

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 31. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio de 1989, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

PARKER: CHÁVEZ Y COPLAND

VELAZCO ENTREVISTA A CLAUDIO ARRAU / CORTEZ: REVUELTAS

POESÍA DE XIRAU, KOZER Y STEVENS



SCELSI: EL SENTIDO DE LA MÚSICA

DUMAS: MADAME

DIUPLESSIS

ZOLA: LA LETANÍA

DE GAGNIERE

BALZA: SADEL

BOLERISTA

OCAMPO: LA CREACION

ETKIN:

ALREDEDOR

DEL TIEMPO

CORTÁZAR: UN TAL

LUCAS

(FRAGMENTOS)



AMADO NERVO: SOBRE LAS OLAS

UBACH: BEETHOVEN Y LA

GUIARRA

RESENAS: BRENNAN,

TELLO

Y SOTO MILLÁN

JULIO DE 1989


CENIDIM

31



\$ 8000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Laura E. Ramírez Rasgado
*Subdirectora General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico
Nacional*

Jaime Labastida
*Subdirector General de Difusión y
Administración*

Josefina Alberich
*Subdirectora General de Educación e
Investigación Artística*

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

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

pauta

Director: Mario Lavista
Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera
Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter † / Antonio Russek
/ Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Moisés
Ladrón de Guevara / Juan Villoro
Diseño: Bernardo Recamier
Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 8,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.
Suscripción anual: \$ 25,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: Paulina Campdera, *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 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 AUTONOMA
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 TEORIA Y CRITICA MUSICAL

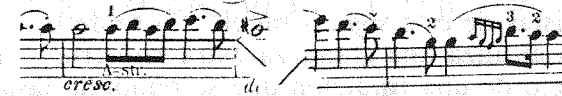
Vol. VIII, No. 31, Julio, Agosto, Septiembre de 1989

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Presentación	3	Silvina Ocampo La creación	71
Robert Parker Copland y Chávez: compañeros de lucha	5	Julio Cortázar Un tal Lucas (fragmentos)	74
Luis Jaime Cortez Silvestre Revueltas: 4. Una inocente sed	23	Emile Zola La letanía de Gagniere	78
Wallace Stevens Mozart, 1935	33	Alexandre Dumas La señorita María Duplessis (fragmento)	81
Giacinto Scelsi El sentido de la música	34	José Alberto Ubach Sonata para "Terzgitarré" de Beethoven	85
Mariano Etkin Alrededor del tiempo	41	NOTAS SIN MÚSICA	
Ramón Xirau Tres poemas	45	Juan Arturo Brennan Libros	103
DOCUMENTOS		Aurelio Tello Il Piacere en Francia	106
● Amado Nervo Sobre las olas	48	Juan Arturo Brennan Discos	108
Jorge Velazco Entrevista a Claudio Arrau	52	Eduardo Soto Millán XI Foro de Música Nueva	113
José Kozér Dafne	66	COLABORADORES	118
José Balza Sadel, boquerista	68	Tercera de forros: Lección de Música por Thomas Bernhard Pautas y dibujos de Pablo Helguera	

PRESENTACIÓN



Abrimos este número de *Pauta* con un certero ensayo del musicólogo norteamericano Robert Parker acerca de la relación entre Carlos Chávez y Aaron Copland. El diálogo que, durante más de 50 años, sostuvieron estos dos grandes músicos se confunde con la vida musical de México y Estados Unidos. Ambos fueron no sólo notables compositores y directores de orquesta, sino también animadores y promotores del quehacer musical en sus respectivos países.

Lucharon siempre por la creación de una música netamente americana, y puede afirmarse que gracias a ellos (y a unos cuantos más: Villalobos y Ginastera, entre otros) el arte musical de América alcanzó una universalidad que antes no poseía. Los dos buscaron y encontraron en su música una identidad nacional a la vez que conquistaron y transformaron el lenguaje musical del siglo XX.

En ellos, nacionalismo y cosmopolitismo son aspectos complementarios de la misma operación creadora. Enseguida, Luis Jaime Cortez nos ofrece un capítulo más de su biografía de Silvestre Revueltas, el otro gran músico mexicano, cuya obra tiene una innegable resonancia internacional: habla de México con el lenguaje del arte moderno, un lenguaje deudor de la gran tradición de la música de Occidente y, asimismo, lo

suficientemente flexible para recoger la corriente popular. Jorge Velasco conversa con Claudio Arrau, uno de los más notables pianistas de este siglo. Con él, el arte de la interpretación alcanza una grandeza extraordinaria. Arrau es el heredero directo de una tradición que se remonta hasta Franz Liszt, y, a diferencia de otros pianistas, su virtuosismo es ajeno a una mera habilidad circense, a una fácil ostentación. Representa, por lo contrario, un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hace reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*. *Pauta* se honra en hospedar en sus páginas a este gran artista.

Mientras dos compositores reflexionan acerca de su arte (el italiano Giacinto Scelsi de quien publicamos en nuestra entrega anterior un curioso texto sobre los compositores y sus narices, y el argentino Mariano Etkin cuya idea acerca del profesor de composición es ya una lección), tres escritores, que *si* saben música (José Balza, Silvina Ocampo y Julio Cortázar), escriben sobre ella, es decir, la escuchan.

En nuestra sección de *Documentos* presentamos a nuestros lectores un texto casi desconocido de Amado Nervo acerca del *Vals Sobre las Olas* de Juventino Rosas. Con una exaltación orgullosamente patriótica y una "vieja tristeza", Nervo rinde homenaje a este bello vals que, junto con el *Vals Poético* de Felipe Villanueva y el *Vals Capricho* de Ricardo Castro, forma la célebre Trilogía de valsés mexicanos.

La letanía de Gagniere, el encuentro de Madame Duplessis con Franz Liszt, el descubrimiento de una obra para guitarra de Beethoven, y las reseñas de Brennan, Tello y Soto Millán completan este número de *Pauta*. Los poemas de Stevens, Xirau y Kozer son también notables.

Mario Lavista

COPLAND Y CHÁVEZ: COMPAÑEROS DE LUCHA*



ROBERT PARKER

K. 187

Traducción: Sofía González de León

Puede parecer una coincidencia sin importancia que Carlos Chávez y Aaron Copland hayan recibido de un hermano mayor sus primeras lecciones de piano y se hayan cambiado después con un maestro profesional. Es una historia que se ha repetido mucho. Pero las correspondencias empiezan a llamar la atención: tanto Chávez como Copland buscaron clases particulares de armonía cuando eran adolescentes, dieron a conocer sus primeras composiciones a los veintiún años y sólo al final vieron representar los ballets que fueron sus primeras obras extensas. Puesto que los dos reconocieron a edad temprana su ambición de volverse compositores, sus *Ausbildungen* podrían haber emprendido, naturalmente, caminos similares: buscar el entrenamiento adecuado, tratar de que se tocara y publicara su música, etcétera. Y la realización de algunas de sus metas pudo haber ocurrido más o menos en la misma fase de desarrollo y casi al mismo tiempo, ya que eran contemporáneos muy cercanos (Chávez era diecisiete meses mayor).

Hay más paralelismos. Los dos dejaron su lugar de origen (Brooklyn en el caso de Copland y la ciudad de México en el de Chávez) para ir a Europa a principios de los años veinte. En esa misma época, su música fue aceptada por los principales editores europeos: *Durand*, de París, publicó la de Copland en 1921; *Bote und Bock*, de Berlín, la de Chávez, en 1922. Los dos jóvenes compositores tuvieron además la oportunidad de estar en contacto con la música de vanguardia de la época: Copland, a través de las representaciones del *Ballet Suédois*, la *Société Musicale Indépendante* y los conciertos Koussevitsky en París, de 1921 a 1924; Chá-

* Traducido y publicado con la autorización del autor y de la University of Illinois Press. Copyright 1987 del Board of Trustees de la Universidad de Illinois.

vez, a través de los conciertos de Edgar Varèse de la Comunidad Internacional de Compositores y los programas de la Liga de Compositores de Nueva York, de 1923 a 1924.¹ Cuando regresaron a su ciudad natal, en 1924, tanto Chávez como Copland llevaban consigo un importante encargo. El de Copland era escribir un concierto para órgano, para la próxima gira americana de conciertos de su maestra Nadia Boulanger. Varèse, quien en 1924 había incluido los *Seis exágonos* de Chávez en un concierto de la Comunidad Internacional de Compositores, le pidió que escribiera "quelque chose" para un concierto en París que estaba organizando; Chávez respondió con *Energía*, para nueve instrumentos, en 1925.²

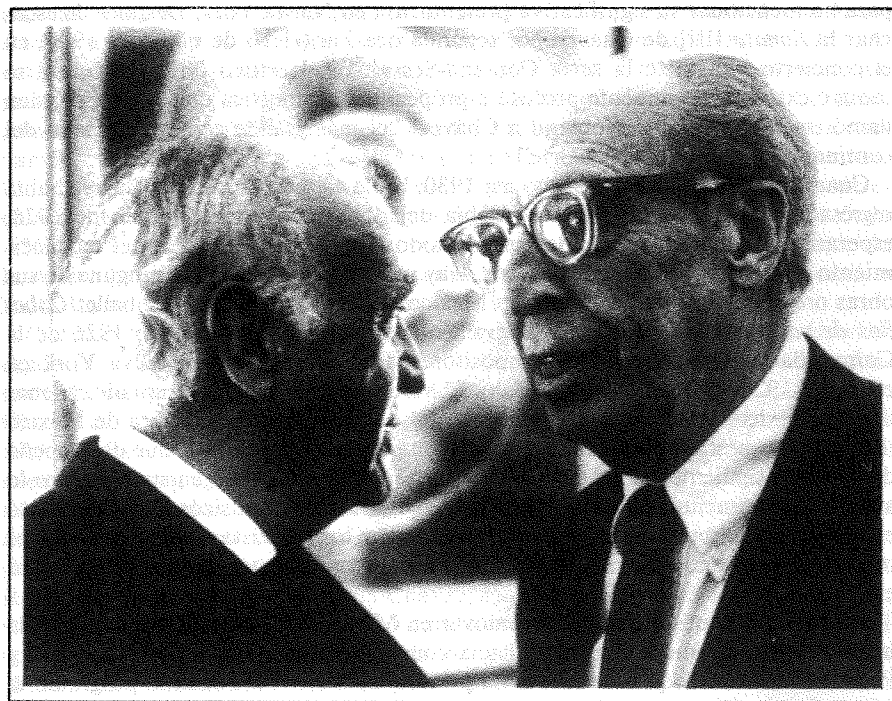
En esos años, para poder sobrevivir, los dos jóvenes compositores trabajaron una breve temporada como músicos comerciales. Aaron tocó el piano en el trío de un hotel de Mildford, Pennsylvania, en el verano de 1924, y Carlos fue el primer organista del Teatro Olímpica de la ciudad de México en el verano y el otoño de 1925: tocaba la música de fondo para las películas mudas.³

Al volver de Nueva York a la ciudad de México en 1924, Chávez organizó una serie de conciertos de música de cámara contemporánea, siguiendo el modelo de los de la Comunidad Internacional de Compositores y la Liga de Compositores de Nueva York (que a su vez seguían el de los de la *Société Musicale Indépendente*, que Copland había escuchado en París). En esos conciertos, que se llevaban a cabo en el histórico edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, se programaba música de Auric, Bartók, Honegger, Milhaud, Poulenc, Revueltas, Satie, Schoenberg, Stravinsky, Varèse y Chávez.⁴

Trayectorias tan semejantes, con carreras precoces iniciadas casi al mismo tiempo, podían casi asegurar que los caminos de Chávez y Copland volverían a encontrarse. Lo hicieron muchas veces. El trabajo multifacético de los dos artistas abrió un enorme campo común entre ambos. Eran, primero y antes que nada, compositores, pero estaban profundamente comprometidos como pianistas, directores, maestros, empresarios, escritores, conferencistas, administradores y figuras públicas del arte. La presente incursión se centra sólo en algunos de los numerosos puntos comunes de su actividad profesional que podrían explorarse, examinando algunas de las esferas de actividad que compartieron y el estímulo y apoyo que mutuamente se prestaron. La correspondencia entre los dos compositores que se encuentra en el Archivo General de la Nación de la ciudad de México proporciona una información substancial de la que antes no disponíamos.

Programar la música del otro

Los conciertos de música de cámara organizados por Chávez en la ciudad de México en 1925-26 necesitaban apoyo y no gozaron de una atención muy amplia. Con esta experiencia todavía fresca, Chávez emprendió su segundo viaje a Nueva York, en septiembre de 1926. Aún no conocía a Copland; ya antes había perdido una oportunidad de hacerlo, cuando Copland volvió de París a Nueva York en 1924, dos meses después de que Chávez había regresado a México. Copland re-



Chávez y Copland, México, 1972.

cuerda haber conocido a Chávez y a Roger Sessions poco después del verano de 1927.⁵ La primavera siguiente, el 22 de abril de 1928, se presentó en Nueva York el primer concierto de Copland y Sessions; el programa incluía cuatro composiciones de Chávez. El mismo tocó su *Sonata* [III], y otras tres obras suyas fueron interpretadas por otros artistas: las sonatinas para piano, violín y piano, cello y piano.⁶

Fueron en total diez los conciertos de la serie Copland-Sessions de 1928 a 1931; como Sessions estuvo en Europa la mayor parte de ese tiempo, Copland fue el verdadero director de la empresa. Como tal, estaba viviendo la misma experiencia empresarial por la que Chávez había pasado dos años antes, si bien en un escenario más internacional, ya que dos de los conciertos se efectuaron en Europa. En el quinto concierto, *Concert d'Oeuvres de Jeunes Compositeurs Américains* (París, 17 de junio de 1929), figuró nuevamente la sonata de Chávez que él mismo había tocado en el primer concierto de Nueva York. En el último de la serie, "A Concert of Contemporary American Music", en Londres (16 de diciembre de 1931), Copland mismo tocó la *Sonatina* para piano de Chávez. Esos conciertos llevaron por primera vez la música del compositor mexicano a los oídos del público europeo.

para no mencionar su significativa presentación en Nueva York. Después de escuchar la *Sonata* [III] de Chávez por segunda ocasión (el 16 de mayo de 1930, en el concierto No. 7 de la serie Copland-Sessions), el crítico Paul Rosenfeld se mostró extraordinariamente profuso a propósito de la música de Chávez, a quien llamó (según le escribió Copland a Chávez) "el más grande compositor vivo del continente de América del Norte".⁷

Cuando se efectuó ese concierto, en 1930, hacía casi dos años que Chávez había regresado a la ciudad de México. Había dejado Nueva York en junio de 1928, esperando regresar en enero; después de todo, estaba obteniendo ahí el reconocimiento que no había tenido en su país. Hay que decir, además, que ninguna de sus obras orquestales se había tocado en México cuando la música de su ballet *Caballos de vapor* ya se conocía en Nueva York, gracias al concierto de 1926 de la Comunidad Internacional de Compositores. Pero no regresó a Nueva York en enero de 1929, como estaba planeado. El verano anterior había aceptado, apenas llegó a México, el cargo de director musical de la Orquesta Sinfónica de México (llamada Orquesta Sinfónica Mexicana en su primera temporada), que desempeñó durante los siguientes veintidós años. Su trabajo anterior de organista de teatro lo ayudó, curiosamente, a obtener el puesto: el sindicato de músicos que lo contrató estaba controlado por una facción conocida como los "jazzistas", precisamente los mismos músicos con los que había trabajado en la orquesta del foso del Olimpia en 1925.⁸

Ahora tenía la posibilidad de promover en México la música de Copland, de la misma manera como Copland lo hacía con la suya en Nueva York, Londres y París. Lo hizo en no poca medida. La primera vez, en 1929, cuando programó la *Music for the Theatre* de Copland, obra inspirada en el jazz (que la orquesta de Chávez volvió a interpretar en 1935). En 1930 estrenó la primera sinfonía de Copland, y la repitió en la temporada siguiente. La lista continúa: *Symphonic Ode* en 1932; el estreno mundial de *Short Symphony* en 1934 (repetida en 1941 y 1946); *Piano Concerto*, con Copland como solista, en 1936; *El Salón México*, estreno mundial, en 1937 (repetida en 1939); *Quiet City* en 1945, y *Two Pieces for String Orchestra* y *Symphony No. 3* en 1947, con Copland como director huésped.⁹ Chávez tenía planeado grabar la *Short Symphony* después de la última temporada de la orquesta en 1948 pero, por razones prácticas, el proyecto tuvo que ser abandonado.

Cada cual continuó promoviendo la programación de la música del otro después de 1948 pero, ya que para entonces ambos se habían establecido firmemente, dejó de ser un factor tan decisivo como en los primeros años.

Publicar su música

Chávez publicó por primera vez música en Estados Unidos gracias a su asociación con Copland. La editorial Cos Cob (absorbida después por la editorial Arrow), con cuya administración se había involucrado Copland desde que la fundaron, solicitó

algunas obras de Chávez para publicarlas en 1930.¹⁰ La pieza elegida fue la *Sonatina* para piano, la misma que Copland tocaría después en Londres, en 1931. Al entrar en Cos Cob Chávez se unía a una ilustre camarilla de compositores que incluía, entre otros, a Walter Piston, Virgil Thomson y por supuesto, Copland. Años más tarde, Copland alentaría a la editorial Arrow para que considerara nuevamente la publicación de una obra temprana de Chávez, el *Soli*[1] para alientos. Sin embargo, un detalle técnico lo impidió: puesto que BMI controlaba los derechos de radio difusión de todas las publicaciones de la Arrow, un miembro de la ASCAP como Chávez quedaría automáticamente excluido como compositor de la Arrow (la misma exclusión se aplicaría entonces a Copland y, para el caso, a todos los miembros del consejo editorial de la Arrow Press).¹¹

Copland había gozado de un contrato muy favorable con Bossey & Hawkes desde 1937, después del gran éxito de *El Salón México*; le habían asegurado publicar cada nueva obra suya poco tiempo después de que la terminara.¹² Hasta 1950, Chávez había publicado sólo dos obras orquestales: la *Sinfonía de Antígona* y la *Sinfonía India*. Copland advirtió esa situación e inició, a principios de los cincuenta, una campaña para modificarla.¹³ Alentó al Sr. Boosey y al Dr. Ernst Roth, de Boosey & Hawkes, para que convirtieran a Chávez en un miembro de su equipo de compositores, y aconsejó a Chávez acerca de los términos contractuales que debía buscar. Las insistentes recomendaciones de Copland hicieron que el Dr. Roth iniciara las negociaciones con Chávez: acordaron un contrato por cinco años, y en 1955 Boosey & Hawkes empezó a publicar su música. Según los términos del contrato, el editor tenía, antes que nada, derecho a rechazo y editaría cuatro obras al año. Era exactamente la clase de garantía que Chávez necesitaba. Comenzaron con una obra orquestal, la *Sinfonía No. 3*. Cuando el contrato por cinco años hubo expirado, Chávez estuvo en capacidad de negociar, por sí solo, un contrato por diez años con Mills Music que contenía, según le escribió a Copland, "todas las cláusulas que había propuesto".¹⁴ Pero no cabe duda que Copland lo ayudó decisivamente a obtener su primer contrato editorial.

Festivales

En abril de 1932, Chávez le extendió a Copland una invitación para que viniera a México en octubre, a un festival programado para el otoño en el Conservatorio Nacional de México, del que era entonces director.¹⁵ Un día del Festival estaría enteramente dedicado a la música de Copland, quien aceptó y solicitó, a su vez, la participación de Chávez en su propio Festival de Yaddo, en Saratoga Springs, Nueva York.¹⁶ Pidió que Chávez fuera uno de los representantes regionales del festival (en el verano de 1933), cada uno de los cuales sería un compositor que recomendaría una obra de su país digna, desde su punto de vista, de tocarse en el Festival de Yaddo. Aunque Chávez estuvo de acuerdo, no hay nada en la correspondencia que conservamos que muestre qué obras, si algunas hubo, sugirió para el Festival.



Chávez en su mesa de trabajo, 1956.

Gracias a su cercana relación con Serge Koussevitsky, Copland inició en 1940 una larga asociación con el Berkshire Music Center de Tanglewood, primero como miembro de la facultad de verano y más tarde como director de la misma. Algunos estudiantes de composición muy prometedores eran invitados a estudiar ahí cada verano. En 1942 dos antiguos alumnos de Chávez, Blas Galindo y José Pablo Moncayo, estuvieron entre los elegidos. Con el tiempo, los dos se convertirían en unos de los mejores compositores mexicanos de la generación que siguió a la de Chávez.

Otra costumbre en el Berkshire Music Center era la de llevar como maestros a destacados compositores extranjeros. Entre los que habían enseñado ahí entre 1940 y 1953 estaban Hindemith, Milhaud, Honegger, Martinu, Messiaen, Ibert y Dallapiccola. Chávez se convirtió, con la invitación a que formara parte de la facultad de Berkshire, en su primer compositor extranjero de este hemisferio. Habiendo cumplido recientemente un periodo de seis años como director fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), estaba ahora en posibilidad de dejar México durante el extenso periodo requerido en Tanglewood. Al final de ese verano, en un gesto recíproco, Chávez recomendó el libro de Copland *Music and Imagination* al Fondo de Cultura Económica para que lo publicara en español.¹⁷

Los dos fueron invitados a un festival especial en Sudamérica en 1954. Era el Primer Festival de Música Contemporánea Latinoamericana, efectuado en Caracas, y fue la ocasión del estreno mundial de la *Sinfonía No. 3* de Chávez, que él mismo dirigió. Cuando Copland se enteró del estreno planeado, decidió aceptar la invitación del Consejo Ejecutivo para hacer acto de presencia.¹⁸ Fue uno de los primeros en comentar (para *Tempo*) la sinfonía: dijo que era “poderosa, pero no una música de la que pueda gustarse fácilmente”.¹⁹

Clases, conferencias y escritos

Con excepción de las habituales temporadas de verano en Tanglewood, los compromisos académicos de Copland eran más bien intermitentes y casi siempre muy breves. Reemplazó por un semestre a Walter Piston en Harvard, en 1935 y 1944. En 1951-52 ocupó la Cátedra de Poética Charles Eliot Norton en Harvard: fue el primer compositor americano al que se le concedió ese honor. En el otoño de 1957 dio una serie de conferencias y seminarios de composición en la Universidad de Buffalo. Chávez lo sucedió en estos dos últimos cargos. Es claro que Copland lo recomendó como su inmediato sucesor en la “Cátedra Slee” en Buffalo²⁰; probablemente lo propuso al comité de selección de la Norton. Cuando el presidente del comité, Archibald Mac Leish, le preguntó si estaba en disponibilidad de aceptar, Chávez le escribió a Copland que había respondido afirmativamente. Añadió que, aunque eso era todavía confidencial, confiaba en que su amigo “estuviera en el secreto”. Copland respondió que, en efecto, lo estaba.²¹ Únicamente dos músicos habían precedido a Copland en este prestigioso cargo: Stravinsky y Hindemith. La Harvard University Press garantizaba la publicación en forma de libro de las seis

conferencias dictadas a lo largo del curso (de octubre a mayo). El libro de Copland fue *Music and Imagination* (1952); el de Chávez, *Musical Thought* (1960).

Ya que Chávez tenía que permanecer en el área de Nueva York (por su trabajo en Buffalo), Copland pudo añadir otra pequeña bonificación. Obtuvo para él una invitación de Olga Koussevitsky, presidente de la Fundación Internacional de Música, para participar –con Nadia Boulanger y Douglas Moore– en un jurado que seleccionó grabaciones de conciertos sinfónicos, comercializados gracias a una subvención de la Fundación Rockefeller.²² Chávez no se negó. Toda esta generosidad no podía quedarse sin respuesta. Copland no había estado en México desde hacía tiempo y Chávez, que pasaría varios meses en Cambridge para cumplir su compromiso con Harvard, no necesitaría su casa en Acapulco, en la que frecuentemente se aislaba en busca de concentración. Se la ofreció a Copland durante su ausencia y éste aceptó: estuvo allí en febrero y marzo de 1959.²³

Cada uno aceptó por su parte muchas otras invitaciones a dar conferencias en universidades y para las instituciones profesionales a las que pertenecían. Chávez dictó más de cien conferencias-concierto entre 1943 y 1976 en El Colegio Nacional de México, del que era miembro de número.²⁴ Los dos compositores eran además miembros de la prestigiosa Academia Americana de Artes y Ciencias y de la Academia Americana de Artes y Letras.

Escritos

Modern Music, publicación de la Liga de Compositores, fue la principal crónica norteamericana de la actividad musical de vanguardia en Estados Unidos y en el exterior entre 1924 y 1946. Copland y Chávez desempeñaron un papel importante en ella, lo mismo escribiendo sobre música que como compositores cuya música era comentada, frecuentemente por otros compositores.²⁵ Chávez tuvo que ver en la fundación de, por lo menos, dos revistas musicales en México. En 1930, cuando era director del Conservatorio Nacional de México, fundó *Música*, *Revista Mexicana*. La segunda, *Nuestra Música*, estaba más o menos calcada de *Modern Music*; comenzó a publicarse en 1946, cuando su gemela americana dejó de circular. Copland se sintió halagado cuando un artículo biográfico sobre él, escrito por Arthur Berger y traducido nada menos que por Chávez, apareció en el segundo número de *Nuestra Música*.²⁶ Chávez también procuró publicar un artículo de Copland sobre la última generación de compositores norteamericanos en *Nuestra Música* a finales de los cuarenta.²⁷

Los libros de Copland –*What to listen for in Music* (1939, 2/1957), *Our New Music* (1940, 2/1968) y *Music and Imagination* (1952)– superan en número a los de Chávez –*Toward a New Music* (1937) y *Musical Thought* (1960)– y se han divulgado más ampliamente. Chávez escribió mucho para la prensa mexicana durante toda su carrera, y algunas de sus conferencias fueron publicadas por las propias editoriales de las casas de estudios en las que fueron dictadas: El Colegio Nacional y la Academia de Artes. Los dos músicos estaban entre los más fervientes portavo-

ces de la nueva música, y los dos fueron escritores prolíficos, especialmente si tomamos en cuenta que su interés primordial era hacer, componer y dirigir música.

Ballet

Como se dijo antes, la primera obra extensa de cada uno de estos compositores que llegó a tocarse fue del género del ballet: *Grogh* de Copland, terminada en 1925, y *El fuego nuevo* de Chávez, de 1921; el tema de ambas rozaba lo fantasmagórico. Ninguna llegó a representarse como ballet. Fragmentos de *Grogh* se presentaron en concierto como *Cortège Macabre*, en 1925, y *Dance Symphony*, en 1931. Chávez no logró que se leyera la música de su primer ballet hasta 1930, con su propia Orquesta Sinfónica de México. Compuso entre tanto dos ballets más: *Los cuatro soles* y *Caballos de vapor*, ambas de 1926. En noviembre de ese año, cuando volvió a Nueva York, se estrenó la última parte de *Caballos de vapor* en un concierto de la Liga Internacional de Compositores (dirigió Eugene Goossens).²⁸ Una elaborada puesta en escena del ballet completo se efectuó en Filadelfia en 1932, gracias a la colaboración de Leopold Stokowsky, quien dirigió su Orquesta de Filadelfia. Fue un fastuoso estreno, con vistosos y coloridos escenarios y vestuarios de Diego Rivera. Copland estaba entre el público.³⁰ El concierto en que se estrenó *Los cuatro soles* en 1930, con la Orquesta Sinfónica de México, fue sin embargo dejado a la propia iniciativa de Chávez. El ballet no se bailó hasta 1951, cuando Chávez estaba en una posición favorable, como director del poderoso Instituto Nacional de Bellas Artes, para promover su producción.³¹

Copland volvió al mundo del ballet con *Hear Ye.*, en 1934, una década después de terminar *Grogh*. Es el principio de un cambio estilístico basado en el uso personal de la canción folklórica, que le dio a su música un atractivo popular más inmediato. Siguieron varios ballets en este nuevo estilo: *Billy The Kid* en 1938, *Rodeo* en 1942 y *Appalachian Spring* en 1944.

Appalachian Spring fue escrita por encargo de la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge, para la actuación de la compañía de Martha Graham en la Biblioteca del Congreso. Las trayectorias de los dos compositores vuelven entonces a encontrarse. Más o menos al mismo tiempo, Chávez recibió un encargo de la Fundación Coolidge: debía escribir también un ballet para Graham, para su argumento titulado *La hija de Cólquide*. Los presupuestos para la producción de ambos ballets fueron limitados, a causa de las medidas de austeridad de la época de la guerra. Copland compuso el suyo para trece instrumentos; Chávez, para doble cuarteto de cuerdas y alientos. Las cartas que se escribieron registran sus avances e indican que anhelaban poder estrenar dos ballets en el mismo programa.³² Sin embargo, *La hija* no estaba listo cuando ese ballet se efectuó en 1944. Su producción tuvo que esperar dos años más, y para entonces el argumento y el título habían cambiado. Fue presentado como *Dark Meadow* por Graham y su compañía, en Nueva York, en 1946. Chávez no pudo ir al estreno pero Copland le envió un informe que presentamos a continuación, abreviado:

To Victor Kraft

EL SALÓN MÉXICO

AARON COPLAND
(1936)

Allegro vivace (♩ = 168)

Flauto piccolo
I, II

Flauti grandi

Oboi I, II

Corno inglese

Clarinetto piccolo
in E♭

Clarinetti I, II
in B♭

Clarinetto basso
in E♭

Fagotti I, II

Contrafagotto

Corni I, II in F

Corni III, IV in F

Tromba I in C

Trombe II, III in C

Tromboni I, II

Tromboni III
& Tuba

Timpani

Percussione
Piaŕti
(Hard stick)

Piano

Allegro vivace (♩ = 168)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Allegro vivace (♩ = 168)

Primera página de *El Salón México*, 1936.



Copland.

Debo admitir que tus temores acerca de la interpretación fueron correctos, como era de esperarse... como con cualquier orquesta de ballet, no fueron suficientes [ensayos]... [A causa del mediocre director] los músicos quedan abandonados a su propio criterio... En tercer lugar, tu partitura es difícil de tocar –o así suena. En cuarto lugar, Martha hace cosas extraordinarias en el escenario mientras se está tocando, de manera que no es fácil concentrarse después de una sola audición... La música –hasta donde pudo escucharse– parecía tener verdadero carácter y autenticidad. Daban ganas de volver a escucharla. Lo que Martha hizo estaba muchas veces en evidente contraste con lo que la música hacía... una especie de contrapunto entre la música y la danza.³³

Es uno de los típicos comentarios que uno podía hacer de la música del otro. Siempre había por lo menos algún elogio, y cualquier inconformidad era expresada con el mayor tacto. En la misma carta citada arriba, Copland le agradece a Chávez que haya incluido *Short Symphony* en su lista de las diez obras modernas más ignoradas (aunque meritorias) solicitada por Minna Lederman para *Modern Music*. La confía además que en su propia lista había incluido la *Sonata [III]* de Chávez.³⁴

Después de los encargos por Martha Graham a mediados de los cuarenta, cada uno compuso un ballet más. William Austin percibió en *Dance Panels* (1959) las nuevas formas que Copland había encontrado para tratar materiales sencillos, como triadas y escalas mayores, y encontró nuevas relaciones entre ellas y materiales cromáticos y disonantes con raíces que venían de tan lejos como *Music for the Theatre*, de 1925.³⁵ En *Pirámide* (1968), Chávez vuelve al punto de partida, a un procedimiento de composición que había explorado mucho antes: la técnica no-repetitiva. La había usado por primera vez en *Soli (I)* en 1933, y se convirtió en un recurso estilístico frecuente después de que lo aprovechó intensamente en la *Invencción para piano* de 1958.³⁶

Ópera

Las únicas grandes óperas que Chávez y Copland compusieron fueron escritas en los cincuenta para la Ópera del City Center de Nueva York. La de Copland llegó allí en abril de 1954. Después del estreno de *The Tender Land* le escribió a Chávez que la respuesta del público parecía buena, aunque la de la prensa no lo era tanto. “Se criticó mucho el libreto y, como de costumbre, que hubiera pocas melodías”. Le sugirió a Chávez que lo consultara, cuando su ópera estuviera casi terminada, para advertirle sobre las peculiaridades de producción de esa compañía.³⁷ En agosto le informó a Chávez que *The Tender Land* había tenido mejor suerte en Tanglewood; después de añadir dos escenas para reforzar la historia, todavía pensaba añadir nueva música al tercer acto. Resumió la situación diciendo: “aparentemente, así es como se escriben las óperas”.³⁸

La ópera de Chávez tuvo más dificultades. El proyecto de representarla en el

City Center se frustró cuando su patrocinador, Lincoln Kirstein, renunció como director de la institución en 1955.³⁹ Finalmente se fijó el estreno de *Pánfilo y Lauretta* en la Universidad de Columbia, con menos recursos. En un plazo muy breve, Chávez tuvo que volver a orquestar por completo la obra para un conjunto de treinta ejecutantes: eran los más que podía alojar el Teatro Brander Matthews. El estreno, el 9 de mayo de 1957, fue prácticamente un desastre, según la prensa, sobre todo por la inepta actuación de la orquesta.⁴⁰ Chávez se quejó en esta ocasión con Clare Boothe Luce: la orquesta, le dijo, “no tocó mis notas”.⁴¹ Revisó la obra para que se representara en la ciudad de México (dirigida por Salvador Novo) en octubre de 1959, pero poco después le confió a Copland que no estaba contento con la orquestación y la estaba revisando de nuevo.⁴² La segunda versión, con una traducción española del libreto, se presentó en la ciudad de México en marzo de 1963, con el título *El amor propiciado* (pues se había cambiado a *Love Propitiated* para la producción de 1959). Chávez seguía trabajando en la orquestación de su ópera, que otra vez tenía un nuevo título –*Los visitantes*– durante su última enfermedad.⁴³ El comentario de Copland a su colega mexicano revela lo que pensaba de la forma en que se exponían los compositores de la época: “Lo único que siento es que la creación operística es una gran apuesta”.⁴⁴ Sin duda, Chávez estaría de acuerdo.

Música para cine

A pesar de sus esfuerzos, Chávez nunca logró incorporarse a la industria del cine como compositor. Había mostrado un interés considerable por el medio cuando le dedicó todo un capítulo de su libro *Toward a New Music* (1937), y en 1933 había inaugurado un proyecto de filmación de cinco años en México mientras estaba a la cabeza del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.⁴⁵ Por una extraña vuelta del destino, finalmente no escribió la partitura para la única película que salió de ese proyecto –*Redes* (en inglés *The Wave*, 1934)–, como estaba pensado originalmente.⁴⁶ La película, con música de Silvestre Revueltas, se convirtió en un clásico menor gracias, sobre todo, al brillante arte cinematográfico de Paul Strand. Copland hizo una tentadora alusión a su propio trabajo en el cine en 1940 (“He estado libre para componer este invierno”, le escribió a Chávez, “viviendo de mi obra de Hollywood”) que quizás molestó algo a su amigo.⁴⁷ Por esa época había un proyecto entre Walt Disney, Miguel Covarrubias y Chávez para la posible creación de una película animada basada en *Los cuatro soles* (antes de que fuera montada como ballet) pero se frustró antes de echarse a andar.⁴⁸ Fue llamado a participar en otro proyecto para escribir la música de una película mexicana sobre el revolucionario Emiliano Zapata; pero, otra vez, todo se vino abajo precisamente cuando iba a comenzar la producción en 1945. Esta vez había incluso firmado un contrato.⁴⁹ Sin embargo, dirigió la música para una película de largometraje: la partitura de Rodolfo Halffter para *Entre hermanos*, producida en México en 1945.

Copland fue tan productivo como exitoso al musicalizar películas. Obtuvo unos ocho reconocimientos y un premio de la Motion Picture Academy (por *The Heiress*, de 1948). Chávez siguió de cerca estos triunfos y reaccionó con comentarios como: "La magistral economía de medios de tu última partitura [*North Star*] me impresionó enormemente".⁵⁰ Copland se lamentaba de que *North Star* (1943) le hubiera llevado siete meses, y se preguntaba si valía la pena gastar tanto tiempo en una partitura para cine. Esperaba que alguna vez pudieran ver juntos la película para contar con "las observaciones detalladas" de Chávez.⁵¹ El comentario de Chávez sobre su partitura para *Something Wild* (1961) fue más reservado: "excepto en algunas partes, inevitables, parecía competir con lo mejor de Copland".⁵²

Es obvio que cada uno medía sus opiniones, incluso las más sinceras, sobre el trabajo del otro. En una crítica personal de la tercera sinfonía de Chávez, Copland mencionó la "vigorosa honestidad" que oyó en ella, pero también que tenía algo del "lado ingrato" de Chávez.⁵³ Chávez respondió:

No es fácil describir lo que siento al leer lo que tienes que decir sobre mi música... Tú y yo vemos las cosas con los mismos ojos y sin embargo, descubres unas perspectivas insólitas... Tus reacciones son honestas y uno debe estudiar mejor tus palabras. Me encantó lo de "vigorosa honestidad" y lo de "lado ingrato", que creo estoy comenzando a entender.⁵⁴

Conclusión

El vínculo de amistad y camaradería entre estas respetables figuras públicas de la música contemporánea se mantuvo sin interrupción desde la época de su primer encuentro en Nueva York, a fines de los veinte, hasta la muerte de Chávez, el 2 de agosto de 1978. Aunque su lenguaje musical era diferente, ambos vieron un gran valor en la obra del otro, lo que prueba su integración artística, y emplearon todos los medios a su alcance para apoyarla. En un homenaje por los setenta años de Copland, Chávez elogió la obra de su colega:

Ha revisado la historia de la música para estudiar y aprender, pero siempre ha pensado en el futuro al crear su propia música... muchos no hacen sino buscar; Copland, en cambio, ha *encontrado*: ha explorado todas las formas de expresión y ha escuchado al mundo que lo rodea, pero todo lo que toca se convierte en música, se vuelve nuevo, se vuelve Copland.⁵⁵

Su misión común se expresa más claramente en el elogio que Copland entregó para el volumen conmemorativo en homenaje a Chávez, en 1978:

Él y yo nos sentíamos compañeros de lucha, deseosos de que la vida musical y artística de nuestros dos países se uniera al siglo veinte... Cualquiera que sea su estilo, áspero o melifluido, es la música de una personalidad, una de las más asombrosas de nuestra época.⁵⁶

Sería difícil identificar a cualquier otra personalidad que haya hecho más que

estos dos artistas por incorporar la vida músico-cultural de los Estados Unidos y México a este siglo. Al hacerlo, cada uno buscó y encontró una identidad nacional en su música⁵⁷, y en el camino su alcance se volvió internacional. Los efectos de la comprensión, el juicio cabal y el apoyo que resultaron de su larga asociación para cada uno de estos dos artistas, de ningún modo se pueden apreciar debidamente a partir de la información limitada reunida aquí. Pero, grandes o pequeños, dichos efectos figuran como una parte inseparable del enorme impacto que cada artista ha causado en el mundo de la música contemporánea.

Quizás valga la pena mencionar, por último, una melodía usada de manera sobresaliente por ambos compositores: la canción mexicana "La paloma azul", Copland la usó en *Salón México*, en 1936, y Chávez en su drama coral *La paloma azul*, en 1940. Este pequeño vínculo se alza como un emblema de los numerosos lazos que unían a Carlos Chávez y Aaron Copland.

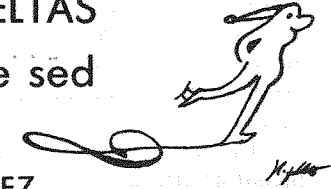
Notas y referencias

- 1 Información biográfica tomada de Arthur Berger, *Aaron Copland* (Westport, Connecticut: Greenwood Press Publishers, 1953); y Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960).
- 2 27 de junio, 1957. Carta de Chávez a Copland. México: Archivo General de la Nación (AGNM), Fondo Carlos Chávez (cc), Caja correspondencia (caja cor.) 3, expediente (exp.) 333.
- 3 Berger, p. 11; AGNM, CC, caja cor. 12, exp. 11.
- 4 García Morillo p. 39.
- 5 Carol J. Oja, "The Copland-Sessions concert and their reception in the Contemporary Press", *Musical Quarterly* LXV, no. 2 (abril, 1979), p. 214.
- 6 Programas de conciertos reimprimos en *Ibid.*, pp. 227-229.
- 7 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 337.
- 8 García Morillo, p. 57.
- 9 Francisco Agea, *21 años de la Orquesta Sinfónica de México*, México: Imprenta Nuevo Mundo, 1949, p. 49.
- 10 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 337, 8 de febrero, 1930.
- 11 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 19 de enero, 1954.
- 12 Berger, p. 31.
- 13 Cartas entre Copland y Chávez, del 18 de febrero al 11 de octubre de 1954. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333.
- 14 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 23 de septiembre, 1960.
- 15 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 337, 29 de abril, 1932.
- 16 *Ibid.* 21 de junio, 1932.
- 17 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 31 de agosto, 1953.
- 18 *Ibid.* 20 de octubre de 1954.
- 19 Aaron Copland, "A Festival of Contemporary Latinamerican Music", *Templo XXXV* (primavera de 1955), p. 5.
- 20 Carta de Copland a Chávez, 5 de julio, 1957. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333.

- 21 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 29 de noviembre, 1957. La respuesta de Copland (6 de diciembre de 1957) está en poder de Ana Chávez.
- 22 *Ibid.*, 12 de noviembre, 1957.
- 23 *Ibid.*, 3 de septiembre, 1958, y correspondencia siguiente.
- 24 Se puede conseguir una lista completa de las conferencias de Chávez en el Colegio Nacional, Calle de Luis González Obregón no. 23, México, D. F.
- 25 Lichtenwanger, William and Corolyn, eds., *Modern Music Published by the League of Composers, 1924-1946: An Analytical Index* (New York: AMS Press, 1976).
- 26 ASMN, CC, caja cor. 3, exp. 336, 2 de mayo, 1946.
- 27 *Ibid.*, 6 de abril, 1946.
- 28 *Ibid.*, 28 de noviembre, 1926.
- 29 Desde su estreno en 1932, *Horsepower* no se ha presentado como ballet. Ha permanecido como suite orquestal.
- 30 Carta de Copland a Chávez, 6 de mayo, 1944. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333.
- 31 También Chávez se nombró a sí mismo director provisional del Departamento de Danza del INBA. García Morillo, p. 131.
- 32 Compland a Chávez, 26 de mayo, 1944. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333.
- 33 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336, 7 de febrero, 1946.
- 34 Chávez comentó con ironía que esa mutua alabanza sugería un favoritismo mutuo, y enseguida añadió: "Pero no es así. Es natural que nos guste la música de cada cual." AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336, 2 de marzo de 1946.
- 35 William Austin, "Aaron Copland", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sexta edición, editado por Stanley Sadie, Londres: Macmillan Publishers, Ltd., 1980.
- 36 Robert Parker, *Carlos Chávez, México's Modern-Day Orpheus*, Boston G. K. Hall, Inc., 1983, p. 39.
- 37 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 5 de abril, 1954.
- 38 *Ibid.*, 17 de agosto, 1954.
- 39 Cartas entre Chávez y Lincoln Kirstein, 1953-57, detalles acerca de la producción y la evolución de los acontecimientos. AGNM, CC, caja cor. 7, exp. 39.
- 40 Comentario de Howard Taubman. *New York Times*, 19 de mayo de 1957.
- 41 Carta de Chávez a Clare Boothe Luce, 12 de julio, 1957. AGNM, CC, caja cor. 7, exp. 138.
- 42 En una carta del 23 de septiembre de 1960. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333.
- 43 Conversación con Julián Orbón, 5 de mayo, 1979.
- 44 Carta de Copland, 5 de abril, 1954. AGNM, CC, caja cor. 3 exp. 333.
- 45 *Paul Strand: Sixty Years of Photographs*, bosquejo por Calvin Tomkins, New York: Aperture, 1976, p. 25.
- 46 Cartas entre Antonio Castro Leal, Paul Strand y Chávez en agosto de 1934, AGNM, CC, caja cor. 47
- 47 En una carta, 28 de noviembre, 1940. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336.
- 48 Información acerca de este ofrecimiento en AGNM, CC, caja cor. 4, exp. 42.
- 49 Esta aventura se evidencia en AGNM, CC, caja escritos 1 exp. 89; caja cor. 8, exp. 9; y caja cor. 3, exp. 266.
- 50 En una carta del 10 de abril, 1944. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336.
- 51 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 336, marzo, 1944.
- 52 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 333, 24 de diciembre, 1961.
- 53 28 de julio de 1967, carta. AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 335.
- 54 AGNM, CC, caja cor. 3, exp. 335, 4 de septiembre, 1967.
- 55 *Ibid.*, 17 de noviembre, 1970.
- 56 *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1978, p. 16.
- 57 Ya en 1929, Copland había escrito a Chávez para decirle que Europa era para él algo concluido: "Creo, como tú, que tenemos que pelear contra el elemento extranjero en América que ignora la música americana". Carta del 26 de diciembre, 1929, en poder de Ana Chávez, México.

SILVESTRE REVUELTAS

4. Una inocente sed



LUIS JAIME CORTEZ

"El alcohol es mucho más eficaz que los amigos, y es el alcohol el que vendrá a ser, de verdad, el elixir mágico al que recurrirá hasta los últimos días para librarse de todo aquello que se generó en el fondo de su personalidad, pudriéndose ácido sacroso que un vino precioso dejó en una botella mal cerrada y descorchada demasiado temprano..."

João Gaspar Simoes, *Vida y obra de Fernando Pessoa*

I

Henos pues frente al Silvestre Revueltas de diecisiete años: un muchacho sombrío pero vigoroso, bien parecido, estudiante apasionado y voluntarioso, incómodo por tener que depender de la ayuda económica paterna (aunque ha empezado a tocar en salones y *cabarets*, lo cual le atrae un sinnúmero de amonestaciones).

Está a punto de instalarse en el Saint Edward's College, en Austin, Texas. Su experiencia en la ciudad de México ha sido favorable: ahora puede decir que es un músico. Sin embargo, el padre no pensaba lo mismo: en realidad estaba bastante decepcionado. Lo enviaba a Austin para darle otra oportunidad, para intentar salvarlo del medio inconveniente que a su parecer era la ciudad de México. Fermín irá con él, a sus catorce años, ya barruntando su talento pictórico.

II

"...Sólo nos queda el aire, que comparado con la nieve, casi no tiene chiste..."

Silvestre Revueltas

No hay cartas de 1917 escritas desde Austin. La primera es de principios de enero de 1918. A partir de esta fecha hay una correspondencia escasa pero regular. Transcribo algunos fragmentos elocuentes:

"...Tal vez este mes toque en un concierto la sonata a Kreutzer..."

(Enero de 1918)

"En esta semana que acaba de pasar recibimos carta tuya, mamá, y ahora con ésta la contesto; no lo hice cuando escribió Fermín porque estaba componiendo, por cierto que todavía no acabo esa composición, pues ha habido un día de fiesta, y aquí, aunque hay piano, no he querido darles tan hermosa serenata.

"Del violín, aún no se ha recibido nada; Sametini quiere que espere hasta encontrar otro que me convenga más, y que esté mejor.

"Voy a tener que comprar ropa de verano, tanto para Fermín como para mí; a él le he legado la única de verano que yo tenía porque se resistió a quedarme bien.

"Qué lástima que tenga que hablar de todas esas cosas, que son tan interesantes, sin embargo.

"Ya Fermín despertó y se ha ido a bañar. Creo que de todas maneras iremos al parque pues a ninguno de los dos nos gusta hacer nada cuando el cuarto no está alzado.

"Tengo en el colegio una amiga que se admira de que no sepa hacer algo que valga la pena, según ella, y quiere enseñarme a nadar, a jugar a la pelota, montar a caballo, volar, bailar, cantar, qué sé yo, pero yo tengo bien poco humor para esas fiestas; voy a ensayar a hacerlo de todas maneras, pues según ella, que se deshace en elogios para todas esas bellas cosas, será magnífico para mi fama y para endulzar mi bellissimo carácter; calumnias: no lo tengo tan malo. En fin.

"Doy fin a mi interesante carta, deseándome un feliz verano y deseándolo a ustedes también.

"Votre fils toujours a vous".

(Junio de 1918)

"Mi querida mamá y familión:

"Apenas empieza a hacer frío en este indecente rancho. Ya el calor nos tenía de tal manera agormazados, que no hacíamos más que vegetar como unos gusanos. Con el frío se me ha despertado un poco el espíritu revolucionario"...

(Octubre [de 1918])

Todos estos fragmentos epistolares son cuadros espontáneos que nos muestran mucho del carácter de Silvestre, de sus preocupaciones, de sus deseos, de su forma de vida.

III

Casi no sabríamos nada más sobre la estancia de Silvestre en Saint Edward's College a no ser por Louis Gazagne. Sus cartas no necesitan comentario.

St. Edward's College

Austin, Texas, 2. 14. 18.,

Mi querido papá:

Hoy hemos recibido carta tuya, y también los libros, que como comprenderás me causaron mucho gusto, y los que te agradezco, porque me proporcionan un poco de felicidad, de esa felicidad ideal que se le consigue con un bello libro, o un grande pensamiento.

Solo hasta mañana podremos ir al pueblo y comprar toda las cosas que necesitamos, hoy de biamos haber ido pero se les acordó hacer no se que especie de rezos, que nos han tenido todo el día en la capilla.

No quisiera poder escribirte algo que no fuera estas cosas tan vulgares, pero a tratar de hacerlo, aunque no se en forma de carta, porque en esta por fuerza se tienen que poner las cuentas de dinero, y que las camisas, y que las colectivas, etc.

Saluda al Maestro.

Fue hijo que te quiere mucho.

Silvestre

Carta de Silvestre a su padre fechada el 14 de febrero de 1918 en Austin, Texas.

Enero 28, 1946

Señora Rosaura Revueltas
Ave. de los Insurgentes 1877
Col. de México, D. F.
México

Querida señora:

Tengo el honor de presentarme como maestro de su difunto esposo cuando estudiaba durante los años 1917-1918 en el Saint Edward's College en Austin, Texas. Por supuesto le conocí muy de cerca, y tengo el placer de decirle que juntos pasamos muchas horas gratas. Pero fue hace como cuatro años que la mención de su nombre en la radio americana trajo una emoción de gran alegría y al mismo tiempo de profunda pena a mi corazón. Por primera vez tuve noticia de que se había convertido en compositor de una gran música, y, en segundo lugar, que ya no estaba más en este mundo.

En el año de 1940 regresé a los Estados Unidos después de 20 años de estar como misionero en la India. Durante aquellos años, desafortunadamente, perdí todo contacto con su querido esposo. Por lo cual, usted podrá imaginarse fácilmente mi intensa emoción cuando, mientras escuchaba la radio en febrero de 1942, inesperadamente oí mencionar el nombre de mi alumno y tocar su obra para orquesta *Janitzio* por la NBC. Millones de recuerdos acerca de nuestra relación en el Saint Edward's College acudieron a mi mente. Fue una revelación para mí saber que Silvestre se había convertido en un compositor internacionalmente famoso, ya que sólo le había conocido como concertista de violín, pero con inclinación hacia la composición.

Más tarde, escribí a la Radio Broadcasting Company pidiendo información acerca de su esposo y sus obras. En respuesta la Radio Co. me dio su dirección y me aseguró que a usted le agradaría tener noticias mías, así como también el brindarme la información que yo deseaba. Por lo cual, estaré profundamente agradecido con usted por cualquier información que pueda darme acerca de los nombres y direcciones de los editores de sus obras. De la misma manera, me gustaría saber los nombres y direcciones de los editores de cualquier artículo o libro sobre Silvestre, en español o en inglés. Sé leer español, por lo tanto, usted puede escribirme en español si le place.

Tengo el honor de ser, querida señora, el más humilde de sus servidores.

Hermano Louis Gazagne, C.S.C.
Central Catholic High School
South Bend, Indiana

Marzo 4 de 1946

Querida Sra. de Revueltas:

Muchas gracias por su magnífica carta, por su buena disposición para proporcionarme información sobre Silvestre, por la Review de L'Ifal y por todas las referencias que me envió. Esta magnífica carta merece una pronta contestación, pero he estado ocupado con muchos detalles relacionados con mi trabajo en el College, y me he sentido un poco extenuado. Actualmente estoy pasando las calificaciones de tercer grado, y hay días en los que el trabajo es muy pesado.

Fue con gran interés que no sólo leí sino que también releí, e hice de cada palabra que Sophie Cheiner escribió, parte de mí mismo. El francés es mi idioma nativo y por lo tanto no representó ninguna dificultad. Todo lo que ella escribe—excepto donde habla de “déréglements”, de lo que nada sé—me parece muy cierto y apropiado.

Desde luego, existen algunas lagunas en el relato. No dice nada acerca de la actitud del Sr. Revueltas, su padre, respecto a la carrera de violinista de su hijo. Tampoco menciona nada en relación con el año que pasó en Saint Edward's College. En esta carta empezaré a llenar esta segunda laguna al brindarle dos relatos breves de su estadía en Saint Edward, ya que muestra al joven que posee todos los signos del genio. Lo lamentable es que aquellos signos no fueron reconocidos y, lo que es peor, no fueron apoyados por las autoridades de entonces.

Al igual que para Sophie Cheiner, para mí ha sido una triste desilusión descubrir que únicamente dos piezas para piano han sido publicadas. He revisado todos los catálogos y he encontrado esas dos obras en el catálogo Schirmer.

Debo decirle, antes que lo olvide, que he escrito al señor Erich Kleiber, quien actualmente conduce una serie de conciertos para la General Motors en la cadena de radio NBC. Estoy solicitando información y los programas relativos al concierto que ofreció en Londres en 1945.

Ahora, en lo que se refiere al relato que le he prometido, era de noche, en el cuarto piso de nuestro Main Building, donde teníamos la posibilidad de no ser perturbados, y donde pasamos nuestras horas más placenteras. Por lo general, todas las luces se apagaban, excepto una débil luz en el piano, la cual era apenas suficiente para ver el teclado. Silvestre solía entonces dirigirse al rincón más apartado de la sala, y ahí, conmigo en el piano, durante un buen par de horas, vertía su alma en interpretaciones conmovedoras de Sarasate, Gounod, Kreisler y Bach, todos ejecutados con el corazón y sólo como un artista consumado puede hacerlo, e interpretar como sólo un poeta de nacimiento puede interpretar. Estoy seguro de que nunca antes, en ninguno de sus conciertos, sobrepasó aquellas tardes cuando su alma se perdía en interpretaciones maestras. Me siento muy orgulloso de haber sido el único partícipe de aquellos momentos emocionantes.

En la escuela nunca tuvo mucho dinero, de hecho siempre tuvo muy poco. ¿Por qué ocurría esto?, si parecía que su padre tenía buena posición. Sin embargo, cualquier dinero que tenía lo gastaba en música. En nuestro día de descanso, el jueves,

me dirigía a la ciudad y le conseguía la música que él deseaba, de esta manera se evitaba los gastos de transportación de ida y vuelta a la ciudad. En el College, Silvestre esperaba mi regreso. Inmediatamente se retiraba a su habitación, se recostaba en la cama y memorizaba la música que le había traído. Poco después de las oraciones nocturnas, iba a verme y me decía en su imperfecto inglés: "Hermano, ven y toca, ya me sé la pieza". Ciertamente que lo sabía, no de manera improvisada nota por nota, sino todos los matices indicados. Nunca tuve que corregirlo por tocar una nota mal o por olvidar alguna. Ejecutaba con toda seguridad y con la delicadeza de sentimiento que señala al artista de nacimiento.

Todavía conservo en mi poder una carta que me envió cuando dio su primer concierto en la ciudad de México, después de que se fue de Saint Edward. También tengo los programas de las obras que tocó en nuestros Commencement exercises ese año.

En Saint Edward tenía un guardarropa muy modesto y muy poco dinero para gastar, pero la escuela no tenía indicaciones de su padre de proporcionarle lo necesario para cubrir estas necesidades. ¿Por qué ocurría esto? ¿Me podría decir por qué?

Estoy encantado de saber que mi inesperada carta le agradó mucho. Ahora si usted siente que algunas de las preguntas son demasiado personales, por favor ignórelas, ya que no pretendo inmiscuirme en ninguna forma.

Como comprenderá, al no saber exactamente a quién le escribía, esperaba una respuesta en español. Ciertamente, su carta, en perfecto inglés, fue una sorpresa. ¿Puedo preguntar cómo es que escribe tan buen inglés?

Con mis mejores deseos, quedo,
profundamente agradecido

Hermano Louis Gazagne, C.S.C.

P. D. ¿Quiénes son los editores de *Sobre la música de América Latina* de N. Slonimsky? Gracias.

Abril 20 de 1946.

Querida señora Revueltas:

Muchas gracias por su carta del 11 de abril. Ahora estamos celebrando nuestros días de Pascua, y por lo tanto, tengo tiempo para contestarle de inmediato.

Como maestro de piano de Silvestre, me temo que no tuve mucho éxito. Silvestre tenía una mentalidad propia. En vez de realizar las prácticas que se le asignaban, se dedicaba a combinar notas y a descubrir sonidos; él hacía todo esto con un dedeo despreocupado.

Su mente independiente se irritaba con cualquier clase de limitación u oposición. Descuidaba sus clases académicas con marcada negligencia, en cambio, pa-



Agosto de 1920. El señor José Revueltas y su socio Jesús Gutiérrez (al centro y abajo) posan con todo el personal de la tienda de abarrotes El naranjo.

*Estas composiciones no están he-
chas para ser publicadas, a pesar
que me gustaría mucho publicarlas, pero
quiero más público que el de aque-
llos que quisieran comprenderlas, las
he escrito a mi albedrío, siguiendo
mi sensación, y he las reglas, a
la vez que podéis sujetar, mi mano a
mover, de mi trabajo, mi más delirio.*
Silvestre Revueltas

Chicago, 9 de julio de 1919.

Manuscrito de Silvestre Revueltas. Chicago, 9 de julio de 1919.

saba el tiempo en el salón de música practicando los ejercicios de violín de Kreutzer o, como siempre, combinando sonidos en el piano. Todos parecían comprender su mentalidad; sentíamos que en su mente existía un propósito definido, eminentemente ajustado a dicho propósito por un talento evidente.

Supe de su deseo de visitar España para familiarizarse con el espíritu de la música española. Dígame, ¿cómo se las ingenió para asegurar fondos suficientes para ese viaje? Yo sabía que él soñaba con conducir una gran orquesta, una orquesta a la que fuera una inspiración escuchar. Mediante su asociación con el Sr. Chávez, el sueño de Silvestre se veía parcialmente realizado. ¿Podría contarme algunas de las dificultades a las que se enfrentó? —a los celos, por supuesto; Mozart, Berlioz, todo se repite otra vez.

Aun en Austin, Texas, siempre sentí que la gente se aprovechaba de su naturaleza buena. Querían que tocara para ellos, que les diera conciertos, pero muy pocos le ofrecían algún tipo de financiamiento, una remuneración monetaria, ni siquiera lo necesario para los gastos de transportación. Desearía que me hubiera escuchado y me hubiera dejado hacer todos los arreglos por él. Si lo hubiera hecho, estoy seguro de que habría ganado dinero suficiente para comprarse ropa apropiada para sus presentaciones en público. Esta falta de ropa adecuada muchas veces le impidió aceptar invitaciones para tocar ante el público. El College no había recibido autorización para proporcionarle fondos o vestimenta. Si el Sr. Revueltas, padre, nos hubiera indicado, habríamos seguido sus instrucciones. Sí, la actitud de las personas en Austin siempre ha sido un enigma para mí, debido a que el Resplandeciente Sur siempre ha tenido fama de ser un afectuoso anfitrión. Una vez más se repite la historia de Mozart, quien era recompensado con regalos superfluos, en vez de con dinero, el cual le habría servido para comprar alimentos o para proveerse de medicinas. ¡Ciertamente, es extraño que la gente sea tan insensata!

Aprecio su franqueza respecto a sus asuntos familiares. Sabía, desde luego, que su educación religiosa tristemente fue descuidada; lo cual es posible que se haya debido a la falta de oportunidades en su casa, especialmente en las condiciones poco estables que existían en su país durante las frecuentes revoluciones. Pero a pesar de esto, siempre pensé que había habido un descuido durante sus primeros años. Con frecuencia, en Saint Edward utilizábamos cualquier influencia a nuestro alcance; pero en vez de empeorar la situación, e incluso de hacérsela odiosa, la paciencia, la indulgencia y la nobleza gobernaron nuestra actitud hacia él; siempre en espera de que con el paso del tiempo se ubicara. Si este cambio realmente se hubiera dado, su vida matrimonial hubiera sido más feliz. Cuando los primeros pasos son equivocados, más tarde es muy difícil corregir la situación.

Es una de nuestras reglas agregar: C.S.C. después de nuestro nombre, estas letras representan tres palabras latinas que significan “Congregación de la Santa Cruz”. Santa Cruz es el nombre de una villa francesa, donde la congregación se fundó.

Las personas se dirigen a nosotros con la palabra “Hermano” antes de nuestro nombre religioso o familiar, como es actualmente la costumbre. Por lo tanto, mi

nombre es “Hermano Louis Gasagne”. Nací en París, Francia y emigré a los Estados Unidos durante la persecución religiosa de 1903; en 1920 fui a la India como misionero y regresé en 1940 —el año en que Silvestre murió.

Como me es considerablemente más fácil leer en inglés que en español, prefiero el inglés. Pero cuando usted se sienta segura para escribir en francés, me encantaría leer sus cartas en este idioma.

Muchas gracias por la dirección de Crowell Co., ya que deseo solicitar el libro de Slonimsky.

Con mis mejores deseos para una feliz Pascua, soy,

Sinceramente suyo,
“Hermano Louis Gazagne”.

IV

Al año siguiente se trasladaron a Chicago. Silvestre ingresó al Chicago Musical College y Fermín al Art Institute. Las diferencias en cuanto a su vida anterior en Austin no son muchas. Excepto, tal vez, porque en Chicago tenían mayor libertad y estaban más plenamente en su trabajo.

Silvestre había empezado a componer desde Saint Edwards College, e insiste, fracaso tras fracaso, lo cual es signo de vocación. Se conserva uno de sus cuadernos de trabajo: *The Bear*. Contiene obras de 1919 (aunque decir obras es una exageración: se trata de apuntes, fragmentos, titubeos de un muchacho que en nada anunciaban al Silvestre Revueltas de diez años después). En el próximo capítulo veremos cada uno de estos apuntes en detalle, pues revelan de modo muy claro lo que Silvestre sabía realmente de música, cuáles eran sus modelos, cuáles sus preocupaciones estéticas, etc. Son curiosidades divertidas.

Vale la pena leer lo que él decía de esta época:

“Me es duro contemplarme en un plano que se corre veinte años atrás. En Chicago, en 1917. El estremecimiento de la guerra. El pueblo americano se alista frenético. En este torbellino mundial, en el que sólo se piensa en la guerra, cuando vibran las palabras de Wilson: «¡América entra a la guerra por la libertad del mundo!»; es extraordinario encontrar que el Musical College, en Chicago, está repleto de estudiantes y es fantástico, de estudiantes de música. Pero es que en realidad formábamos un conjunto irresponsable. Sí, yo estudio violín. Pero eso no importa tanto. Sueño con ser creador de música nueva. Se disculpa mi irresponsabilidad por mi afán hacia el futuro. Me puedo observar ahora de 1917 a 1920. Mi padre me sostiene el colegio con modestos elementos. Voy a hacer una confesión: hasta esta época, yo sueño con una música para cuya transcripción no existen caracteres gráficos, pues los conocidos no alcanzan a decirla, a escribirla. Sueño con una música que es color, escultura y movimiento. Ya sé que eso parece un mero juego de palabras. Pero tratando de dar forma a mis imágenes, hice una primera composición para violín y piano y la sometí a uno de mis profesores,

quien al leerla me dijo entusiasmado: «Muy interesante, es un estilo completamente debussiano»...

—¿Debussiano? —pregunté—, ¿qué quiere usted decir? Me contestó: «Pues esta música se parece a la de Debussy», y observando mi sorpresa, me preguntó: «¿Pues qué, no conoce la música de Debussy?»...

—Jamás he oído música de ese compositor e ignoro que exista algo semejante a lo que acabo de componer...

Más tarde, al conocer de cerca la música de Debussy me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer, cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma, de mis ojos a mis oídos, en música plástica... música de movimiento... Hasta 1924 viví en esta actitud. El encontrar que ya había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer jamás sin crear mi propio lenguaje”.

Sobra decir que ninguno de los apuntes de Silvestre a que nos referimos antes tiene la más mínima relación con Debussy. Tiene que ver con la armonía cromática de finales del XIX, pero no con los asombrosos y sutilísimos descubrimientos de la armonía debussiana. Más aún, sorprende desagradablemente que a una edad tan avanzada Silvestre desconociera los acontecimientos musicales más audaces de su tiempo: su visión de la música tenía todavía mucho de la visión provinciana y escolar que había adquirido en el Conservatorio de México. Decir cómo dio el gran salto a la modernidad es un asunto que tendrá su sitio en la narración algunos años más tarde.

Por lo pronto digamos que la *interpretación* continúa siendo por estas fechas el único medio de expresión en el cual Silvestre sobrepasa la superficie de la música, adentrándose a través de ella en algo inmenso, como en el territorio inexplorado y sombrío de una verdad inflexible.

La adolescencia de Silvestre no nos dice nada acerca de su verdadero descubrimiento de la composición. Intuye, presente, pero el saber se escapa. Su formación es débil. Ha estudiado armonía y contrapunto, pero nunca ha tenido un maestro de composición (aquel ser —que existe en la vida de todo compositor— por quien la música misma, y el concepto de música, se hacen posibles).

V

Escribe Rosaura:

“Mi padre los visitó [a Silvestre y Fermín] en alguna ocasión y parece que no regresó muy satisfecho de la visita. Encontró que se había vuelto bastante bohemio”...

Y Silvestre parece responder, en un comentario fuera del tiempo:

“Bueno, no se quejarán de mi carta, que es la más larga que he escrito en toda mi vida. Escriban más seguido; díganme cómo están. Mándenme una botellita de cognac, aunque ahorita más me caería una de cerveza helada, y no por las razones que me figuro se les ocurrirán al leer esto, sino porque realmente tengo una inocente sed”.

MOZART, 1935

WALLACE STEVENS

Ven, siéntate al piano, poeta
Toca el presente, su hu-hu-hu
Su shu-shu-shu, su ric-a-nic
Aquella risa nuestra envidia.

Otros arrojarán piedras sobre el tejado.
Otros bajarán un cuerpo
Y sus despojos, mientras tú
Practicas los arpegios.
Ven, siéntate al piano.

Transparente es el recuerdo del pasado,
Aquel divertimento;
Aquel sueño del futuro tan feliz,
El cielo despejado y el concierto...
Afuera está nevando.
Ven, toca ese acorde desgarrado.

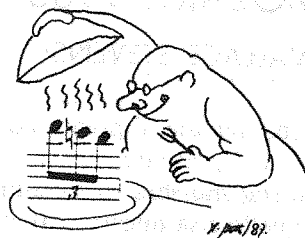
Sé tú la voz,
Ningún otro. Sé tú, tú
La voz del miedo airado,
La voz que asedia a este dolor.

Sé tú aquel sonido helado
Como el grito de los grandes vientos
Por el cual la pena desencarna,
Desemboca y es absuelta
En este brillo sosegado.

Regresemos a Mozart, él
Era joven, nosotros,
Nosotros ya estamos viejos.
Afuera está nevando. Hay gritos en las calles.
Ven, siéntate al piano.

Versión
de Alicia Meza

EL SENTIDO DE LA MÚSICA



GIACINTO SCELSI

Traducción: Federico Bañuelos

Es frecuente el ofrecer, tanto al público de las salas de conciertos como a los oyentes de las transmisiones radiofónicas, ciertas indicaciones sobre la estética o la técnica de una obra nueva, sea por medio de un texto incluido en el programa, o bien por algunas palabras pronunciadas por el locutor. El público o el oyente, advertido así de la orientación clásica, romántica o moderna, de la corriente, de la escuela y del estilo de la obra, parece satisfecho, lo que justifica ampliamente esas explicaciones. Sin embargo, siendo la música de una parte elemento sonoro, y de la otra, como todas las artes, proyección de imágenes o de estados de conciencia, exponer la forma, la arquitectura de una obra, su carácter diatónico o cromático, hablar de acordes, de aumentaciones o superposiciones armónicas, de polifonía, de tonalidad o politonalidad, nos dice muy poco. De otra parte, las indicaciones generales sobre el "pensamiento noble y profundo" del autor, su "frescura", sus "incisivos acentos", su "espontaneidad" o su "cerebrismo" no acrecientan la comprensión real de la obra. ¿Qué relación puede establecer el público entre esas expresiones humanas y los elementos técnicos que se esfuerzan en explicarle? ¿En qué medida estos últimos son la manifestación y representación de los primeros? Asimismo, sin subestimar en lo absoluto el gran valor de muchas obras sobre la música y los músicos, y de estudios o de investigaciones sobre sus sentimientos más íntimos y la fuente de su inspiración, nosotros siempre hemos pensado que las interpretaciones dadas sobre sus obras son, en lo que respecta a este punto, casi siempre insatisfactorias, y esto por los motivos expuestos más arriba. Hasta el momento en que se hayan reconocido y establecido las relaciones que pueden ser la única base de la comprensión de toda la música, antigua o moderna, es decir, las correspondencias existentes entre los elementos que consti-

tuyen la música y las categorías de imágenes proyectadas por el compositor en la materia sonora, toda tentativa de analizar o de explicar el sentido real de una obra nos parece extremadamente difícil. A nuestro modo de ver, los conocimientos actuales permiten establecer estas relaciones para llegar así a una comprensión más exacta y objetiva de la música.

* * *

Sin tratar de resumir aquí los trabajos e investigaciones de la psicología moderna sobre la actividad creadora o imaginativa, diremos que es posible distinguir en el hombre cuatro elementos fundamentales: ritmo, afectividad, intelecto y psiquismo, por medio de los cuales participa del universo. No sabemos qué son, en su esencia, estas fuerzas fundamentales; pero parecen atravesar continuamente al hombre por un fluido ininterrumpido de vibraciones, de intensidad y velocidad desiguales y variables. El hombre registra, por medio de su sensibilidad, una parte más o menos grande de esas vibraciones y las reconoce o identifica bajo la forma de sensaciones, emociones y estados psíquicos: imágenes. En realidad, sensaciones, emociones y estados psíquicos no son más que imágenes virtuales, al igual que la parte no identificada y reconocida e igualmente no registrada de vibraciones. Pues, en efecto, estas últimas pueden producir estados de conciencia de la misma naturaleza y pueden, además, pasar del terreno de lo desconocido al de lo conocido en cualquier momento.

De este modo, la palabra "imagen" no es injustificada cuando se aplica a la música. Si la música no pasa por el filtro del intelecto no identifica ni define nada, ella expresa, sin embargo, una parte, y puede ser la más grande, de imágenes producidas en la conciencia por las fuerzas creadoras.

Antes de pasar al análisis de las diferentes categorías de imágenes, diremos que éstas no son sino la creación y la expresión particular de los cuatro elementos citados anteriormente.

Se puede encontrar, pues, en cada expresión artística, la manifestación de esas fuerzas bajo las más diversas apariencias. Para ceñirnos a la música, diremos que ritmo, sentimiento, intelecto y psiquismo se manifiestan y se realizan por el ritmo, la melodía, la estructura o arquitectura y la armonía.

El ritmo, que se puede definir en su esencia como una alternancia de golpes, es, musicalmente, una alternancia de sonidos y silencios; es también el impulso primigenio; no hay vida, no hay arte sin ritmo. Se puede concebir la ausencia de uno o varios diferentes elementos dentro de una vida orgánica reducida a su más simple expresión física; pero no la ausencia de ritmo, el pulso vital. Es así que en música, el ritmo parece poder existir, hasta cierto punto, independientemente de los otros elementos (el ritmo, por ejemplo, producido por un tambor, una madera, un gong, golpeado repetidas veces sin acompañamiento). El lenguaje rítmico es entonces la expresión de ritmos profundos surgidos del dinamismo vital. Pero, de otra parte, el ritmo es también la expresión y la manifestación de la duración; si él es pues, de una parte, la condición primera de la existencia del hombre o de la obra de arte,

de la otra, une y religa, por su esencia, el tiempo personal y relativo del artista creador y de las imágenes creadas a la duración cósmica, al tiempo absoluto. Es evidente que una construcción intelectual, un encadenamiento arbitrario de células rítmicas no tiene ya nada que ver con el verdadero sentido de ritmo, que es, ante todo, un impulso físico primordial.

La melodía es la expresión de lo afectivo. Elemento más antiguo y, en cierto sentido, más simple que la armonía, la melodía es la expresión de reacciones emotivas de las cuales el hombre es más directa y fácilmente consciente después de las de orden rítmico, es decir aquellas que pertenecen al plano de lo afectivo. Ya que las emociones afectivas son más inmediatas, más directas, y tienen un carácter de causalidad más evidente que aquellas que provienen del plano intelectual o psíquico. La melodía no es concebible sin un ritmo, lo mismo que la afectividad sin la vida; ella tiene necesidad del impulso rítmico como los sentimientos la tienen del impulso vital.

La armonía es la expresión del elemento psíquico. Por supuesto, no se trata aquí de "la armonía", resultado del encuentro de dos o más líneas melódicas o rítmicas.

Los acordes y combinaciones voluntariamente formados por la "ciencia de la armonía" o del contrapunto pertenecen a la construcción intelectual y no pueden ser considerados como expresión psíquica directa o real. La armonía es la expresión de imágenes de origen más oscuro, menos identificables; también son más inesperadas y desconcertantes y eso no solamente por las imágenes oníricas o de orden psíquico integral, que son bastante fácilmente reconocibles, sino también por las sensaciones e imágenes de orden rítmico y afectivo que después de haber pasado por el inconsciente reaparecen o se manifiestan a menudo mucho tiempo después, por efecto de resonancia o por una interpenetración incontrolable. Entonces estas imágenes surgen inesperadas y desconcertantes no solamente en el tiempo sino también en el espacio, es decir, en su forma. En otros términos, si las imágenes afectivas pueden ser consideradas como directas, las psíquicas son indirectas.

El intelecto se manifiesta y se realiza en la arquitectura.

Facultad de identificación, el intelecto reconoce y establece relaciones, tendiendo así, por medio de operaciones sucesivas de orden racional, a una construcción y por ende a una arquitectura. El elemento intelectual puede pues, al igual que el ritmo o la armonía, aparecer hasta un cierto punto independiente de los otros elementos; ya que a partir de un ritmo o una idea cualquiera puede, por medio de operaciones puramente racionales, hacer una construcción, una arquitectura. Puede hacerlo estableciendo nuevas relaciones cada vez entre los objetos identificados, y procediendo después a operaciones mentales características y propias de su naturaleza, o bien aplicando a esos objetos esquemas establecidos anteriormente, o aún procediendo a construcciones basadas en las leyes físicas o en imitación de estas. Se podrían pues concebir arquitecturas grandiosas que serían, tal vez, la expresión integral del elemento intelectual.

Si bien es posible reconocer y analizar estos cuatro elementos separadamente, es evidente y casi superfluo decir que no existe entre ellos separación o solución de

①

Voce

mf

NON SECCO

mf

T-RO
(spacio e smozzato)

E Ü

Cong

p (con mano o con mazzuolo morbido su di gong cinese sul fa ♯)

quasi f

mf

mf

AÜ Ö E Ü Ö

ppp

mf

VO

Fragmento de *Canto de Capricornio, No. I.*

MODERATO (♩ = 80)

XVI.

Voce

+ BOCCA CHIUSA CON LE DUE MANI A CONCHIGLIA

O BOCCA APERTA

+ O APRIRE IN CORRISPONDENZA AI SEGNI

Fragmento de *Canto de Capricornio No. XVI.*

continuidad alguna. Al contrario, encontramos una constante interdependencia, interferencia e interpenetración.

Así pues, hemos dicho que el ritmo puede existir hasta cierto punto independientemente de los otros elementos. En realidad, un simple sonido produce ya una serie de armónicos que constituyen, de alguna manera, un elemento melódico. Más aún, la diferencia de intensidad de un sonido provoca una fluctuación de la altura del sonido, lo que produce una interferencia y otra relación con el elemento melódico. Desde el momento en que un ritmo deja de golpear sobre una sola nota, forma una melodía rudimentaria pero perceptible (una percusión, por ejemplo, sobre dos tambores de diferente tamaño) mientras que, al mismo tiempo, los armónicos relativos, por el cruzamiento y choque de líneas melódicas, forman una especie de polifonía cuyos sonidos y acordes resultantes producen, además, interferencias entre el ritmo y los otros elementos. El elemento rítmico no siempre se manifiesta necesariamente en su forma integral; si bien es la base de la actividad de los demás elementos, puede parecer a veces relativamente subordinado a la afectividad, al intelecto, al psiquismo. En ese caso, el ritmo pierde en parte su carácter, su significado y su potencial verdaderos; no obstante, aporta una base indispensable a la expresión de los otros elementos por medio del impulso primero de células rítmicas originales y por su cualidad de "duración".

Igualmente se puede decir que existen todas las relaciones posibles de equilibrio entre el elemento melódico y los otros. Así, cuando la expresión afectiva está ligada estrechamente, participa o se emparenta con el dominio de lo más específicamente físico, el intervalo melódico y el dinamismo rítmico se fusionan íntimamente y parecen poseer una igual importancia. Si, por el contrario, la expresión afectiva se acerca al plano intelectual o psíquico, los intervalos melódicos se desligan hasta un cierto punto del dinamismo rítmico para llegar, a veces, a líneas melódicas emancipadas de ésta, de la misma manera como una emoción humana puede hacerlo de la vida. Así pues, hay matices infinitos en la naturaleza de la melodía; toda una gama posible que parte de la expresión afectiva más cercana al elemento rítmico para colocarse lo más próximo al elemento intelectual y psíquico, exactamente como sucede con los matices del sentimiento en el hombre.

Los lazos de interpretación entre melodía y armonía naturalmente existen al igual que los que hay entre melodía y ritmo; ya que toda melodía forma acordes, es decir armonías, y, a la inversa, todo acorde contiene una melodía. Aún más, una melodía casi siempre evoca una armonía, la despierta, por decirlo así, al igual que las armonías hacen brotar y despiertan melodías, relaciones exactamente correspondientes a las que existen entre emociones afectivas y psíquicas. Hay otras más sutiles todavía que tratan con asociaciones de imágenes, asociaciones y correspondencias cuyas leyes son desconocidas y que parecen tener por resultado transposiciones de lenguaje.

Existe igualmente un sinnúmero de relaciones entre el ritmo y la armonía.

Si el ritmo es la base de toda actividad, siendo el impulso primero, la armonía le está menos sometida que la melodía, así como el espíritu está menos ligado y

depende menos de la actividad psicológica que la afectividad. La armonía contiene el ritmo, y si un acorde puede así parecer a primera vista independiente del factor rítmico, es debido a que olvidamos que esa es una expresión de imágenes psíquicas que participan de la "duración". Empero es en el encadenamiento de armonías en el tiempo que aparece de nuevo la gama entera de posibilidades y de relaciones. En efecto, cuando las imágenes psíquicas están próximas al plano fisiológico y telúrico, o se fusionan con aquellas surgidas del elemento rítmico, es debido a que olvidamos que esa es una expresión de imágenes psíquicas que participan de la "duración". Empero es en el encadenamiento de armonías en el tiempo que aparece de nuevo la gama entera de posibilidades y de relaciones. En efecto, cuando las imágenes psíquicas están próximas al plano fisiológico y telúrico, o se fusionan con aquellas surgidas del elemento rítmico, vemos a la armonía y al ritmo dominar alternativamente o aparecer en superposiciones características. Si, al contrario, las imágenes son de orden íntegramente psíquico, los encadenamientos de acordes o agrupamientos de sonoridades pueden parecer como exentos de dinamismo, desprovistos de ritmo, incluso más de lo que jamás podría estarlo la melodía. En este caso, la armonía reencuentra, por su esencia, el principio rítmico en la duración.

Las relaciones entre la armonía y la melodía son también del todo sutiles. Mientras las imágenes psíquicas se acercan o participan de la efectividad, se nota una infiltración del elemento melódico en los acordes, que se manifiesta tanto en su composición como en sus enlaces. Si, al contrario, la expresión psíquica es total o, más precisamente, tan independiente como un elemento puede serlo de otros, la armonía aparece desprovista de dinamismo rítmico y de la melodía y, sobre todo, parece totalmente irracional, ya sea en la composición de sus aumentaciones y agrupamientos de sonoridades, como en su sucesión y encadenamiento.

Las relaciones del intelecto con los otros elementos tienen las mismas características de interpenetración constante que hemos reconocido entre ritmo, melodía y armonía; todas las relaciones de equilibrio existen en relación con esos elementos.

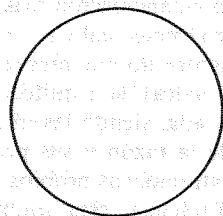
La intensidad variable del aporte o de intervención del elemento intelectual se expresa por el grado de importancia de la arquitectura en la obra de arte o, inversamente, por el grado de realización alcanzado por los otros elementos en su manifestación particular, es decir, la emancipación más o menos grande del lenguaje de esos elementos respecto al filtro intelectual y los elementos racionales. Mientras el ritmo o el psiquismo son elementos dominantes (es el caso en la mayoría de las expresiones artísticas de nuestra época), la arquitectura y toda construcción intelectual parece secundaria o soslayada, siendo las imágenes proyectadas sin pasar, de ningún modo, por el filtro de la razón y sus procedimientos. Entonces estas imágenes conservan, en el caso extremo, sus propios límites, dimensiones, lógica o ilógica. En este caso, el papel del intelecto está limitado a la actividad de identificación y al establecimiento de lazos, de métodos, en otros términos, de medios que permitan la manifestación y la realización de los otros elementos. Operaciones por las cuales el intelecto no se realiza sino parcialmente, pero que le son naturales y su actividad se fundamenta en ellas. Pues el intelecto tiende, por su misma natura-

leza, a la construcción, al "sistema", a la arquitectura. Así, cuando la intensidad de los impulsos creadores resquebraja el molde establecido para contener, en la materia, la expresión y la manifestación de esos impulsos, produciendo así nuevas formas, trastornando las precedentes, el elemento intelectual recomienza infatigablemente, por sus facultades particulares, a reconstruir y a formar esquemas nuevos.

Evidentemente, podemos continuar escuchando la música, amarla o no, comprenderla o interpretarla independientemente del verdadero significado de la composición. En ese caso, toda explicación nos parece superflua (salvo, quizá, en el caso de la música descriptiva), ya que ésta, por su naturaleza, actúa automáticamente sobre la sensibilidad del oyente. Pero si se reconoce la necesidad, para la comprensión objetiva del hombre, de no limitarse a las impresiones intuitivas y de seguir investigaciones precisas acerca del mecanismo humano para una más exacta interpretación y apreciación de sus más diversas actividades y manifestaciones, también es entonces necesario que un conocimiento más exacto de la creación artística permita la comprensión objetiva de su esencia y de su significado verdadero.

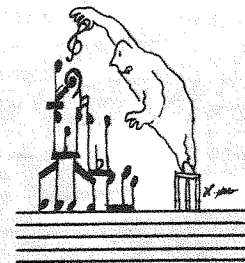
Para concluir, diremos que todo arte no es sino la proyección, en una materia verbal, sonora o plástica, de imágenes creadas por los elementos fundamentales. Por medio del análisis de estos elementos dentro de la obra de arte, obtenemos la revelación de impulsos creadores exteriorizados y cristalizados por el artista. Las variaciones de intensidad de los elementos fundamentales son la causa del cambio de su relación de equilibrio. Un equilibrio diferente determina cada vez una orientación humana particular y expresiones artísticas diversas. En otros términos, toda obra, toda estética, todo arte, está determinado por la proyección de imágenes resultantes del equilibrio particular de los elementos fundamentales.

Es bajo este ángulo que conviene examinar, a nuestro modo de ver, no solamente las obras y realizaciones artísticas individualmente, en su expresión o características particulares, sino además toda orientación general o colectiva en el curso de la evolución histórica del arte.



Guant Lohia

ALREDEDOR DEL TIEMPO

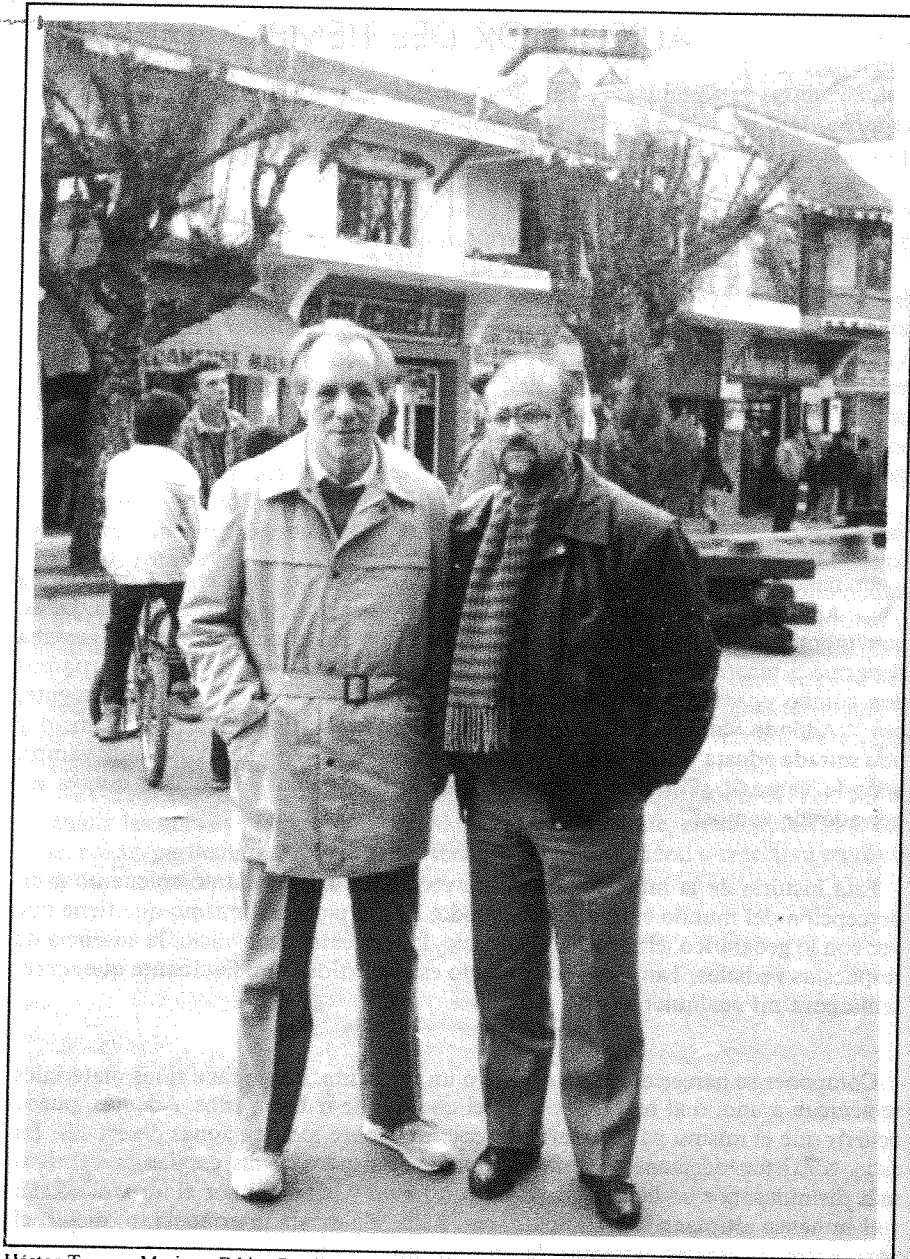


MARIANO ETKIN

Cuando tenía unos 5 ó 6 años solía veranear en las Sierras de Córdoba, en Argentina. Era un lugar bastante solitario, alejado de las grandes ciudades, con montañas no demasiado altas. Ahí vivía un tío abuelo a quien le gustaba llevarme a recorrer los alrededores boscosos; me subía a un caballo y partíamos con rumbo -para mí- desconocido. La pregunta que yo hacía, invariablemente, era "¿Adónde vamos?"; la respuesta, en los primeros tiempos, era el silencio y una mirada adusta. Hasta que un día me contestó muy irritado: "¿Adónde vamos, adónde vamos?! ¿Por qué siempre preguntás lo mismo? ¿Para qué querés saber adónde vamos?"

Esta historia de la infancia se me aparece como algo fundante en cuanto a mi percepción del mundo exterior. Sobre todo, de esa parte del mismo que tiene que ver con lo geográfico, el espacio, el silencio, lo aparentemente vacío, la ausencia de respuestas verbales. También, encarnando esa incertidumbre fascinante que representa para mí cualquier viaje.

Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disimiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas de uno mismo.



Héctor Tosar y Mariano Etkin, Brasil, 1989.

Los paisajes desmesurados provocan, como ninguna otra cosa, la sensación de lo continuo, o de lo que, necesariamente, trasciende la discontinuidad esencial del hombre. Por otra parte, es evidente que un sonido y una montaña tienen algo en común: duran. Duran en sí mismos y perduran en nuestra memoria. Pero como dice Cage: los hombres son hombres, las montañas son montañas, y los sonidos son sonidos. Sólo que los tres –cada uno en su escala– duran.

Cada vez me atrae más la idea de la obra como fragmento que reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos. Una polifonía conceptual y virtual como ésa podría muy bien, sin embargo, materializarse en una música –técnicamente hablando– no polifónica, generándose así una nueva categoría de lo polifónico: aquella que comprende la diversidad de los fragmentos y su relativa autonomía por un lado, y la uniformidad, por ejemplo, de una textura o instrumentación, por el otro.

La tensión producida por esa coexistencia de escalas y categorías diferentes entre sí quizás sea uno de los aspectos importantes en cuanto a la definición de la identidad de la obra, haciendo imposible el comentario unívoco y positivista al estilo de los manuales de análisis musical. Aquí conviene recordar al físico Werner Heisenberg, quien en 1927 logró demostrar que no es posible medir o aprender algo sin modificar –en mínima medida pero modificando al fin– lo medido o aprendido. Esta imposibilidad es conocida como el “principio de incertidumbre”.

Luego de vadear el caudaloso río Villavil, la subida se hace más pronunciada. La huella va angostándose y entramos en una cuesta empinada, no muy extensa. Al dejarla atrás, el camino se convierte en un río por las lluvias de los días anteriores. El auto se detiene y hay que empujarlo unos 400 metros, con gran esfuerzo. Después de vadear otros tres ríos –el último de los cuales estuvo a punto de interrumpir definitivamente el viaje– llegamos a la Cuesta de Randolfo bajo una lluvia torrencial. Ya en la cima deja de llover y el frío se hace intenso. De golpe, al final de una curva, a más de 4.000 metros de altura, aparecen los fantasmales salares de la Puna catamarqueña y los volcanes de la Precordillera de los Andes. Aquí el silencio es distinto a otros silencios; tiene una cierta espesura o profundidad. Más adelante, la cercanía de Antofagasta de la Sierra parece anunciada por extrañas formaciones basálticas; las texturas y formas de Los Negros tienen algo de orgánico e inquietante. Al día siguiente, atravesando el Salar del Hombre Muerto, tendríamos otra visión del silencio, esta vez desde adentro.

Me he vuelto escéptico respecto a los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes. La pertenencia sobreviene rara vez como consecuencia de una decisión del compositor, más bien ello ocurre por las características de la música misma, las cuales, a su vez, son el resultado de múltiples influencias, voluntarias e involuntarias, de las cuales

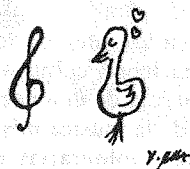
el compositor puede no ser en absoluto conciente en el momento que las recibe. La presencia de esas influencias será, posiblemente, develada por el paso del tiempo.

Dormirse es emprender un viaje cuya primera etapa es una transición entre la vigilia y el sueño. Ese espacio de incertidumbre gozosa era ocupado en mi infancia por la música de Chopin, que mi madre tocaba al piano. Una música a menudo incierta, que tiende a confundir el adentro y el afuera. El comienzo impreciso y abierto del Preludio No. 2, opus 28, en la menor, es un buen ejemplo de ello.

Una de las maneras más perversas por las cuales la sociedad ha logrado reducir los espacios para el ocio, lo improductivo, lo inútil, es aquella por la cual el compositor -productor de ese algo tan opuesto a una mercancía que es la música- siente que debe otorgar a su obra una explicación, no en forma verbal, sino componiendo su obra de modo pedagógico, es decir, haciendo que la obra se constituya, ante todo, en una especie de guía para escucharse a sí misma, postergando la aventura de la escucha-solitaria. Así, la manera en que debe escucharse la obra y, eventualmente, la manera en que ésta ha sido construida, se impone sobre la obra misma. Y sobre el oyente. El trabajo -en suma, lo útil-, aún despojado de su carácter mercantil tiende a mostrarse a sí mismo bajo la forma de una pedagogía que es, en realidad, auto-referencial. La música que se presenta cual explícita clase de composición convierte el acto de la audición en acto de aprendizaje.

Si es cierto, como decía Morton Feldman, que la enseñanza de la composición es un invento de los compositores para ganarse la vida, mientras siga habiendo interesados en componer, seguirán existiendo los profesores de composición. En los países latinoamericanos esta situación -a partir del creciente deterioro económico- presenta características peculiares: para el docente, la enseñanza de lo innecesario deviene, para poder sobrevivir, en algo absolutamente necesario. Al mismo tiempo, la profundización de la crisis requiere dedicar cada vez más horas a la enseñanza y menos a la composición. Todo ello contribuye a subrayar la pertinencia de aquellas obras que -de una manera o de otra- se relacionan con lo vacío, en todas sus acepciones. Reconquistar el vacío podría ser una recurrente utopía del componer, hoy, aquí.

Texto leído en el Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea, realizado durante el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, en julio de 1989.



RAMÓN XIRAU

TRES POEMAS

MONPOU

A Mario Lavista

Naturalba

Monpou

poc a poc

meravella

-oblidat?-,

Clara molt clara Primavera.

MONPOU

Naturalba

Monpou

poco a poco

rojo

-¿olvidado?-,

Clara muy clara Primavera..

Estos poemas inéditos forman parte del libro *Natures vives*, en prensa, en Barcelona.

RECUERDO DE RAVEL

A Andrés Sánchez Robayna

Escolta, escolta aquesta mort,
tristament dita amb notes greus,

som en el temple, en la calitja
d'una matinada grisa i sorra,
melodils et parlen,
Infanta, en el Jardí
fulleig d'amor

Pavana aquest ocell escolta
quan gairabé no vola
el vol

ahir la veu Infanta
i l'or en les violes
et canta tristament
-llampec vermell-
ona lleu en els llacs dels ulls breus
-Pavana-
neixen, reneixen, viuen.

Ara, tu Noiz
Infanta mort de vent de llum de
vida.

RECUERDO DE RAVEL

Escucha, escucha en esta muerte
dicha tristemente, notas graves,
estamos en el templo, en la calina,
de madrugada gris y arena,
te hablan las melodías,
Infanta, en el Jardín
hojear de amor

Pavana este pájaro
que casi ya no vuela
te quiere

ayer la Infanta
y el oro en las violas
te cantan lentamente
-relámpago rojo-
ola leve en el lago de los breves ojos
-Pavana-
nacen, renacen, viven,

ahora tu Muchacha
Infanta muerta de viento, de luz
de vida.

TRIPLE
RECUERDO DE SATIE

I

Joiosa, sí,
aquesta pera
tristes les Gimnopedies?
Sonorosa la ment
a suc i sac
i riu i cop
D'esberla
l'or tot absent.

II

Peres, formes
les algues
les poemes en les herbes
un crit, de branca a branca

Esclaten breus
molt lents
els rierols dels arbres.
I ara i aquí, aixó també Satie?

III

En el bar, Manet, dius
la noia de la nit
i ja 1912 ens deia
"véritables préludes flasques
pour un chien"

L'escenari, *voici*,
llevem telons
un os, un gos, un verd un cant
tristísim
"préludes
véritables"

afinats
ara que neix el Sol
que viu el Sol.

TRIPLE RECUERDO DE SATIE

I

Alegre, sí
esta pera
¿tristes las gimnopedias?
Sonorosa la mente
a zumo y saco
y rio y golpe
roto
el oro todo ausente.

II

Peras, formas
las algas
las manzanas en la hierba
un grito, de rama en rama

Estallan breves,
muy lentos
los riachuelos en los árboles
¿Y aquí y ahora esto también
Satie?

III

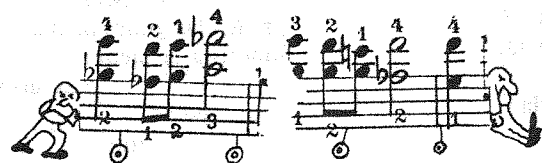
En el bar, Manet, dices
muchacha de la noche
y ya 1912 nos decías
"véritables préludes flasques
pour un chien"

El escenario, *voici*,
levantemos telones
un hueso, un perro, un verde, un canto
tristísimo
"préludes
véritables"

afinados
ahora que nace el Sol
que vive el Sol.

DOCUMENTOS

"SOBRE LAS OLAS"



Y.M. - 187

AMADO NERVO

La tarde de un domingo, a bordo. Sobre el inmenso vapor se cernía el fastidio como una gran ave gris. Hacia frío y caía la noche. El sol, antes de sumergirse en el mar, habíase alargado como un gran huevo luminoso, como si quisiese, impaciente, besar las olas teñidas de toda la policromía del crepúsculo, antes de que su orbe amoratado llegase a la línea azul, y envaguecida del horizonte.

Algunos irlandeses bailaban en el puente al son de la música. Estábamos muy cerca de Quinstown, entre las brumas del canal de Irlanda, desgarradas un momento por los venablos de la tarde.

De pronto, la voz plañidera, espasmódica y tediosa de un acordeón, hizo eco al entonces anémico grito del agua.

Preludiaba un vals lleno de molicie y de melancolía, y ese vals era: «Sobre las olas», de Juventino Rosas. La flema irlandesa halló que aquello era hermoso, y las rubias muchachas desgarbadas, redoblaron sus movimientos, ritmando con deslizamientos monótonos los compases, sobre las tablas empapadas de agua salobre del puente.

¡«Sobre las olas»! Pensé en el pobre músico mexicano que en una tarde de verbena y de hastío, al borde del sucio y pobre canal de Santa Anita, viendo como el viento delgado del Valle rizaba las ondas oscuras y nauseabundas había soñado esas melodías voluptuosas y tristes que le han hecho célebre en todos los pueblos. Pensé en su humilde vino inspirador de cosas tan bellas, en la opulencia de una musa criolla impaciente de salvar las barreras de azul de nuestras montañas; en la inopia del joven maestro inédito, que en otro país, en otro medio, hubiera sido un Strauss o un Waldteufel, y me invadió repentina pena, amarga como la hiel del Océano que se hinchaba levemente en derredor de nuestro barco.



Juventino Rosas

Meses después sorbía yo concienzudamente en la taberna rumana de la Exposición de 1900, un refresco, en una tarde estival de esas que se prolongan indefinidamente, con indecisiones de crepúsculos interminables.

La orquesta de la taberna era famosa por el llorar de sus violines y de sus violas, pulsados por taumaturgas manos de zingaros, y por el gemido grave de un violoncello maravillosamente herido, y por el hueco sonar de una marimba.....sí, de una marimba guatemalteca o chiapaneca que los músicos exhibían, traducida al bohemio, como instrumento de procedencia ragusana.....

De pronto también, un vals que en aquella tarde de pereza estival cuadraba con la *insouciance* de los espíritus: era «Sobre las olas». El entusiasmo se desbordó al oírlo, y recuerdo que una inglesa premió con un luis de oro un *bis* pedido al director.

¡No lejos de la taberna, entre la multitud de las banderas cosmopolitas ondeaba, sobre el humilde pabellón de México, la bandera mexicana, la bandera de Juventino Rosas!

SOBRE LAS OLAS.

VALS.

JUVENTINO ROSAS.

The musical score for 'Sobre las Olas' is presented in five systems. The first system is marked 'Larghetto' and 'ff'. The second system is marked 'Tempo di Valse' and 'mf'. The third system has dynamic markings 'ppral.', 'poco', 'a', 'poco', and 'marcato'. The fourth system is marked 'ff agudo'. The fifth system is the final line of the score.

¡Pobre músico! Pensé en el loco desbordamiento de alegría que hubiera determinado en su corazón aquel luis de oro pagado por oír su vals, en el corazón de París, en un Certamen que congregaba a todo el universo; y torné a ponerme triste...

Más tarde, en una de esas tardes de lila y rosa pálida del Otoño, en un café del *boulevard des Italiens*, tomaba yo el aperitivo, contemplando el eterno desfile de *preciosas* y de *gomosos* que invaden las resonantes aceras, cuando viejos compases familiares despertaron mi oído. La orquesta tocaba «Sobre las olas».

Al concluirse el vals acerquéme a la pianista, una muchacha enlutada, de rostro enjuto y nariz israelita, en la que cabalgaban los lentes enmarcados de oro.

—¿De quién es ese vals?, le pregunté.

—Es de...(aquí un nombre francés que no recuerdo) un joven músico que promete mucho.

¡Pobre Juventino! Se hacía célebre despersonalizándose.

Y sentí otra vez mi vieja tristeza.

Y más tarde aún, en el espléndido salón de conciertos de Zurich, a la orilla del lago azul, en una de esas noches en que todas las constelaciones palpitan en las aguas tersas, en tanto que yo dormitaba en una banca, bajo un árbol del riente parque que da acceso al pabellón; he aquí que la lenta melodía preliminar del vals, viene a arrullar mi semi-sueño.

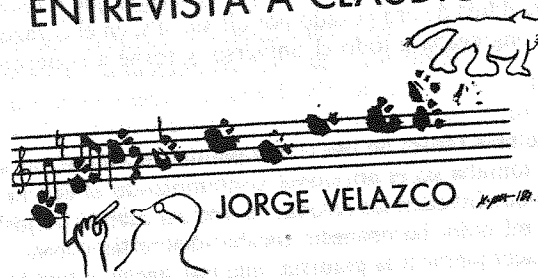
Pero en esta vez, en el programa figuraba el nombre de Juventino. Los alemanes, más piadosos que los parisienses, le dejaban a la sombra el usufructo de su gloria.

Y allí, a la margen del lago de terciopelo bordado de todas las luces de la playa semicircular como una enorme amatista montada en una herradura de diamantes, aquellos compases llenos de perezosa gracia tropical, hablándome de la patria lejana y del pobre maestro, me pusieron triste otra vez.

Según Wagner, la música hiere en nosotros no precisamente un órgano cerebral, sino algo que podría llamarse *el órgano del ensueño*, y como este órgano del ensueño no se pone en actividad por ministerio de impresiones exteriores, a las cuales el cerebro, por el momento cuando menos, esta cerrado completamente, su ejercicio debe sin duda determinarse en el interior del organismo y revelarse a nuestra conciencia ya despierta, en forma de sentimientos misteriosos y oscuros.

Estos oscuros y misteriosos sentimientos engendraban en mí, siempre en forma distinta, de acuerdo con el paisaje interior, el dulce vals de Juventino; y era lo que yo sentía como si un pedazo del alma de la patria, infantil aún, débil, embrionaria y triste, vestida sólo de la gracia naciente de sus montañas y de sus selvas, de sus razas incipientes y de balbuceos sentimentales, me siguiera a través de mi peregrinación en forma de melodía, hermanada con todos los ritmos ambientes: el de las cuerdas heridas por manos suaves, el de las ondas trémulas teñidas de luz y el de las lejanas y misteriosas estrellas.

ENTREVISTA A CLAUDIO ARRAU



La opinión del director holandés Bernard Haitink (1929) acerca de Claudio Arrau es muy reveladora: "Los contactos artísticos y personales que he tenido con Claudio Arrau pertenecen a la parte más importante de mi vida. Puedo recordar muy claramente mis primeros encuentros con él en Berlín y me considero muy afortunado de haber podido trabajar después con él, en Amsterdam y en Londres. Es un gran artista y una personalidad singular".

Hace no mucho tiempo, escuché al gran pianista tocar el Quinto Concierto de Beethoven acompañado de la Filarmónica de Berlín, dirigida por Lorin Maazel (1930). Fue un concierto excepcionalmente perfecto. Tocó la obra con una autoridad, con una profundidad prácticamente increíble, enriquecidas por esa cuidadísima atención al detalle que no interfiere con la comprensión integral de la estructura general de la pieza. Hay muchos pianistas jóvenes de gran capacidad, gente que tiene una técnica asombrosa, o más bien, que le gusta exhibir su técnica. Todos ellos pueden tocar muy bien, pero tal vez ni siquiera puedan concebir la clase de solidez musical, de fuerza estética y artística excepcional que Arrau fue capaz de presentar sin esfuerzo aparente.

A pesar de la indudable posición internacional de Claudio Arrau como uno de los pianistas más destacados del mundo, es indudable que la peculiar fascinación que su carrera ejerce en la mayoría del público latinoamericano deriva del hecho de ser uno de los muy escasos hijos de la sociedad iberoamericana que ha logrado un lugar de gran relieve en el universo cultural europeo.

Recientemente se han celebrado los ochenta y cinco años de Arrau, quien nació en la ciudad de Chillán, el 6 de febrero de 1903, pero las festividades en los cumpleaños de los artistas eminentes de avanzada edad son comunes en Europa y los Estados

Unidos. Rudolf Serkin (1903), Herbert von Karajan (1908-1989), Andrés Segovia (1893-1987), Karl Boehm (1894-1981) y Leonard Bernstein (1918) —por no citar más—, han recibido toda clase de homenajes, a veces a nivel nacional, en ocasión de sus aniversarios, que configuran los múltiples de cinco después de los sesenta años y que no despiertan el mismo eco que Arrau logra en la prensa de habla española. Lo especial del caso es que el respeto con que Arrau es tratado en Europa y los Estados Unidos rebasa la consideración usual a los grandes artistas y al pianista se le observa como a uno de los más trascendentes músicos de la historia del piano y, desde luego, del siglo XX. Claudio Arrau representa en el momento actual a la gran tradición alemana, cuyos últimos representantes han fallecido o se han retirado de los escenarios, como, Wilhelm Kempff (1895) Hans Richter-Haaser (1912). La tradición que apoya el estudio y las realizaciones de Arrau se remonta a Franz Liszt (1811-1886), uno de cuyos alumnos, Martin Krause (1853-1918) fue profesor de Arrau en el Conservatorio Stern de Berlín, entre 1912 y 1918. Lo más significativo en cuanto a la herencia pianística de Arrau es que después de Krause no tuvo ningún otro maestro y que además fue solista de varios directores que ahora son parte de la gran leyenda del enfoque alemán de la música, ese que fue la síntesis de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms y Liszt: Arthur Nikisch (1855-1922), Willem Mengelberg (1871-1951), Karl Muck (1859-1940) y Wilhelm Furtwaengler (1866-1954). El debut en Inglaterra de Arrau, en 1922, se hizo en un concierto en el que también actuaba Nellie Melba (1861-1931), cantante que llegó a las máximas alturas de la fama y cuyo nombre sólo evoca en esta hedonista era un postre a base de durazno y helado de vainilla.

El caso de Arrau, aparte de las tradiciones que representa, se ha salvado de las asociaciones gastronómicas por algunas cualidades y características que han hecho del artista chileno uno de los más interesantes pianistas del siglo XX. Hay que recalcar que Arrau es un hombre de vastísima cultura, voraz lector que ha refinado sus gustos personales de una manera excepcional a lo largo de toda una vida en la que el raciocinio, la información, el trabajo intelectual y una madurez humanística tan profunda que casi podríamos llamar innata, le han permitido llegar a un óptimo punto de equilibrio mental, que es indudablemente su herramienta para comunicarse con la música y el público. El pianista de amplio espectro emotivo y temperamento arrebatado, como lo fue Arthur Rubinstein (1887-1982), no constituye la base artística de Arrau. La combinación del gran intelecto que sirve a un corazón de calidad universal, como fueron los casos de Busoni (1866-1924), Liszt (1811-1886), Saint Saëns (1835-1921) y Rajmaninov (1873-1943) tampoco está en el caso de Arrau a pesar de su gran intelecto y su gran corazón. Mas bien podría ser considerado como el perfeccionamiento de lo perfecto, según podría pensarse de Glenn Gould (1923-1982), del eminente Wilhelm Backhaus (1884-1969) o de la legendaria figura de Edwin Fischer (1886-1960). La colosal cultura de Arrau no sólo se proyecta en su interpretación pianística sino que parece permear toda su vida intelectual y social. El indudable savoir faire humano de Arrau, su élan social, son de seguro producto de su vasta mente, potencia capaz de organizar toda la rica experiencia de

una vida tan larga y exitosa.

Arrau vive en una encantadora casita de Douglaston, Nueva York, situada en la bien arbolada orilla de un brazo del Atlántico. Está repleta de libros, pinturas y su notable y sofisticada colección de arte africano. Es un hombre de una increíble afabilidad, que recibe con una bondad exquisita y accedió gentilmente a publicar parte de la bien larga conversación que sostuvimos.

-Poca gente se acuerda hoy de Martin Krause, ¿podría contarme algo acerca de él?

-Sus discípulos están repartidos por el mundo entero, han sido algunos de los artistas mas conocidos. Por ejemplo, Edwin Fischer fue discípulo de él, antes de mi época, naturalmente. En realidad hay tantos que sería demasiado prolijo mencionarlos.

-¿Usted tiene algún recuerdo en especial de Krause, algo que haya sido particular en el aspecto musical?

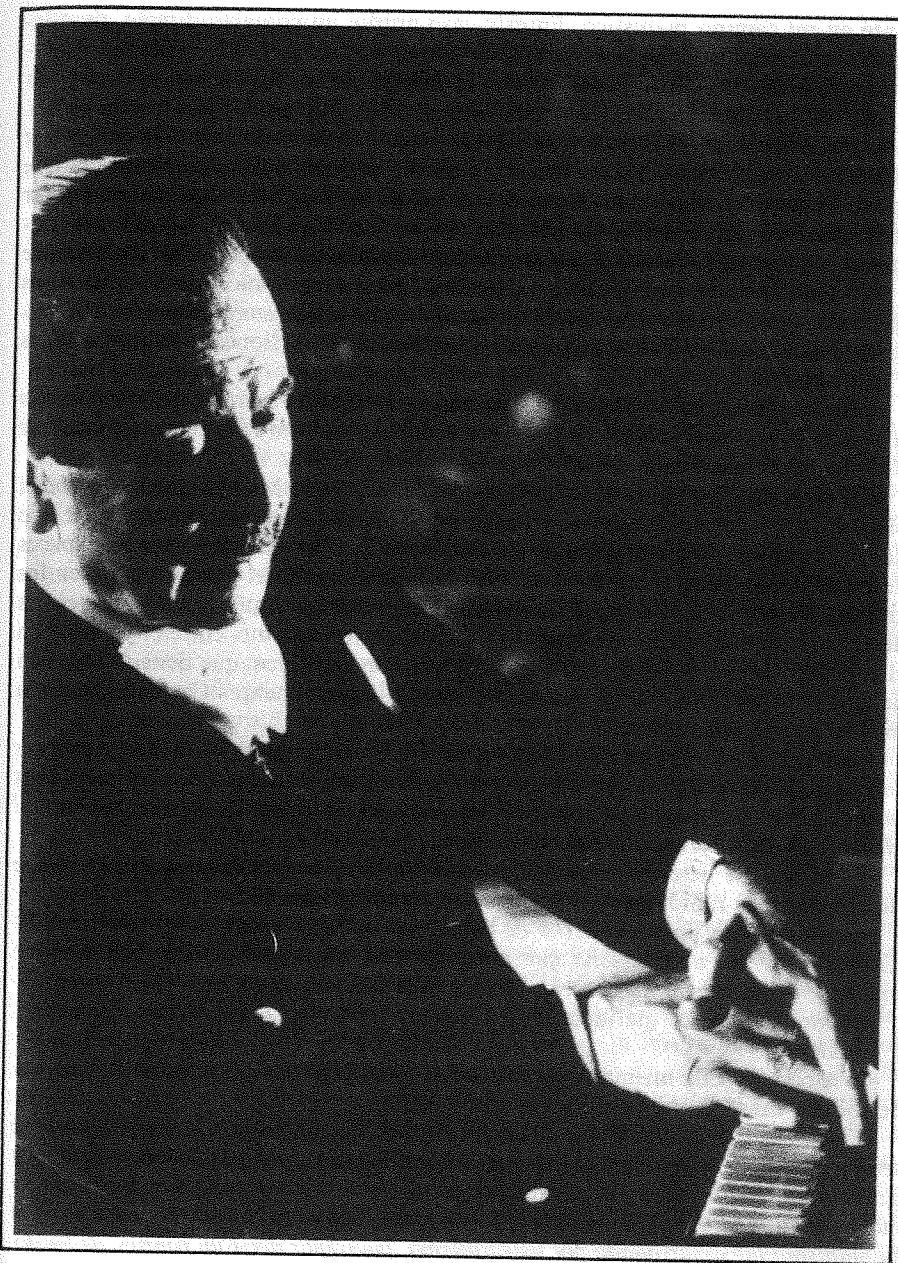
-Siempre siento que casi todo se lo debo a él, por lo menos mi desarrollo, la base de mi evolución. Desgraciadamente, murió cuando yo tenía 15 años y yo quedé solo pues no quise nunca buscar la ayuda de otro maestro, por una especie de fidelidad, de lealtad artística. Además, fue, en el fondo, la figura del padre para mí, de un padre espiritual, ya que yo tuve la mala suerte de no tener padre, pues el mío murió cuando yo tenía un año y no le conocí jamás. Entonces, claro, la figura de Martin Krause, junto con el maestro, junto con el artista, es una presencia especial en mi vida. Podríamos decir que mi formación básica la hizo Martín Krause hasta los 15 años y después continué con el desarrollo de mi técnica por mi mismo. En esa época existían, claro está, muchos grandes artistas: Schnabel, Fischer y Busoni, pero yo no quise tener otro maestro y nunca traté de estudiar con ellos. Los iba a oír y aprendía de lo que hacían pero nunca busqué tener el contacto pedagógico directo de ellos.

-¿Hasta qué grado cree usted que la técnica de Liszt se haya preservado o modificado en la escuela de Martin Krause?

-Hasta cierto punto creo que él fue la única persona que pudo aglutinar verdaderamente el concepto técnico que Liszt logró en el piano. Hubo muchos alumnos de Liszt, pero pese a su contacto con el maestro, en el fondo no eran verdaderos discípulos, ya que no seguían, auténticamente, su escuela. Yo creo que Krause es el que mas fielmente siguió el camino de la técnica lisztiana y el enfoque tan especial y tan profundo que logró Liszt en el piano.

-Usted es un pianista que ha tocado absolutamente todo el repertorio concebible, ¿piensa usted que el proceso mecánico de comprensión del piano de Franz Liszt es todo lo necesario para incluso abordar, luego de la evolución adecuada, los problemas modernos de la ejecución pianística?

-En principio sí, pero es que yo también seguí y traté de llevar aún mas adelante el desarrollo de la técnica de Liszt y Martin Krause. Tuve también otra influencia que fue muy fuerte, la de Breithaupt; él fue también un factor evolutivo impor-



Claudio Arrau

tante en mi camino pianístico. En este caso no fue un contacto directo, pero leyendo sus libros, saturándome de su pensamiento y procesando sus ideas, en particular su punto de vista de usar el peso del cuerpo entero para tocar, para resolver ciertas dificultades técnicas, construí otra parte de mi modo de tocar el piano. Además, hubo una influencia más: Teresa Carreño, quien también fue un factor evolutivo considerable. Yo iba a sus conciertos con una actitud como la del que acude a una misa. Ella tocaba siempre con los brazos desnudos y era fácil observar el proceso mecánico de su técnica. Tenía una facilidad increíble, tenía esa tremenda soltura que abundaba en los grandes maestros de la época. Yo iba siempre a ver cómo lo hacía Teresa Carreño, desde que tenía 8 y 9 años me llevaban a los conciertos de Teresa Carreño y luego seguí frecuentando sus recitales cuando ya tenía yo la capacidad para hacer de ellos verdaderas excursiones en busca de ideas y conocimientos.

—Entonces, ese sonido maravilloso que usted consigue del piano, que suena como si fuera campanas de plata, pero con potencia, está relacionado con las teorías de Breithaupt y el pragmatismo de Carreño.

—En parte sí, pero también tiene la evolución de lo que Martin Krause quería, si bien él iba a tientas y todavía estaba un tanto a oscuras en ese punto. Él era uno de esos profesores que aprendía de los discípulos que tenían talento y eran capaces de hacer las cosas naturalmente. La idea de usar el peso del cuerpo entero en los grandes puntos culminantes de las obras, es un concepto que, yo me atrevería a decir, tal vez, con mucho cuidado, lo hicimos conjuntamente, entre él y yo, y con el concurso de las ideas de Breithaupt, esto es, con sus libros, que tienen el germen de la idea con que yo realizo mis ejecuciones, y —naturalmente— Carreño, que para mí fue una especie de ídolo.

—Aquí aparece un punto muy importante, hay personas que piensan: los maestros son inútiles. Para quienes carecen de talento para aprender es inútil tener el más brillante maestro. Para los que tienen un talento especial para la ejecución musical el maestro sale sobrando porque lo pueden desarrollar ellos solos.

—Fuera de ese extremo, que es básicamente cierto, un buen maestro consigue desarrollar mas rápidamente y a mayor profundidad ese talento.

—Me llama la atención el hecho de que yo no conocía su admiración por Teresa Carreño, que fue una persona que prácticamente no tuvo maestros, que no tuvo maestro importante, y que parece haberse desarrollado sola.

—Bueno, uno de los maridos.

—D'Albert.

—D'Albert, sí. Ella misma decía que había cambiado completamente su manera de tocar a causa de su matrimonio con d'Albert.

—En su caso, es evidente que Krause dejó una base y consiguió desarrollar una serie de capacidades que usted ya tenía, pero pienso que, independientemente de las situaciones emocionales y de algunos conocimientos, de una guía, de una ruta que pudo dar su maestro, se podría decir, y por favor corrija me si estoy equivocado, que su pianismo fue desarrollado por usted mismo, pues —por decir un límite— de los 15

a los 30 años hay un enorme camino evolutivo.

—Bueno, sí; yo seguí urdiendo cosas, el desarrollo total de mi personalidad musical y pianística lo conseguí después de la muerte de Martin Krause, usando las raíces de lo que él me había dicho y me había transmitido, citando a Liszt y manejando su mundo musical de conocimientos y experiencia, creo que él representó una especie de desarrollo basado en una tradición de arraigo muy hondo y de solidez muy grande.

Carlo Maria Giulini (1914) dijo lo siguiente sobre Arrau: "He tenido el privilegio de hacer música con Claudio Arrau en muchas ocasiones. Su visión rara y única de la música ha sido siempre una fuente de inspiración para mí".

Las interpretaciones de Arrau han sido producto de una larga, intensa y profunda meditación, que sirve de base a su meticuloso y diáfano concepto de la música que toca. A pesar del virtuosismo de su técnica, Arrau es un artista que no sólo ha desdenado las exhibiciones de pirotecnia pianística sino que no hace fácil la tarea de descubrir a primera vista la superabundante y brillante capacidad técnica que se oculta detrás de sus firmes, algo lentos y estables tempi. Arrau ha pensado, razonado, ponderado y evaluado cada nota que toca y hay una intención precisa y determinada en cada sonido que surge de su piano. Ese gran poderío intelectual transmite por fuerza una gran profundidad en el sentimiento, a pesar de que ese aspecto emotivo esté más cerca de la elevación de la sabiduría que el arrebató vital de la emotividad potente del artista romántico. Pero el poderío estético de las interpretaciones de Arrau compensa la impresión inmediata de rigor académico, que las almas débiles han ligado siempre con una falta de espontaneidad y vinculado a la mente en vez de la quizá natural alianza del arte con la intensidad visceral de la vida emotiva. Por otra parte, debemos recordar el maravilloso, imponderable sonido que Arrau logra de su piano, el cual tiene una calidad, una belleza y una potencia tan enorme que a veces no parece posible creer que un ser humano pueda extraer tanta hermosura de una máquina.

Las sofisticadas cualidades de Arrau, hicieron que algún sector del público, durante cierto tiempo, no fuera capaz de comprender su arte. Se le reprochaba una frialdad suprema, situación que no provenía de su temperamento artístico sino del particular sistema estético que practica para tocar el piano. Actualmente, el avance general del público ha permitido principiar a entender luego de un tiempo de maduración y de fenómenos como el de Emil Gilels (1916-1985). Al parecer, la generalidad del público puede apreciar ahora en su justa medida el virtuosismo y la intelectualidad estética de Arrau. Por otra parte, la progresiva especialización de Arrau, quien fue abandonando a lo largo de los años el cultivo de autores a los que había dedicado muchísimo tiempo y esfuerzo, contribuyó a sus posibilidades de comunicación masiva en la convergencia del público y el solista en la egregia música de Beethoven. Arrau dejó de tocar la música de Bach gracias a ese constante proceso artístico de meditación y ajuste, después de haber tocado ciclos de doce recitales en los que presentaba toda su obra para teclado. Después se ocupó con fervor en la música de Liszt, Chopin, Schubert, Schumann y Brahms y los fue dejando en el

orden mencionado para concentrarse en la música de Beethoven, justo cuando se alcanzó el máximo nivel de comprensión y popularidad en la difusión de esa obra cumbre del pensamiento humano. No hay que olvidar que el principal discípulo de Beethoven, Carl Czerny (1791-1857), fue el más importante maestro de Liszt, lo cual eleva la línea de tradición musical de Arrau hasta puntos de muy largo alcance. Ahora solamente los tontos reprochan la "frialdad" de Arrau, cuya estatura musical, pianística, cultural y artística se ha levantado hasta la cima que actualmente ocupa, que consigue abatir las barreras emotivas que se oponen inconscientemente a otros pianistas, para lograr los profundos y trascendentes niveles de comunicación artística que el célebre pianista consigue en sus actuaciones públicas.

-Maestro, dígame por favor, actualmente no hay ya casi ninguna persona viva, del nivel adecuado, que haya oído a Busoni. ¿Usted tiene recuerdos claros de la ejecución de Busoni?

-¡Oh! ¡Sí! ¡Cómo no! También lo escuché muchísimo.

-¿Y su opinión al respecto?

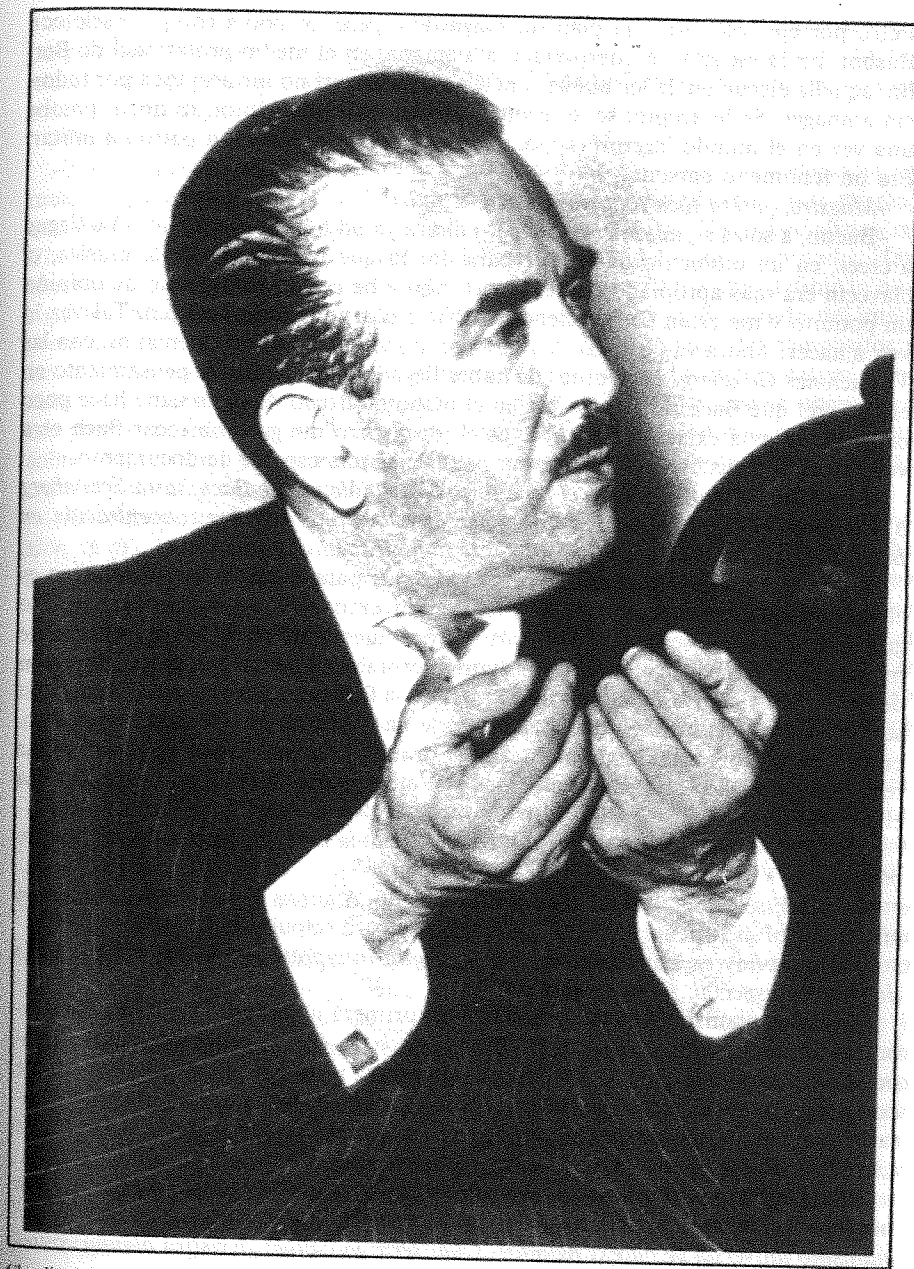
-Era un genio. Se trataba de un genio. Tal vez no era un genio para ser imitado, era quizá un fenómeno único, personalísimo, en toda la historia de la música. Muchas cosas que él hacía eran producto de una fantasía ilimitada; como, por ejemplo, cuando tocaba a Bach. Era una manera de tocar a Bach que no podía ser aceptada cien por ciento, ni siquiera comprendida en un nivel general; pero era, como todo lo que él hacía, sencillamente genial, en verdad genial, de una imaginación extraordinaria y un sonido sin igual. Era un concepto que no tenía paralelo.

-Sin embargo, usted nunca tuvo la inquietud de trabar contacto personal con él para trabajar el piano.

-No, pero sí lo conocí, lo escuché hablar. Su intelecto y su mentalidad eran una maravilla; el saber que tenía, en todo terreno, era verdaderamente colosal, extraordinario. Pero había ese elemento único en su pianismo. Por ejemplo, los nueve conciertos de Mozart que tocó con la Filarmónica de Berlín antes de morir. Los escuché todos y me asombraron al máximo, pero no eran el ideal de interpretación mozartiana para mí. Era genial, asombroso, pero era también único y no era una cosa para aprender o para seguir en la imitación de sus principios. Era un caso muy extraordinario Busoni, pero no para ser duplicado. Su manera de interpretar era prodigiosa, pero no para ser imitada, pues respondía a esa personalidad inmensa y especial que él tenía.

-¿Usted diría que su enfoque particular de la música y del piano, tan objetivo, tan equilibrado, sería tal vez un poco opuesto a aquellas efusiones de fantasía de Busoni?

-Mmm. Es una cosa muy especial, la relación con las interpretaciones de Busoni es algo extraño. Sus conceptos eran otra cosa, le dejaban a uno sin habla, en el asombro total, sus resultados me dejaban atónito, pero, a pesar de ello, nunca quise imitarlo. A veces pienso en este factor: todos los discípulos que tuvo él fueron grandes pianistas, pero jamás llegaron a la altura interpretativa que él poseyó.



Claudio Arrau

Petri, por ejemplo, era una pianista magnífica, pero no podía compararse con Busoni. En la escuela de interpretación alemana, en el medio profesional de Berlín, aquella ejecución de los nueve conciertos de Mozart no fue aceptada por todos, sin ambages. Se le aceptó, se le reconoció como una cosa única, es decir, pasaba una vez en el mundo interpretativo, pero no era una escuela, un patrón a imitar. Era un fenómeno personal.

—Maestro, ¿usted toca todavía a Bach, a solas?

—Bueno, a solas sí, muchas veces, pero ahora ya no lo toco en público. Yo llegué a creer, en un momento dado, que para dar lo que Bach quiso de la música, el clavecín era más apropiado que el piano. Ahora he estado cambiando de opinión un poquito y me están convenciendo de hacer algunos discos de Bach. Tal vez lo voy a hacer. Ahora van a sacar de nuevo un disco que hice hace cien años, con las *Variaciones Goldberg*, poco antes de haber llegado a ese punto de pensamiento en el que creí que Bach no era posible en el piano moderno. Pero escuché hace poco el disco, todavía existe por allí. No es el ideal, pero me gustaría tocar Bach otra vez, ahora me gustaría; incluso como para dejar una especie de documento.

—Usted ha tocado todo, todo el repertorio concebible, desde Bach hasta Schönberg o Mompou. Pero en los últimos años parece haber una excesiva concentración en Beethoven. ¿Esto es cierto, es falso? ¿Hay alguna razón?

—No es que tenga una razón ideológica. Es que para el intérprete, Beethoven es el mundo más concentrado, más intenso. Sin embargo, últimamente he estado grabando todas las sonatas de Mozart. Parece que es otro lado de mi mundo, de mi ser, pero creo que también es bastante aceptable. Además, tengo la impresión de que... no existen grabaciones de Mozart en la forma en que yo creo que debería ser tocada su música, creo que siempre se le ha contemplado en el lado pequeño, en el lado gris del arte. Nada que tenga el dramatismo adecuado, nada que llegue realmente al núcleo de la música. Pensé que me gustaría intentarlo y ver cuál sería el resultado.

—¿Ha tenido usted algún pianista predilecto, que le haya gustado más que ningún otro?

—Edwin Fischer tal vez; yo lo admiraba mucho. Algunos de los alemanes me han gustado profundamente: Kempff y Ansorge, otro discípulo de Liszt.

—¿Pero no hay en el mundo del piano ningún intérprete que le haya complacido de manera especial, fuera de la Carreño?

—Entre los pianistas que yo escuché en mi primera juventud, D'Albert era extraordinario, si bien esto puede sólo decirse de cierta época, porque cuando él empezó a concentrarse en la composición, cuando comenzó a buscar una carrera de compositor, dejó de estudiar, ya no le interesaba más el piano y se deterioró bastante, pero hubo un momento en que era magistral. Yo recuerdo una *Sonata* de Liszt formidable, que jamás olvidaré, tocada por D'Albert.

—Muchas personas piensan que después de la Segunda Guerra Mundial, ya no han surgido en el mundo profesional del piano figuras absolutas, como usted mismo. ¿El pianismo universal se ha extinguido? ¿Cuál sería la causa? ¿Existirá alguna causa?

—En parte resulta del efecto que producen los públicos, que no quieren aceptar un pianista completo, que pueda comprender todos los estilos. El público ha tenido la tendencia a ponerle un sello a los intérpretes, caracterizándolos en una zona del repertorio con exclusión de los demás.

—Pero éste no ha sido el caso de usted.

—No, porque yo no he querido. Siempre he tocado una diversidad de aspectos musicales. Parte de la culpa de la situación que mencionas es el intérprete mismo, que desea ser conocido en algún mundo musical particular. Los especialistas en Chopin, por ejemplo, que se dirigían siempre a un público muy limitado. Hay muchas razones para esta situación de limitación. Primero hay que definir lo que significa interpretar. La interpretación es un proceso mágico. El mundo del intérprete no desaparece al interpretar pero se mezcla con el mundo del compositor y esa mezcla es lo que produce la interpretación, el momento interpretativo. Cincuenta por ciento y cincuenta por ciento, son los dos mundos que se unen, pero eso pasa muy rara vez, muchas veces solamente son los sonidos lo que aparece, sobre todo cuando el intérprete toca a un compositor solamente para tener más éxito o por cualquier otra razón externa.

—Recientemente dirigí el Requiem de Verdi, y luego de la ejecución tuve la impresión de que había una especie de contacto personal con Verdi, de que yo le estaba prestando a él mi vida, mi sangre, que él puede beneficiarse del hecho de que estoy vivo, que es una circunstancia, y que como él está muerto, que es otra circunstancia y no tiene voz, debe usar la mía. Creí sentir que yo estaba ayudando no tanto al músico, sino a la persona; a la persona que creó un concepto sonoro que está allí, le estaba yo prestando mi vida actual para que pudiera hablar o expresarse en el siglo XX, más allá de todas sus posibilidades de vida. Luego pensé si no estaría un poco loco, con esta clase de pensamiento.

—No, no, todo lo contrario. Vas en la única vía posible para llegar a ser un gran intérprete. Hay que desarrollar la capacidad para transformarse, para realizar una mutación en la que nuestro propio mundo pueda mezclarse con el del compositor para producir el resultado mágico de la recreación del concepto artístico del autor.

—Pero usted ha dicho que esto no siempre ocurre. ¿Cómo se conjura ese momento mágico? O está, como toda la magia, fuera del alcance del hombre y es un don divino que llega cuando llega y si no viene de manera espontánea no puede uno hacer nada por traerlo.

—Pero hay una posibilidad de desarrollar esa capacidad para transformarse y lograr la fusión con el otro pensamiento, el del autor. De transformarse uno en otro... creo que no hay modo diverso para decirlo. Busoni lograba un equilibrio único entre su mundo y el mundo del compositor. Tenías que aceptarlo, incluso si no estabas completamente de acuerdo con él. Hace muchos años le oí tocar el *Emperador* en Berlín. ¡La forma como entró el piano en el movimiento lento! ¡Era tan etérea! Nunca volví a escuchar sonidos como esos en un piano. Busoni siempre tenía una riqueza increíble en los tipos de sonido que podía obtener.

—Maestro, ¿a qué atribuye usted esa colosal energía que tiene?



Claudio Arrau

-He vivido una vida muy sana, desde todo punto de vista, de la alimentación inclusive. Nunca he bebido, si es que eso puede ser considerado una cosa buena. No pruebo el alcohol, no por prejuicio alguno, sino por que me pareció siempre que el alcohol me transformaba en una cosa que yo no era y evitándolo me seguía desarrollando en una forma sana, fuerte. Tampoco fumo.

-*Esto nos podría explicar la fortaleza, la energía física. Yo mas bien pensaba en una energía mental, en una energía emocional que usted tiene, que supera con mucho a la energía física de la persona y que es bien perceptible cuando usted toca. Hay pianistas aburridos, cansados, indiferentes. Usted toca y cuando está tocando la impresión es formidable. La suya es una interpretación que no tiene nada que ver más que con una plenitud de vida, fuego y juventud, pero, a la vez, con ese cuidadoso razonamiento de muchos años de conocer las obras. ¿De dónde sale eso? ¿Es, otra vez, un don de los dioses? ¿Tiene alguna explicación visible o debemos remontarnos una vez más a la esfera mágica de lo inexplicable?*

-Puede ser también el hecho de que en mi vida no ha habido nunca un momento de duda, jamás he dudado que nací para esto. He pasado por épocas muy críticas. En mi primera juventud, cuando perdí a mi profesor, se llegó a decir después que yo no había cumplido lo que prometía, hube de ir desarrollándome solo, y para convencer a los públicos que yo creía en mí mismo hubo de haber largos años de lucha y trabajo. Pero en todo ese tiempo jamás vacilé mi convicción de que yo tenía que tocar el piano como destino en la vida y creo que aquí hablamos de un factor importante, que uno no haya dudado nunca, que no se haya claudicado jamás en la convicción de que aquello que se está haciendo es para lo que uno nació.

-*Sin embargo he oído a pianistas importantes decir "ya me aburrí esta obra, la he tocado por treinta años y la conozco por completo, ya no tiene ningún secreto para mí, ya no quiero tocarla más".*

-No, no, eso es imposible. Es una debilidad, es un caso de presunción. Hay algo que me parece que se debe considerar. Espero que no resulte un poco vanidoso el decirlo, pero para mí no ha habido nunca un concierto que yo no haya considerado un acontecimiento, creo que no he conocido nunca la indiferencia, la indiferencia que congela todo. He conocido muchas veces mi propia crítica, mi censura hacia alguna actuación, mi falta de satisfacción con algún resultado, pero jamás la indiferencia. Estoy improvisando mi pensamiento y su expresión.

-*Está usted siendo muy claro.*

-No sólo no he deseado jamás hacer otra cosa en la vida, sino que nunca he deseado siquiera practicar otro género de interpretación musical. Nunca he deseado ser director de orquesta. He estado tan envuelto en el piano que jamás he tenido tiempo emocional de pensar en otra cosa. Es una especie de satisfacción muy especial. Para lo que yo quiero proyectar a los públicos, tocar el piano ha sido lo que mas coincidía con mi espíritu y mi pensamiento. Algunas veces he pensado que tal vez me hubiera gustado tocar un poco el clavecín, pero el piano ha llenado por completo mi universo vital. No puedo imaginar la vida sin tocar el piano.

Sería como vivir sin respirar. Algunas veces he dejado de tocar durante una o dos semanas, pero luego el piano me *jala*, me arrastra hacia él.

-Usted tocó con Artur Nikisch y la antigua Filarmónica de Berlín, la anterior a la Primera Guerra Mundial. ¿Tiene algún recuerdo de ellos?

-Recuerdo muy poco porque tenía yo nueve años cuando toqué con ellos, pero sí me fue claro que tenía un nivel muy pocas veces alcanzado.

-¿Y la Filarmónica de Furtwängler, la de 1938, la anterior a la Segunda Guerra Mundial? ¿Cómo la compararía usted con la actual?

-La calidad es, en ambos casos suprema, pero el enfoque musical ha variado. Ellos no tuvieron un director, desde Nikisch, con la potencia creadora de Furtwängler, para mí él ha sido el mayor director de orquesta hasta ahora. Yo he conocido tres o cuatro ideales de intérprete. Uno de ellos es Furtwängler, que todo lo que dirigía, fuera lo que fuera, lo intuía, lo adivinaba y lo creaba de nuevo. Yo creo que la orquesta de Berlín de esa época era incluso mas grande que la de ahora. Las orquestas de Alemania Oriental son formidables también. Está la Orquesta Estatal de Dresde, que es extraordinaria, y la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig, las dos son magníficas.

-¿Cuáles son sus otros ideales de intérprete?

-Dietrich Fischer-Diskau. Canta una nota y ya está en el mundo del autor. Es extraordinario y lo es en todos los estilos. Canta en el estilo italiano de modo portentoso, su Debussy es maravilloso. Este cantante es algo tan excepcional como Furtwängler.

-¿Sigue usted haciendo música de cámara en público?

-Muy poco ya, casi nada. Pero siempre he tocado con colegas por el placer de hacerlo. Hice mucha música de cámara en una época. Tuve un trío en Berlín, durante muchos años. El cellista y el violinista eran músicos perfectos si bien no fueron famosos. No tengo preferencia especial entre los diversos modos de hacer música, recital, música de cámara o concierto con orquesta, mi única discriminación está en el compositor, en las obras y el estilo. La música de cámara me atrajo mucho siempre, por que no hay en ella la posibilidad de la vanidad. La vanidad es uno de los puntos que más he odiado en toda mi vida y lo que siempre les recomiendo a los jóvenes artistas es que sostengan una lucha diaria, permanente, en contra la vanidad. Si no lo hacen así, no saldrán jamás del mundillo personal, de la cerrazón a la vida, tendrán esa horrible ansiedad que llena el corazón de envidia y de frustración. La vanidad es la otra cara de la envidia.

-¿Cómo se logra, en una cumbre como la suya, con tantos halagos, que los vapores de las alabanzas no se suban a la cabeza? ¿Cómo se hace para seguir teniendo los pies en la tierra con una carrera de ese nivel? No hay artista que no haya soñado en ocupar un lugar como el suyo, pero no hay arriba de ocho por siglo. Hay una buena cantidad de artistas importantes que acusan una enorme arrogancia.

-Eso siempre hace sospechar de lo genuino de su arte. La arrogancia siempre arroja una sombra de duda, es siempre dudosa. Si son arrogantes, es que por otro lado debe haber un sentido de la inferioridad, de una verdadera inferioridad artís-

tica que tratan de ocultar. Igual que los que son vanidosos. Incluso aquellos que tienen 40 contratos al año, tocan aquí y allá o tienen alguna orquesta más o menos importante y muchas personas los halagan y los buscan, provocando, a veces, esa vanidad. Si son personas que caen en esa debilidad están probando su dudosa contextura moral y artística. Yo he luchado toda mi vida en contra de la vanidad, en un esfuerzo cotidiano y siempre he notado que la vanidad es el punto débil que impide a ciertos artistas desarrollarse a mayores alturas, es una fuerza destructiva que puede arruinar por completo al artista. Esto puede estar relacionado con lo que comentábamos hace un rato, el punto interpretativo ideal aparece cuando ambos mundos, el del autor y el del intérprete, se pueden mezclar, y la vanidad puede hacer esto imposible. Si el intérprete está demasiado obsesionado consigo mismo no podrá admitir a otro mundo en sí mismo, si no rebasa ese punto no hay mas desarrollo, no hay mas elevación. Lo considerará una invasión a su maravillosa personalidad y, al igual que en el caso de la creación de los seres humanos, es indispensable que un mundo fecunde al otro para producir nueva vida, nuevos resultados.

Luego de tomar té y un pastel de ciruelas cocinado en casa, me despedí del hombre maravilloso cuya riqueza espiritual llenó de energía mi vida a lo largo de nuestra conversación. Nos despedimos en la terraza de su casa, rodeada de árboles y con un clima delicioso. Al regresar a Nueva York, seguía presente conmigo el profundo mensaje de talento, de paz, de amor a la humanidad que Arrau ha entregado por tantos años, durante una vida entera de capacidad y trabajo, dedicada al bienestar del género humano, al llevar a todos un momento de expansión, un elemento de elevación espiritual disponible para todos quienes deseen aprovecharlo.

Claudio Arrau

TATA VASCO

DRAMA SINFÓNICO EN CINCO CUADROS

Libreto de **M. BERNAL** Música de **MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ**

- I. "AGONIA Y REDENCION" - Preludio.
 - II. "EL OIDOR" - Fantasía, Fuga y Minuet.
 - III. "EL OBISPO" (1) Alborada, Coral e Idilio.
 - IV. " " (2) Fandango, Rondó y Danzas.
 - V. "EL CIVILIZADOR" - Sinfonía.
- (Moderato - Adagio cantabile - Schero - Final)

D. Vasco de Quiroga (Baritone)..... GILBERTO CERDA.
 Curaca (Soprano)..... LEONOR GARDIA.
 Feliciano (Tenor)..... RICARDO C. LARA.
 Indalio (Bass)..... FELIX AGUILERA RUIZ.
 Primitivo (Baritone)..... NICOLAS RICO.
 Catalina (Soprano)..... ERNESTO FERRAN.
 Conde de Caxaco - Indio, guit. - Nito, Religioso - Jefe de don-
 na "Diablo", "Apache", "Morca" y "Virilino" - Coro Interm.

Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional
 BANCOS de Morelia, Guadalajara y Pátzcuaro.—Dirección de Manuel de J. Arechaga.
 BALLET de Lina de Corti. — Dirección de Sonia Ricardo C. Lara.
 Escenografía y vestuario de CARLOS GONZÁLEZ. — Pátzcuaro.
 Peluquería: ADOLFO GUERRERO. — Escenografía: JUAN GRANDINE.
 Ajonjolí: J. ARCOS. — Tímpanos: M. GUIEA.
 Jefe de Tímpanos: MARIANO PONCE. Gaceros: ISIDORO SANTOYO ARANGO.
 DIRECCIÓN DEL AUTOR

Presentaciones: Katan. Sr. LEOPOLDO RUIZ y FLORES, Ateneo de Morelia.
 Universidad Nacional de México. — Caballeros del Estado de Michoacán.
 Colegio Plutarco y Nacional de S. Nicolás de Hidalgo (Universidad Mich.).
 Sr. CARLOS YACQUEZ. — Sociedad de Morelia y Sociedad de Pátzcuaro.

Suntuosa PREMIERE el SABADO 15 DE FEBRERO de 1941, a las 9 p. m., en

PATZCUARO

(En Local acondicionado especialmente).

UNICA REPETICION

EL DOMINGO 16 de febrero de 1941, A LAS 9 DE LA NOCHE. En el mismo lugar.

ENTRADA PERSONAL \$10.00



Recordamos una expresión de este hombre infatigable, dicha sin amargura, pero con un profundo sentimiento de amor hacia su obra: "¿Cómo haremos, Miguel, para que la gente se interese más en esta obra, que con verdadero sacrificio emprendemos y cuya finalidad no es otra que la glorificación del arte?..." Y después: "¿Te has dado cuenta de que sólo nosotros damos y damos dinero y no hay quien nos lo reponga?..."

La gestación de *Tata Vasco* costó muchos desvelos. El esfuerzo de esta noble gente no debe perderse como la gota en el mar... Hay que compensarlo, hay que estimular al artista mexicano, que muere amargado porque nunca se le quiere escuchar. Miguel Bernal no es un advenedizo del arte... Debemos escucharlo.

En el escenario del Arbeu, *Tata Vasco* triunfa desde el sábado, como triunfó al estrenarse en Pátzcuaro. Acerca de este drama sinfónico del maestro Miguel Bernal Jiménez, se han publicado en estas columnas opiniones autorizadas, a raíz de su estreno en Michoacán y en esta capital, que hacen superfluo cualquier otro comentario. El cronista se limita, pues, a unirse a los elogios ya impresos, a aplaudir a los autores e intérpretes y a remediar una omisión, la del nombre del autor de la bella escenografía que montó Alejo Ruvalcaba: el pintor Carlos González, que también ornamentó cuidadosamente el atractivo folleto que ilustra al espectador en esta obra.

Por falta de espacio no se comentan aquí las funciones efectuadas en otros teatros, que sólo abren sus puertas cada ocho días.—F. M.

El Universal, 27 de febrero de 1941

56

NOTAS SOBRE TATA VASCO

MANUEL M. PONCE

Miguel Bernal Jiménez, con el ímpetu y entusiasmo propios de su edad, se lanzó —a fines del año pasado— con ánimo resuelto a llevar a cabo una obra que, por su extensión y dificultades, hubiera arredrado a muchos compositores menos esforzados que el joven maestro moreliano.

Y fue tal el brío con que Bernal entró en la realización de su empresa, que en el plazo de dos meses dióle feliz término. Faltaba la orquestación de la obra. Trabajo que requiere quietud de espíritu y amplitud de tiempo. Por ello, el Drama Sinfónico fue llevado a la escena hasta el 15 de febrero próximo pasado, en Pátzcuaro, después de vencer y allanar serias dificultades, entre las cuales no fue la menor adaptar la iglesia inconclusa de San Francisco a las necesidades de un teatro.

*
* *

"Drama Sinfónico" llama Bernal a su ópera. Veamos las razones que para ello expone en el folleto-programa de *Tata Vasco*: asegurar unidad y variedad al conjunto; dar el justo predominio a la composición musical; exponer en la obra cuanto de más significativo existe en el saber musical y hacer arte mexicano.

¡Ambicioso programa! Pero un joven compositor con el talento de Miguel Bernal tiene derecho a intentar las empresas más audaces y, en el presente caso, el compositor cumplió, en lo general, sus propósitos.

La música de *Tata Vasco* es de alta calidad, moderna, sin extravagancias, sujeta —cuando es necesario— a las tradicionales formas de la música, pero sin rigidez ni petulancia escolásticas, impregnada de un lirismo que pudiera llamarse romántico y, sobre todo, construida fundamentalmente con la técnica madura del contrapuntista avezado a las bellas complicaciones de la polifonía. Ahí está, como magnífico ejemplo, la fuga del segundo cuadro y los corales escritos magistralmente por un músico familiarizado con el arte de Palestrina, de Victoria, de Bach...

*
* *

Los temas conductores están bien elegidos: el de la raza, fuerte y sombrío; el de la fe, extraído de una melodía gregoriana; el del amor, sencillo y campestre; el de don Vasco, noble y un poco ampuloso (¿pensó Bernal en el Oidor?); el del pueblo —el "Alabado"— emocionante, como todos los temas auténticamente populares.

Hay, además, en la obra de Bernal, aciertos dignos de anotarse. En primer lugar, la escena de los niños indios, al principiarse el segundo cuadro. ¡Juegos y risas, sin descuidar el canto ni el compás! Los alumnos de la Escuela de Música Sacra de Morelia interpretan notablemente esta escena.

Otro gran acierto: la canción sobre el "Aria della Monicha" (siglo XVI), que entona uno de los religiosos para divertir a los pequeños indígenas, bellamente armonizada y variada por Bernal. No menos gustada y aplaudida es la canción que interpreta con extraordinaria voz y gracia un niño de Morelia.

*
* *

Cumple el autor de *Tata Vasco* su propósito de utilizar las grandes formas de la música, en los diferentes cuadros de su ópera: en el primero, Preludio; Fantasía, Fuga y Minué, en el segundo; en el tercero, Alborada, Coral e Idilio; Fandango, Rondó y Danzas, en el cuarto, y, por último, una Sinfonía en el quinto cuadro.

Excelsior 16 de marzo de 1941

Arduo problema para el compositor, tener que vaciar en un molde escogido con anterioridad el material lírico de una obra teatral. Y el peligro más grande consiste en dedicar toda la atención al desarrollo musical y descuidar el movimiento de los personajes en la escena. Para salvar este grave obstáculo, es indispensable que el músico posea una fuerza expresiva capaz de absorber la atención del espectador, quien verá en la acción escénica sólo un pretexto para que el compositor resuelva libremente los problemas que de antemano se planteó.

Sin embargo, la inmovilidad de los coristas y de los personajes de la acción dramática, en algunas escenas de la ópera, es un defecto debido a la inexperiencia teatral de los autores, a quienes no faltarán medios para corregirlo.

*
* *

En cuanto a lo nuestro, al canto vernáculo, a la manifestación del alma popular, ahí queda el "Alabado", ennoblecido en la espléndida página coral que comenta la muerte del Petámuti.

Hay ambiente nuestro en la obra, aunque no se aproveche en ella la música del pueblo, en forma textual.

*
* *

Esta primicia lírico-dramática de Miguel Bernal nos ha revelado al compositor capaz de llevar a cabo empresas importantes, fuera del estilo contrapuntístico que había cultivado hasta hoy en el cual, propios y extraños habíanle otorgado los más calurosos aplausos.

La egregia figura de don Vasco de Quiroga inspiró al compositor, para rendirle un homenaje digno de sus merecimientos. "Puede decirse — escribe Rafael López — que el ideal de los tiempos heroicos de la iglesia, lo supo hacer aterrizar el altruismo y la inteligencia de don Vasco. Los hospitales de Michoacán, en sabia organización y en éxito, fueron una réplica feliz del original de Santa Fe de México; en ellos también se desarrolló el sentimiento de la fraternidad humana y del mutuo auxilio, cimiento básico de la institución. La organización del trabajo en común y del repartimiento equitativo,

la extinción entre los congregados del pauperismo y la mendicidad, todos estos propósitos que actualmente figuran como teoría en las doctrinas de los modernos socialistas, y que apenas comienzan a cristalizarse en los ensayos quinquenales de Stalin, fueron puestos en práctica por Quiroga, que en sus notables reglamentos de estas instituciones, interpretó, tanto el pensamiento evangélico de la iglesia primitiva, como el alto postulado que ahora lanza la revolución social a todos los vientos del mundo: Nadie tiene derecho a lo superfluo, pero nadie puede carecer de lo necesario. Cada elogio que por este capítulo se consagra a la memoria de don Vasco es una piedra que se acarrea al monumento que le debe el México revolucionario de hoy".

¡Qué mejor cuadro para la suave y luminosa figura de Tata Vasco, que el que Miguel Bernal Jiménez supo forjarle con su talento de compositor y su fe de creyente sincero!

El Universal, lunes 16 de marzo de 1941

El Sr. Arzobispo de México

APRUEBA Y RECOMIENDA

TATA VASCO

"De todo corazón apruebo y recomiendo el Drama Sinfónico "TATA VASCO" del Prof. Miguel Bernal; porque aparte de su indiscutible mérito artístico, se ajusta a las reglas de la moral, y revela la obra civilizadora realizada por el primer Obispo de Michoacán."

México, 18 de marzo de 1941.

+ LUIS M. MARTINEZ

TEATRO "ARBEU"

HOY MIERCOLES 19

A LAS 16.30 Y 20 HORAS

TATA VASCO: ÓPERA EVOLUTIVA Y OBRA NACIONALISTA

VICENTE T. MENDOZA

El estreno y representación de la ópera *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez, ofrece, a poco que se le ahonde, dos aspectos principales: el de obra evolutiva en relación con otras del mismo género y el del nacionalismo mexicano que encierra.

No se trata de una producción de tantas que a poco de su estreno se hundan irremisiblemente en el olvido para no levantarse jamás, ella engloba elementos que la destacan y la hacen estimable entre la literatura operística mundial y por sus cualidades de nacionalismo obliga a discernir qué lugar le corresponde entre las óperas de México.

Seguramente que Bernal ha tenido a la vista, el imponente panorama operístico desde los orígenes; lo mismo a los italianos, desde Monteverdi a Malipiero, que a los franceses, de Lully a Debussy; a los alemanes, de Haendel a Strauss, pasando por Wagner; a los rusos de Glinka a Prokofieff y naturalmente a los mexicanos, aun de los últimos lustros: Campa, Carrillo, Tello, Vázquez.

Frente a todo este material desconcertante precisaba la elaboración de un plan factible. Bernal se trazó un esquema múltiple, original. **Primero:** La utilización de las grandes formas musicales: La Suite-Preludio, Fantasía, Fuga, Minuet, Alborada, Coral, Idilio, Fandango, Rondó - o la Sinfonía: Allegro de Sonata, Andante, Scherzo, Final, para determinar la estructura interior de la obra. **Segundo:** Un temario restringido que caracteriza los cuatro móviles principales y algunos secundarios, capaces de entregar una fisonomía particular: La Raza, La Fe, El Amor, Don Vasco, La sospecha, El dolor los ídolos, etc. **Tercero:** La utilización del temario anterior en forma de motivo conductor teniendo a Wagner presente, y **Cuarto:** La utilización del coro con un valor primario.

Los puntos anteriores precisan forzosamente una técnica evolucionada para poder afrontarlos: el predominio de las formas requiere un conocimiento profundo y completo de las mismas; el temario, tal como fue utilizado, exige la elaboración de cada uno de los motivos utilizando escalas y modos de las culturas indígena e hispánica, así como la familiaridad con el procedimiento wagneriano del leitmotif, y, por último, el uso de los coros como personaje que contrapesa la personalidad de Don Vasco, requiere igualmente el dominio de la polifonía vocal y la familiaridad con las ideas de Moussorgsky a través de sus obras.

El centralizar en un solo personaje toda la acción dramática significa un poderoso esfuerzo de concentración cuyo peligro constante de monotonía queda resuelto por medio de la variedad que logra el señor Bernal introduciendo fuertes contrastes de carácter, de color y de elementos técnicos.

El aspecto nacionalista de la obra aparece desde su iniciación mediante el empleo de la pentafonía sin semitonos. Las danzas del Primer Cuadro pudieran parecer escuetas por su brevedad; pero bien pensado, su alargamiento produciría un desequilibrio. La pentafonía vuelve a aparecer en el último Cuadro mucho mejor lograda como un efecto de saturación perfecta.

En el Segundo Cuadro se destaca con éxito el método empleado por los misioneros franciscanos durante la evangelización de los indígenas, los juegos de los chiquitines en la sacristía de Tzintzuntzán, por su tema y desarrollo, así como la serranilla española entonada por el fraile. Más adelante el Alabado, dentro de un sugestivo ambiente, sugiere toda una tradición centenaria hondamente arraigada en nuestro pueblo, junto con la música litúrgica implantada en México desde el siglo XVI, trabajada con cariño y competencia se suma todo ello reforzando el contenido nacionalista de esta obra.

Todavía de una manera más acusada se insinúa la tendencia nacionalista en las danzas y canciones introducidas en los cuadros Cuarto y Quinto, desde la introducción a las mismas: la de Las Guaris, la de Los Apaches o Danza de Espadas, La de los Moros y la de Los Viejitos. El mérito de estas danzas, completamente michoacanas, dentro de la obra, estriba en que aparecen íntegras y sin más complicación que el amalgamamiento de las mismas, como recurso y alarde contrapuntístico. Podría pedirse mayor estilización; pero se correría el riesgo de oscurecer su estilo por exceso de elaboración. Recuérdese que los elementos vernáculos que aparecen por ejemplo en *Cavalleria Rusticana* (La Siciliana y la Canción de Lola) no contienen estilización alguna.

Las Canciones, también regionales, no sufren ninguna elaboración: las Jicaras de Uruapan, Las Ollas de Tzintzuntzan, Los Corpiños de Nahuatzen, Los Casos de Santa Clara, Las Redes de Pacanda y las Guitarras de Paracho, entremezcladas con idioma tarasco surgen con la misma simplicidad que las danzas y de ellas sé decir que su mérito intrínseco estriba en la manera de ser tratadas por medio de las voces del coro.

De haber sido estilizados y elaborados estos temas sobrarían zoilos que reprochasen al autor precisamente el no haber respetado la pureza de las melodías.

En total pueden apreciarse en la ópera *Tata Vasco* tres tipos de nacionalismo que demuestran un profundo conocimiento de las técnicas respectivas: el indígena, mediante la pentafonía, más el tema conductor de La Raza; el español, mediante las escalas andaluzas del tema de don Vasco y la música religiosa de la Colonia, y el mestizo a base de temas populares regionales.

Es, pues, la obra que mayor porcentaje de nacionalismo ha ofrecido durante todo el desenvolvimiento del género ópera en México.

Artículo publicado en *Orientación musical*, julio de 1941, México.

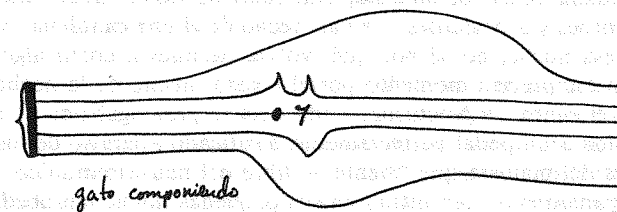
VÍCTOR HUGO PIÑA WILLIAMS

LA MAYOR

Con agua letea en las sienes
y violín de César Franck en los oídos
despido a las criaturas del crepúsculo.
No importa que hasta aquí lleguen esqueletos sui géneris,
borradores en baba
y amores todos de mi entera distracción.

Sin pañuelo ni tren huyente despido al crepúsculo estampida.
Es fácil así con el deseo aún en la tersura
de un ser que alcanza lo futuro y lo irrepetible
hasta alcanzarme y repetirme
con labios de agua y un la mayor de Franck en los oídos.

PIANISTA BLANCO



ALBERTO SAVINIO

Traducción de Guillermo Fernández

La luna estaba suspendida sobre la ciudad apagada y silenciosa. Su claridad avanzaba en el piso de mi estudio, como una leve marea. Pasó por entre las patas del escritorio. Lamió las conchas y las volutas labradas de los brazos del sillón. Se detuvo al pie del piano. Entonces...

Entonces los pedales centellearon. El viejo piano levantó su enorme labio negro sobre la dentadura amarillenta, como un asmático que masticara un poco de aire, y desde el fondo de su tórax las cuerdas lanzaron un lamento muy triste, que se propagó largamente en la mórbida paz de la noche.

El verano es funesto para los que él debiera proteger más amorosamente en su oculto calor. Mucho más amistoso es el invierno. Los seres más queridos se me han muerto durante el verano. ¿Qué había ocurrido?

Cuando los niños lloran mientras duermen, es señal de que un niño ha muerto en alguna parte del mundo. ¿Pero qué pasa cuando un viejo piano se lamenta mientras duerme?

Eso pensé también cuando los cañones alemanes dispersaron en Varsovia el corazón de Chopin; lo que pensó Dionisio el Aeropagita al ver que el cielo de Oriente se ennegrecía. Y, mecánicamente, encendí el tocadiscos, saqué un disco de su funda y lo puse con el debido cuidado sobre la felpa del platillo, que empezó a girar como un demente.

La luna trepaba por las piernas robustas y enanas del piano, como pirámides invertidas, firmes sobre sus patas rodantes. Subía por la lira que sostiene los tres pedales. Del rumor del disco que giraba nacieron, como perlas engarzadas en plata -Si Sol, Fa Sol Fa, Mi-, las notas líquidas azules y redondas del Nocturno en Mi bemol mayor de Chopin. El suspiro tan contenido, tan lleno de corazón del

Nocturno número 2. Esa melodía que me persigue desde el oscuro fondo de mi infancia. Ese tema cansado, molesto, enfadado de tantos dedos inexpertos, de tantos dedos torpes y arpegiantes que han hecho de él una cantilena, una verdadera lata. Pero esa noche, no sé por qué, volvía de nuevo, como algo inaudito y engendrado en ese preciso momento por el regazo mismo de la noche.

Continuaba el canto del Nocturno. Cada nota se prolongaba en una despaciosa vibración debida a un pedal perfectamente dosificado -paraíso de los "retardando" insufribles del pianista que "siente"-, libre del nauseabundo columpio entre canto y acompañamiento, tan nítido en sus pequeñas notas, tan obediente en los minúsculos arpeggios sobre los cuales el tema asoma de nuevo su cabecita luminosa, lleno de gracia virginal en sus grupitos, en sus bocadillos sonoros, en sus voladitas; y al llegar al *fortissimo* Do bemol, que se demora en el Si bemol de la dominante y anuncia el final, el sonido se amortiguó de golpe; luego, desde el fondo de los agudos, nació clarísimo, infantil, un trino de cuatro notitas; se hinchó en un inmenso *crescendo*, recorrió todo el teclado, como una Vía Láctea, y el Nocturno acabó con unos cuantos acordes de una modestia, de una resignación ejemplares.

¿Cómo era posible que el disco tocara esa noche con un sonido tan real y tan vivo?

Miré el cuadrante del tocadiscos... Estaba apagado.

La luz de la luna había llegado hasta el teclado del piano, bañaba el atril.

El atril estaba vacío.

¿A quién le hubiera servido la música escrita?

El pianista tocaba de memoria.

El pianista blanco.

Mi primera preocupación fue la de que se sintiera incómodo en mi banco giratorio, de que echara de menos su asiento especial, acorde a la altura del teclado.

Pero no vi banco alguno bajo el ilustre trasero. Alguien lo había empujado hacia un rincón.

El pianista blanco estaba tranquilamente sentado, cómodo, quizá un poco agachado, y exhausto.

En el vacío.

Los bordes del amplio saco colgaban a ambos lados. Los pies se apoyaban levemente sobre los pedales. También la corbata era blanca, flojamente anudada en torno del cuello bajo. Sutiles y largos cabellos chorreaban desde lo alto de su cabeza en forma de pera, ocultando las orejas, como a la orilla de un lago los sauces ocultan un templete neoclásico. Los bigotes blancos se plegaban sobre el labio, se introducían en la boca, como si el pianista se nutriera de su propia pelambre. En el largo cuello de gallinazo desplumado, listo para el caldo, dos cuerdas le salían bajo el mentón y se hundían en el hueco del cuello duro, las cuales comandaban evidentemente los movimientos de la cabeza. Arrugas, bolsas repletas de grasa de gallina, párpados colgantes le obstruían, por todas partes, aquel poco de luz clara que le quedaba en el fondo de los ojos, como minúsculos lagos alpestrés

devorados, poco a poco, por las avalanchas. La mirada era ceñuda, pero no alarmante, porque era patente que ningún pensamiento se condensaba detrás de aquella ancha frente de gran armario, sino únicamente sueños: esos sueños infantiles que son los sueños de los pianistas.

Después de tocar el Nocturno en Mi bemol mayor, el pianista blanco tocó el Nocturno número 5 en Fa sostenido mayor: esa larga pregunta a la que nadie responde, salvo un vago murmullo de arpeggios. Luego, sin interrupción, la Mazurca en Do sostenido menor y el Vals *opus* 64, también en Do sostenido menor. Y a continuación, tras una breve pausa, acaso intencionalmente, la obra *Aufschwung, Levantando el vuelo*. En fin, con una frescura que le devolvía a toda obra su nativa jocundidad, el pianista blanco tocó también la Campanella de Paganini-Liszt, y, cuando en el trino agudísimo volvió a sonar el tema argentino de la esquila con sus dobles notitas de cristal, la estupidez divina, la boba sonrisa de los dioses empezó a brillar en la noche, encrespándola de luz.

Se apagó la última nota. El piano bajó lentamente su enorme labio negro, en silencio. También la luna y su marea baja abandonó el estudio, saliendo por la ventana, y se fue por los tejados de la ciudad apagada, silenciosa.

Quise levantar la tapa del teclado. En vano. El labio superior estaba fuertemente unido al labio inferior.

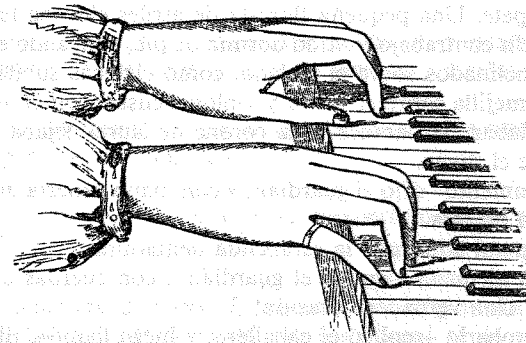
Levanté el ala del viejo piano. Hundí la mirada en sus vísceras negras, fatigadas de tantos sonidos.

Ningún brillo en las cuerdas. Un vacío. Una oscuridad infinita.

A la mañana siguiente, leí en el periódico que la noche anterior, la última de junio, había muerto Ignacio Paderewski en Nueva York.

Conservo este viejo piano con su teclado cerrado para siempre, el mismo que esa noche tocó el pianista blanco.

Me gustaría deshacerme de él. ¿Pero quién se llevaría a casa un piano que en su tórax ya no guarda sino la tiniebla de la eternidad?



PIANO VIEJO



gato acomodado en una puerba

ALBERTO SAVINIO

Traducción de Guillermo Fernández

El caballero Putignani, la señora Putignani y la señorita Putignani desembocaron en la vía Ripetta. Allí, el pater familias le delegó el mando de la pequeña brigada a la señorita Ilda, la cual, conociendo mejor esos lugares, condujo al padre y a la madre a la entrada de la Filarmónica.

El guardián no perdió tiempo en interrogaciones vanas, sino que con tono expeditivo preguntó:

—¿Vienen a ver el piano?

—Precisamente —respondió el caballero, asombrado por tanta perspicacia.

Precedidos por el adivino galoneado, los tres visitantes atravesaron la convencional desnudez de un largo corredor y entraron al pequeño salón reservado a los concertistas.

Un divancito rojo y dos poltronas se apretaban como dos náufragos en el islote rectangular del tapete. Una pequeña floresta de atriles elevaba hacia el techo las ramas desnudas. Un contrabajo vestido dormía de pie, apoyando el lomo contra el muro. Pianistas inclinados sobre el teclado, como ciclistas subiendo una cuesta; violinistas con la mejilla sobre el violín y violonchelistas con el violonchelo entre las piernas constelaban las paredes. Una corona de laurel dejaba caer los listones amarillentos sobre el diván.

—Este es el instrumento —dijo el guardián, y con mano experta destapó el teclado de un negro piano de cola.

La señora Putignani admiraba la estupenda dentadura.

—De fabricación alemana —agregó el guardián—, con cuerdas cruzadas, fieltros todavía nuevos... ¡Una verdadera ocasión!

—Es necesario probarlo —replicó el caballero, y luego llamó—. ¡Ilda!

Ilda había ido hasta el fondo de la sala, y estaba espiando la sala de conciertos, apartando un poco una gruesa cortina carmesí. Solitario en la fría luz que caía desde lo alto, el sucesor del piano destronado reposaba en el escenario, bajo un lienzo de color gris.

—Ilda —insistió el caballero—, tócanos algo.

Ilda se hacía la remolona:

—No sé... no sé...

Y clavó su mentón en el pecho magro, como una pollita que se espulga.

—¡Cómo que no sabes! ¿Y *Palpitación de amor*? ¿Acaso no te sabes también *Recuerdo de Capri* y *Pasan los cazadores* y todas las demás que tocas siempre en casa de la tía Clotilde?

Ilda retrocedía, torciéndose las manos a sus espaldas.

—Permítame —intervino arrogante el guardián, y recorriendo con el pulgar todo el teclado, suscitó un revuelo de notas que retumbó largamente, se alejó, se apagó.

Los Putignani callaban, admirados. En ese momento, otro revuelo de notas, más quedo y misterioso, resonó en la adyacente sala de conciertos: era el adiós del piano joven al veterano que partía.

A la mañana siguiente, las escaleras de la casa de los Putignani retumbaron con las horrendas imprecaciones. Bajo los esfuerzos asociados de una escuadra de cargadores, el viejo piano iba subiendo, poco a poco, como un caracol.

En el rellano del cuarto piso el maldiciente cortejo se detuvo. Ahí la escalera se estrechaba tanto que no podría pasar una pobre espineta, mucho menos aquel mastodóntico instrumento con tan larga cola.

—¡Imposible subirlo! —dijo el jefe de los cargadores, intimidado por los inquilinos que se asomaban a la puerta de los apartamentos.

El caballero Putignani les ofreció una pingüe propina.

El jefe de los cargadores cedió, y mediante un sistema de cuerdas y poleas, el viejo piano salió por la ventana, osciló en el vacío y fue a posarse en la terracita llena de geranios. Poco después entraba en la sala de los Putignani.

Bajo la mirada complacida del caballero y de la señora Putignani, la pequeña Ilda “hacía” las escalas.

Un vejamen.

Escalas mayores y escalas menores, escalas melódicas y escalas armónicas, escalas en sextas y escalas en terceras, escalas en octavas y escalas cromáticas.

Un tormento.

Al terminar con las escalas, la pequeña Ilda atacaba los ejercicios de Pischna, muy indicados para “soltar” los dedos.

Una tortura.

Después de los ejercicios de Pischna, la inexperta pianista pasaba a una boba sonatina de Kullak.

Un suplicio.

El viejo piano temblaba de rabia. ¡El, que durante su gloriosa carrera había sido tocado por los dedos de los Paderewski y de los Busoni, tenía que soportar ahora,

a una edad tan avanzada, esas manitas inhábiles y blandengues! Y en las prolongadas soledades nocturnas, entre los pufs de peluche y flores de papel; entre el perro de bronce con el reloj en el hocico y la fotografía ampliada de Goffredo Putignani, aún joven y en uniforme militar, el viejo piano reevocaba el pasado.

Entre tantos pianistas que había conocido, fue aquel pianista esquelético –no se sabe bien si polaco o bohemio, pero judío, sin duda alguna– el que mejor lo supo dominar. Bajo el martilleo de aquellos dedos huesosos, el instrumento, todavía joven y en la plenitud de sus fuerzas, vibraba como criatura viva.

¡Qué hermosos momentos aquellos! Y cuando el pianista, bañado en sudor y tambaleante, se alzaba del teclado, las cuerdas volvían a vibrar con la carretada de los aplausos.



El viejo piano reevocaba estos recuerdos, y en el vehemente deseo de sentir otra vez en el teclado amarillento el calor de los gloriosos dedos, el maderamen rechinaba como encina en medio de la tormenta, y una lejana música misteriosa recorría las largas cuerdas de metal.

El comendador Corpas, que vivía en el piso de abajo, encontró en las escaleras al caballero Putignani.

–¿Pero se ha dado cuenta, caballero, de que su hija es una pianista extraordinaria?

–Tiene muy poco tiempo de haber empezado –respondió Putignani, sonriendo con gratitud–; pero es voluntariosa y llegará a ser una buena pianista.

–Pero si ya lo es. ¡Es un genio, un verdadero prodigio! Ayer la estuvimos oyendo, mi señora y yo. ¡Qué fuerza! ¡Qué agilidad! ¡Qué sentimiento!

–¿Ayer...? –repitió el caballero, dubitativo.

Y agregó:

–Pero si ayer estuvimos todo el día en Frascati...

A los elogios del comendador Corpas, siguieron los de la señora Strua, del tercer piso; luego los del notario, del segundo; los del ginecólogo, del primero; los de la portera y demás vecinos. Putignani no dudaba ya. La riqueza lo esperaba y, empleado en la Recaudación Cívica, redactaba mentalmente la renuncia que le presentaría a su jefe de oficina, a esa vil carroña.

Es domingo. La familia Putignani vuelve de misa.

A la altura del segundo piso, una sospecha invade el ánimo del caballero. Al llegar al tercero, la sospecha se convierte en certidumbre. En el cuarto piso, Putignani toma del brazo a su mujer y a su hija. Llegando a la puerta de su apartamento, susurra:

–No hagan ningún ruido y siganme de puntillas.

Y abre la puerta de la sala.

Ante los tres miembros aterrorizados de la familia Putignani, el viejo piano reverdece su antigua gloria. Las teclas brincan vertiginosamente, largos arpegios recorren el teclado, la caja vibra como una caldera y la cola ondea como la de una ballena navegante.

Y la música crece.

Los bajos retumban con horribles fragores, las cuerdas se retuercen como serpientes, los martinetes salen y vuelan de la caja de resonancia, los fieltros salen brincando e inundan la sala.

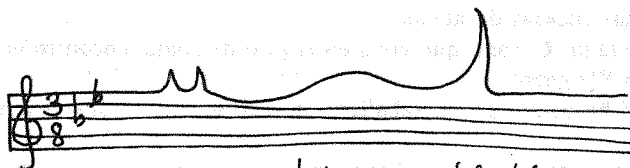
La música sube hasta el paroxismo.

El viejo piano se alza con un esfuerzo supremo, oscila a media altura, se lanza contra la vidriera y cae hecho pedazos en la terraza.

La música se acabó.

Y así fue que en un dulce mediodía de otoño, sobre una terraza llena de geranios, el viejo piano concluyó su gloriosa carrera, bajo un cielo límpido, como los ojos de una diosa.

EL METRÓNOMO CEREBRAL Y LA MEDICIÓN DE LA MÚSICA



Pauta para pieza en Si b Mayor con perfiler felinos.

ERNEST PÖPPEL

Traducción de Gerardo Kleinburg

En su ensayo "Acerca de la dirección", Richard Wagner escribió:

*Si hubiera de resumir lo que debe hacer un director de orquesta para asegurar la correcta ejecución de una obra musical, diría que consiste en establecer continuamente el tempo apropiado, puesto que su elección y control nos muestra de manera inmediata si el director ha entendido la obra o no.*¹

Bruno Walter, a su vez, escribió en "La música y su ejecución":

*Había ocasiones en que durante mucho tiempo no estaba seguro del tempo correcto de una frase o pasaje musical; sin embargo, de pronto, como si proviniera de lo más profundo de mi ser, tomaba una decisión. Como si se tratase de un instante de iluminación, el tempo correcto aparecía; entonces sentía una seguridad que me liberaba de la duda y que, en la mayoría de los casos, permanecía para siempre.*²

Si el *tempo* es algo tan fundamental para la música, entonces debemos preguntarnos cómo es que encontramos el adecuado y cómo podemos mantenerlo. ¿Es posible arrojar luz sobre este problema desde el punto de vista de la investigación neurológica y de la psicología experimental? En esta ocasión me gustaría examinar el problema no sólo desde la perspectiva puramente musical, como lo intentaron hacer Ernest Ansermet en *Los fundamentos de la música*³ o David Epstein en *Más allá de Orfeo*⁴, sino más bien desde un punto de vista científico. Deseo presentar algunas observaciones para demostrar que la posibilidad de controlar el *tempo* en la música depende de ciertos mecanismos del cerebro. Nuestra percepción de la música, pues, también tiene una base biológica, tesis fundamental de estas reflexiones.

Para ilustrar la importancia que los procesos cerebrales tienen en la percepción de la música, será necesario aclarar primero cómo es que manejamos el tiempo, cómo lo percibimos y qué significa para nosotros. Kant dijo: "El tiempo y el espacio son dos fuentes de conocimiento a partir de las cuales es posible obtener, *a priori*, diversos apercibimientos".⁵ El tiempo es una categoría elemental en la experiencia humana de la realidad. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo se hace asequible el tiempo como una experiencia?

En el undécimo libro de sus *Confesiones*⁶ San Agustín escribió: "*Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quarat, scio; si quarenti explicare velim, nescio*". ("¿Qué es el tiempo? Si no me lo pregunta nadie, sé la respuesta; si quiero explicárselo a alguien que me lo ha preguntado, no lo sé".) A pesar del escéptico comentario de Agustín, me atrevo a preguntar no qué es el tiempo, sino cómo podemos hacer de él subjetivamente algo a nuestra disposición, cómo lo percibimos y lo experimentamos. Tal vez entonces sea más fácil contestar la pregunta de cómo se controla el *tempo* en la música, problema éste del que se ocuparon tanto Wagner como Walter.

Nuestra experiencia temporal puede ser descrita mediante una clasificación jerárquica de los fenómenos temporales subjetivos⁷. Existen cinco experiencias elementales que pueden ser distinguidas y categorizadas jerárquicamente: simultaneidad, no simultaneidad (asincronía), sucesión, presente subjetivo ("ahora") y duración. Qué son estos fenómenos temporales, en el plano subjetivo, y cómo es posible ordenarlos jerárquicamente son preguntas que pueden ser dilucidadas mediante diversas observaciones experimentales.

Cuanto de tiempo: evidencia de un metrónomo cerebral*

Primero me permitiré mostrar algunos hallazgos acerca de simultaneidad subjetiva y asincronía. Si, a través de audífonos, un sujeto a prueba recibe un estímulo breve, con una duración de por ejemplo 1 mseg (0.001 segundos) en cada oído, y ambos estímulos son producidos simultáneamente, sólo percibe un sonido —en la mitad de la cabeza. Si se provoca un retraso entre los dos estímulos de —digamos— 1 mseg, el sujeto seguirá percibiendo un solo sonido, aunque objetivamente los dos estímulos no sean simultáneos. La asincronía objetiva no basta para que se dé la asincronía subjetiva. Sin embargo, el sonido ya no se oye en la mitad de la cabeza, sino en un lado u otro. Sólo cuando la diferencia temporal entre los dos estímulos acústicos es de 3 mseg (de 4 a 5 en algunas personas) se alcanza el umbral de la percepción de la asincronía, y el sujeto oye un sonido por separado en cada oído.

Si se realiza este mismo experimento en personas con daño cerebral, *e. g.* des-

* N. del T.: En el original *brain - clock* (reloj cerebral). Lo he traducido como metrónomo cerebral puesto que —como se verá a lo largo del texto— el doctor Pöppel describe más bien un metrónomo que un reloj.

pués de una embolia en el hemisferio izquierdo que ha causado problemas en el habla, la transición medida entre sincronía y asincronía —es decir el umbral de fusión auditiva— cae también entre los 3 y los 5 mseg. Tienen, pues, el mismo umbral que las personas sanas. El daño cerebral central tampoco parece influir en la transición de sincronía a asincronía. Luego es posible suponer que la habilidad para percibir diferencias temporales entre estímulos depende de ciertos mecanismos periféricos del sistema nervioso.

Se han realizado varios experimentos para demostrar la fusión temporal de una sucesión de estímulos, en los ámbitos visual y auditivo, que muestran un umbral de aproximadamente 10 mseg para el sistema táctil, y de entre 20 y 30 mseg para el visual. Estos umbrales, sin embargo, dependen del estímulo seleccionado en particular. Si se compara los sistemas sensoriales de la audición, el tacto y la visión, resulta evidente que la transición de simultaneidad a asincronía difiere entre ellos; ante esto es posible afirmar que el sistema auditivo tiene, por mucho, el umbral de fusión más bajo. Las diferencias en los umbrales de los diversos sistemas sensoriales se basan probablemente en sus mecanismos de transducción respectivos. El concepto de transducción se refiere a la transformación de eventos físicos, como son la luz o el sonido, en potenciales de acción en el cerebro.

Es sabido que la transducción lleva un tiempo considerablemente mayor en el sistema visual que en el auditivo, lo que aparentemente redundaría en una percepción de simultaneidad visual mucho menos diferenciada que la auditiva.

En el transcurso de varios experimentos que involucraban los umbrales de fusión de los diversos sistemas sensoriales, mis colegas J. Ilmberger, N. V. Steinbuchel y yo preguntábamos a los sujetos si habían percibido uno o dos estímulos. Al obtener respuestas diferentes ante variaciones mínimas en las condiciones experimentales, se hizo obvio que tan sólo una variante en la forma de plantear la pregunta acarrea diferencias en los resultados de la prueba.

Durante el siguiente experimento ya no preguntamos si se percibían uno o dos estímulos, sino qué estímulo llegaba primero y cuál después. La pregunta se dirigía ahora al orden en que los estímulos perceptibles ocurrían. A pesar de que la transición de simultaneidad a asincronía tomaba de 3 a 5 mseg en el sistema auditivo, se requirió de 30 a 50 mseg para la identificación del orden temporal, bajo condiciones experimentales idénticas. Aparentemente, la nueva pregunta activó un mecanismo cerebral distinto.

Esta tesis, que afirma que la identificación de orden temporal requiere de un mecanismo cerebral más profundo que el necesario para la identificación de la asincronía, ha sido verificada en pacientes que sufren de daño cerebral central. En estos experimentos, el umbral para la identificación del orden temporal se elevó a 100 mseg, aproximadamente. En contraste con el umbral de fusión auditiva, que es casi el mismo en personas sanas y en aquéllas con daño cerebral, el de identificación del orden temporal de ciertos eventos muestra obvias variaciones.

Un resultado sorprendentemente es que, entre sujetos sanos, el umbral para la identificación del orden temporal en los tres sistemas sensoriales parece ser el

mismo, mientras que los umbrales para la identificación de la asincronía difieren. Esta observación muestra que la identificación del orden temporal precisa de un solo mecanismo cerebral, igualmente disponible para los tres sistemas sensoriales estudiados; mientras que para la identificación de la asincronía es necesario echar mano de otros mecanismos, presumiblemente periféricos.

Para poder colocar ciertos eventos en un orden temporal, indicando cuál ocurrió primero, cuál después, etc., es indispensable identificarlos de manera individual. Al hablar de mecanismos responsables de la identificación del orden temporal, es preciso considerar el tiempo mínimo necesario para identificar los eventos y para hacerlos conscientemente asequibles. Los experimentos destinados al respecto muestran que se requiere de 30 a 50 mseg mínimo para hacer una identificación consciente.

Esta hipótesis ha sido reforzada por investigaciones que miden los tiempos de reacción involucrados en toma de decisiones.⁸ Sobre todo, por estudios de tiempos de reacción intrahemisféricos para la toma de decisiones, que también han obtenido como resultado tiempos de entre 30 y 50 mseg. Es, pues, teóricamente posible que cada estímulo active un proceso oscilatorio en el cerebro, por lo que —técnicamente hablando— este proceso debería ser entendido como un oscilador de relajación. Dichos osciladores neuronales son inmediatamente sincronizados por la súbita aparición de un estímulo. Presumiblemente, los estímulos conducen a procesos oscilatorios.

Un estímulo visual, auditivo o táctil provoca descargas periódicas en las redes neuronales estimuladas. Esto crea un marco de referencia temporal que permite a los distintos sistemas sensoriales correlacionar los eventos que registran. Si no existieran estos marcos de referencia temporal, sería extremadamente difícil comparar y coordinar información.

Asumo, pues, que los periodos de este oscilador —cuya duración va de 30 a 50 mseg de acuerdo con resultados experimentales— determinan el ritmo fundamental que caracteriza nuestra actividad mental, y pueden ser definidos como el tiempo mínimo necesario para identificar de manera aislada un evento.⁹ El descubrimiento de un oscilador neuronal de estas características implica el descubrimiento simultáneo de un metrónomo en el cerebro (ver figura 1).

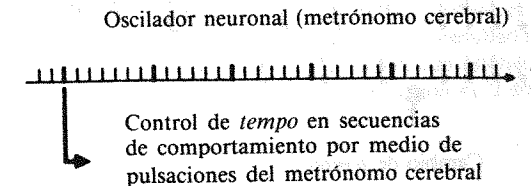


Figura 1

Las citas introductorias de Wagner y Walter, que resaltan la importancia que el *tempo* correcto tiene para la música, pueden ser discutidas ahora sobre una base neurobiológica.

Los procesos periódicos del oscilador neuronal poseen, presumiblemente, una frecuencia constante bajo ciertas condiciones dadas. Luego es posible asumir que el control de *tempo* en la música se basa en el acoplamiento de la expresión musical a dicho proceso oscilatorio en el cerebro. Esto asegura que sea posible mantener el *tempo* de una obra musical, ya que las oscilaciones neuronales pueden ser usadas como el pulso de un metrónomo.

La relativamente alta frecuencia de este oscilador neuronal garantiza que sus variaciones de periodo tengan un efecto mínimo sobre la expresión musical, pues esta última se manifiesta durante un periodo de tiempo mucho más largo. La disponibilidad de tener un metrónomo neuronal en el cerebro hace neurofisiológicamente posible mantener un *tempo* constante.

En 1985, el músico, director y compositor estadounidense David Epstein estudió la precisión con que se mantiene el *tempo*.¹⁰ Mediante el estudio de las relaciones de *tempi* dentro de obras musicales de diferentes culturas, pudo demostrar que cuando se elige uno, éste es dependiente de su predecesor. Si el *tempo* se acelera, se torna casi exactamente dos veces más rápido; si disminuye, desacelera hasta la mitad o una tercera parte de la velocidad anterior. Esta clase de variación es sólo posible en presencia de un control efectivo y central. De acuerdo con mi hipótesis, éste es proveído por los procesos periódicos de las redes neuronales del cerebro.

La figura 2 ilustra gráficamente esta idea. El metrónomo cerebral permite con-

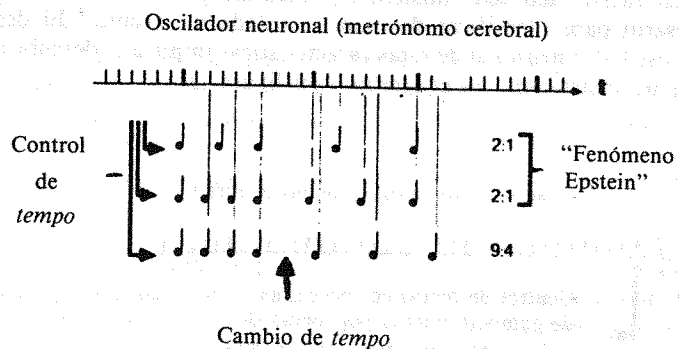


Figura 2

trolar el *tempo* en presencia de dos *tempi* diferentes, ignorando una pulsación del oscilador neuronal cuando se cambia el *tempo*. Es esto lo que ocasiona las relaciones numéricas simples entre *tempi* al acelerar o desacelerar. Dicha relación, conocida como el "Fenómeno Epstein", contrasta con relaciones de *tempo* en las que la relación numérica simple es ignorada. Tales relaciones (el ejemplo citado es de 9:4) no son biológicas y, si son forzadas por el músico, pueden producir experiencias estéticamente desagradables. El abandono de la estructura temporal predeterminada por el cerebro modifica la impresión musical de manera cualitativa. Me inclino a pensar que ello va en detrimento de la impresión general que se tiene de la obra musical.

Estas oscilaciones neuronales que presenta el metrónomo cerebral permiten a los músicos tocar juntos y de manera sincronizada. Un *tempo* predeterminado lleva idealmente al unísono temporal, es decir, a la sincronización de los metrónomos cerebrales de los músicos participantes.

En ocasiones, sin embargo, puede existir desacuerdo entre los músicos respecto del *tempo* a elegir. Uno de ellos podría tratar de tocar más lentamente que los otros (la figura 3 muestra esa situación); los demás continúan tocando al unísono,

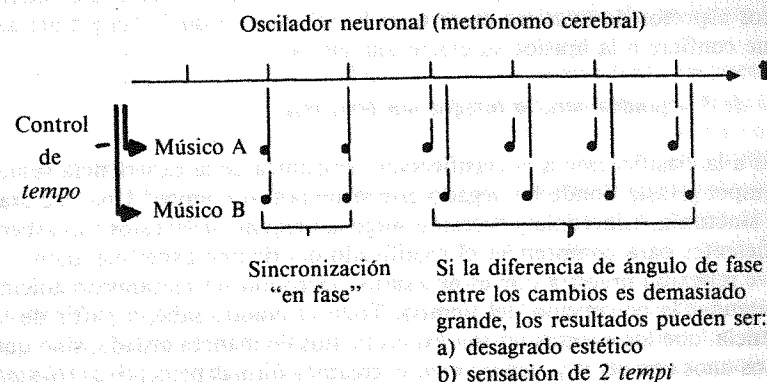


Figura 3

pero éste va una fracción de segundo detrás. Una diferencia audible de este tipo en la fase temporal provoca una de dos consecuencias en el oyente: usualmente percibe el efecto como estéticamente molesto, o bien se sorprende de escuchar dos *tempi* diferentes.

La investigación neurológica reciente ha aportado información adicional al respecto, que consiste sobre todo en la determinación de que la organización temporal de nuestra percepción —por ejemplo, la identificación del orden temporal— es una función del hemisferio cerebral izquierdo, principalmente. Se ha demostrado que los daños a éste acarrearán cambios considerables en los procesos de percepción temporal. Igualmente, se ha observado que la apreciación musical es una función del hemisferio derecho. Se sabe también, desde hace mucho tiempo, del dominio de dicho hemisferio en lo que a la concepción espacial se refiere, y ahora parece ser también dominante en lo que a las emociones se refiere.¹¹

Varias investigaciones realizadas en diversos laboratorios han demostrado efectivamente que el hemisferio derecho desempeña un papel esencial en ciertos aspectos de la musicalidad. Los experimentos realizados con sujetos cuyo hemisferio izquierdo o derecho había sido anestesiado temporalmente probaron que la regulación de la altura de un sonido se da en el hemisferio derecho. En dichas pruebas se le pidió a los sujetos que hablaran o cantaran mientras el hemisferio izquierdo estaba desconectado: les resultó imposible. Si, en cambio, se les pedía que cantaran con el hemisferio derecho bloqueado, todas las funciones temporales de la expresión musical permanecían intactas. Los pacientes podían cantar rítmicamente y controlar el *tempo* con precisión; sin embargo, no les era posible modular la altura de los sonidos. Las canciones eran cantadas sobre una sola nota.

Que el hemisferio derecho albergue tanto la determinación de la altura sonora como ciertos aspectos de nuestras emociones hace evidente que es el primer aspecto lo que confiere a la música su efecto emocional.

El intervalo de 3 segundos para la integración temporal

Regresemos a la clasificación a la clasificación jerárquica de la experiencia subjetiva del tiempo. ¿Hasta dónde ha llegado este sistema taxonómico? Una vez examinadas la sincronía, asincronía y sucesión surge la pregunta de si estos tres aspectos son suficientes para comprender el significado del tiempo experimentado.

Una breve reflexión muestra que es necesario incorporar un mecanismo adicional para entender la percepción del tiempo. Todo el mundo sabe, a partir de la propia vivencia, que los eventos no son experimentos de manera aislada, sino que relacionamos unos con otros y, generalmente, creamos formas perceptivas (*Gestalten*) que los cambian. Esto es posible gracias a un mecanismo en el cerebro que posee una función integradora, y cuya demostración radica en el fenómeno al que ha llamado presente subjetivo o “ahora”.

Basta un sencillo experimento para mostrar la integración de eventos unitarios en conceptos unificados. Si un metrónomo golpea cada segundo, sería fácil para

cualquiera escoger un compás subjetivo. Cada segundo golpe podría recibir un acento, a pesar de que en realidad todos fueran igualmente fuertes. También sería posible unir tres golpes sucesivos en un *Gestalt* subjetivo, haciendo énfasis en cada tercer golpe, aunque esto ya puede ser difícil para algunos. Combinar cuatro o cinco golpes consecutivos en una forma identificable resultará todavía más difícil. Esta prueba demuestra que la integración de eventos sucesivos en formas perceptivas tiene un límite temporal que parece ser de unos cuantos segundos. Numerosos experimentos, en particular aquéllos concernientes a la organización temporal de la visión, muestran que el límite sobre el cual ya no es posible crear entidades cognoscitivas mediante la integración de eventos es de tres segundos aproximadamente.¹² Dichos límites temporales de integración pueden ser ligeramente más largos o más cortos.

Desearía ahora sugerir la aplicación del fenómeno de integración temporal a la definición formal del presente subjetivo (o “ahora”). Consideremos que lo que es asequible subjetivamente a nosotros, únicamente lo es por algunos segundos. La disposición mental de algo de lo que sólo estamos conscientes temporalmente es determinada por la limitación temporal de un mecanismo central de integración, que es de 3 segundos en promedio.

Sería ahora pertinente preguntarse si hay más evidencias de que el presente subjetivo o concientización inmediata pueda durar sólo unos cuantos segundos. Muchos experimentos de comportamiento del lenguaje han sido realizados para investigarlo. Es posible demostrar, por ejemplo, que las unidades verbales en el lenguaje espontáneo se limitan a 3 segundos aproximadamente. También es posible citar varias pruebas relativas a la identificación del ritmo,¹³ aunque éstas arrojaron como resultado un límite temporal ligeramente más corto. Un área que ha resultado en particular ilustrativa en cuanto la existencia de un límite finito para la concientización es la de ciertos fenómenos artísticos.

Este “fenómeno de los 3 segundos” puede confirmarse tanto en poesía como en música. Los experimentos que Fred Turner y yo realizamos en 1983 usando poesías en varios idiomas demostraron que los versos de un poema duran, de preferencia, 3 segundos al ser leídos en voz alta.¹⁴ Descubrimos que, independientemente del idioma en cuestión, parece existir un fenómeno temporal universal que los poetas han manifestado. Si asumimos que el latín y el griego antiguo eran hablados con un *tempo* similar al de los idiomas actuales, los versos de los poemas de la antigüedad presentan también la segmentación en 3 segundos.

Considerando la amplia variedad de posibilidades gramaticales y tradiciones culturales, no existe una razón evidente para una segmentación tan similar. Hubiera sido fácil escribir líneas poéticas más largas. La razón aparente es que la segmentación en 3 segundos del contenido de nuestra concientización es típica de la organización de nuestra existencia mental, y que los poetas han mantenido implícitamente dicha segmentación. Asumo, pues, que éste es un fenómeno universal, aplicable a todos, y que es tan estable que no ha sido alterado por las tradiciones culturales, a pesar de sus muy diferentes patrones que sí han evolucionado con

el tiempo. Para ilustrar esta aseveración (mejor dicho, para hacerla audible) se presenta un poema en el Recuadro 1; el lector podrá leerlo en voz alta y cronometrar cada verso.

William Shakespeare (1564-1616)
Sonnet 18

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:

Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair some time declines,
By chance, or nature's changing course, untrimm'd;

But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou ow'st;
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

También es posible apreciar una segmentación de 3 segundos en el comportamiento espontáneo. Mis colegas M. Schleidt, I. Eibl Eibesfeldt y yo mismo pudimos comprobar una segmentación temporal idéntica en el comportamiento intencional de sujetos pertenecientes a cuatro culturas distintas (Europeos, Indios Yanomani, "Hombres de los arbustos" Kalahasi e Isleños Trobiand).¹⁵ Los saludos ceremoniales, los gestos juguetones y otros tipos de comportamiento caracterizados por la intencionalidad muestran también un límite temporal de 3 segundos.

Otra área en la que la segmentación temporal se hace aparente en la música. Los temas musicales tienen frecuentemente un límite temporal de 3 segundos. El famoso motivo de la Quinta Sinfonía de Beethoven o el tema del holandés en *El holandés errante* de Wagner pueden ser ejemplos representativos, aunque hay innumerables casos más.¹⁶ Por lo menos en lo concerniente a la tradición musical de Occidente parece haber un fenómeno universal al respecto que no puede ser soslayado por el compositor o el músico intérprete.

Si uno escucha música en la que se abandona la estructura temporal, tal como es consignada aquí, el efecto estético se verá también alterado. Aparentemente hay mecanismos del cerebro que definen límites aplicables a la evaluación estética. Si

el marco de referencia temporal predeterminado biológicamente es violado o ignorado, el marco de referencia estético con el que se juzga la música también cambia. La figura 4 muestra cómo el metrónomo cerebral y la integración temporal afectan

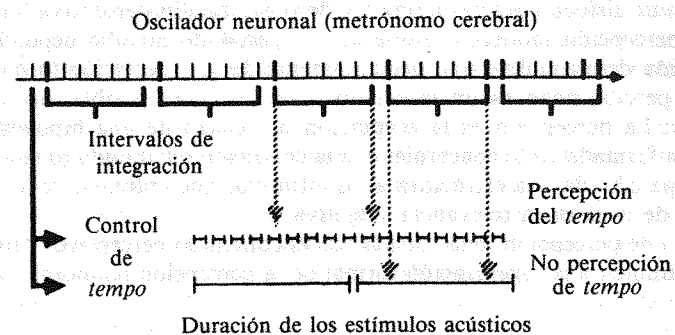


Figura 4

tan la calidad de ciertas impresiones auditivas. Las consideraciones, representadas aquí en forma de diagrama, se basan en diversas observaciones experimentales. Si se aplica a un sujeto estímulos acústicos diferentes dentro de un intervalo de integración, automáticamente percibe un *tempo*. Si la duración de los estímulos individuales es mayor que el intervalo de integración, la sensación de tiempo desaparece y, por lo tanto, ya no es posible reconocer el flujo musical. Esto implica que si el marco de referencia temporal para la integración de varios eventos es excedido, se crea una nueva cualidad perceptiva. Puede también asumirse que si las variaciones de *tempo* se dan dentro de un intervalo de integración, producen la impresión de ser un flujo musical diferente, y que la cualidad perceptiva de cierto flujo musical se hace disponible sólo si los diferentes eventos pueden ser integrados en un intervalo de 3 segundos.

Así pues, parece hacerse cada vez más claro que el hombre es dirigido —aunque inconscientemente— por limitaciones biológicas en su actitud subjetiva hacia una obra de arte musical. Si bien los artistas no buscan estar de acuerdo con la infor-

mación neurológica cerebral conocida, automática e inconscientemente acatan limitaciones predeterminadas por mecanismos cerebrales (en el caso de la música, de índole temporal).

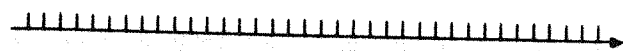
Es necesario señalar, sin embargo, que dichos mecanismos no son del todo rígidos. Algunas personas que oyen hablar de limitaciones biológicas suelen pensar que se trata de determinantes inevitables, y temen la pérdida de libertad. ¿Qué sucede, entonces, con la libertad artística?

El miedo es disipado gracias a una ley de organización perceptiva humana. La teoría de percepción moderna asume que lo percibido no sólo depende de una consolidación de estímulos, sino decididamente de la expectación (hipótesis) que aquel que percibe tiene en un momento dado. Es, pues posible formular la siguiente ley: La percepción es la aceptación o rechazo de una hipótesis que un sujeto se ha formado en lo concerniente a la condición del mundo (o suya misma); aquel que percibe da una estructura a los estímulos que enfrenta, de acuerdo con los puntos de vista de la relevancia subjetiva.

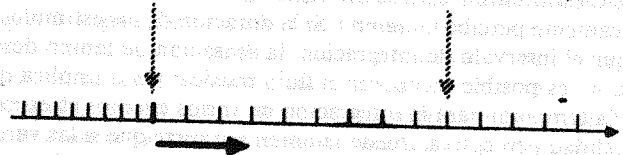
Esta regla de percepción, relacionada con el contenido perceptivo, parece poder aplicarse también a la organización formal de la percepción temporal. La figura 5

Retroalimentación semántica en el control neuronal de *tempo*

Oscilador neuronal (control de *tempo* endógeno primario)



Intervalo de integración
(Intervalo temporal óptimo para un motivo musical)



Calibración secundaria del oscilador neuronal

Figura 5

es un diagrama esquemático de este concepto de la percepción musical. Mis afirmaciones parten de que supongo la existencia de un metrónomo cerebral que, como establezco en este escrito, hace posible que podamos mantener un *tempo* constante o que percibimos el flujo musical. Este control primario, predeterminado por el cerebro, varía presumiblemente de acuerdo con lo expresado musicalmente. Para expresar un tema musical es necesario un intervalo de integración temporal de varios segundos; por poder llevar a cabo de manera óptima la integración temporal mencionada, es concebible que se logre un ajuste fino del metrónomo cerebral, vía retroalimentación semántica. Esta variación puede ocurrir sólo dentro de ciertos límites, pero resulta teóricamente posible; será necesario desarrollar estudios experimentales para probar la tesis planteada. Asumo que una función cerebral logística menos compleja puede ser influida por un nivel más complejo, como el de la integración neuronal, por ejemplo. Es menester recalcar que una alteración del pulso rítmico determinado por el oscilador neuronal nunca sería arbitraria, sino que ocurriría sólo dentro de límites muy estrechos. Estas consideraciones muestran que son dos mecanismos temporales —uno cuyos ciclos caen en el rango de 30 a 50 mseg, y otro formado por segmentos con una duración de 3 segundos aproximadamente— los que interactúan para producir la experiencia del flujo musical, o para hacer de los temas musicales algo mentalmente asequible.

La memoria, requisito para la experiencia de la duración

Las reflexiones anteriores conducen a la cuarta fase de la clasificación jerárquica del tiempo subjetivo. He abordado las experiencias temporales elementales: sincronía, asincronía, sucesión y presente subjetivo. Al hablar de este último, un fenómeno más me viene a la mente: ¿Qué mecanismos son involucrados cuando se percibe ciertos intervalos de tiempo como poseedores de duración distintas? En *La montaña mágica*, Thomas Mann hizo probablemente las observaciones más importantes al respecto.¹⁷ El contenido mental parece determinar la duración del tiempo transcurrido. Si hay una gran cantidad de contenido mental, entonces el tiempo es considerado retrospectivamente como largo. Por el contrario, si durante cierto intervalo del tiempo se presenta poca actividad mental, el lapso parecerá haber sido corto. Esta aproximación también es aplicable a la música. La duración de la música considerada como muy variada es juzgada de manera muy distinta de aquella catalogada como monótona.

Aquí es necesario asumir la presencia de un mecanismo integrador completamente distinto —la memoria— en el que la información es almacenada de manera acumulativa y puede hacerse disponible con respecto de su duración. La memoria es, pues, un requisito de nuestra experiencia de la duración, y además cumple una función adicional en lo concerniente a la experiencia temporal: nos permite preparar para situaciones futuras, mediante su comparación con eventos pasados.

Finalmente, uno se pregunta cómo es posible que nuestra experiencia sea caracterizada por la continuidad subjetiva. Ya he establecido que los mecanismos de

integración unifican datos en segmentos de 3 segundos, mismos que percibimos como "fotografías del presente". Es necesario ahora establecer qué otros mecanismos trabajan para coordinar los contenidos de significado de las experiencias conscientes individuales. Aquello que experimentamos conscientemente no es independiente de lo que ya hemos experimentado. Lo disponible a la memoria se vuelve parte de nuestro conocimiento junto con la información proveída por el acto de percepción. Entonces se crea una cadena de elementos conscientes secuenciales formada por conceptos conscientes interdependientes.

El hecho de que éste sea un proceso activo del cerebro puede deducirse mediante la observación de pacientes con perturbaciones del pensamiento formal. En casos extremos, los pacientes esquizofrénicos se tornan incapaces de correlacionar una secuencia de elementos conscientes para que su significado individual produzca una cadena racional de pensamiento. Estas personas han perdido la continuidad de sus experiencias y, por lo tanto, la impresión subjetiva de un flujo temporal -característico de la experiencia de individuos sanos, y que Robert Musil describió en su novela *El hombre sin atributos* de la siguiente manera:

El tren del tiempo es un tren que tiende sus propios rieles delante de sí. El río del tiempo es un río que lleva consigo sus propias riberas. El viajero se mueve entre paredes estables y sobre un suelo estable; sin embargo, imperceptiblemente, el piso y las paredes son movidos por los movimientos del viajero de una manera por demás veloz.¹⁸

Música imposible: una última predicción

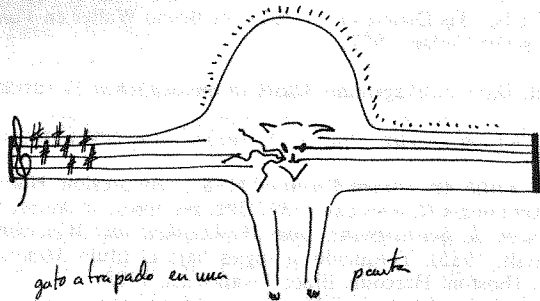
Si uno acepta las hipótesis y reflexiones aquí presentadas, es posible formular una suposición en lo concerniente a la música "nueva", cuya ejecución rebasa la capacidad humana. Si las limitaciones biológicas son tan fuertes que es imposible liberarse de ellas, se debería -en principio- crear nuevos reinos auditivos, sólo realizables mediante métodos electrónicos modernos. Uno debería ser capaz de "componer" música imposible, no ejecutable por seres humanos.

Yo mantengo que los músicos no pueden desviarse de los controles de *tempo* fundamentales. Una música cuya duración de tonos secuenciales es variada al azar y más breve que el intervalo de integración de 3 segundos no puede ser ejecutada por un músico, pues tendría que invalidarse una estructura temporal fundamental y predeterminada por el cerebro. Eso es imposible. La música de este tipo, tocada por una computadora (habría que preguntarse si puede siquiera llamarse música), tendría que producir -cualitativamente- una impresión completamente diferente a la de la música "normal". Mi tesis es, pues, la siguiente: Para los seres humanos no existe una libertad de *tempo* en la música.

Referencias bibliográficas y notas:

1. Richard Wagner, "Über das Dirigieren", citado por Bruno Walter en *Von der Musik und von Musizieren* (S. Fischer Verlag, 1957).
2. Walter (1)
3. Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik in menschlichen Bewusstsein* (Munich: Piper, 1985).
4. David Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure* (Cambridge, MA: MIT Press, 1979).
5. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1987; reimpression: Hamburgo, 1956).
6. Augustinus, *Bekenntnisse (Confesiones)* (397/398; reimpression: Munich, 1955).
7. E. Pöppel, *Grenzen de Bewusstseins. Über Wirklichkeit und Weterfahrung* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1985). Traducido al inglés bajo el título *Mindworks: Time and Consions Experience* (Boston: Harcourt Brace Javanovich, 1988).
8. E. Pöppel, "Time Perception" en el *Handbook of Sensory Physiology*, Vol. 8: Perception, R. Held, H. Leibowitz, H. L. Tenber, editores (Berlin: Springer-Verlag, 1978), pp. 713-729.
9. E. Pöppel, "Exitability Cycles in Central Intermittency", *Psychol, Forschung* 34, 1-9 (1970), y Pöppel (7) y (8).
10. David Epstein, "Tempo Relations: A Crosscultural Study", *Music Theory Spectrum* 7, 34-71 (1985).
11. E. Pöppel, *Lust und Schemerz. Grundlagen menshlichen Erlebens und Verhalten* (Berlin: Severin und Siedler, 1982).
12. Pöppel (7) y (11).
13. H. Fedmann, "Das Wesen des Rhythmus im Experiment an Gehörlosen and Normal-sinnigen", *Archiv für Psychiatrie und Zeitschrift für Neurologie* 194, 36-61 (1955).
14. F. Turner y E. Pöppel, "The Neural Lyre. Poetic meter, the Brain and Time", *Poetry*, 277-309 (Agosto de 1983).
15. M. Shleidt, I. Eibl-Eibesfeldt y E. Pöppel, "A Universal Constant in Temporal Segmentation of Human Short-term Behaviour", *Naturwissenschaften* 74, 289-290 (1987).
16. Pöppel (7).
17. Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924; reimpression: Frankfurt, 1967).
18. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Hamburgo: Rowohlt, 1978).

LA TÉCNICA DEL VIOLÍN*



HENRYK SZERYNG*

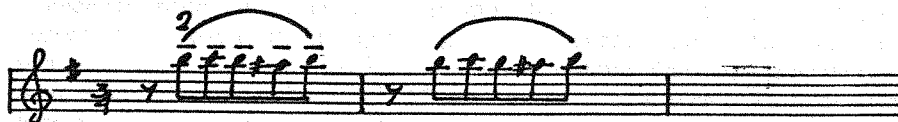
Primer tema: Los principales defectos de los violinistas.

I) Mano derecha

1. Por lo general el codo no tiene la elevación debida en la parte inferior del arco, sobre todo en los matices piano o pianísimo y sobre las cuerdas de Sol y Re.
2. Con frecuencia la posición del codo no está en relación con la cuerda sobre la cual se toca.
Ejemplo: En los arpeggios del preludio de la tercera Partida de Bach, el segundo tema abarca tres cuerdas en una sucesión rápida, y hay que tomar como base la cuerda del medio. En la exposición de este preludio se toca la cuerda de La y en la reexposición la cuerda de Re.
3. Es una costumbre lamentable hacer un *portato* en vez de un *legato* cuando este *portato* no corresponde al deseo del compositor. Ejemplo. No. 1.

PORTATO.

LEGATO.



Ejemplo 1.

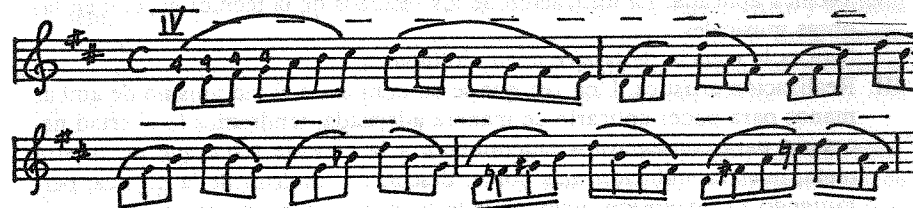
* Conferencia sustentada por el maestro Henryk Szeryng durante la sesión de clausura del Curso Internacional Superior de Violín, julio-agosto de 1969.

No hay que confundir el *portato* que es un *legato* mal ejecutado, con el *portamento* que es un *glissando*. El *portamento* se hace con la mano izquierda en tanto que el *portato* es una arcada.

4. Existe la tendencia a desviar el arco hacia atrás, en la punta, lo que ocasiona un debilitamiento involuntario del sonido. También puede señalarse una desviación en el extremo del talón, arco para arriba.
5. Contribuye también al debilitamiento en la punta del arco el no utilizar las suficientes crines.
6. La tendencia a inmovilizar el codo o a echarlo hacia atrás en el arco para abajo provoca igualