles,
Semant leur rire au gazon grêle,

Aux brises frôleuses
La caresse charmeuse
Des hanches fleurissantes!
Hélas! de tout ceci, plus rien qu'un blanc frisson
Les vieux arbres sous la lune d'or, pleurent
Leurs belles feuilles d'or
Nul ne leur dédiera plus la fierté des casques d'or
Maintenant ternis!
A jamais ternis!
Les chevaliers sont morts sur le chemin du Grâal!

La nuit a des douceurs de femmes!
Des mains semblent frôler les âmes
Mains si folles!
Mains si frêles!

Au temps où les épées chantaient pour Elles!...
D'étranges soupirs s'élèvent sous les arbres
Mon âme! c'est du rêve ancien qui t'étreint!

DE SUEÑO

¡Tiene la noche dulzuras de mujeres!
Y los árboles viejos, bajo la luna de oro, sueñan
con la que acaba de pasar, perlada la cabeza,
ahora dolida,
¡por siempre dolida!
No supieron hacerle una seña...

¡Todas! Han pasado,
las Frágiles,
las Locas,
sembrando su risa en hierba menuda,

¡en brisas que rozan,
caricia hechicera
de las caderas florecientes!
¡Ay!, de todo esto nada ya sino blanco escalofrío

los árboles viejos, bajo la luna de oro, lloran
sus bellas hojas de oro,
¡nadie les dedicará más orgullo de cascos de oro
ahora empañados!
¡por siempre empañados!
¡Murieron los caballeros camino al Grial!

¡Tiene la noche dulzuras de mujeres!
Manos parecen rozar las almas,
¡manos tan locas!
¡manos tan frágiles!
¡Cuando las espadas cantaban para Ellas...!
Extraños suspiros surgen bajo los árboles.
¡Alma mía, es sueño antiguo que te estrecha!

DE GRÈVE

Sur la mer les crépuscules tombent
Soie blanche éfilée!
Les vagues comme de petites folles
Jasent, petites filles sortant de l'école,
Parmi les frous-frous de leur robe
Soie verte irisée!

Les nuages, graves voyageurs
Se concertent sur le prochain orage
Et, c'est un fond vraiment trop grave
A cette anglaise aquarelle...
Les vagues, les petites vagues
Ne savent plus où se mettre
Car voici la méchante averse
Frous-frous de jupes envolées
Soie verte affolée!

Mais la lune, compatissante à tous!
Vient apaiser ce gris conflit
Et caresse lentement ses petites amies
Qui s'offrent comme lèvres aimantes
A ce tiède et blanc baiser ...

Puis plus rien! ...
Plus que les cloches attardées
Des flottantes églises
Angelus des vagues! ...
Soie blanche apaisée! ...

DE PLAYA

Sobre el mar los crepúsculos caen,
¡seda blanca hecha hilos!
Las olas, pequeñas locas,
charlan, niñas que salen de la escuela,
entre los frufriús de su ropa,
¡seda verde irisada!

Las nubes, graves viajeras,
acuerdan la próxima tormenta,
y es un fondo en verdad tan serio
para esta inglesa acuarela...
Las olas, pequeñas olas,
no saben ya adónde irse,
pues ya está aquí el mal aguacero,
frufriús de faldas que vuelan,
¡seda verde alocada!

Mas la luna que a todos compadece
llega y aplaca este conflicto gris
y acaricia despacio a sus pequeñas amigas
que se ofrecen cual labios amantes
a ese beso tibio y blanco...

¡Y entonces nada más...!
Sólo las campanas rezagadas
de las flotantes iglesias,
¡ángelus de las olas...!
¡Seda blanca aplacada...!

DE FLEURS

Dans l'ennui si désolément vert de la serre de douleur,
Lesfleurs enlacent mon coeur de leurs tiges méchantes.
Ah! quand reviendront autour de ma tête
Les chères mains si tendrement désenlaceuses?
Les grands Iris violets
Violèrent méchamment tes yeux
En semblant les refléter,
Eux, qui furent l'eau du songe où plongèrent mes rêves
Si doucement enclos en leur couleur;
Et les lys, blancs jets d'eau de pistils embaumés,
Ont perdu leur grâce blanche
Et ne sont plus que pauvres malades sans soleil!
Soleil! ami des fleurs mauvaises,
Tueur de rêves! Tueur d'illusions!
Ce pain béni des âmes misérables!
Venez! Venez! Les mains salvatrices!
Brisez les vitres de mensonge,
Brisez les vitres de maléfice,
Mon âme meurt de trop de soleil!
Mirages! Plus no refleurira la joie de mes yeux
Et mes mains sont lasses de prier,
Mes yeux sont las de pleurer!
Eternellement ce bruit fou des pétales noirs de l'ennui
Tombant goutte à goutte sur ma tête
Dans le vert de la serre de douleur!

DE FLORES

En el tedio desoladamente verde de la estufa de dolor,
las flores atan mi corazón con sus tallos malvados.
¡Ah! ¿cuándo estarán de nuevo en torno a mi cabeza
las manos queridas que tan tiernas desatan?

Los grandes Lirios violetas
violaron con maldad tus ojos
pareciendo reflejarlos,
ellos que fueron el agua dormida donde se hundían mis sueños
tan blandamente envueltos en su color;
y las azucenas, blancos surtidores de pistilos fragantes,
han perdido su alba gracia,
¡no son sino pobres enfermas sin sol!
¡Sol! ¡amigo de las flores malas,
matador de sueños! ¡matador de ilusiones,
pan bendito de las almas míseras!
¡Venid, venid! Manos salvadoras,
quebrad los vidrios de mentira,
quebrad los vidrios de maleficio,
¡mi alma se muere por demasiado sol!
¡Espejismos! No florecerá más el gozo de mis ojos
y mis manos se han cansado de orar,
¡mis ojos se han cansado de llorar!
¡Eterno ese ruido loco, pétalos negros del tedio
cayendo gota a gota en mi cabeza
en el verde de la estufa de dolor!

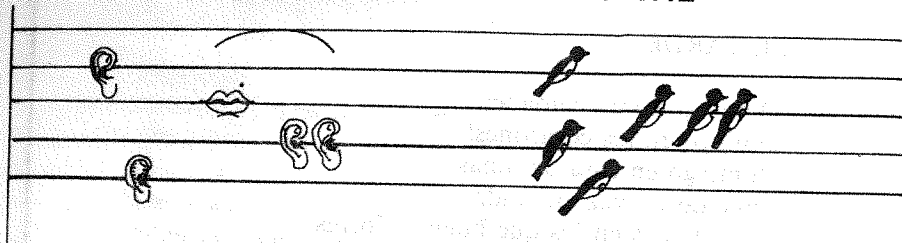
DE SOIR

Dimanche sur le villes,
Dimanche dans les coeurs!
Dimanche chez les petites filles
Chantant d'une voix informée
Des rondes obstinées où de bonnes Tours
N'en ont plus que pour quelques jours!
Dimanche, les gares sont folles!
Tout le monde appareille pour des banlieux d'aventure
En se disant adieu avec des gestes éperdus!
Dimanches, les trains vont vite,
Dévorés par d'insatiables tunnels;
Et les bons signaux des routes
Echangent d'un oeil unique
Des impressions toutes mécaniques
Dimanche, dans le bleu de mes rêves,
Où mes pensées tristes de feux d'artifice manqués
Ne veulent plus quitter le deuil
De vieux Dimanches trépassés.
Et la nuit, à pas de velours.
Vient endormir le beau ciel fatigué,
Et c'est Dimanche dans les avenues d'étoiles;
La Vierge or sur argent
Laisse tomber les fleurs de sommeil!
Vite, les petites anges, dépassez les hirondelles
Afin de vous coucher, forts d'absolution!
Prenez pitié des villes,
Prenez pitié des coeurs,
Vous, la Vierge or sur argent!

DE TARDE

¡Domingo sobre ciudades,
domingo en los corazones!
¡Domingo en casa de niñas
cantando en voz enterada
corros tercicos en los que buenas Torres
sólo serán cosa de días!
¡Domingo, estaciones locas!
Parten todos a arrabales de aventura,
despidiéndose con gestos asustados.
Domingos, veloces trenes
que insaciables túneles devoran,
y las buenas señales de las vías
intercambian, ojo único,
impresiones mecánicas del todo.
Domingo en el azul de mis sueños,
donde mis tristes pensares, fuego artificial fallido,
no quieren dejar el luto
por viejos Domingos muertos.
Y la noche con pasos de terciopelo
viene a arrullar el cielo fatigado
y es domingo en las avenidas de estrellas;
¡la Virgen oro sobre plata
hace llover las flores del dormir!
¡Pronto, ángeles menudos, rebasad golondrinas
para acostaros, vigorizados de absolución!
¡Apiádate de las ciudades
apiádate de los corazones
tú, Virgen oro sobre plata!

EL HUMOR DE ERIK SATIE



MICHEL LEIRIS

Ciertamente, la velada dedicada por el Rideau de París de Marcel Herrand y de Jean Marchat, el 29 de noviembre último, al humor de Satie daba la impresión de algo anticuado e incluso, si se quiere, pasado de moda. Y es que en la actualidad nos hallamos muy lejos de una época en que, sin ser demasiado ingenuo, se podía creer en ciertas posibilidades de libertad. A partir de la eclosión y del ímpetu asombroso del movimiento llamado “moderno” las coyunturas han cambiado; en estos años de nueva y más ruda preguerra es imposible pronunciar sin ironía, cólera o amargura esta simple palabra: liberación. Por lo tanto, en cierto sentido es normal que obras tan desligadas y tan transparentes como las de Satie cobren fácilmente, en nuestros días, un aire desusado de niñez con sombrero Jean-Bart, falda escocesa y aro. Sin embargo, por el contrario, podemos considerar que todo lo que tiende o ha tendido hacia una liberación es en la actualidad más válido que nunca, que los inventores no envejecen y que cualquier cosa, que en un momento dado significó la repulsa de una sujeción, mantiene intacta su frescura de respuestas a una de nuestras necesidades más vitales. Desde ese ángulo, la velada del “Rideau de París” parece oportuna.

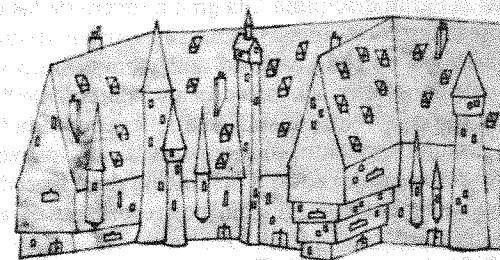
Cuando toda la poesía reventaba de hastío bajo los drapeados y las joyas demasiado costosas de un arrogante estetismo, algunos hombres no vacilaron en proseguir todo a ras del suelo y en utilizar deliberadamente los materiales más pobres. Cajetillas de cigarrillos, botellas, barajas de Picasso; habladurías de mesa de fonda, sueños, lamentos de Max Jacob; cancioncillas, farsas, ocurrencias de Erik Satie; todo corresponde, en aspectos distintos, a ese mismo deseo higiénico de liquidar la grandilocuencia, el preciosismo y la pedantería.

Si hay obras musicales de Erik Satie que constituyen en sí más que indicaciones

respecto a la naturaleza del sistema (por ejemplo, *La Belle excentrique* o las canciones interpretadas la otra noche por Agnès Capri, que parece encarnación de la poesía de Satie: a la vez automática y extraviada, Sylvie de la región parisiense como alguna vez hubo una Sylvie de Ile-de-France para Gérard de Nerval), si el propio compositor se ha expresado con suma claridad en los *Cahiers d'un mammifère*, y otras series de aforismos, en *Le Piège de Méduse*, comedia en un acto con “música del mismo señor”, se percibe más claramente todavía lo que es en realidad el susodicho sistema.

Bufonería ligera construida sobre una trama tan tenue que parece casi inexistente, *Le Piège de Méduse* se presenta como una sucesión de sainetes familiares mezclados con intermedios musicales que sostienen las graciosas evoluciones coreográficas de un “bello y gigantesco simio disecado con mano maestra” que es el genio bueno de la casa. De un diálogo trivial que causa vértigo, aquí y allá surgen locuciones empleadas en falso, especie de bifurcaciones de lenguaje, que no son propiamente dichas juegos de palabras, pero que dan un giro absurdo al pensamiento: “Un pequeño telefonazo en los oídos. ¡Váyase como un fusil! Me lo pregunto de viva voz”. El recurso constante a procedimientos de esa índole (tendiente a deslizar por todas partes trampas, verbales o no, ante las cuales la inteligencia vacila, tropieza y si es preciso se rompe la nariz) constituye un verdadero “cepo”, engañabobos al mismo tiempo que ratonera de poesía, puesto que ésta prefiere, entre todos los instantes, aquel en que se produce una pérdida del equilibrio a causa de algún deslizamiento del terreno o de alguna sacudida sísmica del pensamiento. De ese modo, el material más vulgar (aquel que mejor creemos conocer) será también el más poético, mediando esa desviación que sufre, esa luxación que se le inflige, esa manera en que se le descuartiza o se le altera imperceptiblemente.

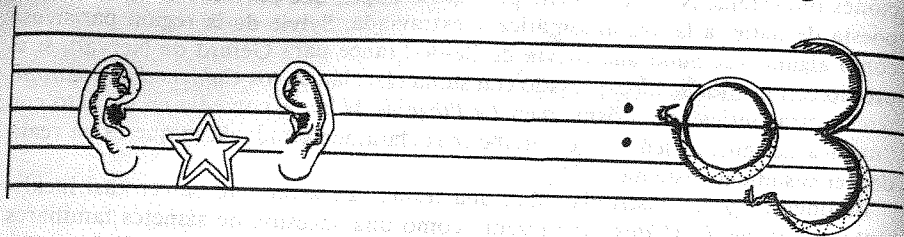
El encanto festivo de *Parade* e incluso la limpidez de *Socrate* derivan de ese método: partir de algunos elementos de una simplicidad total, pero, gracias a una maniobra sutil, sacarlos de su contexto natural y situarlos de manera distinta. A decir verdad, es aquí donde el juego se complica, donde —¡evidentemente!— es preciso mostrarse gran estratega, donde Satie-Medusa ríe ligeramente para sus adentros.



Dibujo de Satie

Tomado de Michel Leiris, *Huellas*, Fondo de Cultura Económica, México 1988.

EN CUANTO A ARNOLD SCHÖNBERG



MICHEL LEIRIS

A Georges Limbour, cuya obra es cultivada por músicos maravillosos.

Nunca se había desgarrado el ritmo y el magma sonoro sino a la manera enteramente relativa en que se descuartiza un animal; siempre quedaba una columna vertebral a intervalos regulares para servir de guía a los tímidos a través de la fosa auditiva en que se escalonan los rugidos de los diversos monstruos orquestales; una cabeza de cobres, cuando mucho capaz de desbocarse un poco; una pata [patte] de violines mejor que una pata [patte] de liebre para cubrir los rostros de unciones sentimentales. Pese a pretendidas licencias, la armonía no estaba mal y los mayores despropósitos nunca consistían más que en derribar el tiesto de flores para hacer que los pétalos se deshojaran de manera más embriagadora. En pocas palabras, el comportamiento era bueno a pesar de ciertas violencias, y cuando nos cansábamos de los juegos y de los perfumes florales, nada nos gustaba más que que invocar la "gran disciplina", la gracia severa de las divinidades matemáticas, bellas y sosegadas como imágenes en sus vitrinas despojadas de aristas.

No habíamos pensado, o en todo caso no nos habíamos atrevido a hacerlo, en llevar esa lógica al extremo, hasta sus más crueles fronteras de frenesí, allí donde, habiendo perdido su último velo, esa tan simpática divinidad se revela, en su terrible estatura de deslumbramiento, más apropiada para provocar el miedo que incluso el placer más desesperado. Arnold Schönberg no retrocedió ante la realización del sacrilegio y, como es lógico, recibió por recompensa todas las ironías de la estupidez.

Un mago salido de los cuentos de Hoffmann no puede vestir de otro modo, tan sólo con esa ropa al parecer estrecha, ni tener otro rostro que esa máscara glabra,

coronada por un cráneo calvo y provista de grandes anteojos que no deben entregar a sus ojos sino un mundo vitrificado. Pero esa visión glauca es la que él restituye precisamente en su música, cuando escalona ese gran espacio casi desierto y casi muerto —hojaldrado como una armónica— cuyos raros elementos (aunque unidos) parece que tienen que permanecer separados para siempre, aislados en estado puro por los abismos que los rodean; universo a la vez único y fraccionado, donde cada uno de sus constituyentes conserva su virtud particular, independientemente de toda relación, como ocurre en el universo de la magia clásica en que piedras, plantas y animales son pequeños mundos individuales, dotados todos de vida propia, aunque estrechamente unidos entre sí por el nexa misterioso de la correspondencia, cuya fuerza opera siempre a pesar de los intersticios.

Una disociación tan "escandalosa"—que sólo permite a la unidad formarse en virtud de relaciones enteramente distintas de las relaciones admitidas por lo común— parece no tener precedente en el campo de la música y, en otros campos, no poder compararse sino con la revolución poética que efectúa, por ejemplo, Arthur Rimbaud en sus *Illuminations* o (sin duda más exactamente) con las que realizaron, después de él, por una parte Mallarmé en *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* y por otra, Picasso, cuando ambos fueron los primeros en hacer girar con entera sangre fría el caleidoscopio de la invención, en vista de sus desconcertantes reconstrucciones...

Arnold Schönberg, músico y esteta, también es pintor, y de él se conocen ciertas extraordinarias *Visions* entre otros cuadros más mediocres. Sin embargo, es profundamente significativo que ese hombre haya pensado en hacer su propio retrato visto de espaldas, él, que desnuda implacablemente las bambalinas del universo sonoro, muestra el reverso de las cosas —reverso de más de una medalla de perfil demasiado suave— y no deja subsistir ninguna ola que lleve siquiera un esqueleto de decoración.

Cuando la voz humana se ve reducida a no ser ya ni un canto ni una palabra ni un grito, sino la articulación misma de lo innominado, es natural que no haya más ruido que el crujido de los hielos en las regiones polares, la crepitación de seda, intermitente y ligera, que sacude las zonas altísimas de la atmósfera en el momento en que la aurora boreal hace caer sus lentejuelas extrañas y frías. La majestad no se acomoda a otros ojos que no sean esos cristales duros, aunque, en realidad, ¿existe verdaderamente la majestad?

Todo tipo de descripción consiste en descubrir en lo que es objeto un algo humano, reducir a nuestra altura de hombres todo lo que los objetos, por el hecho de encontrarse separados de nosotros, tienen de desmesurado. También la crítica de arte posee su arsenal, pero cuántos arcabuces y cuántas alabardas no se han oxidado...

Virilidad, pureza, majestad, crueldad e incluso si agregáramos: *milagrosa intimidad*, ¡pobre rocalla de palabras!, ¡jirrisorios guijarros que desgranamos a nuestro paso, siempre temerosos, despavoridos, de ser lanzados en ese globo simple y nuevo: Schönberg, donde el menor de nuestros pasos resuena como el ruido de un manojito de llaves!



Oskar Kokoschka, *Retrato de Schoenberg*

Antes que hablar según el vocabulario de “profundidad” wagneriana, de “sensualidad” rusa, de “clara arquitectura” francesa, más valdría citar uno de esos absurdos lugares comunes que a la buena de Dios se dejan caer en la conversación cuando se trata de música, como la célebre frase de Thomas Browne: “Hasta la música de taberna, que a unos inspira alegría y a otros un vértigo de locura, despierta en mí un profundo sentimiento religioso”, o bien aquella, todavía más famosa, de Baudelaire: “La música penetra al cielo”.

Ciertamente, no sería más grotesco decir que *cada nota de Schönberg es la evocación material de un fantasma...*

Sin embargo, si es conveniente observar esa regla de no aplicar a un objeto tan formidablemente cerrado el menor calificativo (destinado por fuerza a no tener más valor que una simple –y fatalmente engañosa– etiqueta o que un vulgar pedazo de papel), aún queda algo por decir que, si bien es una verdad evidente, nunca se proclamará con suficiente fuerza: *en fin de cuentas es preciso no acostumbrarse a buscar lo agradable dondequiera.*

La música no está hecha para cautivar el oído, ni aun de modo austero, como la pintura tampoco lo está para encantar los ojos. Cuando mucho se puede decir que se dirige necesariamente al oído, como la pintura se dirige a la vista. E incluso podría tratarse de llegar al oído tan sólo de manera imaginaria...¹

¡Que se acabe de una vez con ese principio hedonista que en el fondo se encuentra –en forma más o menos disfrazada– en el origen de casi todos los ataques contra una novedad! Basta de “voluptuosidades” demasiado fáciles, débiles y fastidiosas... En realidad, las cosas ocurren muy por encima del dolor o del placer.

Que no se hable, ¡sobre todo!, de lo que es bello o feo, “consonante” o “disonante”, ni de lo que es clásico o romántico, antiguo o moderno, retrógrado o avanzado.

Ante todo, lo que importa es la batalla que eternamente estamos obligados a dar al mundo exterior, eludiendo sus tretas de salvaje con ayuda de tretas aún más salvajes. Tras la aparente variedad de los distintos procesos que muestra desde hace siglos una de esas tretas (la que, hasta hace poco, todavía se llamaba “bellas artes”), en la actualidad sólo se juzga un caso: el de la realidad. Cuando atacan respectivamente el tiempo y el espacio (que son el bosquejo de la realidad), la música y la pintura encuentran en esa lucha su razón de ser más elevada.

Rebasando por amplio margen las soluciones propuestas por sus semejantes, a quienes embrujaban la razón, el humor o la brutalidad, Arnold Schönberg participa genialmente en ese proceso, porque –abandonándose por entero a esa “urgencia interior” de la que declara haber sido esclavo– no ha tenido miedo de situar a la música en un punto abrupto y amenazado como ninguno: la propia cresta del vértigo, erizada de dientes de serrucho.

¹ Como si la música fuera cosa de leer antes que de oír. Pero la de Schönberg me parece, en 1966, una de las más *directas* que existan, ¡tanto interviene la costumbre y tanto se transforma el gusto!

Tomado de Michel Leiris, *Huellas*, Fondo de Cultura Económica, México 1988.

JEAN COCTEAU

LA PRIMAVERA EN EL FONDO DEL MAR

Traducción de Jorge Carrera Andrade

El fondo del mar tiene sus estaciones. Como sobre la tierra, la primavera es una de las más hermosas. El coral se cubre de yemas y de brotes y las esponjas respiran el agua azul a plenos pulmones. Una floresta de ciervos rojos escucha un ruido de hélices que llega desde lo alto de los cielos del mar. A veces, un aeronauta cae de esos cielos marítimos. Cae lentamente y rueda, como enrollándose en la arena. Las flores duermen de pie y hay una muchedumbre de ellas que dicen adiós. Los peces mancos se posan encima. Y dan grandes besos al mar. A causa de la iluminación y de la escenografía, nos creeríamos frecuentemente en casa del fotógrafo. Un penacho de burbujas murmura en un ángulo. Se escapa seguramente del pequeño tubo que cambia el agua salada.

* Tomado de *Rueca*, Año IV, Núm. 16, 1945-46. En este poema se inspiró Louis Durey (1888-1979), miembro del Grupo de los Seis, para componer una bella pieza homónima para soprano y orquesta de alientos.

UNA VIDA DE HÉROE



JUAN ARTURO BRENNAN

Desde que Galaxia II había sido creada en los confines de la nebulosa, él era el guardián y supremo ordenador de todas las cosas. Su poder omnimodo regía sin contendientes, y al mismo tiempo, súbditos y semejantes no ocultaban el desprecio cósmico que le tenían. La vigilia de verano había terminado y era preciso poner en acción la maquinaria que haría posible, por enésima vez, la creación del mundo.

Galaxia II estaba asentada en la cumbre de un poema electrónico cuyas cadencias variaban incesantemente creando una ambivalencia que hacía la labor del guardián más pesada que nunca. Sin embargo, él contaba con la dicotomía implícita en su ser para aligerar su jornada. Como era tradicional en una historia que él no conocía, los gallos cantaron. Pero estos eran gallos mecánicos cuyo canto semejaba la fuga del ferrocarril y anunciaba el arranque de una tarea ingrata. Se vistió, como en los mejores días, con la armadura inmemorial, la misma con la que Marte había desatado la guerra de guerras. De pie en toda su inmensidad y con el rostro vuelto hacia el templo de la gloria, dejó que las triciniás espirituales aplacaran su atribulada conciencia. Hecho esto, estuvo listo para comenzar.

Ante él se presentaba un panorama que incluía el todo y la nada simultáneamente; diversidades que le hicieron dudar. La incertidumbre hacía peligrar el embate final de su empresa. Entonces el guardián extendió los brazos hacia la nada y su pecho se expandió hasta los planetas.

—¡Miserere! —gritó con una voz tonante que se escuchó hasta las islas afortunadas. El tiempo vacío tomó entonces su cauce y, al fin, su petición fue escuchada. La confusión cedió y un huracán de memoria labrada en cristal llegó hasta él.

En el instante mismo de la conciencia, estaba ya mirando el amanecer en un

bosque tropical que formaba parte de Módulos III, en el extremo más lejano de Galaxia II. Desde la profundidad del bosque llegaban los rítmicos cánticos de los nativos, que adoraban al rey de Panambí:

—¡Uirapurú, Uirapurú, Uirapurú!

Los cánticos hacían temblar cielo y tierra con su monótono ritmo. El guardián se internó en el bosque y llegó hasta el claro donde tenía lugar la adoración. Observó, escuchó y asimiló.

Se quitó un trozo de la armadura y lo levantó hacia lo alto; el trozo de armadura despidió opacas iridiscencias y los cánticos cesaron. En un remolino de luz, todo cambió de forma, de lugar, de estado. Cuando el ámbito se estabilizó, el claro del bosque estaba tranquilo. La bella molinera cantaba las rondas de primavera para un grupo de niños multiformes y multicolores, y desde lejos, una roca inmensa emitía los suaves acordes de la balada del venado y la luna. Se había cumplido una etapa de la jornada, y el guardián había perdido alguna energía. Se sumergió entonces en un torbellino de tiempo y atravesó el territorio de la isla de coral. Llegó así a las regiones en que se celebraba la fiesta del invierno.

En un desfile sin fin, la alegría masónica impregnaba todo lo que tocaba. El paisaje simulaba un capricho nórdico y la gran pascua rusa estaba en su apogeo. El guardián lo observaba todo desde una alta colina. Un rumor que se acercaba a sus espaldas lo hizo volverse. Por detrás de la colina pasaba, rumbo a la gran estancia, el trenecito de Caipirá. En los vagones del trenecito viajaban solamente doncellas risueñas que habían sido víctimas del rapto en el serrallo. Al pasar cerca del guardián, las doncellas asomaron por las ventanillas de los vagones y lo bañaron con sus risas. Todas, menos una que solemne y fría lo miraba fijamente diciendo:

—El perfecto idiota.

El guardián murmuró:

—Así hacen todas. —Y volvió a concentrarse en su tarea mientras el trenecito se alejaba custodiado por la bruja de mediodía que volaba sobre el vapor de la máquina. Tomando otro trozo de su armadura, que se desvaneció en el aire, el guardián efectuó otra transición. La imagen se disolvió y en su lugar apareció una barca sobre el océano. Dentro de la barca, movida por una helada brisa perfumada de laurel, Bastián y Bastiana recitaban siete sonetos de Miguel Angel, y entre risas infantiles, como hermanos que eran, hacían el amor. Desde la colina que se había convertido en nube el guardián los vio perderse entre las olas grises, dedicados a sus pequeñas naderías. Supo entonces, como lo había intuido desde los adioses

Con qué placer se aplaudiría a Stravinsky en las mejillas de los vecinos.

Jean Cocteau, *Opio*

Evitar los poemas al estilo Plain-Chant; escoger los poemas de Ópera, los únicos lo bastante rotundos para prescindir del gesto, del rostro, del fluido humano, para resistir junto a una trompeta, a un saxofón, a un tambor negro.

Jean Cocteau, *Opio*

primeros de la mujer virtuosa, que amor y psique le estaban vedados a pesar del triunfo de Afrodita. Tomó la ruta céltica y se desplazó hasta una cueva de marfil en cuyo interior el filósofo construía la distancia entre futuros.

Con sus blancos y larguísima dedos el filósofo tejía la trama final en la rueca de Onfala, consultando de cuando en cuando la piedra Abraxas. Mientras laboraba, el filósofo pareció darse cuenta de la presencia del guardián. Sin quitar la atención de su trabajo, hizo una extensa narración con su voz profunda y melodiosa. Así, el guardián conoció el secreto del egipcio, y supo por qué el boticario había cambiado su vida por tres poemas judíos. Al terminar su historia, el filósofo se levantó, se alejó de la rueca, y entonó la canción de Oleg el sabio. El guardián puso entonces un trozo de su armadura junto a la rueca y todos los instantes tomaron sus trayectorias. Como un poema en ciclos y campanas, todo Galaxia II se estremeció. Al llegar la quietud, la cueva había sido trocada por una planicie estéril y gris.

Por la planicie caminaba un sobreviviente de Varsovia, con sus años y sus emorias a cuestras. Se detuvo y miró hacia atrás; al volverse de nuevo apareció frente a él un hombre vestido con una gran túnica tornasolada. Entonces, el sobreviviente intercambió diálogos con Jacoppone da Todi, el recién aparecido, que era alquimista. Y maestro, y músico, y poeta. Y campesino también, porque llevaba una espiga de trigo entre las manos. El intercambio de diálogos se llevó a cabo bajo la mirada del guardián, que comenzaba a debilitarse. Jacoppone se despidió del sobreviviente con una reverencia y dio vuelta para alejarse. El sobreviviente lo detuvo por un brazo y señaló hacia la lejanía. En el horizonte, como trazada a lápiz, se adivinaba una estructura rectilínea. Al ser interrogado con la mirada por el sobreviviente, Jacoppone da Todi respondió:

—Es el arado que abrió la llanura.

El sobreviviente comprendió, tomó la espiga de trigo que Jacoppone le ofrecía, y juntos se alejaron.

Antes de que desaparecieran, el guardián hizo volar otro trozo de su armadura y la llanura estéril se convirtió en un elegante salón, enorme y luminoso. Sobre un parco escenario, se representaba la lucha de Don Juan contra los dragones de Villars. En otro ángulo del salón, una perfumada princesa rechazaba con elegancia el idilio de Sigfrido. Y por una puerta de cristal esmerilado, entraba un caballero que, quitándose majestuosamente el sombrero de tres picos, entregaba a un lacayo

una preciosa carta de Francesca da Rimini, rotulada en letra gótica: "Para Elisa". A los ojos del guardián, aquello era una escuela para el escándalo, espectáculo sólo visto antes por él en el tríptico de Nueva Inglaterra. Pero Discovery se hallaba lejos, en tiempo y en espacio. El guardián tomó otro trozo de su armadura y lo pulverizó entre sus poderosas manos. Entonces, con un estertor que semejaba un enorme redoble de tambor, la escena fue también pulverizada y en su lugar quedó un tranquilo muelle de pescadores.

—On the waterfront, —pensó el guardián.

En efecto, un luminoso letrero anunciaba: Ebony Concerto. De entre las maderas del muelle salieron los ejecutantes y un ruidoso juglar anunció:

—Fancy free.

Y ante la mirada del guardián se efectuó un baile anárquico y poderoso que duró sólo unos instantes. Después, el pelele hizo una mueca y anunció:

—Aria with fontana mix.

Se desarrolló entonces una improvisación oral que hizo recordar al guardián las melodías de la casa del diablo. La marioneta anunció entonces el final del efímero espectáculo:

—Refrain.

Cocteau era un genio de la improvisación. Apenas había concebido la idea de un proyecto cuando ya, inmediatamente, lo ponía en marcha.

Darius Milhaud, *Notas sin Música*

Se refería a una enorme cantata dedicada a las víctimas de Hiroshima y que simultáneamente era un homenaje a García Lorca. Antes que la audición terminara, el guardián removió otro trozo de su armadura y lo convirtió en aliento. Poco le quedaba ya para protegerse.

El muelle dejó de serlo y quedó sólo un paisaje nevado en el que las coéforas narraban la historia de otro héroe, hijo y extranjero, que se había negado a dar la vida por el zar. El guardián reconoció trazos de su propia historia futura y supo que su empresa tocaba a su fin. Su Pensamiento III alcanzó las alturas y todo se desvaneció con un helado aullido. Por las ventanas de su ser escaparon los últimos trozos de su armadura y la anaklisis se hizo presente.

Indefenso, el guardián comenzó a derretirse. Desde las más altas cimas de Galaxia II llegaron los salmos que proclamaban el término de su jornada. En el aire quedó una triste melopea que era como una pavana para una infanta difunta. El guardián se derritió por completo y se convirtió en un acorde perfecto que surcó el espacio. Fue recordado hasta el fin de los tiempos y sus loas se cantaron como rimas para diversas fuentes sonoras hasta el término del ser.

Enero, 1979

DAVID HUERTA

NIJINSKY

Donde Nijinsky termina todos empezamos. Donde la siesta del fauno es una manera de estar despiertos, comienza la intemperie de nuestro sueño, nuestra vigilia, nuestra variada colección de hambres. Frigor del espacio arrasado por el cuerpo, sismo del torso que salta para despertar al fauno, su sueño es más real que la verdad de nuestros corazones dormidos. Donde Nijinsky termina empieza toda la verdadera aventura del sueño que nos invade, nos esculpe, nos mueve.

*

Alianza, otra vez: únese la verdad del sueño a la duración de nuestras vigiliass. El hambre se despierta: deseo del espacio, apetencias que nutren el verano de nuestras escaseces, locura. Alianza: la locura de Nijinsky se une al sueño de toda nuestra vigilia —nos mantiene despiertos, esperando, con un hambre sin denominaciones...

De: *El espejo del cuerpo*, UNAM, 1980.

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN
HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA

Cuando brama el incendio brotan músicas por doquier.

Del fuego viene y en él acaba toda música.

Las columnas del sonido concluyen en llamas -borbotean en el fuego las músicas.

Un magma ardiente danza y se arrebata.

Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música- entiérrenme bajo rescoldos de música.

Retiempale aire y ánimo la ígnea la terrífica la invadiente música.

*
Sonido lúgubre -golpe mortífero de daga -al saltar la cuerda en el concierto. ¿Qué hacer ante el incómodo incidente? ¿Poner remedio a la descompostura o punto final a lo que será (de todo modo) trunco en cualquier circunstancia?

Ha vuelto la diosa ambarina, UAM, 1989.

ENTREVISTA A JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS



ROBERTO GARCÍA BONILLA

Establecer y mantener plática con Joaquín Gutiérrez Heras (1927), en apariencia, es casi imposible, a decir por la brevedad de sus respuestas, pero más aún por ese ensimismamiento que el compositor apenas si abandona ante el interlocutor. Cuando la música es el tema, sin embargo, el compositor se transforma; se muestra jovial con un dejo de ironía; abunda en explicaciones, reitera comentarios que se caracterizarán por su concisión. Con la experiencia de quien ha visto pasar generaciones con más proyectos que realizaciones, atisba desde su lugar y no se extraña ni conmueve por deslumbramientos o novedades que han signado a la música contemporánea. No lo amedrenta la designación que la crítica le atribuye como compositor tradicionalista o conservador.

En esta entrevista describe procesos en el pensamiento y la creación compositivos; observa sus preferencias y rechazos como compositor -que ha incursionado en la música de cine con más de veinte partituras. Sin proclamar caminos ni tendencias a seguir, tan necesarios para apreciaciones teóricas y estéticas "válidas", Joaquín Gutiérrez Heras habla con entusiasmo y por momentos con vehemencia; libre de falsa cortesía. Consecuente consigo mismo, deja configurar la silueta de su presencia como músico cuyo atributo sin sombra más visible es la probidad.

-¿Podría comentar su recuerdo más lejano de la música?

-Habré tenido unos seis o siete años; escuché música clásica, como la Danza de Anitra de Grieg, la Marcha de Aída de Verdi y algunas canciones y trozos de ópera. Las canciones populares que oía por la radio no me llamaban la atención.

—¿En su familia había tradición musical?

—No; desgraciadamente, desde chico no viví con mi familia, si hubiera pertenecido a una familia con una tradición musical las cosas hubieran sido más fáciles.

—¿Su contacto inicial con la música fue por placer exclusivamente?

—Sí. Conocí a una pareja que cantaba y tocaba el piano; en algunas ocasiones yo sonaba algunas melodías. Pero no tuve ninguna formación musical propiamente dicha sino mucho tiempo después. Por eso he dicho que mi primera formación musical fue autodidacta.

—¿Cuándo nació el interés por estudiar música?

—Muy tarde. Fue hasta los catorce años que traté de saber cómo se escribía la música, y de estudiar libros de texto; asimismo traté de apuntar melodías, rectificando en el piano si estaban correctas. Todo ese trabajo era por gusto; aunque es difícil precisarlo, supongo que en el fondo sabía que algún día me gustaría escribir música.

—Después de sus trabajos iniciales de composición ¿cuál fue la primera obra con la que usted se sintió satisfecho?

—El *Divertimento* para piano y orquesta. Esta obra en tres movimientos fue la primera realmente terminada. Hasta ese momento todos los trabajos eran dejados a la mitad por la imposibilidad de estudio sistemático.

—¿A partir del *Divertimento* usted decidió dedicarse a la música seriamente?

—Sí. En el año 49, con motivo de un concurso de composición por el año Chopin, esta obra obtuvo un segundo premio y en 1950 se tocó en Bellas Artes con la Sinfónica Nacional. En ese momento decidí que podría dedicarme a la música seriamente; a la composición. En ese tiempo estudiaba simultáneamente arquitectura.

—¿Cómo siguió su formación?

—Entré al Conservatorio y empecé desde el principio con el solfeo. En ese mismo tiempo estudié violoncello; mi interés no era sólo escribir música, deseaba dedicarme a la música en todos sus aspectos. Antes toqué los timbales en la orquesta de la Escuela Nacional de Música porque, además, siempre me había gustado hacer música en conjunto. Asimismo conocí a Antonio y Margit Alatorre, quienes estuvieron siempre muy interesados en la música del Renacimiento, sobre todo en la española. Con ellos me reunía a leer y cantar música renacentista; incluso ellos llegaron a hacer un disco. Estuve unos años en el conservatorio sin seguir una carrera ortodoxa, sino tomando algo de aquí y allá. También tomé clases con Herrera de la Fuente y con Rodolfo Halffter. Esta educación asistemática no duró mucho. En 1952 obtuve una beca del IFAL para estudiar en el Conservatorio de



1950, Estreno del *Divertimento* para piano y orquesta, de izquierda a derecha: José Pablo Moncayo, director, Salvador Ochoa, piano, Joaquín Gutiérrez Heras y miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional.

París. Por retraso llegué un mes después de las inscripciones y entré como oyente en las clases de composición, de canon y fuga, y de análisis musical (esto último con Olivier Messiaen). Siempre se aprende algo, pero ahí advertí que tenía muchas carencias.

—¿Sus estudios en París le dejaron alguna influencia?

—No lo creo, porque cuando yo llegué a París ya había oído mucha música; estaba familiarizado con las obras modernas aunque había discrepancias entre lo que yo conocía como oyente y lo que sabía como músico practicante. Obras de Bartok, por ejemplo, que para mí eran familiares, para los alumnos de la clase de composición eran nuevas. Pero ellos me aventajaban porque tenían una formación muy completa. Naturalmente, la beca me permitió dedicarme al estudio; analizaba par-

tituras, observaba cómo Messiaen examinaba obras de distintas épocas. Sin embargo, le repito, no creo que haya tenido mayor influencia en mi formación como compositor mi estancia en París.

—¿En esa época cuáles fueron los compositores contemporáneos más significativos para usted?

—Supongo que los mismos que para todos, Stravinsky, Bartok... para mí también fue muy importante escuchar obras de Chávez como la *Sinfonía de Antígona*.

—¿Qué le atraía de esos compositores?

—Es difícil precisarlo. Por otra parte, también fueron importantes para mí los impresionistas. No me sucedió lo mismo con la música romántica y posromántica; aunque reconozco que algunas obras de esa época me gustaban mucho. Tampoco me llamaba la atención la escuela de Schönberg, quien en el fondo nunca me ha gustado.

—¿Y Alban Berg?

—De él me gustaban algunas obras, pero, insisto, nunca sentí afinidad por este tipo de música. En cierto momento comencé a comprender y a admirar las obras de Webern y Berg, pero nunca sentí entusiasmo por este tipo de música, y aun ahora ciertas obras que ya son clásicas de la época a mí no me agradan. Reconozco que hay partes de la música de Schönberg que me parecen fascinantes, pero nunca las he sentido muy cercanas, y hay obras de él que en verdad me molestan.


—¿Qué es lo que le molesta?

—Creo que tiene que ver con el cromatismo. Como usted sabe, esta música nació del cromatismo y de la disolución de la tonalidad. Noto, por ejemplo, que hasta ciertas líneas cromáticas en Mozart me molestan un poco; siempre he observado que tengo una sensibilidad más bien modal.

El desarrollo de la armonía después del siglo XVIII tampoco la siento muy cercano a mí; es decir, la armonía cromática, las melodías que se mueven por semitonos no me atraen. Ahí estaría la respuesta de mi preferencia por Bartok y Stravinsky; aunque el primero tiene evidentemente obras que se pueden considerar cromáticas. Pero en él también hay una conexión íntima con la música tradicional folklórica; es un músico que tiene un sabor hasta cierto punto modal, y esto también me atrae de Stravinsky. En cambio, un compositor como Mahler me fue muy difícil oírlo. Aun ahora; hay pasajes de él que me gustan, pero nunca he podido ser entusiasta de Mahler a pesar de que lo he oído con la mejor disposición.

—¿Entonces usted distingue su gusto del valor intrínseco que tengan ciertas obras o épocas?

—Antes de seguir le aclaro que hasta ahora hemos hablado del elemento de la

CASA DEL  LAGO [ENAM]	CONCIERTOS DE LOS SABADOS/1966 TERCERA SERIE
5 5 de noviembre 12:00 h.	
CUARTETO OP. 17 N. 2 Módulo Allegro molto e capriccioso Lento	BELA BARTOK
* SONATA SIMPLE PARA FLAUTA Y PIANO Allegro con tempo Andante Allegro	JOAQUÍN GUERRER HERRAS
III ** ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE LORD BYRON - OP. 11	ARNOLD SCHUBERT
	Fl: RUBÉN ISLAS Piano: ALICIA URRETA Vl. I: MANUEL ENRIQUETA Vl. II: VLADIMIR VULFMAN Vla: GILBERTO GARCÍA

DALLAS SYMPHONY ORCHESTRA Eduardo Mata, Music Director Thursday Evening, June 29, 1969, at 8:15 Eduardo Mata, Conductor
JOAQUÍN GUERRER HERRAS Postlude for Strings
HÉCTOR LOSAR Symphony No. 2 for Strings Allegro deciso - Allegro ma non troppo Andante sostenuto con espressione Allegro con fuoco
Intermission
MOZART Serenade No. 10 in B-flat major, K. 361 Largo - Allegro molto Menuetto Trio I Trio II Allegro Menuetto Trio I Trio II Romance Adagio Allegretto Adagio Tema con Variazioni Rondo Allegro molto Eric Barr and Stephen Lockman, Oboes; Stephen Girke, Robert Strickler, Harold Nogle, and Christopher Runk, Clarinets; Wilfred Roberts and James Friedlander, Bassoons; Gregory Hutto and David Battey, Horns; Clifford Spahr, Bass.
<small>The use of photographic or recording equipment is strictly prohibited. Broadcasts of Dallas Symphony Orchestra performances may be heard over WRR-FM. The Dallas Symphony Association is grateful to Union Life, United Methodist Church for their cooperation. This program is supported, in part, by funds from the Division of Cultural Affairs, Dallas Park and Recreation Department, the Texas Commission on the Arts, and the National Endowment for the Arts.</small>

sensibilidad. En la actualidad puedo apreciar a ciertos compositores que no están en mi línea, pero hay compositores que lo atraen a uno de inmediato. Uno siente que son como hermanos y que uno pertenece a su provincia. Así, una música como la de Mozart me parece maravillosa, pero el tipo de música en que se mueve él no es el terreno que más me atrae.

—¿Se siente más cercano a Bach?

—Hasta cierto punto. Pero podría decir que le tengo más afecto a la música renacentista y a la del barroco temprano, como la de Monteverdi o Schütz.

—¿Por qué es significativo para usted Witold Lutoslawsky?

—Lo admiro mucho porque su música no necesita legitimizarse con conceptos extramusicales; su música de "oída" es fascinante. Y me parece sumamente importante que una obra atraiga en su superficie, si quiere llamarla así. Creo que es un músico muy sólido porque su evolución fue muy natural: a partir de un nacionalismo post-bartokiano ha alcanzado un estilo personal y maduro, sin ese sensacionalismo de vanguardia obligatoria que practican gentes como Stockhausen o Cage.

—Después de estudiar en Francia volvió a México, y más tarde fue a estudiar a Juilliard, ¿en ese momento usted se consideraba un compositor vanguardista?

—Yo no soy antivanguardista, la vanguardia me parece importante, y siempre hay músicos de vanguardia que están configurando la imagen musical de nuestra

época. Yo los admiro mucho, por ejemplo, a Lutoslawsky, pero no creo que por adoptar ciertas técnicas o escribir músicas parecidas a las de los músicos más connotados –los verdaderos vanguardistas– no sea un músico de vanguardia. Eso es todo.

–¿Y usted nunca escribió música con rasgos vanguardistas?

–Por el año 64 los hermanos Barbachano me encargaron hacer un corto que trataba sobre la fabricación del acero, “Diez manos sobre el acero”. Tenía tres músicos a mi disposición y en un momento tenía que musicalizar una escena de fábrica donde se veía cómo sacaban los lingotes candentes de los hornos. Era una escena que requería una música contundente; pensé que con tres músicos no podría hacerla, y entonces se me ocurrió usar las cuerdas del piano con un micrófono cerca de la encordadura e hice unos *glissandi* en el piano combinados con percusiones. Eso fue en el 64; no sé si otros músicos mexicanos ya escribían música tocando las cuerdas del piano, para mí fue una solución lógica al problema que tenía en manos. Para ese mismo corto hice música que debía ponerse de atrás para adelante, combinada con música puesta en forma normal, haciendo algo que en aquel tiempo se llamaba “música concreta”. Después nunca he vuelto a componer música donde haya usado las cuerdas del piano, porque no me ha parecido que necesitara tal efecto. Además vino la época en que todos los músicos tocaban en las cuerdas del piano porque eso significaba pertenecer a la vanguardia. Si alguna vez necesito el sonido de una máquina de escribir lo usaré, pero como un elemento “normal” y no como un toque *épatante*.

–¿Cual fue su experiencia en Estados Unidos en comparación con el ambiente que vivió en París?

–La estancia en Juilliard me encantó. Me pareció que ahí trabajaban en una forma más flexible, sin un bagaje fuera de época.

–¿Qué quiere decir con esto?

–Mire, diez años antes en el Conservatorio de París se estudiaban dos años de canon y fuga y los estudiantes hacían fugas tremendas a cinco voces, y por lo que yo puedo juzgar lo hacían muy bien. Pero el enfrentarse a obras de Stravinsky o Bartok les era muy difícil. A muchos, su sólida preparación solamente les daba la posibilidad de convertirse en maestros de canon y fuga. En la escuela Juilliard, en cambio, en la clase de “literatura y materiales” (que era clase de análisis) se estudiaban muchos estilos, y los alumnos luego hacían pequeños trabajos para asegurar la comprensión del funcionamiento de cada estilo. Ahí se veía la técnica contrapuntística del siglo XVI como una de tantas técnicas y no se le dedicaba uno o dos años, sino unas cuantas semanas. Y yo sospecho que en el Conservatorio de París mantenían este curriculum sencillamente porque lo traían, prácticamente, desde el siglo XVIII por una especie de tradición. Hay, por otra parte, un problema más grave: muchas asinaturas son abstracciones de estilos que alguna vez fueron vivos

y que se han convertido en lucubraciones escolásticas. Así, por ejemplo, no pocas fugas escritas en el Conservatorio de París no le sonarían normal a ninguna época porque son compuestos sumamente artificiales.

–¿En Estados Unidos usted escribió alguna obra importante?

–Cuando estaba en Juilliard escribí *Los cazadores*.

–¿Tuvo contacto con compositores norteamericanos y fue influido por alguno?

–No. Como ya le he dicho, siempre he oído mucha música –ahora no tanto– y conocía lo que hacían los músicos norteamericanos; asistía a conciertos en Nueva York, pero no creo que esto haya cambiado mi apreciación de los músicos norteamericanos.

–¿Y qué opina de la música norteamericana?

–Creo que es muy variada, y que en ella hay tantas corrientes, que se encuentra de todo. Ahora, si hablamos de la música popular y de que ésta me haya atraído especialmente, pues no, aunque admiro mucho a los músicos de jazz, sobre todo por su ingenio para la improvisación.

–¿Y dentro de los compositores “clásicos” ninguno le atrajo especialmente?

–Tampoco. He oído obras que me parecen atractivas, pero ahora no recuerdo a algún músico en especial.

–¿Cuál es su impresión de la variedad o heterogeneidad de la música norteamericana; cree que tenga algún rasgo distintivo?

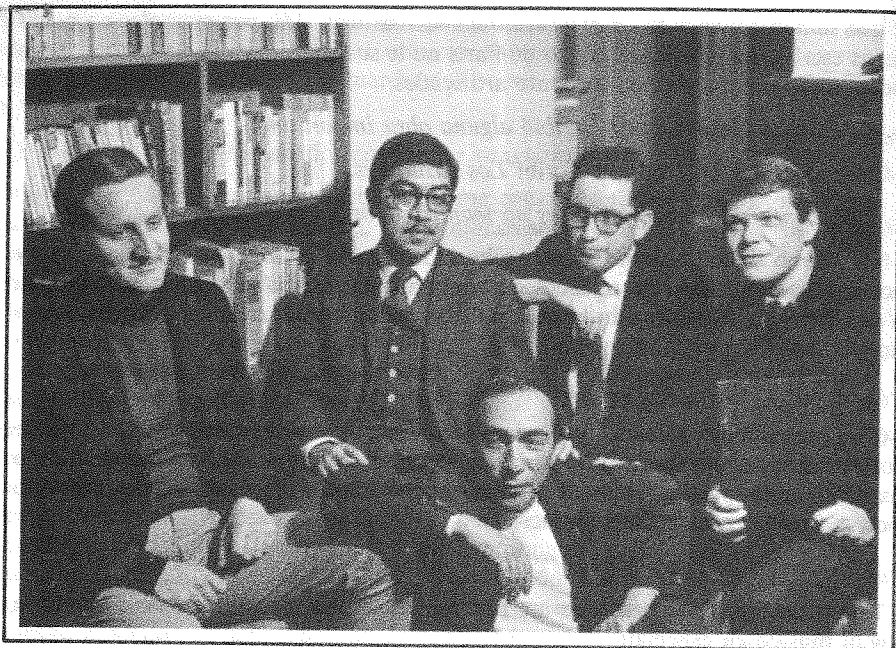
–Creo que no hay ningún rasgo distintivo. Tal vez un rasgo es que, en general, está muy bien escrita.

–¿Cree que esta música es una especie de híbrido?

–Yo no hablaría de híbrido sino de una cultura de muchas facetas. Creo que hay tradiciones muy variadas en Estados Unidos. Hay corrientes muy distintas, por lo tanto, nunca darán una imagen homogénea. Pero debo distinguir entre mi opinión y la influencia de la música norteamericana en el mundo entero. Si usted observa, hay personajes muy importantes. En primer lugar, la influencia de la música popular, el jazz, el rock; y en segundo lugar la influencia de ciertos compositores como Ives, como John Cage, y ahora los minimalistas, como Steve Reich y Philip Glass, que por cierto estuvieron en Juilliard en el tiempo que yo estudié ahí.

–Usted ejerció durante un tiempo el trabajo de crítica musical; ¿qué representa para usted la crítica?

–Cuando hice trabajo de crítica musical fue una cosa más bien casual porque no estoy especialmente interesado en escribir crítica. Un compositor está siempre demasiado perjudicado. Por un lado, dudo que pueda tener la objetividad necesari-



1968. Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Joaquín Gutiérrez Heras, José Luis Cuevas y Juan Vicente Melo.

ria, y por otro, el crítico debe estar muy preparado, en ocasiones mejor que un compositor, en el sentido de la cultura musical. Hay gente que es capaz de escribir melodías, piezas que funcionan, sin embargo, esta gente, que tiene talento musical, nunca se me ocurriría que pudiera escribir crítica. En un crítico debe unirse la cultura musical y el talento para escribir.

—¿El talento sería la capacidad de percibir?

—Me refiero a la cultura musical; conocer incluso la historia de la música. Hay mucha música del siglo XX que no se entenderá ni disfrutará si la gente no está al tanto de los estilos del pasado. Y el crítico debe estar al día y además debe tener un instinto para lo nuevo, distinguiendo la calidad de las obras. Francamente, el oficio de crítico me parece muy difícil. Creo que por diez o más compositores que más o menos puedan escribir música habrá un crítico competente. Si bien un músico debe tener preparación y oficio, no necesita conocer tanto de la historia de la música; y hasta hay casos de compositores que no saben escribir música y hacen piezas de buena calidad que otros transcriben.

—Hay distintos enfoques de la crítica; ¿con que tipo de crítica se identifica usted?

—Para mí un buen crítico, de música no sería tanto un músico ejecutante, sino un

intelectual que pueda expresarse y que tenga un buen olfato para la calidad de las obras nuevas o viejas con que se encuentre.

—¿A qué se refiere con olfato?

—Con olfato me refiero a la intuición para identificar la calidad, pero, naturalmente, esta intuición tiene que sustentarse en un conocimiento de las obras del pasado y de los postulados estéticos contemporáneos. Yo no exijo que el crítico escuche una obra y diga: "...Cuando el compositor pasa de si bemol a la bemol...", no; lo que quiero es que el señor conozca lo que ha sucedido en la música y que tenga intuición para saber si una obra nueva merece que se hable bien de ella. Considero que estos dos elementos son importantes, aunados a la capacidad del crítico para expresar sus ideas de modo que su crítica merezca ser leída como texto. Un crítico que a mí me gustaba leer era G. Bernard Shaw. Él tocaba el piano y cantaba, es decir, tenía formación musical, pero sus críticas no eran técnicas; eran casi las críticas de un hombre que está escribiendo un diario. Es divertido e inteligente; lo curioso es que algunas veces se equivocó. Hablaba mal de músicos que luego resultaban grandes compositores. Uno de los mayores errores de Shaw fue su desprecio por Brahms. Por otro lado fue uno de los primeros defensores de Wagner en Inglaterra. Un crítico de música en México que a mi parecer posee las cualidades que mencioné es Juan Vicente Melo. Escribe bien y tiene intuición.

—Pero en los dos casos usted se ha referido a críticos que además son literatos; ¿estos ejemplos no podrían plantear la dependencia de la crítica musical, de la crítica literaria en su forma de análisis?

—No creo que el crítico musical tenga que ser un escritor; basta con que sepa expresar con claridad lo que pretende decir y que por otro lado no esté comprometido con una u otra corriente. Es por esta razón que los compositores, en general, somos malos críticos; no tenemos esta amplitud de criterio porque al estar buscando un objetivo deseado hacemos un trabajo de selección y no un trabajo de apreciación general. Si usted observa, en la historia de la música siempre han existido facciones antagónicas con gentes muy apreciables en ambos bandos, incluso a veces dicen lo mismo, cada quien a su manera. Esto sucede, por ejemplo, con Brahms y Chaikovsky, quienes no sentían ningún aprecio mutuo, pero en verdad no están tan alejados uno del otro. El ejemplo más contundente es la enemistad entre Brahms y Wagner. Les era imposible ver lo apreciable del otro al concentrarse en crear un tipo de música que realmente satisficiera sus miras creativas. Así, un compositor será un mal crítico, excepto si se trata de una obra que pertenezca a su mismo ámbito.

—¿Cuál es la función de la crítica, si es que tiene alguna?

—Al comentarle los dos ejemplos de crítica, Bernard Shaw y Juan Vicente Melo, creo que el crítico ha de representar no al gremio de los compositores, sino al

público; debe expresar la impresión que le produce una obra como a un oyente, y no como a un compositor. Al escribir una obra a mí me interesa el efecto que tiene en la gente común. Criticar técnicamente mis obras puedo hacerlo en una forma más feroz de lo que pudiera hacerlo cualquier otro músico. Es por esto que algunas veces rehago mis obras. Y en este sentido cada compositor debe ser su propio crítico en sentido técnico. Pero, el efecto que una obra produce en los oyentes rara vez tiene que ver con su elaboración formal, con su aspecto técnico.

-¿Y a qué cree que se deba este fenómeno?

-Es muy difícil hablar de esto sin incluir términos que a muchos les parecerán cursis. Una obra musical va dirigida al oído y al espíritu. Uno no está presentando una solución a un problema, aunque la obra pueda abarcar ese aspecto para el compositor. Y es innegable que algunas obras sí son una solución a un problema que el compositor se propuso en plan técnico; pero el oyente no tiene por qué ser consciente de eso en primer lugar. Él está oyendo y respondiendo interiormente a algo que dice el compositor. Yo considero que el crítico debería ser un vínculo entre el compositor y el público, un receptor con una antena más fina.

-Entonces ¿usted cree que el crítico debe tener una función formativa en el gusto del oyente; es decir de enseñanza y sensibilización?

-Creo que el crítico en última instancia debe representar la recepción que ha tenido la obra en el público: decirle al compositor: "...tu obra me parece esto...", como oyente casual, no como colega. Aunque estas dos funciones pueden darse al mismo tiempo en un individuo. Algunas veces el compositor puede tomar la función de crítico, pero en ese momento se mezclará en la fila de los oyentes. Pero, como ya dije, esta conjunción me parece muy difícil.

-Pero este sería un ideal de crítico.

-Sí. La mayoría de las veces el crítico es un señor que quiso ser compositor, o pianista, o director de orquesta, y no "la hizo". Este sería el peor crítico musical que existe; tendría que ser un santo para impedir que sus resentimientos y prejuicios salieran a relucir en sus críticas.

-Pero también se dan casos de críticos con sólida preparación que son parciales y prejuiciosos.

-Claro. Sobre este hecho de la preparación técnica le pondré un ejemplo. Uno de los críticos más famosos del siglo pasado, archienemigo de Wagner y amigo de Brahms, Eduard Hanslick, era sumamente preparado. Pianista con oído finísimo. En una crítica donde habla de una obra de Liszt dice que la obra comienza con tales notas y que el autor a estas notas les agrega otra creyendo que esto es un acorde. Se refiere al comienzo del "Vals Mefisto", que se inicia con un acorde que me parece estupendo, ya cercano al impresionismo. Hanslick oía perfectamente y,

Página manuscrita del *Quinteto* para clarinete y cuarteto de cuerdas (1989).

sin embargo, fue incapaz de apreciar esta novedad. Ahí tiene a un crítico preparado (que quizá quiso ser compositor) incapaz de valorar obras nuevas por estar enterrado en sus prejuicios del clasicismo y de la forma sinfónica.

—¿Qué opina usted de la crítica en México; y cómo lo ha tratado?

—Para mí es muy difícil juzgar a la crítica. Los críticos de música que conozco también son, fueron o quieren ser compositores. Por otro lado la crítica musical en un país como México es un poco ilusoria; no hay una vida musical tan vigorosa como para que haya crítica. Si usted tiene un arbolito enclenque no lo va a podar; usted podará un follaje abundante. En México casi hay que elogiar a todo el que se dedique a hacer música, en consecuencia la crítica me parece un tanto innecesaria. En general, a mí no me ha ido mal con la crítica, pero confieso que leo poco los periódicos y las revistas.

—Volviendo a su trabajo como crítico; ¿usted dejó de escribir sobre música por creer que la imparcialidad en su posición de compositor es imposible?

—No sé hasta qué grado los críticos compositores manejan el arma que tienen en la mano —porque de algún modo lo es— en favor de su trabajo como músicos. Después de escribir unos cuantos artículos sobre música advertí que sería incapaz de escribir crítica porque tendría que hacer una selección de mis opiniones; mi posición no sería neutral. Creo que la honestidad como crítico es casi inalcanzable.

—¿Cómo se genera la creación musical, y qué elementos la conforman?

—Para mí una obra puede empezar de diversas maneras: puede empezar con una melodía, con una idea rítmica, con una visión vaga de cómo quisiera que sonara una obra o de su posible comienzo. A partir de ahí el trabajo consiste en buscar ideas que puedan entrar en esta visión vaga. Muchas veces se tiene un motivo y se trabaja desarrollándolo o agregándole.

—Pero además tiene que resolver la forma y la estructura, etc., los aspectos técnicos del oficio, ¿no es así?

—Uno construye sus obras a base de problemas técnicos: precisar la duración de cierto tema, su sucesión, etc. Al escribir una obra uno está pasando de un problema a otro. Muchas veces se piensa en cuestiones tan prosaicas como: "...estas notas, a esta velocidad, ¿será posible que las toque una trompeta?". Uno piensa en términos muy artesanales. Pero esto se inició con una visión anterior que se tuvo de la obra, como observada desde lejos. Estoy hablando, naturalmente, de mi experiencia.

—¿Cree usted en la inspiración?; si es así, ¿en qué sentido?

—Sí; creo que existe la inspiración entendida como un chispazo en ciertos momentos de la creación musical, al inicio o durante el desarrollo. Pero no creo en la inspiración como la aparición de una obra completa. He leído que a Mozart le

sucedía eso, pero no es mi caso. A mí me ocurre en algunos momentos que no me satisface lo que hago; pero en otros, entro en calor y se producen esos chispazos en que aparece algo que me parece significativo.

—¿Y esos chispazos se precisan y desarrollan con el trabajo artesanal en su conjunto?

—Sí. Diría que el trabajo artesanal produce ese chispazo y que casi siempre es necesaria una "talacha" preliminar antes de llegar a ese punto donde se producen las ideas que pueden funcionar.

—¿La creación es un proceso prioritariamente racional o emotivo? ¿y que tan importante es el trabajo y el "chispazo"?

—Es muy difícil hablar de lo racional y la inspiración, de cualquier modo todo se produce en el cerebro. Es imposible decir que componemos con el corazón. Es evidente que la composición es una actividad de la razón, pero también es cierto que uno está produciendo reacciones emotivas. La música no puede hacer menos que esto. Por ejemplo, usted va al piano con un músico y le toca un intervalo. Él sabe reconocer el intervalo, pero al mismo tiempo ese intervalo por sí solo está produciendo una reacción emotiva. Al manejar la materia musical usted maneja ciertas células que producen por sí mismas una reacción emotiva. No hay manera de separar estos dos aspectos. Si usted toca una tríada menor —un acorde— la gente dirá que le parece triste, si suena una tríada mayor le dirán "esto lo oigo más alegre". Claro, porque sólo hablamos de tríadas, pero al combinar acordes mayores y menores en una pieza, la cosa ya no es tan sencilla. Y al hacerse más compleja la obra, la reacción emotiva será también más compleja, y en cierto momento ésta será un proceso tan complicado, que será imposible describirlo con palabras.

—Y aquí reaparece el problema, expresar verbalmente lo que "dice" la música.

—En efecto. Yo he escrito durante muchos años las notas de programa para la Orquesta de la Universidad (OFUNAM) y siempre que he podido he evitado términos técnicos; y recuerdo que al hablar de las sinfonías y los conciertos de Mozart me fue muy difícil comentar las obras porque en cierto sentido todas las obras son iguales. La técnica que su autor utiliza en muchísimas obras, incluso la instrumentación, no cambian. Es la misma forma exterior, y, sin embargo, qué riqueza y variedad logra crear dentro del mismo marco formal. Pero para comentarlas debe uno recurrir casi siempre a símiles y metáforas, o contentarse con transmitir los datos acerca de las circunstancias en que fueron compuestas.

—¿Usted para quién escribe? ¿qué importancia tiene para usted que su música se escuche?

—La mayoría de la música que he escrito ha sido por encargo. No solamente la de cine, que son encargos muy objetivos. Sí, hay obras que he escrito porque se me han ocurrido, y he aprovechado que surja un encargo para terminarlas, pero para mí es difícil escribir música así nada más. En un artículo que escribí anotaba que

el compositor moderno está un poco en la situación del poeta: hay que ver sus obras en términos poéticos cuando no se trata de una música para una función específica. Comento esto porque no creo que haya una demanda real de música de concierto.

Ahora, para todo compositor es importante que su música sea escuchada, de lo contrario, quién sabe si uno la escribiera. Hay pocas obras que uno puede considerar totalmente abstractas. La única que se me ocurre es *El Arte de la Fuga*, que ni siquiera instrumentó Bach. Son ejercicios de fugas en abstracto; escritos sin pensar en una ejecución. En los demás casos todos escriben para que su obra se ejecute.

—Pero esencialmente, ¿para qué o quién escribe?

—He llegado a la conclusión de que escribo música para mí. No sé cómo lo entiendan otros compositores, pero para mí es un monólogo; si se quiere, un diálogo con la música en mayúsculas. Esta situación, naturalmente, no conduce a una actividad frenética. Por esto el trabajo se me facilita cuando hay un compromiso exterior; cuando hay una fecha en la cual debo entregar una partitura. Ahora recuerdo haber leído que Mozart —que uno imagina como una especie de fuente inagotable, un surtidor de música—, confesaba en una carta que se le dificultaba mucho escribir cuando no tenía un plazo para entregar una obra. Y muchas veces los plazos eran sumamente breves; de ahí las anécdotas de cómo escribió una obertura en una noche, etc.

—¿Qué importancia tuvo el nacionalismo en la música mexicana?

—Fue sumamente importante, gracias a él aparecieron dos grandes figuras de nuestra música, Chávez y Revueltas, acompañados de otros compositores muy apreciables. Nuestro nacionalismo tuvo la suerte de coincidir con actitudes parecidas en otros países —pensemos en Bartok, Falla, Copland, Villa-lobos, etc.— y esto lo salvó de sentirse como un movimiento retrógrado. Esto cambió totalmente con el triunfo del serialismo después de la Segunda Guerra Mundial; las teorías dodecafónicas son incompatibles con el nacionalismo.

—¿Qué caracterizó al nacionalismo mexicano?

—Lo mismo que caracterizó al nacionalismo en otros países. El uso de material folklórico existente —melodías, ritmos, instrumentos— en forma de simples arreglos o, en el mejor de los casos, como punto de partida para creaciones más abstractas. Afortunadamente, nuestro nacionalismo musical no se convirtió en una estética oficial compulsiva como en el estalinismo, con todo y que el *Huapango* de Moncayo o la *Sinfonía india* de Chávez se hicieron prácticamente obligatorios en los actos oficiales. Podría pensarse que nuestro nacionalismo está muy ligado al idealismo revolucionario de aquella época, pero hubo músicos como Bernal Jiménez que, siendo nacionalistas, tenían ideas políticas sumamente conservadoras.



Tere Pecanins, Martín Seidel, Brian Nissen, Joaquín Gutiérrez Heras, sentados: Jorge Ibargüengoitia y Montserrat Pecanins.

—¿Cree que la música mexicana está al nivel de la de cualquier país?

—Sí por lo que toca a ciertas obras. No por lo que toca al nivel normal de ejecución o de cultura musical. La vida musical de un país se nutre de los aficionados, de la gente que toca un instrumento o hace que sus hijos aprendan a tocar uno, de la gente que asiste a los conciertos y crea sociedades musicales. En México esta vida musical es deficiente. Podríamos culpar de esto a la pobreza del país, pero un coro no necesita instrumentos, y vea usted cuál es el porcentaje de mexicanos que forman parte de un coro, comparado con el de países europeos o de los Estados Unidos.

—La música para cine, al ser predeterminada, ¿no corre el riesgo de ser una simple herramienta que llega a vulgarizarse?

-Creo que eso depende del director y hasta cierto punto del productor. En los años treinta y cuarentas sí se creó en Hollywood un estilo musical para películas por algunos compositores, en su mayoría europeos, que venían con una tradición de la música romántica o posromántica. Al trasladarse esta herencia a los Estados Unidos se creó un estilo que gustó mucho a los productores y directores de Hollywood y se convirtió en una especie de estilo obligatorio. Pero creo que ésta no fue una situación duradera; dependía de la cultura musical del director. Había casos en que ya se utilizaba música más contemporánea. Recuerdo haber visto una película de ciencia ficción, "El planeta prohibido", donde la música era electrónica. Evidentemente esto no gustó y hubo un contraataque del *establishment*. Es curioso que una película de ciencia ficción de los años cincuenta tuviera música electrónica, y que actualmente las películas de este tipo usen músicas que frecuentemente regresan al siglo XIX.

-Para escribir música de cine ¿el compositor necesita tener disposiciones o capacidades específicas?

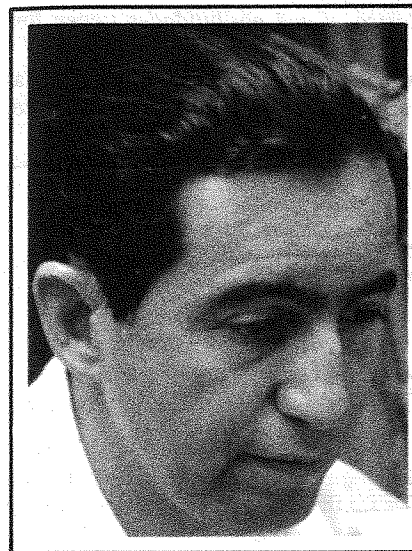
-Escribir música para cine puede ser interesante cuando la escena que se va a musicalizar provoca un interés especial. Creo que la música de cine no es difícil de hacer. Se asemeja un poco al trabajo de un pintor cuando le piden un decorado para la escena; puede resultar atractivo, pero el pintor tendrá que trabajar en función de otra cosa; no va a pintar un cuadro, sino algo que se verá desde muy lejos. Por lo tanto debe conocer las exigencias del género; y ello requiere un cierto instinto. Si a mí no me interesara el cine como tal, yo no escribiría música para películas. Hay compositores cuya música se lleva bien con el cine o el ballet. En la música mexicana está el caso de Silvestre Revueltas, en otros países tenemos a Prokofiev, Honegger, Copland...

-Al escribir música para cine o teatro ¿el compositor deberá conocer estos géneros?

-Sí, hasta cierto punto. Hay compositores que tienen disposición para las artes visuales o dramáticas, y otros cuya sensibilidad no se dirige ni al cine ni al teatro. La disposición no tiene que ver con la calidad de la música, sino con su espíritu. Mozart, por ejemplo, tenía una cercanía espiritual hacia la ópera. No se puede decir lo mismo de compositores como Beethoven o Brahms. El primero escribió una, pero creo que esa ópera se mantiene en los repertorios porque es de Beethoven; no pertenece a su obra imprescindible. Y Brahms, de plano, no escribió ninguna.

-Hace un momento habló de la calidad de una obra, ¿podría comentar las características de una música para cine o teatro con calidad?

-Me parece imposible responder en abstracto. Hay músicas sencillas que pueden funcionar perfectamente. En ocasiones hay escenas en que unas cuantas notas al piano tocadas por el mismo director son suficientes. En cambio, puede suceder que una música estupenda se "coma" a la película: la gente saldrá con una impre-



sión mayor de la música que de la película. Una música excelente no será necesariamente una buena música de película.

-¿Cuáles son sus preferencias literarias?

-Me gusta leer teatro y novela; el género que me es más alejado es la poesía; diría que para un músico debiera ser el más cercano, pero para mí es el más difícil.

-¿Cómo ha determinado los textos escogidos en las obras vocales?

-He usado muy pocos textos. No he escrito canciones con piano, que es lo usual. Cuando un poema me gusta, no siento la necesidad de ponerle música. Un poema también tiene un ritmo y una melodía que yo puedo disfrutar; entonces, ¿para qué encimarles una música? En mi opinión, la poesía más apropiada para la música es la poesía que se acerca a la canción; no una poesía intelectual ni conceptual, sino aquella que maneja imágenes. Uno de los poetas que he musicalizado es Emilio Prados porque en su poesía las palabras son primarias, elementales. Me parece que en los poetas españoles es más sobresaliente esta calidad que en los mexicanos.

-¿Qué otros textos y autores ha utilizado?

-En una obra para coro y percusiones, *De profundis*, usé el latín para evitar la situación usual, bastante molesta para mí, de un texto entendido a medias.

-De acuerdo a su experiencia como director de Radio Universidad (1966-70), ¿qué

difusión cree usted que alcanza la música clásica, y qué posibilidades tienen los compositores de dar a conocer sus obras?

—Creo que la radio es uno de los instrumentos más valiosos en la difusión de la música. Por lo general tiene discotecas grandes y además recibe programas de

a Marielena Arizpe y Alvaro Bitrán

dúo para flauta en sol y violoncelo

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

Lento (♩ = c. 76), espressivo e flessibile

Flauta (sonidos rectos) *mf* *legato*

V. Cello *mf*

n *mf*

poco rall. a tempo

arco

pizz.

Serie D. No. 43

D. R. © Joaquín Gutiérrez Heras, México 1984
Avenida Juárez 18-306. 06050, México, D. F.

Reproducido con autorización de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

otros países a través de las embajadas y sus agregados culturales. De este modo se puede uno enterar de estrenos de obras que aún no han salido en discos. Hay países donde las estaciones de radio tienen, incluso, sus propias orquestas, y muchas obras se estrenan en las estaciones de radio. En México, desgraciadamente, esto no sucede, pero ya la sola transmisión de grabaciones de discos o programas que llegan de otros países a la radio (en este caso Radio Universidad) tiene gran importancia en la difusión de la música.

Por otra parte, en México se hacen muy pocos discos de música moderna; y por lo general son producidos por la Universidad (UNAM) o Bellas Artes. Normalmente, estos discos se escuchan por Radio Universidad o Radio Educación, pero creo que en su función como difusora de obras nuevas, nuestra radio aún está algo atrasada. Si bien se transmiten eventualmente conciertos de música de cámara o sinfónica y a veces se invitan a ejecutantes a tocar en el auditorio de la estación, esta labor, diría yo, todavía está en ciernes.

—Ahora que usted comenta sobre los programas extranjeros, recuerdo que hace años se transmitían conciertos de Radio Nederland por R. U., y ahora ya no se escuchan. ¿Usted a qué atribuye las limitaciones de la programación musical en una estación como Radio Universidad?

—Una estación de radio evidentemente tiene que estar actualizada en la adquisición de discos; necesita un presupuesto para adquirir nuevas grabaciones, además tiene que cuidar el patrimonio que ya tiene. En R.U. se acostumbraba —supongo que todavía lo hacen— pasar los discos nuevos de inmediato a cinta; para que por desgaste o en caso de pérdida o destrucción se pudieran regrabar.

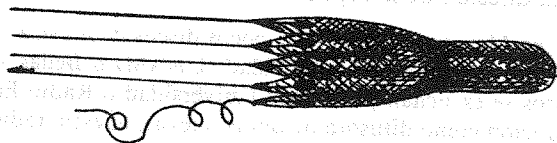
Para los programas extranjeros hay que establecer una red de asesorías con las embajadas para que sus respectivos países envíen estas grabaciones. En el caso de los programas holandeses, no sé si Radio Nederland ya no tenga interés en mandar sus programas o sea descuido de los directores de la radiodifusora.

—Usted ha hablado de la música como disciplina y profesión, pero ¿usted qué música disfruta y cómo la goza?

—Naturalmente hay compositores que me gusta escuchar. Mi discoteca no es muy grande; lo que oigo en conciertos y en casas de amigos es una dosis suficiente. Muchos discos que oigo son de obras nuevas que alguien me prestó porque son interesantes. Por una parte disfruto o repaso obras que me han gustado siempre; y por otro lado escucho la música que ahora hacen ciertos compositores, para estar al día de algún modo. No sólo me refiero a compositores de fama internacional como Lutoslawsky —que, como ya dije, es probablemente mi compositor preferido en la actualidad dentro de la música moderna—; es necesario saber qué se está haciendo en México. Asisto a algunos estrenos de obra mexicana; radio casi nunca oigo. Y creo que soy capaz de disfrutar la música tanto como compositor que como cualquier oyente aficionado.

DOCUMENTOS

INTERPRETACIÓN LITERARIA DE LOS PRELUDIOS DE CHOPIN



ALFRED CORTOT

Después de una brillante tournée por los Estados Unidos, el eminente pianista francés M. Alfred Cortot ha tocado recientemente en París un programa por todos conceptos interesante. Tres grandes números lo integraban: I.—Sonata de Liszt. II.—24 Preludios de Chopin. III.—Estudios en forma de variaciones de Schumann.

Cortot ha aplicado una "imagen literaria" a cada uno de los Preludios de Chopin. Estas "imágenes" las emplea frecuentemente el pianista francés entre sus discípulos para despertar en ellos el sentido de la expresión. Juzgamos de interés para nuestros pianistas, reproducirlas aquí:

1. Agitato, *do* mayor: "La espera ardorosa de la amada".
2. Lento, *la* menor: "Meditación dolorosa. La mar desierta a lo lejos".
3. Vivace, *sol* mayor: "El canto del arroyuelo".
4. Largo, *si* menor: "Sobre una tumba".
5. Allegro molto, *re* mayor: "El árbol lleno de cantos".
6. Lento assai, *si* menor: "La nostalgia".
7. Andantino, *la* mayor: "Recuerdos deliciosos flotan como un perfume en la memoria".
8. Molto agitato, *fa* sostenido menor: "La nieve cae, el viento gime, la tormenta ruge; pero en mi triste corazón el huracán es aún más terrible".
9. Largo, *mi* mayor: "Finis Poloniae".
10. Allegro molto, *do* sostenido menor: "Fuegos que caen".
11. Vivace, *si* mayor: "Deseo de muchacha".
12. Presto, *sol* sostenido menor: "Cabalgata nocturna".
13. Lento, *fa* sostenido mayor: "En un país extraño, pensando en la bien amada lejana, en medio de la noche estrellada".

14. Allegro, *mi* bemol menor: "Mar tempestuoso".
15. Sostenuto, *re* bemol mayor: "... Pero la muerte está ahí, en la sombra".
16. Presto con fuoco, *si* bemol menor: "La carrera al abismo".
17. Allegretto, *la* bemol mayor: "Ella me ha dicho: yo te amo...".
18. Allegretto molto, *fa* menor: "Imprecaciones".
19. Vivace, *mi* bemol mayor: "Alas, alas para huir hacia tí, mi bien amada!".
20. Largo, *do* menor: "Funerales".
21. Cantabile, *si* bemol mayor: "Retorno solitario al lugar de la declaración".
22. Molto agitato, *sol* menor: "Rebelión".
23. Moderato, *fa* mayor: "Juegos de Náyades".
24. Allegro appassionato, *re* menor: "Sangre, voluptuosidad, muerte".

Tomado de Revista Musical de México, Tomo I, número 9, 15 de enero de 1920.

Cara Bossi,
Le dedico il piccolo Tango a
Joseph Puccini per il suo
buo amico, cedendole insieme
alla pubblicazione tutti i
diritti d'autore
Distinguiti saluti
G. Puccini
Torre del Lago
4. 5. 1910

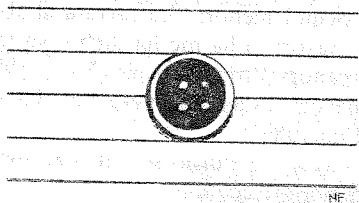
POSTAL INÉDITA DE PUCCINI

Querido Bossi:
Le dedico el pequeño tango
escrito en una página de ál-
bum para el piano, amigo,
cediéndole junto con su pu-
blicación todos los derechos
de autor.

Distinguidos saludos
G. Puccini
Torre del Lago
4. 5. 1910

(Trad.: LIH)

LA MÚSICA ALEATORIA



EUGENIO MONTALE

Traducción de Guillermo Fernández

Después de haber dicho, aquí, que los escritores de hoy tendrían poco o nada que ganar si vigilasen los recientes progresos de la música, he querido documentarme, temeroso de haber desvariado. Nunca he frecuentado los *Ferienkurse* de Darmstadt ni los conciertos palermitanos de «Música Nueva», pero he hecho acto de presencia en bastantes festivales musicales y regularmente oigo en el cuarto programa de la radio la no escasa música recientísima que ese programa emite. No me bastaba; y en estos días una mejor información me ha llegado en el último fascículo de la «Rassegna musicale» que, publicada por Einaudi, ha alcanzado felizmente su trigésimo primer año de vida. Numerosos críticos y músicos pasan revista a las que han sido llamadas tendencias post-webernianas, esto es, a un período de casi veinte años. ¿Qué ha ocurrido en todo este tiempo?

Se puede intentar decirlo en dos palabras. Primeramente se ha asistido a la generalización de la técnica dodecafónica, después a la crisis de ese sistema, abandonado por algunos, agravado por otros, según veremos; y después a la aparición de la música electrónica, de un lado, y del otro de una música «aleatoria» que deja mucho espacio a la improvisación del ejecutante y da lugar a obras informales —o neoimpresionistas o neoexpresionistas—, sin que exista una etiqueta que valga para abarcar la producción entera. Naturalmente, las distinciones no son netas porque válvulas electrónicas (no hay que confundirlas con los acostumbrados instrumentos eléctricos) pueden encontrar sitio junto a instrumentos tradicionales, y el resultado puede variar en cada caso.

El gran hallazgo de la música electrónica era que suprimía totalmente la figura del intérprete, del ejecutante. En la cinta era fijado de una vez por todas el original de la obra. Si una música semejante hubiese destronado para siempre el sistema

de los doce sonidos templados, todo un edificio escolar de ciencia y de práctica se habría derrumbado. De hecho, aunque no esté en absoluto probado que el conocimiento de la técnica tradicional sea inútil al compositor electrónico, es cierto, sin embargo, que quien tenga buena práctica de los misterios técnico-acústicos de la electrónica y disponga de una cierta sensibilidad musical puede componer con la nueva técnica, aunque nunca haya puesto los pies en una escuela de música.

El desastre —que no se presentaba demasiado grave, dados los primeros e inseguros pasos de la electrofonía— fue evitado con satisfacción general. En un primer momento se convino que la música electrónica no echaba de casa a la vieja música y que entre las dos lenguas era posible una convivencia pacífica, pero casi de pronto se descubrió que el gracioso escalofrío electrónico podía obtenerse también de las orquestas tradicionales empujadas hasta los extremos de sus posibilidades, con o sin el auxilio de máquinas ruidosas, altavoces y voces humanas empleadas como sonido inarticulado. La convivencia podía así convertirse en cohabitación. Muchos autores pensaron después que la serialidad podía ser mantenida extendiéndola incluso a las fuentes del sonido. Ese maldito rumor que surge de nuestros pies, del cielorraso, de los laterales, de detrás, de todas partes excepto del escenario, no es otro que la dislocación de los ejecutantes según el sistema de retroceso, del reverso y del cangrejo. Se obtienen así nuevos efectos «espaciales»; y puesto que hoy se habla mucho de música impura que es también teatro porque incluye el espectáculo visivo de los ejecutantes, de sus gestos, del lugar que ocupan, no se ve por qué no sean también «cangrejizados» los espectadores, no último elemento del espectáculo musical.

En la música por pequeños conjuntos, la introducción de fuentes mecánicas de sonido (botellas, bidones, mecanismos de percusión, gritos registrados en cinta o emitidos por los concertistas) se presentaba más fácil; pero aquí el gran precursor era John Cage, capaz de hacer sonar un sillón de orquesta Frau o de ejecutar un concierto entero para piano sin tocar ni una sola tecla. Y por este camino se podría ir muy lejos si no surgiese el grave problema de la grafía musical actualmente en uso, que no permite señalar microintervalos ni fracciones de sonido inalcanzables por nuestros instrumentos. Escribir con las notas se hace cada vez más difícil: las partituras de hoy llegan a ser pictográficas, a estar erizadas de signos sinusoidales, de flechas y de criptogramas. Leer una de estas músicas sería una empresa ardua sin el consejo del autor; ni se puede pedir al ejecutante un resultado siempre igual.

Nace así el concierto del azar, de la intervención de la casualidad. No sólo el autor puede utilizar los pequeños signos que las moscas dejan en un pentagrama expuesto al sol, sino que es perfectamente inútil que acabe su obra o que ponga en un determinado orden las distintas partes de su composición. Cada vez más numerosas se hacen las músicas compuestas de secciones intercambiables o francamente suprimibles según la voluntad del ejecutante. Así pues, crece la importancia del intérprete, que en un primer momento parecía una especie zoológica en vías de extinción. Hoy el intérprete ha llegado a ser un necesario coautor.

The image shows a page of a musical score for 'Juegos Venecianos' (1961) by Witold Lutoslawski. The score is arranged in two columns. The left column contains staves for flutes (fl picc, fl), oboe (ob), clarinets (cl I, cl II), bassoon (bs), trumpet (trbn), and cornet (cor). The right column contains staves for trombone (trbn), piano (p), and strings (vi I, vi II, vii I, vii II, va I, va II, vb I, vb II, cb I, cb II). The score includes various markings such as 'ca 10"', 'ca 12"', 'ca 7"', and 'ca 125'. There are also markings like 'ad lib' and 'H'. The score is reproduced with the authorization of PWM, Edition, Polonia.

Página de *Juegos Venecianos* (1961), para orquesta de Witold Lutoslawski. Reproducido con autorización de PWM, Edition, Polonia

Incluso le está consentido rebelarse al autor y al público. El compositor Kagel ha escrito una música que permite al intérprete dos minutos de rebelión, durante los cuales éste puede tocar lo que le parezca o callar o acaso lanzar insultos o productos vegetales a los oyentes. No es una invención mía. En Colonia, en un espectáculo de «movimientos musicales independientes» de Stockhausen, *formaban también parte de la música* un lanzamiento de legumbres al público y una zambullida del pianista en una bañera de zinc, de la cual el desdichado debía después emerger para tocar la *Prière d'une vierge*.

Una de las teorías en boga ha sido tomada en préstamo por la *action painting*: la música gestual debe agotarse en el acto mismo, en el acto físico de la composición: no tiene importancia que haya sonido. En este camino, el mentado Kagel ha escrito una música que no debe ser tocada sino sólo convertida en mímica por el ejecutante: «Todo intérprete ejecutará una exacta *mimicry* de su parte como está indicado en el texto (incluida toda clase de actividad física) y las operaciones indicadas por el contexto musical –por ejemplo, en el caso del arpa, el cambio de los pedales–, y la *mimicry* debe ser llevada lo más cerca posible a las cuerdas y a las pieles de los instrumentos sin producir ningún sonido». Generosamente el autor informa de una tal ejecución virtual debe ser decidida colectivamente. Habría, por fortuna, un derecho de veto. Músicas semejantes no requieren en realidad una ejecución; y no falta quien cree que la música se debe leer, no tocar: leer, o mejor descifrar sobre el texto, incluso con ayuda de fórmulas algebraicas.

Existe, además, la espinosa cuestión de la duración de la supervivencia del texto. ¿Es realmente necesario que, agotado el gesto, éste deba ser fijado en el papel y cristalizado? No es de esta opinión el ya citado Stockhausen, quien declara «híbrido» el deseo del artista de que la obra sobreviva a su autor, y augura que «las futuras generaciones hagan su propia música, sin llenar su tiempo preponderantemente con música vieja». (Lo cual, dicho sea entre paréntesis, siempre ocurrió hasta casi todo el Ochocientos, cuando la recuperación histórica de las antiguas músicas no existía; pero, si ello es así, ¿la neovanguardia no revela su carácter regresivo, su voluntad de eludir las verdaderas dificultades?)

Otro y más grave problema es si se pueden juzgar –y cómo– semejantes producciones. Hablar de un fragmento musical ha sido siempre posible con la ayuda de comparaciones con las demás artes, de metáforas. Puesto que todo arte específico «destiñe» sobre otras artes (y hoy más que nunca, dado el carácter visivo de nuestra civilización), el préstamo de las terminologías parece más que nunca necesario. El filósofo (si lo es) Armando Plebe no comparte, sin embargo, esta opinión. Él piensa que sólo un juicio técnico-acústico es posible de hecho en música; cualquier otro juicio sería impertinente. Empirista radical, que ha hecho tabla rasa de toda posible superestructura metafísica o simbólica o analógica, él cree que sólo el desarrollo de las distintas gramáticas (musicales) puede interesar al crítico. Realiza un ulterior avance el crítico de arte Eugenio Battisti, desolado de que la música no haya expresado todavía su Mondrian. «Una vez que sea destruida la idea del cuadro o de la estatua, del concierto o de la ópera, pero identificado el arte con la

III

Página del *Cuarteto de cuerdas II* (1967) de Manuel Enriquez
 Reproducido con autorización de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Julianowi Zarzyckiemu
QUARTETTO

Página de *Cuarteto de cuerdas*, (1960) de Krzysztof Penderecki
 Reproducido con autorización de PWM. Edition, Polonia

creación de cualquier manufactura, desaparece toda distinción entre artista y artesano, entre obra maestra y producción utilitaria». Justamente así; estamos en este punto. Pero, entonces, ¿cómo negar el título de artista, de gran artista, a quien identifica e interpreta y hace suyo (sin escribir nada sin mover un dedo) el sonido del viento entre las hojas o el estruendo de una marejada? En el concepto general de un arte consumido y no de un arte producido por un artista, la idea misma de un posible arte se diluye en la nada, y el sustitutivo puede alegar derechos que una obra original no sabría pretender.

Apenas si he desflorado algunos de los juicios contenidos en la importante publicación, en la cual no faltan –aun cuando estén en minoría– las voces del buen sentido. Entre éstas (con referencia a la actual situación de la música) la de Gillo Dorfles, quien, por otra parte, no ha colaborado en este número de la «Rassegna» pero se halla citado por otros. Tras haber establecido que los elementos estructurales del arte musical son la melodía, la armonía, el contrapunto y el ritmo, Dorfles observa que los principales músicos modernos han desarrollado una u otra de estas dimensiones pero no han sabido «remanipularlas» todas juntas. Aparte del dudoso término de remanipulación (que él, por lo demás, pone entre comillas), he aquí expuesta una verdad elemental, que hoy es del dominio público, pero que ningún criterio moderno se atrevería a hacer suya sin temor de ser descalificado. La verdad es que la coexistencia de los cuatro elementos implica ni más ni menos que la presencia del genio: palabra detestada por la civilización del consumo y por sus celadores.

Y ahora sólo me queda volver al principio y preguntarme todavía si verdaderamente nuestros escritores pueden aprender algo de los músicos modernos. La única cosa, a mi parecer, que puedan aprender es taparse los oídos con esos algodones impregnados de parafina que se usan para poder conciliar el sueño en un hotel metropolitano. Ninguno de los cuatro elementos puede ser relegado por un escritor digno de tal nombre. Por otra parte, yo no sé si son, para nosotros, los escritores, exactamente cuatro. Sí sé que el arte de la palabra es también música, aunque tenga poco que ver con las leyes de la acústica. Pero la acústica musical, ¿pertenece verdaderamente a las ciencias físicas? En su punto de partida, sí; no con seguridad en el punto de llegada. Ahora, en arte, se puede alcanzar el mismo nivel desde cualquier punto de partida. Si no ocurriera así, sería imposible establecer una discriminación entre arte y ciencia.

25 de septiembre de 1962

GEORGE SEFÉRIS

M. R.

El jardín con surtidores bajo la lluvia
tan sólo lo verás desde el ventanuco
tras el vaho de los cristales. Tu alcoba
estará sólo iluminada por la llama del hogar
y alguna vez, a la luz de relámpagos lejanos, aparecerán
las arrugas de tu frente, viejo Amigo mío.

El jardín con surtidores que en tu mano
eran cadencia de otra vida más allá de los mármoles
rotos y trágicas columnas,
danza entre las adelfas
junto a nuevas canteras,
un cristal turbio lo habrá cortado de tus horas.
No volverás a respirar: la tierra y savia de los árboles
volverán de tu memoria para estrellarse
contra ese cristal peinado por la lluvia
del mundo de afuera.

Traducción de Pedro Bádenas de la Peña (Seféris, *Poesía completa*, Alianza Tres), quien anota: "se alude aquí a la composición de Ravel *Jeux d'eaux de Villa d'Este*". Aguas turbias: la pieza de este título fue compuesta por Liszt; la de Ravel, a la que probablemente se refiere el poema, se llama solamente *Jeux d'eaux*. Al tratar de aclarar el asunto, nuestro amigo y colaborador Aurelio Asiain (véase *Pauta* 19), enredó más las cosas cuando escribió (*Vuelta* 133-134, "A la vuelta de la esquina") que el traductor "confunde a Ravel con Debussy".

Aunque curiosamente, el primer verso del poema recuerda a "Jardines bajo la lluvia", última de las *Estampas* de Debussy.

REQUIEM MAMBO



A diós al rey del mambo, quien ya vivo, de todos modos, tenía ganado un lugar inexpugnable en la mitología popular de México, Cuba y el mundo entero, desde fines de los cuarenta, en que se lanzó a formar una orquestita humilde y poderosa a la que, sin hacer ruido, se puso a sacarle las sonoridades de metales más atrevidas, los ritmos más insólitos y provocadores, las melodías más originales, en que triunfa rotundamente la alegría sensual del cuerpo en libertad o la repentina nostalgia irreparable de los salones nocturnos. Música para el cuerpo, pero también para el oído.

Sólo a un gran músico como el pequeño Caracofoca se le ocurre fundir esencias rítmicas y sabores tropicales latinoamericanos y afrocubanos, el jazz negro y la despreocupada vida nocturna del México cincuentón en una fórmula tan natural, contundente y feliz como el mambo, del que nos deja ejemplares abundantes. Sólo auténticos compositores del alma popular -y reinventores de un alma popular -como Dámaso Pérez Prado pueden eludir los odiosos "desarreglos" musicales para traducir creativamente la esencia de un blues de Handy -St. Louis blues- de una pieza de Rimski-Korsakov -El vuelo del abejorro- o "Bésame mucho" a su propio lenguaje musical, el mambo. Sólo a un hombre como Pérez Prado se le entierra como se le enterró: el ritual honroso de un cortejo fúnebre bailando mambo alrededor del féretro.

LIH

Entraban en México los años cincuenta, la olímpica ilusión de la prosperidad, y el Caraefoca se plantaba en el escenario con su atuendo de dandi tropical, todo el cuerpo disparado bizarramente hacia la cabeza erguida, y accionaba vigorosamente los brazos, gritaba un do tré mmmbooo, y en torno al eje de ese cuerpo el tenso espacio estallaba y vibraba y se columpiaba, se hacía ritmo y sonido, la gran banda fundía jazz y música afrocubana en una muscular y meneada dimensión sinfónica, y se desencadenaba el huracán, el simún, el torbellino, el maelstrom, el bigbang planetario, el principio y el acabóse, la sincopada música de las esferas

(...) y ahora el mambo se hacía romántico y elegante con su veta de sabrosa melancolía, saaabóh, se llamaba fellinianamente Patricia de la Dulce Vida, y el ritmo hacía olas y avanzaba golpeando blandamente la noche, inundaba San Juan de Letrán como un río majestuoso y palpitante, y se disolvía y casi se acababa hasta que reaparecía pujando invicto más allá, por Niño Perdido y sus antros alcohólicos, resucitaba selvático y ciudadano, salvaje y extrañamente elegante aún, y luego otra vez se disolvía y recomenzaba, retornaba querendón a la vereda tropical de su abuelo el danzón, eey familia, se preparaba para el salto mortal al vacío final, toda la orquesta se amontonaba como en un solo y titánico instrumento de percusión, y se alzaba en grand finale, se iba escurriendo en cola de pescado, todos los sonidos se apresuraban por un embudo, todo buscaba sonoramente el silencio como en una llameante nave de los locos, mientras el espacio se paralizaba y desmayaba en torno al chamán Dámaso Perenne Prado, serio e invicto, impecable, todo de punta en blanco vestido, hablando quizá en la pausa entre mambo y mambo con su líquido silabeo antillano, ya listo como el brujo yoruba, el guerrero mandinga, el bongocero carabalí, a relanzar el grito pugido, aaaaaagh, como un cohete y encender la selva frenética y bamboleante de un mambo sin fin por el entonces mambólatra planeta.

José de la Colina

Dámaso Pérez Prado, Tongolele y el "Margo" fueron los mitos de ese tiempo y esa moda. Al crear y representar el mambo contribuyeron a conformar el rostro de una generación (que hoy aprende a bailar el surf, y lo hace con torpeza) y otorgaron los signos primordiales de la mitología de los cincuenta. Ese sistema de comunicación no fue aprovechado y, aún ahora, al cabo de varios años de recuerdos carecemos de estudios serios acerca de ese fenómeno. Por otra parte, no ha sabido apreciarse —como sucede, justamente, con el jazz— el interés y la importancia musical y social de ese ritmo, exhibido en toda su grandeza en el ejemplar strip-tease de Nadia Gray en *La dulce vida* de Fellini.

Juan Vicente Melo

Cuando el serio y bien vestido compositor cubano, Dámaso Pérez Prado, descubrió la manera de ensartar todos los ruidos urbanos en un hilo de saxofón, se dio un golpe de Estado contra la soberanía de todos los ritmos conocidos.

(...) el maestro Pérez Prado mezcla rebanadas de trompetas, picadillos de saxofones, salsa de tambores y trocitos de piano bien condimentado, para distribuir por el continente esa milagrosa ensalada de alucinantes disparates.

(...) Posiblemente, el mambo sea un disparate bailable.

Gabriel García Márquez

Mejor sería que Pérez Prado nos presentase a nosotros. Así, con exclamaciones guturales que siempre nos desconciertan porque suponen un código secreto entre su orquesta y él. ¡Aaaaagh!!! ¿qué quiso decir? No me salgan con que es mero apoyo vocal al ritmo y a la invitación al sacudimiento. *Tabata tapa tapan*, allí hay un mensaje en clave que nos elude.

Carlos Monsiváis

Este notable compositor pertenece, al igual que Chaikovski y Stravinski, a ese selecto grupo de artistas para quienes la música no sólo se oye, se baila: es una invitación a la danza. *El lago de los cisnes*, *Petrushka* y *El ruletero* inauguran nuevas maneras de mover el cuerpo. Lo mismo que el vals o el danzón, el mambo es música para bailar; y si bien es cierto que el mambo, a decir del Dr. Melo, permanece mientras alguien oye, es indudable también que su verdadera dimensión se da cuando esta música encuentra un cuerpo que danza.

Mario Lavista

Sabía de música en general, tenía inventiva. La de Pérez Prado es una de las obras más valiosas hechas por los músicos latinoamericanos. Fue un músico genial. Yo creo que la creación de un género popular no es nada fácil. Fue brillante su empleo de los instrumentos de percusión que en sus manos pasaron a ser casi solistas; sus timbres fueron explotados magníficamente; la rítmica empleada con los giros de los trombones y los sonidos sobreagudos de las trompetas; en el aspecto coreográfico, el uso de las mambonetas. En lo personal disfruté mucho de su música en los teatros de revista y salones de baile.

Mario Kuri Aldana

Mambo es la combinación sincopada de un ritmo que llevan los saxofones; sobre esa síncopa, la trompeta, la flauta o lo que usted quiera hacen una melodía. La batería va con un ritmo de cencerro a cuatro tiempos y el bajo da una combinación de una negra con dos corcheas: una negra en el primer tiempo, dos corcheas en el segundo tiempo, un compás de espera en el tercer tiempo y otra negra en el cuarto tiempo. El mambo clasifica un ritmo.

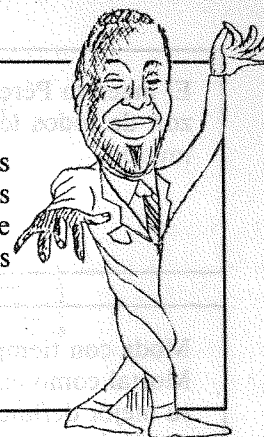
Pérez Prado

Para mí el mambo es un universo de lujuria. (...) Te hace sentir al mismo tiempo que estás ligado a la entraña de la tierra y te permite volar por los cielos.

Margo Su

La música, las mujeres y mis trajes, en ese orden, son mis preferencias.

Pérez Prado



Él, en cualquier momento, él iba en el autobús y pedía un papel cualquiera y hacía las rayas de la pauta y ahí mismo empezaba a hacer algo que se le venía en mente y ahí iba escribiendo su música. No tenía un momento especial para hacer su música: él componía en el avión, en el autobús, donde estuviera, a veces en el café en una servilleta...

Julio del Razo, percusionista de la orquesta de Pérez Prado

Y, de pronto, como inesperado a fuerza de aguardar dos horas, el mito aparece: mínimo, delgado, sin signos de envejecimiento, perfecto show-man, aleccionado por los viajes, la fama y Armstrong, frágil y trompudo, cara'e foca, sudando un poco (signo de danza y no de actitud moral, acción y no pensamiento, exteriorización y no manifestación paradójica de interiorización), mandando, ordenando a las trompetas, conformando la sucesión de acordes, indicando entradas a los saxofones (con las manos), y a los clarinetes (con un pie, con otro pie, con los ojos, con un curvarse del cuerpo, con un nunca estarse quieto, y, sobre todo, con ese grito cuyo valor semántico debe ya ser definido, aullido de animal, permanencia del sexo, manifestación plena y feliz de las posibilidades conjuntas de la laringe, la tráquea y la primera región del intestino delgado).

Juan Vicente Melo

El maestro Pérez Prado ha descubierto la tecla definitiva en el corazón de todos los muchachitos que silban en todas las esquinas del mundo.

Gabriel García Márquez

Moda con tiempo, el mambo dura, permanece mientras alguien oye. Mortal como él, vive, violento, sensual, alegremente. Esa es, tal vez, su mejor definición: acaso, su manera de verlo, de escucharlo (ahora) sea la imagen del cohete que se incendia, ilumina, consume y disuelve. Un eco después de muerto. Hasta donde alcanza la voz, el mambo grita. Ese sonido gutural que rige el ritmo e invita a la danza en su lenguaje, su prueba de laboratorio, su instrumento de poesía, su posibilidad de comunicación, su sistema mitológico. Octavio Paz sabe expresarlo: la misión de decir la palabra de vida.

Juan Vicente Melo

PÉREZ PRADO

Él hacía girar, en el pivote de la noche grande (la que abarca del viernes al domingo), una mandarina con nalgas por gajos, muestrario revólver de yolandas y patis cuya rotación nos embelesó —aunque imposible declarar: nos habrían calumniado. Tan sólo, cada fin de quincena, desprendíamos con disimulo otro poco de hilacha algodónosa al mundo cítrico axial inconfeso, por mucho que asumiese un color me tomas o me dejas. Hoy, en el cuarto vecino siguen bailando mambo. Sí, hoy. Por añadidura, el inventor se muere.

Gerardo Deniz

Nota: Algunas opiniones y textos de este homenaje a Pérez Prado fueron extraídos de *Pauta 23, La Jornada* (15 de septiembre de 1989), *El Semanario Cultural de Novedades* (1 de octubre de 1989) y Radio UNAM (programa de homenaje). El "In Paradisum" de Gerardo Deniz fue compuesto especialmente para el Requiem.

LA SUITE EN J. S. BACH

GUÍA AUDITIVA



LUIS ALFONSO ESTRADA RODRÍGUEZ

Introducción

Esta obra está dirigida a los amantes de la música de J. S. Bach: músicos, estudiantes y aficionados. Su objetivo principal es brindar una base teórica y un sistema de apreciación auditiva que capaciten al oyente para caracterizar y reconocer auditivamente los diferentes movimientos de la suite barroca, así como sensibilizarlo a la expresión, carácter y rítmica particular de cada danza.

La primera parte de este trabajo está dedicada a las características de los movimientos de la suite y al contexto histórico de las obras de J. S. Bach que pertenecen a ese género. La segunda parte presenta una guía para la audición sistemática basada en los aspectos rítmicos de cada danza y contiene también cuadros informativos que facilitan la identificación de las danzas.

La suite es una forma musical muy importante en el periodo barroco, como lo demuestra el hecho de que Bach dedicó suites a varios instrumentos y a la orquesta; es además antecedente de otras formas musicales importantes del barroco, tal es el caso del concierto grosso, ya que los concerti grossi de Corelli, que fueron los primeros en editarse, contienen algunas danzas propias de la suite. Asimismo es antecedente de formas musicales del clasicismo, pues la sinfonía y la sonata heredan el minuet, que es uno de sus movimientos característicos. El estudio de la suite es interesante además por la riqueza en el manejo del ritmo, el carácter y la expresión, que son los elementos usados por Bach para caracterizar los diferentes movimientos.

Se recomienda escuchar los ejemplos aquí citados simultáneamente a la lectura de este trabajo, ya que solamente el lector que siga esta recomendación podrá asimilar todo lo aquí expuesto. Es conveniente señalar también que no es objetivo

de este trabajo hacer una historia de la suite o de las danzas que la integran sino principalmente sensibilizar al oyente en el mundo de expresión y ritmo propio de esta forma musical, por lo que nos centraremos en la información necesaria para estos fines.

La suite

Los términos suite, ordre, partita y obertura, se utilizaron en el barroco para designar una obra formada por una serie de movimientos de origen coreográfico, o sea, danzas estilizadas o no y sólo excepcionalmente se introducen otros movimientos no danzables como el preludio, la fantasía y otros.

Los movimientos de la suite son de estructura binaria simple A + A' o de forma binaria compuesta A + B + A. Todos los movimientos están en un mismo tono y son diferenciables entre sí principalmente por sus características rítmicas, o sea aquellas que tienen que ver con el tiempo: unas son rápidas y otras son lentas, unas tienen compases binarios y otras ternarios, unas empiezan con motivos rítmicos anacrúsicos y otras con motivos téticos. En cuanto a su carácter y expresión, según los teóricos de la época, hay danzas solemnes, elegantes, retozonas, alegres, etc., ambientes logrados por la conjunción de los factores rítmicos e interpretativos.

Las suites de J. S. Bach

Las suites de Bach se encuentran generalmente agrupadas; las más conocidas son las siguientes:

SUITES PARA TECLADO

- 6 Suites francesas
- 6 Suites inglesas
- 6 Partitas
- Partita para teclado en si bemol
- Obertura en fa
- Suite en mi bemol BWV 819
- Suite en la BWV 818

SUITES PARA INSTRUMENTOS DE CUERDA

- 6 Suites para violoncello
- 3 Partitas para violín
- 4 Suites para laúd



Página manuscrita de la *Sarabanda* de la *Suite V* para cello solo

SUITES PARA ORQUESTA

4 Oberturas para orquesta

NOTA. La presente lista no es un catálogo completo de las suites de Bach, contiene las suites estudiadas para este trabajo, que son, eso sí, la mayoría de las obras escritas por Bach en esta forma musical.

Suites francesas

Las tres primeras suites francesas aparecieron por primera vez en el *Pequeño cuaderno para Anna Magdalena Bach*, las dos siguientes aparecieron más tarde en el *Cuadernito* de 1725, pero fue hasta que Bach concluyó la sexta suite cuando las presentó como un ciclo completo e independiente. El autor las llamó Suites para clavecín, y el título con el cual hoy las conocemos les fue dado posteriormente. Hablar de Suites inglesas o Suites francesas no implica sin embargo que las danzas sean necesariamente del estilo a que hace referencia su nombre. Como ejemplo, podemos citar el caso de la segunda danza de la suite, que en las suites II, IV, V y VI es una corriente italiana y sólo en las suites I y III, se trata de courantes al estilo francés, lo cual Bach distinguía incluso con los nombres correspondientes en francés e italiano, que desafortunadamente no han sido respetados por la edición de la Bach Gesellschaft. Si comparamos estas suites con las inglesas y las partitas, notamos que carecen de movimientos introductorios como el preludio, y son las más fáciles desde el punto de vista técnico, por lo que también se les conocía como las suites pequeñas.

Suites inglesas

Según J. N. Forkel, el primer biógrafo de Bach, las suites inglesas son así conocidas por haberse escrito para un noble inglés. Al respecto el único hecho conocido es que en la primera hoja del manuscrito C de la Suite en la mayor se puede leer "Fait pour les Anglois". Sin embargo no hay otros datos que confirmen la tesis de Forkel y por el contrario fueron escritas a lo largo del periodo Koethen, además de que en 1725 aún faltaba la Suite en fa mayor para completar el ciclo, por lo que es improbable que hayan sido escritas por encargo.

Todas las Suites inglesas tienen un preludio como primer movimiento y existen referencias de que en los círculos cercanos a Bach se les haya conocido como las Suites con preludio para diferenciarlas así de las suites pequeñas (Suites francesas).

Como en el caso de las Suites francesas y las Partitas, Bach emplea danzas de estilos diferentes. Todas las courantes son al estilo francés y todas las gigas, excepto la de la Suite VI, son italianas.

Partitas

Otro importante ciclo de suites es conocido como las partitas para clave. La primera de estas partitas apareció publicada en 1726. En cada uno de los años siguientes se publicó una nueva y en 1731 fueron reunidas todas las partitas y editadas por el mismo Bach con el título *Clavier-Uebung...* (Ejercicios para clave comprendiendo preludios, allemandes, courantes, sarabandes, giges, minuets y otras galanterías, escritas para el esparcimiento del alma de los amantes de la música por J. S. Bach.) Cada una de estas partitas comienza con un movimiento introductorio diferente: preludio, fantasía, obertura, preámbulo y tocatta.

El título partitas, que es el italiano para suites, no significa tampoco que el contenido de las danzas sea rigurosamente italiano, pues la partita II tiene como movimientos al estilo francés una courante y un rondeaux, y la partita IV tiene una obertura y una courante francesas.

Partitas para violín

Las partitas para violín pertenecen a una obra titulada *Sei solo a Violino Senza basso accompagnato* en donde Bach distingue la primera, tercera y quinta de estas obras como sonatas y la segunda, cuarta y sexta como partitas.

Estas obras fueron concluidas en 1720 dentro del periodo Coethen cuando Bach trabajaba para el príncipe Leopold von Anhalt, época en la que el compositor se dedicó más a la música instrumental produciendo numerosas obras de música de cámara.

Las sonatas tienen la forma barroca de sonata de chiesa y cada una de las partitas presenta movimientos diferentes. La primera partita incluye un doble después de cada danza, que consiste en una repetición de la danza pero más elaborada, con

más adornos y valores rítmicos más cortos, con una mayor elaboración melódica. La segunda partita contiene la famosísima ciaccona como último movimiento, que es un tema con variaciones y la tercera partita tiene un preludio y una gavotte en forma de rondó.

Suites para violoncello

Al contrario de las partitas para clave (*Clavier-Uebung I*) que tenían como antecedente las partitas de Kuhnau, predecesor de Bach en el puesto de cantor de Leipzig, y que también estaban agrupadas en un *Clavier-Uebung*, y las partitas para violín que tenían antecedentes en las obras de Biber (Salzburgo), J. J. Walther y J. Paul von Westhoff, las suites para violoncello sólo son las primeras de su

The image shows a handwritten musical score for the Allemanda from Partita No. 1 for Violin Solo by J.S. Bach. The title is written in cursive at the top: "Partia 1^{na} a Violino Solo senza Basso." Below the title, the word "Allemanda" is written in a smaller cursive hand. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is clear and characteristic of the 18th century.

Página manuscrita de la Allemanda de la Partita No. 1 para violín solo

género en Alemania. Estas suites también fueron realizadas en el periodo Coethen y en contraste con las partitas de violín todas las suites para violoncello tienen un preludio como primer movimiento y una allemande como segundo.

La quinta suite está dedicada a un violoncello con una afinación diferente, pues en lugar de afinarse por quintas, la cuarta cuerda debe afinarse a un intervalo de cuarta con la tercera cuerda. La sexta suite está escrita para un instrumento de 5 cuerdas, muy probablemente la viola pomposa, instrumento inventado y empleado por Bach.

Oberturas para orquesta

Las cuatro oberturas para orquesta son suites cuyo primer movimiento es una obertura francesa. Las primeras dos se sitúan en el periodo Coethen y las otras dos, con mayor variedad instrumental, en el periodo Leipzig. Las cuatro suites tienen orquestación diferente, como en el caso de los conciertos de Brandeburgo. La primera es para cuerdas, dos oboes y fagot, la segunda para flauta travesera, cuerdas y continuo, la tercera para oboes, trompetas, timbales, cuerdas y continuo, y la cuarta para oboes, fagot, trompetas, timbales, cuerdas y continuo.

Si se comparan los movimientos de las suites orquestales entre sí, se aprecia una mayor variedad de danzas que en los otros grupos de suites.

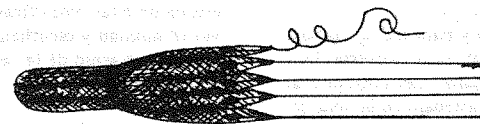
El primer movimiento de las Suites orquestales es el más característico de ellas. Es una obertura a la francesa que está dividida en tres partes: la primera es una introducción lenta con los típicos ritmos puntillados que se tocan haciendo más exagerada la relación entre los valores rítmicos cortos y largos, lo que es muy propio del estilo francés; la segunda es una forma fugada, en donde hay imitación entre las voces y que tiene modulaciones armónicas a los tonos vecinos; la tercera parte retoma el tempo de la primera.

Características comunes de las danzas

Los movimientos de la suite mantienen algunas características en común que le dan a la obra unidad y otras propiedades particulares de cada danza en donde reside la variedad.

Todos los movimientos se encuentran en el mismo tono, todas las danzas tienen una estructura binaria y cada una de estas secciones se repite. Además existen algunas convenciones de interpretación comunes a todas. Entre esas convenciones se pueden mencionar las siguientes: se acostumbra repetir inmediatamente cada sección, la segunda vez que se ejecuta se cambia el matiz; por ejemplo, la primera vez fuerte, la segunda piano. Además se puede cambiar también el timbre o el balance orquestal. En el clavecín esto se realiza cambiando el registro, por ejemplo, la segunda vez como *laúd*. En la orquesta este cambio se imita cuando en la repetición predomina el color de otra sección orquestal, por ejemplo, los alientos.

NOTAS SIN MÚSICA



DE MEMORIA

José Ignacio Maldonado

The word is passion.

Eudora Welty.

Luego que la música electrónica, tal vez incomprendida, tal vez mal expresada, me convenció de no asistir a los conciertos, volví mi oído a ser contemporáneo gracias al segundo ciclo de música contemporánea que organizó Ramón Montes de Oca desde la Universidad de Guanajuato para el diecisieteavo FIC.

Este es otro concepto, otro modo de dar la música. Es un ciclo de música para los músicos. Ahí no hay quien se lea la mano. Es eso lo que lo hace extraordinario.

Cada creador, y cada ejecutante, cumple con su función con elevado espíritu y es grato ver tantas buenas voluntades reunidas. Todos deseando alcanzar un motivo para, mutuamente, admirarse; todos atendiendo solamente a lo admirable, loando el oficio de los otros.

Y esto no era una corte, era una abierta y docta competencia ambientada en la euforia.

Pero es el no versado que gana más. Siempre hubo razón para el aplauso, en cada concierto, fuese la pieza, el autor o los ejecutantes. Siempre

hubo asombro. Esto no fue una temporada de conciertos decimonónicos, fue un bellissimo catálogo de las nuevas esferas de la música. Las *Memorias para teclado* de Julio Estrada, *El píflano* y los *Reflejos de la noche* de Mario Lavista, el espléndido *Quinteto* de don Joaquín Gutiérrez Heras (éste último fue encargo del FIC), la *Sombra de ecos* del mismo Ramón Montes de Oca y el *Encantamiento* para flauta de pico de Daniel Catán, son apenas ejemplos de tantas obras bellas que gozamos, y sólo he mencionado algunos mexicanos.

Y ahí estaban también Muench, Cage y Crumb y un raro y bello *Divertimento* de un tal Akira Yuyama. Y hubo ejecuciones realmente virtuosas, vivas, viscerales, como las de Horacio Franco, particularmente, y las de Velia Nieto, Yolanda Moreno, el Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas y Wendy Holdaway. Y las voces y presencias de Lourdes Ambriz y María Encarnación Vázquez. Y es de mi asombro Mario Lavista, que demuestra como ejecutante lo que ha mostrado como compositor: una danza de la quietud, un algo que, a la hora del impacto, nos da la paz y el ritmo.

Y hubo también lo que poco se apega a aquello de que "el arte es el hombre agregado a la naturaleza". Yo no comprendo, por ejemplo, al Maestro Estrada en su *Eua'on*. Es verdad que logra su efecto: una montaña rusa del sonido, una avalan-

cha de viceralizaciones. Pero yo no amo el vértigo, no es mi *divertimento*. Y, aunque haya encanto en partes, se me desmembra el *Ojo de agua* de Roberto Morales, porque su exceso me hace sentir que quiere poseer el mundo a manotazos. Y lo lamento; yo bogo al trance, descreo ya del desenfreno.

Y, en fin, hubo de todo y para todos. Hubo a quien le encantó lo que critico, o viceversa. Doy mis razones como quien lanza sus preguntas al aire. Y no comprendo ese arrebató en la obra del Maestro Estrada, cuanto que antes fue evidente que él es capaz de subyugarlos. No comprendo la música del arrebató, no creo que exista, si quiera.

Y como esos casos hubo otros para mí, que tal vez sólo sean indicios personales de ignorancia. Pero aún debo decir que el arte me seduce y me conmueve. Si no, no.

Pero, divago, ¡qué espléndido este ciclo, qué buen sabor de boca!



HERNÁNDEZ MONCADA

En el mes de diciembre se llevó a cabo un concierto con música de Eduardo Hernández Moncada con motivo del 90 aniversario de su nacimiento. Miguel García Mora, Edison Quintana, Manuel Suárez, Ricardo Bernal y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, bajo la dirección de Francisco Savín, tocaron (y muy bien) algunas de sus mejores obras de cámara: *Costeña* y *Rapsodia de Sotavento*, entre otras. Justo homenaje a uno de nuestros mejores músicos y uno de los más importantes maestros que hemos tenido.

FESTIVAL COCTEAU

La University of Southern California, School of Music celebró en abril pasado el centenario del natalicio de Jean Cocteau con "A Cocteau Festi-

val". Como parte de este festival, la USC Opera con la colaboración del Severin Wunderman Museum, presentó *La voix humaine* de Poulenc, *Oedipus Rex* de Stravinsky y *Le pauvre matelot* de Milhaud, con la participación de Anne Marie Ketchum como soprano. Nos alegra la puesta en escena de estas magníficas óperas, que muy rara vez se montan y escuchan, así como la revaloración de ese genio de la versatilidad artística que fue Cocteau.

EL LEGENDARIO HOROWITZ

Nacido en Kiev, el 10. de octubre de 1903, el legendario Vladimir Horowitz, uno de los mejores pianistas del siglo, acaba de morir. A los once años este alumno de Felix Blumenfeld (quien fue a su vez, alumno de Anton Rubinstein y de Chaikovski), tocó para Scriabin algunas piezas de Chopin y Paderewski. En 1928 debutó en Nueva York con el Primer concierto de Chaikovski y desde entonces fue un favorito del público norteamericano. En 1949, estrenó en La Habana la Sonata para piano de Samuel Barber, compuesta especialmente para él. Para celebrar el 50 aniversario de su debut americano, Horowitz tocó en 1978, el Tercer concierto de Rachmaninoff con Eugene Ormandy y la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Fue su primera aparición pública con orquesta después de veinticinco años. Recientemente ofreció un memorable recital en la ciudad de Moscú (a la cual no había vuelto desde su adolescencia). A lo largo de su vida, Horowitz recibió innumerables distinciones, y sus grabaciones son ya, al igual que él, legendarias. ¿Quién puede no conocer su interpretación del Tercer concierto de Rachmaninoff con Fritz Reiner y la Orquesta de Chicago, o su admirable *touché* en las sonatas de Scarlatti, o su magistral recreación de las sonatas de Scriabin; o su famosa transcripción de *Barras y estrellas*? Gracias a este pianista de pianistas pudimos penetrar en los misterios de la música y, con él, recorrer regiones hasta antes desconocidas. Su nombre siempre nos infundió entusiasmo y continuará haciéndolo su recuerdo.

LIBROS

Juan Arturo Brennan

La más reciente producción del Fondo de Cultura Económica en materia musical es un fascinante epistolario de Carlos Chávez, compilado y editado por Gloria Carmona. El epistolario mismo va precedido de un largo prólogo que marca posiciones diversas: la de la autora de la compilación ante su material, la de Chávez ante su tiempo y su música, la de sus corresponsales ante el compositor. Viene después el epistolario mismo, largo, enorme, proteico, más de mil páginas de cartas que forman, ante todo, un fascinante trayecto de la carrera musical y administrativa de Chávez. Si bien no ha de ser tarea fácil leer el epistolario de cabo a rabo, es una tarea sumamente agradable el recorrer sus páginas al azar, eligiendo cartas aquí y allá según el remitente o destinatario que de pronto llama nuestra atención. Sí, en este epistolario se tratan fundamentalmente asuntos musicales, pero a través de las cartas de Chávez y sus corresponsales transpira también mucho del mundo cultural, y a veces hasta político, de su tiempo. Ahí están algunas acotaciones interesantes sobre política cultural, sobre el mecanismo de los encargos musicales, sobre ediciones y alquileres de materiales musicales, sobre nombramientos y despidos en diversos ámbitos de la cultura, sobre creadores musicales y de otras áreas, tanto mexicanos como extranjeros, sobre orquestas y directores, en fin, sobre todo aquello que fue la materia vital de Chávez. Este epistolario es tan amplio, rico y variado, que señalar tal o cual de sus partes debe ser, por fuerza, asunto de total subjetividad. Asumiendo esto claramente, observo con especial interés las cartas dirigidas a Chávez por Armando Echevarría, violinista y bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional, y cercano colaborador de Chávez; y las cartas que circularon entre Chávez y el fotógrafo Paul Strand. Las primeras, por su estilo fresco, ligero y juguetón, pero al mismo tiempo ricas en observaciones musicales y humanas muy interesantes. Las segundas, porque son una aproximación fascinante a la creación de la película *Redes*, cuya música iba a ser compuesta originalmente por Chávez, pero que a la postre fuera encomendada a Revueltas. Como

indica Gloria Carmona en su prólogo, es una lástima que algunos personajes importantes como Stravinsky y Cage estén ausentes de este epistolario, por cuestiones de derechos, autorizaciones y similares. Sin embargo, el material publicado es en sí mismo una buena muestra de la vasta red de contactos que Chávez cultivó a lo largo de su vida. Como última observación, vale la pena anotar que la lectura de este epistolario nos muestra a un Chávez que, como corresponsal, era austero hasta la sequedad, formal en grado superlativo y, en general, poco dado a dejarse guiar por el instinto más que por la razón, aún en su correspondencia con sus amigos y amigas más cercanos. En su parte última, el libro contiene un interesante e indispensable apéndice donde se dan algunos datos sobre los corresponsales de Chávez. Libro enorme en varios sentidos, este epistolario es claramente una adición bienvenida a la exploración de la música y el pensamiento de Carlos Chávez.

EPISTOLARIO SELECTO DE CARLOS CHAVEZ

Selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona
Fondo de Cultura Económica, México, 1989

En el ámbito de la literatura musical, existen numerosos textos didácticos dedicados a materias diversas, pero un área en la que son particularmente escasos es la de la dirección de orquesta. De esta premisa parte un interesante libro sobre la conducción orquestal, escrito por Hermann Scherchen y recientemente traducido al español. El interés primario de esta obra es, desde luego, la personalidad de su autor, aplicada a la didáctica musical. Hermann Scherchen (1891-1966) fue uno de los directores más notables de su generación, sobresaliendo ante todo por su compromiso con la música nueva y sus constantes estrenos e interpretaciones de las obras de su tiempo. En este libro (que no es ninguna novedad, ya que su original data de 1929), Scherchen sistematiza de un modo muy riguroso todo aquello que se refiere a la técnica de dirección orquestal, dejando al mismo tiempo muy claro el hecho de que las cuestiones más importantes de interpretación, espíritu, matiz, son plenamente incommunicables. El énfasis primario de Scherchen en

su libro es hacia el concepto de la obra, es decir, hacia la imagen que, por fuerza, el director debe tener en su mente de cada obra a dirigir. Con esto como base, Scherchen elabora un discurso amplio y variado sobre el complejo asunto de la dirección orquestal, aludiendo incluso a algunos temas que no son materia de otros textos similares, como el nivel cultural del ejecutante orquestal (tema fundamental!) como vehículo o posible obstáculo a una buena interpretación. La parte medular de la obra de Scherchen está dedicada a cuestiones puramente técnicas, con un buen capítulo dedicado al estudio de la orquesta, sección por sección, instrumento por instrumento. Después, la indispensable sección sobre la técnica de batuta, gestos, compases, fraseo, etc.

La lectura del libro de Scherchen permite, además de aprender algunas cosas interesantes sobre

la técnica de la dirección orquestal, una aproximación al pensamiento riguroso y severo, típicamente germánico, de un músico dedicado con admirable singularidad de propósito a la interpretación más fiel posible de la música que le es encomendada. En este sentido, el libro de Scherchen pudiera parecer un poco árido, pero lo cierto es que no hay en él nada superfluo, y su lectura parece confirmar aquello de que lo fundamental de la dirección orquestal puede enseñarse en un par de horas, y lo demás... lo demás es cuestión de tiempo, de trabajo y talento.

EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA

Hermann Scherchen

Editorial Labor, Barcelona, 1988

El tacto en la audacia es saber hasta dónde se puede llegar demasiado lejos.

Hay una casa, una lámpara, una sopa, fuego, vino, pipas, detrás de toda obra nuestra importante.

Un artista puede abrir tanteando una puerta secreta y no comprender jamás que esta puerta escondía un mundo tras de sí.

Hay obras largas que son cortas. La obra de Wagner es una obra larga que es larga, una obra en extensión porque el aburrimiento es, para ese viejo dios, una droga útil para conseguir el entontecimiento de los fieles.

No me opongo a la música alemana moderna. Schoenberg es un maestro; todos nuestros músicos y Stravinsky le deben algo, pero Schoenberg es sobre todo un músico de «tableau noir» (encerado)...

El público se sorprende de los títulos ridículos y de las anotaciones de Satie, pero respeta el formidable ridículo del libreto de *Parsifal*.

En música, la línea es la melodía. El retorno al dibujo hará necesario el retorno a la melodía.

Basta de hamacas, de guirnaldas y de góndolas; quiero que se construya una música en la que yo viva como en una casa.

La música no es siempre una góndola, un corcel, una cuerda rígida. Es a veces también una silla.

Jean Cocteau, *Le Coq et L'Arlequin*, Ed. de la Sirène, 1918.



Y SIGUE LA MATA DANDO

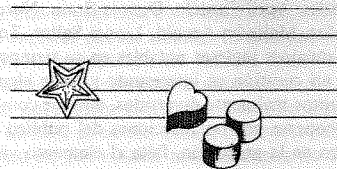
El pasado mes de septiembre se inauguró la nueva sede de la Orquesta Sinfónica de Dallas, que desde hace doce años dirige nuestro amigo y colaborador Eduardo Mata. Se trata del *Morton H. Meyerson Symphony Center*, una de las mejores salas de concierto del mundo, y sin duda alguna, la mejor de los Estados Unidos. Esto constituye uno de los logros más importantes en la ya larga y siempre fructífera carrera de Mata. Así, la ciudad de Dallas honra a uno de los más notables directores de orquesta de hoy. El honor ya lo tenía Mata, y es uno que compartía día con día con lo mejor de la actividad musical mexicana.

CHÁVEZ EN MIAMI

Con la participación del Conjunto de Música Contemporánea de la Universidad de Miami, de los pianistas María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra, y del Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas, la Universidad de Miami celebró el 90 aniversario del nacimiento de Carlos Chávez. Durante tres días (noviembre 9, 10 y 11) se escucharon no sólo obras de Chávez, sino también música de algunos compositores que de una u otra forma estuvieron cerca de este gran músico mexicano: Silvestre Revueltas, Aaron Copland, Humberto Hernández Medrano, Max Lifchitz, Mario Lavista y Julián Orbón. Asimismo, se llevó a cabo un *Symposium Chávez* en el que analizaron y discutieron las diversas facetas de este músico de hierro, como solía llamarlo Revueltas. Esta celebración estuvo coordinada por Robert L. Parker, decano de la universidad, autor de la más reciente biografía de Chávez (1983), y colaborador de *Pauta*. Va nuestro agradecimiento a Parker y a la Universidad de Miami.

EL CERVANTINO Y LA MÚSICA DE HOY

Espléndido, en verdad, resultó el Segundo Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea que, bajo la coordinación de Ramón Montes de Oca, presentó el XVII Festival Internacional Cervantino, el pasado mes de octubre en Guanajuato. Durante una semana las voces más representativas de la música de este siglo se escucharon en el salón del Consejo Universitario. Junto a algunas obras de Varèse, Nancarrow, Boulez, Berio, Cage, Messiaen, Muench, Crumb, Lutoslawski y Halffter —compositores ya clásicos del siglo XX—, se presentaron piezas de los más importantes compositores mexicanos de hoy: Enriquez, Estrada, Ibarra, Catán, Núñez, así como las obras de las recientes generaciones: Roberto Morales, Gabriela Ortiz, Ana Lara, Hebert Vázquez, Roberto Medina, Marcela Rodríguez, Ramón Montes de Oca, Luis Jaime Cortez y Armando Luna, entre otros. Se estrenaron además dos obras encargadas por el Festival Cervantino a los compositores mexicanos Joaquín Gutiérrez Heras y Rodolfo Ramírez. Uno de los aspectos más relevantes de este ciclo fue, sin duda la participación de espléndidos instrumentistas, profundamente comprometidos con la música de nuestro tiempo. La presencia del Cuarteto Latinoamericano, el Trío Neos, el Cuarteto Casals, Lourdes Ambriz, Luis Antonio Rojas, Encarnación Vázquez, Guillermo Portillo, Jesús Ferrusco, Alonso Mendoza (el "Mao"), Constance Popova, Horacio Franco, Alberto Cruz Prieto, Rodolfo Ponce Montero, Eva Alcázar, Luis Humberto Ramos y el Grupo Entente, fue determinante para dar a este ciclo un nivel de excelencia que pocas veces se logra.



DISCOS

Juan Arturo Brennan

Entre 1925 y 1959 vivió en Inglaterra un hábil caricaturista llamado Gerard Hoffnung, quien además era un buen melómano. De sus fascinantes y divertidas caricaturas musicales surgió la idea, en la década de los 50, de llevar el humor musical a la práctica. Así, en 1956 y 1961 algunos músicos amigos y conocidos de Hoffnung organizaron sendos conciertos en los que el ingrediente principal era el humor. De las grabaciones hechas en aquellos conciertos, la etiqueta Angel sacó un disco que es una buena muestra de cómo se le puede quitar lo solemne a un concierto sinfónico sin quitarle sus valores musicales. Algunas de las piezas contenidas en el disco son parodias de obras y estilos tradicionales, mientras que otras son piezas compuestas originalmente para estos Conciertos Hoffnung. Así, tenemos una obertura de Malcolm Arnold, entre cuyos protagonistas están algunas aspiradoras y pulidoras de pisos. Hay también un extraño popurrí de melodías de Tchaikovsky, tocadas surrealísticamente por un ensamble de flautas dulces, y un concierto de Leopold Mozart tocado en un trozo de mangüera en lugar de un corno. Mas interesantes son, por ejemplo, *El barbero de Darmstadt*, ácida parodia de Humphrey Searle sobre la música serial o el *Móvil* para siete orquestas de Lawrence Leonard. Otros clásicos que reciben el tratamiento Hoffnung son Haydn, con su sinfonía *Sorpresa* llena de muchas sorpresas, y Beethoven, a través de su *Leonora* No. 4, obertura en estilo delirante. Finalmente, hay en este disco una extraña cantata basada, ni más ni menos, en la televisión británica de los años 50, a cargo de Joseph Horowitz. La historia nos cuenta que estos Conciertos Hoffnung fueron muy populares, y una buena prueba del respeto que Hoffnung inspiraba en los músicos de su tiempo es la lista de intérpretes involucrados en estas raras sesiones musicales: April Cantelo, Dennis Brain, Norman Del Mar, Malcolm Arnold, Lionel Salter. Todos ellos, músicos ingleses notables en su tiempo. El disco en cuestión es interesante y tiene algunos momentos realmente divertidos, aunque como es de suponerse por las reacciones del público que se oyen en la grabación, falta el elemento visual

para completar el disfrute del humor musical al estilo de Hoffnung.

THE BEST OF HOFFNUNG

Obras y adaptaciones de Haydn, L. Mozart, Beethoven, Arnold, Tchaikovsky, Horowitz, Searle y Leonard.

Intérpretes y directores varios
ANGEL S-37028

En la serie que la pianista brasileña Beatriz Balzi dedica a la música de compositores latinoamericanos, el tercer volumen nos interesa especialmente porque contiene una obra de Manuel Enriquez. Se trata de la obra *Hoy de ayer*, en la que el compositor plantea un esquema de libertad y elección para el intérprete, en un discurso musical disjuncto, lleno de silencios, de amplio diseño. Se detecta en *Hoy de ayer*, cosa poco característica de la música de Enriquez, un breve ostinato que aglutina y articula diversas secciones de la materia sonora.

Cuatro doloras del chileno Alfonso Leng, son piezas breves, contemplativas, lánguidas, muy al estilo pianístico europeo de la época en que vivió el compositor, entre 1884 y 1974.

El colombiano Guillermo Uribe Holguín contribuye con *Dos trechos no sentimiento popular* (designados así en portugués), típicas músicas ligeras de salón en las que está intercalado un cierto sentir del canto popular, al interior de un discurso pianístico sencillo y de diseño claro.

Heitor Villa-Lobos contribuye a este disco con su *Valsa da dor*, obra en la que el compositor brasileño parece apartarse de su raíz netamente popular para acercarse más a la tradición musical europea de principios de siglo, a la que se alude en el título mismo de la pieza.

Una de las piezas más interesantes del disco es *¿Y ahora?* del uruguayo Corián Aharonián. Un par de minutos de música austera, rigurosa, casi minimalista, en la que el autor propone apenas un par de elementos sonoros de gran economía. El impacto de la breve obra es reforzado por la distribución temporal que Aharonián hace de su mínimo material musical.

Finalmente, *Selva oscura*, del argentino Luis Mucillo, es una obra de mayor dimensión que las del resto del disco. Densa, de clara raíz post-romántica, la pieza está construida sobre principios estructurales del serialismo, pero sin olvidar que lo fundamental es lo pianístico. El resultado es

una pieza evidentemente difícil y que, para haber sido compuesta en 1979, parece estar cercana, al menos en su espíritu, a músicas más antiguas.

Este interesante proyecto discográfico se ve disminuido, en este caso, por un prensado deficiente del disco, y por una pasta que a duras penas soporta las dinámicas altas del sonido del piano.

SERIE MÚSICA NUEVA DE AMÉRICA

LATINA

COMPOSITORES LATINOAMERICANOS, 3

Obras para piano de Leng, Uribe Holguín, Villa-Lobos, Enriquez, Aharonián y Mucillo.

Beatriz Balzi, piano

TACAPE T-018 (LP)

De las profundidades de alguna discoteca muy ecléctica han surgido un par de interesantes discos que nos permiten recordar que si se compuso música de concierto en Brasil antes del advenimiento de Villa-Lobos. Los discos en cuestión nos presentan la música de Henrique Oswald, compositor cuyas obras están firmemente arraigadas en las corrientes europeas del fin del siglo pasado y el principio de éste. El primer disco contiene un trío para violín, violoncello y piano, y una sonata para violín y piano. Más que otra cosa, estas dos obras son una exploración académica y rigurosa de la forma, de gran atención a los principios estructurales. Melódicamente, las dos piezas apuntan claramente hacia Europa, a Francia en particular, pero este elemento es matizado por una fresca ligereza de espíritu. Nada hay en estas obras de Oswald que lo acerque al *Sturm und Drang* del alto romanticismo europeo. Por el contrario, hay una tendencia a la transparencia de textura que permite que el oyente se acerque con facilidad a las cuestiones formales. ¿Nacionalismo o folklorismo? Están plenamente ausentes de la música de Oswald.

El segundo de estos álbumes está dedicado a las obras para piano solo, y para violoncello y piano. Como en el otro disco, aquí se nota que la preocupación esencial de Henrique Oswald es el diseño de obras basadas en las grandes formas: el ejemplo claro de ello es la Sonata Op. 21 para cello y piano. Por otro lado, en las piezas para piano se nota que Oswald no era reacio a la creación de breves y fáciles hojas de álbum, de corte muy tradicional, de textura diáfana y armonía sencilla.

Además del interés histórico que la audición de esta música pudiera tener, vale la pena señalar que estos discos forman parte del Proyecto Memoria Musical Brasileña. Atención, funcionarios culturales, productores de discos y promotores musicales: ¿existe por estos rumbos, acaso, un Proyecto Memoria Musical Mexicana?

HENRIQUE OSWALD: Trío, Op. 9; Sonata Op. 36

Elisa Fukuda, violín; Antonio del Claro, violoncello;

José Eduardo Martins, piano

FUNARTE MMB-88.057 (LP)

HENRIQUE OSWALD: Obras para piano; Obras para violoncello y piano. José Eduardo Martins, piano; Antonio del Claro, violoncello

FUNARTE MMB-83.030/31 (2 DISCOS LP)

A menos de un año de su creación, la Orquesta Filarmónica de Jalisco que dirige Manuel de Elías ya ha dado sus primeros frutos tangibles. El conjunto jalisciense grabó ya su primer disco, y ahí donde otros directores y orquestas han decidido grabar por enésima vez a Tchaikovsky, Mussorgsky y otros caballitos de batalla, De Elías y su orquesta han iniciado una serie de música sinfónica mexicana que, ojalá, sea larga y permanente. Este primer disco del proyecto contiene obras de Rolón, Enriquez, Hermilio Hernández, y el propio Manuel de Elías.

De José Rolón, tenemos en este disco la que quizá sea su obra más conocida: la breve y ligera pieza orquestal *El festín de los enanos*. Las características principales de esta obra son sus toques impresionistas y sus apuntes de músicas populares. Fresca y ligera, esta obra es, sobre todo, un bien orquestado divertimento. La *Sonatina* de Manuel Enriquez, por otra parte, es música más densa, más compleja y más trabajada. Interesante empleo de la percusión y una orquestación de corte dramático son sus puntos clave en cuanto al sonido mismo; en cuanto a la forma, destaca la flexibilidad con la que Enriquez ha manejado el esquema de la sonata breve, sin dejarse encerrar por los cánones tradicionales. Una sólida interpretación de Edison Quintana al piano es el vehículo para la apreciación del Concierto del músico jalisciense Hermilio Hernández. La obra es un fiel reflejo del entrenamiento musical de Hernández: neo-romántica en su es-

tilo, sobria en su factura, austera en su ambiente sonoro y, sobre todo, compleja en las texturas orquestales. Finalmente, el disco concluye con el *Sonante IX* de Manuel de Elías, una de las obras que, bajo ese rubro, el compositor-director ha dedicado a la exploración de combinaciones tímbricas. Luego de un inicio poderoso y extrovertido, este *Sonante IX* cambia hacia un estatismo casi hipnótico, hecho de oleadas sonoras sugestivamente instrumentadas. Las variaciones tímbricas que están en el origen mismo de la obra, y que son quizá su fin primordial, permiten descubrir algunas combinaciones muy interesantes y bien balanceadas en cuanto a las dotaciones de cada sección de la obra.

Con este disco, cuatro obras de música sinfónica mexicana están ya en nuestra memoria sonora, con un buen sonido orquestal y un decoroso trabajo de producción y grabación. Ojalá que la serie dé pronto otros frutos, y ojalá que otros músicos mexicanos tomen el ejemplo de este proyecto y se convengan de que este tipo de grabaciones forman parte de su obligación a futuro y, con suerte, de su vocación.

JOSE ROLÓN: *El festín de los enanos*
 MANUEL ENRIQUEZ: Sonatina para orquesta
 HERMILIO HERNÁNDEZ: Concierto para piano
 MANUEL DE ELÍAS: *Sonante IX*
 Edison Quintana, piano
 Orquesta Filarmónica de Jalisco
 Manuel de Elías, director
 Antología de la Música Sinfónica Mexicana, Vol. 1
 SERIE INBA-SACM PCS-10043

Es posible que a estas alturas del siglo XX la música de Erik Satie ya haya alcanzado el lugar que merece dentro del sonido de nuestro tiempo. Y si bien una grabación con música de Satie no es necesariamente una novedad, sí es interesante recalcar el hecho de que, a pesar de lo que muchos pudieran creer, sí existen otros intérpretes de Satie además de Aldo Ciccolini. Si bien fue Ciccolini quien popularizó las piezas pianísticas de Satie a través de sus conciertos y grabaciones, no está de más poner los oídos en otros intérpretes del peculiar músico francés. Entre ellos está el pianista Pascal Rogé, uno de cuyos discos sobre Satie es especialmente interesante porque contiene, además de algunas de sus piezas más cono-

cidas, otras regiones muy interesantes y menos difundidas de su repertorio. Entre estas piezas poco escuchadas destacan, sobre todo, aquellas que Satie compusiera durante sus épocas como pianista de cabaret; he aquí el sonido *music-hall* con el toque de ironía típico de Satie, en especial en una deliciosa pieza titulada *Jé te veux*. Otra notable sorpresa sonora está en las *Gnosiennes*; por lo general, las grabaciones con música de Satie contienen sólo tres de estas piezas, mientras que Rogé ha grabado las seis, y la cuarta de la serie es una pequeña obra maestra en la que Satie alude, muy a su modo, a un romanticismo fugaz y contemplativo. Las versiones de Rogé tienen, en algunos casos, menos aire y pausa que las de Ciccolini, pero son, en general, muy buenas, y con matices muy interesantes.

ERIK SATIE: Piezas para piano
 Pascal Rogé, piano
 LONDON 410220-2 (CD)

Al mando de diversos directores, la Orquesta de St. Luke se ha caracterizado en los últimos años por ofrecer un repertorio muy interesante a través de sus grabaciones. Recordemos, por ejemplo, que fue esta orquesta la que grabó la ópera *Nixon en China* de John Adams. De reciente aparición es un disco muy completo en el que esta orquesta aborda la música de Aaron Copland. El disco contiene una selección de las músicas cinematográficas y teatrales de Copland, músicas que son tan claramente identificables, tan típicamente americanas, como sus obras de música de concierto. Aquí están, alternativamente, los sonidos del campo y los de la ciudad, las secuencias apuradas y nerviosas y las frases contemplativas, todo ello con la instrumentación magistral de Copland y con ese sello característico tan inconfundible. El disco trae, además, otras dos obras: *Quiet city* y el Concierto para clarinete. También música para el teatro, *Quiet city* es una de las mejores partituras de Copland, austera y emotiva evocación de la contemplación urbana a través de trompeta, corno inglés y cuerdas. Por su parte, el extrovertido Concierto para clarinete es una de las más afortunadas aproximaciones de Copland (o cualquier compositor) a la fusión del jazz con las formas de la música de concierto. Las interpretaciones de toda esta música son vitales, precisas y de gran energía, con lecturas expansivas y poderosas a cargo de Dennis Russell Davies.

AARON COPLAND: Música para cine; Música para teatro

Quiet city: Concierto para clarinete
 William Blount, clarinete
 Orquesta de St. Luke
 Dennis Russell Davies, director
 MUSICMASTERS MMD-601621 (CD)

Del Canadá nos llega un disco dedicado a la música electroacústica, producido por la Universidad de McGill, con obras de cuatro compositores canadienses. El primero de ellos es Alcides Lanza, nacido argentino pero ya ciudadano del Canadá. En su obra *Interferencias III*, Lanza trabaja la combinación de instrumentos y electrónica a partir de una nota como centro del discurso musical, y con citas de otras obras suyas. En *Imágenes*, Donald Steven apunta a lo expansivo y lo contemplativo, proponiendo una serie de secuencias sonoras que tienden a describir conceptos de tiempo y espacio que están incluidos en el título completo de la obra. La obra de Richard Lloyd, titulada *Breath baby*, es la más económica de las cuatro en cuanto a los medios sonoros empleados. Saxofón y piano amplificadores trabajan básicamente a través de diversos modos de producción sonora, en un discurso musical fundamentalmente disjunto, dislocado, hasta cierto punto. Finalmente, la obra titulada *A kindred spirit*, de Claude Schryer, que es la más compleja y la más ambiciosa de este disco. Los sonidos han sido generados por computadora, y Schryer plantea una partitura multiforme en la que la voz y el instrumental intercambian continuamente sus respectivas jerarquías sonoras.

En general, el disco es una muestra interesante del trabajo que se hace en un medio musical universitario como el de McGill, pero ninguna de las obras parece alcanzar un balance satisfactorio entre los elementos musicales propuestos.

ALCIDES LANZA: *Interferencias III*
 DONALD STEVEN: *Images: refractions of time and space*
 RICHARD LLOYD: *Breath baby*
 CLAUDE SCHRYER: *A kindred spirit*
 Grupo del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de McGill
 Alcides Lanza, Claude Schryer, directores
 MC GILL UNIVERSITY RECORDS 85027 (LP)



NUEVA SOCIEDAD DE MÚSICA NUEVA

El pasado 22 de noviembre —día de Santa Cecilia, nuestra patrona—, se presentó en el Foro Coyoacanense la recién fundada Sociedad Mexicana de Música Nueva, que pretende promover la música de compositores mexicanos y extranjeros residentes en México. La mesa directiva está formada exclusivamente por jóvenes compositores: Ana Lara, presidente; Eduardo Soto Millán, secretario; Marcela Rodríguez, tesorera; y Ramón Montes de Oca, Gabriela Ortiz, Antonio Navarro y Rodolfo Ramírez, vocales. Entre sus miembros fundadores están algunos de los más destacados compositores de hoy: Joaquín Gutiérrez Heras, Daniel Catán, Francisco Núñez, Roberto Morales, Federico Ibarra, Graciela Agudelo y Federico Álvarez del Toro. Entre los proyectos que animan a esta Sociedad sobresalen la edición y grabación de partituras, la organización regular de conciertos de música contemporánea y el intercambio con sociedades similares en el extranjero. *Pauta* desea larga vida a esta nueva, y necesaria, Sociedad Mexicana de Música Nueva.

PREMIO

Dos de nuestros mejores investigadores fueron distinguidos por el jurado del *Premio Robert Stevenson* de Historia de la Música y Musicología Latinoamericana, que organiza la OEA. Juan José Escorza y José Antonio Robles recibieron el Primer premio y un diploma de honor por su trabajo acerca del tratado de Juan Antonio de Vargas y Guzmán (Veracruz, 1776): "Explicación para tocar la guitarra por música o cifra y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo." Este trabajo, publicado por el Archivo General de la Nación en 1986, consta de tres volúmenes. El primero incluye un estudio analítico de la obra de Vargas y Guzmán; el segundo es la edición facsimilar del tratado; y el tercero consta de trece sonatas para guitarra y bajo continuo del mismo autor. Desde nuestras páginas, felicitamos a Escorza y a Robles, investigadores del Centro Nacional de Investigación "Carlos Chávez" (CENIDIM).

LA MUSA INEPTA



Es el 13 de octubre de 1989, a las 9:10 de la mañana. Por las frecuencias de Radio Educación se transmite una semblanza de la cantante Janet Macari. Una reportera de nombre Guadalupe Cuéllar nos informa: "En el campo de la ópera, ha realizado papeles importantes en *Madame Butterfly* de Puccini, y en *La Frasquita* de Carmen Bizet."

Para los amantes de la ópera que no están al tanto de Carmen Bizet y esta ópera, *Pauta* ofrece los siguientes datos, obtenidos del libro *Les muses inconnes* (París, 1934) de Honoré Rigaudon. Esta Carmen Bizet (1873-1927) fue hija ilegítima de Georges Bizet, nacida de la relación ilícita del compositor con una habanera sevillana. A la muerte de su ilustre padre, en 1875, fue incorporada a una tribu de gitanos errabundos, y finalmente se estableció (1896) en el poblado vasco de Pastia. Autodidacta en cuestiones musicales, compuso solamente algunas canciones sin importancia, y la ópera en un acto *La Frasquita*, terminada en 1909, y que aún no se ha estrenado. El libreto, de autor anónimo, trata un tema avanzado para su época: las reivindicaciones laborales de un grupo de obreras de una fábrica de envases de vidrio. Prohibida por las autoridades españolas, *La Frasquita* cayó pronto en el olvido, al igual que su creadora. La partitura original de la obra, que se conserva en la Real Biblioteca de Alcalá de Henares, está dedicada a Gualtier Maldé, quien fuera cónsul francés en San Sebastián, y de quien se supone que fue amante Carmen Bizet. Despechada por la prohibición de su ópera *La Frasquita*, y con la salud mermada por efectos del tabaquismo, Carmen Bizet vivió sus últimos años en la pobreza y el abandono, muriendo en Pontevedra durante un pánico multitudinario en una plaza de toros. J.A.B.



Janet Macari como *Frasquita*

COLABORADORES

Vera Muench nació en Boston en 1907. A la edad de 15 años se va a radicar a Europa. En la universidad de Viena inicia su carrera literaria publicando artículos y diversos trabajos de creación, en prosa y en verso. Sus obras publicadas son: "Big Sur Signatures" y "Estaciones" (poesía). En Italia conoce a Gerhart Muench, del que fue la inseparable compañera por el resto de su vida. Vera Muench murió en Tacámbaro, Michoacán, en 1986.

- Juan José Arreola, véase *Pauta* 13
- Norma Leticia Ávila nació en México, D. F., en 1957. Obtuvo la Licenciatura en Comunicación en la UNAM y ha sido colaboradora de *Unomásuno*, *El Financiero*, *Revista de la Universidad* y *Hoy en la Cultura* (Canal 11).
- Luis Jaime Cortez, véase *Pauta* 24, 25, 26-28, 29, 30, 31
- Claude Debussy, véase *Pauta* 6
- Jean Cocteau (Maisons, Lafitte, 1889 según unos o 1892 según otros, París, 1963) es un emblema de la huida versátil ante la condición demasiado rígida de "escritor" a través de un genio plural, camaleónico, que lo mismo hace suya la palabra deslumbrante que el desplante crítico y perturbador o que prácticamente cualquier expresión artística (poesía, novela, teatro, actuación, cine, dibujo, música, estética). Niño prodigio, muy pronto erizó las pelucas de los adustos salones literarios con su inteligencia traviesa y audaz. Después comprendió que su vocación era peligrosa y llena de responsabilidad, como "una bestia que os devora, un ángel conminativo, el mensaje de aquellos que viven a aquellos que mueren". Colaboró como libretista de importantes obras de Satie, Stravinsky y del Grupo de los seis, del que fue guía y agitador espiritual. Una parte de su obra literaria es tan importante como su obra de agitador: la novela *Los niños terribles*, encantadores poemas, etc.
- Juan Arturo Brennan, véase cualquier *Pauta*
- David Huerta, véase *Pauta* 23

● Emilio Adolfo Westphalen, nacido en Perú en 1911, ha desempeñado diversas funciones diplomáticas de su país y es autor, entre otros títulos, de *Las insulas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935), *Otra imagen deleznable* (1980) y *Ha vuelto la diosa ambarina*, (UAM, 1988). Su poesía, infiltrada de surrealismo y vanguardia (Vallejo, César Moro, Eguren), flujo de palabras que cantan, imaginan y danzan, quiere "Limpiar los estragos del mundo./ Cubrirlo todo con una rosa dura y viva".

● Roberto García Bonilla nació en México, D. F., en 1959 y estudió Letras Hispánicas en la UNAM y música en la Escuela Nacional de Música. Ha colaborado en *México en el arte*, *El Semanario Cultural de Novedades*, *La Jornada Semanal* y *Textual*. Imparte clases de literatura en Casa del Lago y en el Instituto Politécnico Nacional.

● Alfred Cortot, uno de los pianistas más importantes de nuestro siglo, nació en Nayón, Francia, y estudio en el Conservatorio de París. La primera parte de su carrera musical la consagró a la dirección y fue director de coros en Bayreuth. En 1902 produjo y dirigió en París la primera representación de la Tetralogía de Wagner. Su carrera como concertista de piano comenzó en la época en que se encontraba en Alemania como director. Fue aclamado en todo el mundo por su notable técnica, su gran poder de tono, su delicadeza de ejecución y su fina comprensión musical.

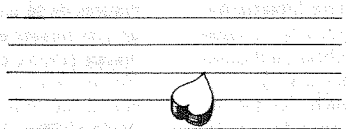
● Eugenio Montale, véase *Pauta* 30

● La poesía del griego Giorgos Seféris (1900-1971), Premio Nobel 1963, canta la dolorosa cotidianidad de la Grecia actual en dramático contraste con la gloria de la Grecia clásica. A partir de 1936 su estilo experimentó fuertemente la influencia del simbolismo francés. Recientemente Alianza Editorial ha puesto en circulación su *Poesía completa*. En México, fue Jaime García Terrés quien lo dio a conocer a través de cuidadosas versiones de algunos de sus poemas.

● **Luis Alfonso Estrada Rodríguez** es profesor titular de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde investiga e imparte cursos de educación auditiva. Ha publicado con la UNAM *Curso de entrenamiento auditivo básico* y como coautor algunos capítulos de la obra *La música de México* y la edición de *El libro de Anna Magdalena Bach*. Es también autor de los dos primeros libros de la colección *Educación musical*

básica: I. "Entrenamiento auditivo" y II. "Nociones de teoría y notación musicales, armonía y contrapunto", que aparecerán en diciembre de 1989 en una coedición de Editorial Patria y la UNAM.

● **Ignacio Maldonado** (Mazatlán, 1953), traductor, editor y pintor, es también autor de un libro de poemas (UNAM) y de *De las cosas del camino* (cuentos; SEP, 1985).



En su próximo número

pauta


CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- **Margit Frenk**: Música y poesía en el Renacimiento español
 - **Francisco Orestano**: Giuseppe Verdi
 - **Antonio Navarro**: Ezra Pound, el músico
 - **Henrik Szering**: La técnica del violín
 - Conversación con Gerardo Deniz
 - **Silvestre Revueltas**: Escritos
 - **María Teresa Castrillón**: Angélica Morales
 - **Poesía de Wordsworth, Díaz Mirón, Borges y Fraire**
 - Un cuento de José Durand

NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES


FLAUTA OBOE CLARINETE ARPA
CUERDAS CONTRABAJO
GUITARRA


CENTRUM

Archivo Musical
de la
Catedral de Oaxaca

Antología de Obras

TRANSCRIPCIÓN: AURELIO TELLO


TESORO DE LA
MÚSICA POLIFÓNICA
EN MÉXICO
IV

Archivo Musical
de la
Catedral de Oaxaca

Catálogo

AURELIO TELLO


SERIE
CATÁLOGOS
I

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)

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.
OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

- *SONATA II* (1982), para piano, Federico Ibarra
- *DOS ENSAYOS PARA PIANO*, Rodolfo Halffter
- *ARRULLO*, voz femenina e instrumentos ad libitum, Julio Estrada
- *ELEGIA*, para guitarra, Hebert Vázquez
- *OFRENDA*, para flauta dulce tenor, Mario Lavista
- *ASPECTOS*, sexteto para flauta, clarinete, corno, violín, violoncello y contrabajo, Francisco Núñez
- *LA MONTAÑA*, para coro mixto a cappella, Blas Galindo
- *TESSELLATA TACAMBARENSEA No. 6*, para violín, piano forte, 2 maracas y 2 claves, Gerhart Muench
- *TERCERA SONATA*, para piano, Carlos Chávez (2a. edición)



SEXTO FESTIVAL
DEL CENTRO HISTORICO
DE LA CIUDAD DE MEXICO
DEL 8 AL 31 DE MARZO, 1990

poesía y música

Moisés Ladrón de Guevara



ma/aba
mu/gba

ISSN 0185-4143

LOS UNIVERSITARIOS UNIVERSITARIOS

JOSÉ SARAMAGO
GAMAL AL-GHITTANY
ERICH HACKL:
CUARTO ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE NARRATIVA



PITA AMOR EN
DOBLE PERSPECTIVA



JULIÁN MEZA:
LA ARMADA FELIZ



TERCERA ÉPOCA



POESÍA DE
BECKETT,
LEÑERO, ESQUINCA Y
BLANCO



SAMUEL BECKETT POR
JOSÉ MARÍA
ESPINASA

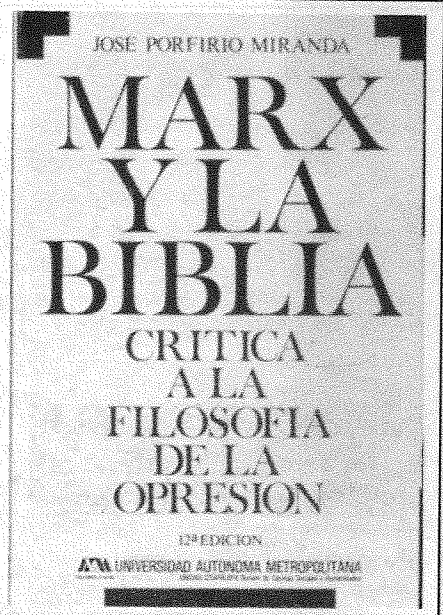
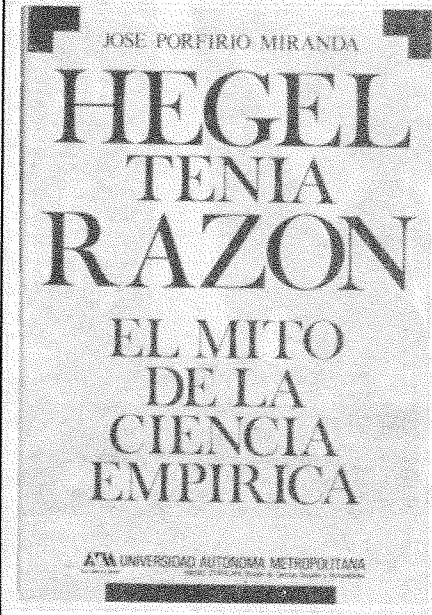
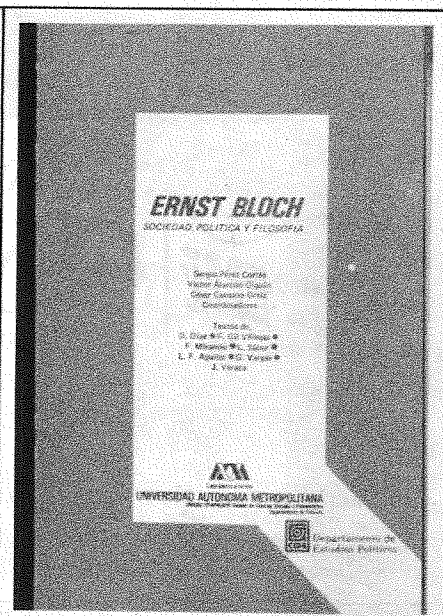
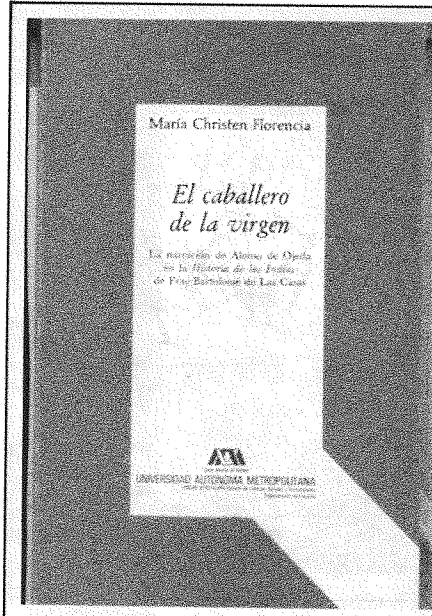


VICENTE QUIRARTE:
RONIFAZ NUÑO



CARTELERA

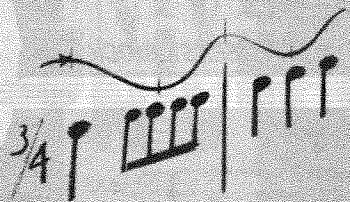
FEBRERO 1990



Educación musical
básica

Luis A. Estrada

I Entrenamiento auditivo



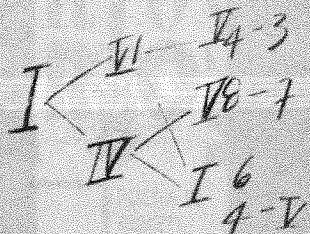
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



Educación musical
básica

Luis A. Estrada

II Nociones de teoría y
notación musicales,
armonía y contrapunto



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



ESTADO Y
SINDICALISMO
MEXICANO, 1986

Maximino Ortega Aguirre

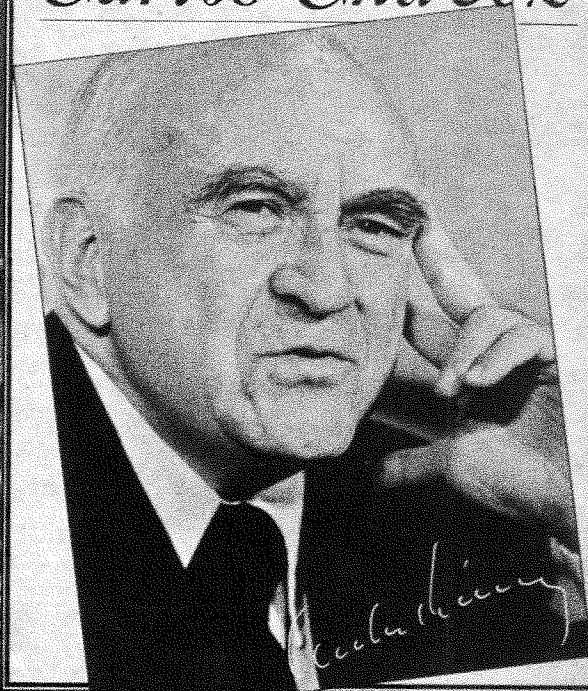
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IXTAPALAPA (Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades)

LA INDUSTRIA TEXTIL
Y EL MOVIMIENTO
OBRERO EN MEXICO

Carlota Ramos Escandón

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IXTAPALAPA (Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades)

*Epistolario selecto de
Carlos Chávez*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



31

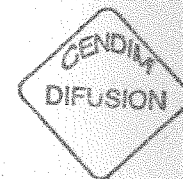
LECCIÓN DE MÚSICA

La armonía (...) es una fiel servidora de la intención poética, y como tal jamás debe ser una intrusa. Cuando el enriquecimiento de la intención poética exige un mayor enriquecimiento de la armonía, entonces, y sólo entonces, podrá encontrar ésta última su sentido más genuino.

Esto, sin embargo, no se debe a la armonía considerada como un elemento separado, sino a un acuerdo y a una cooperación de orden estético en el logro de un objetivo común de dos disciplinas artísticas.

La más sencilla armonización de un *Volkslied* es también la más noble: alejarse de esta sencillez original, en este caso, un conflicto entre dos elementos que necesitan ayudarse mutuamente. Sólo cuando las gradaciones en la calidez de la intención poética sean fielmente reflejadas por la armonía, podrá lograrse la unidad artística.

Edwin Evans, *Wagner's Teachings by Analogy*
(Trad. de M. L.)





CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa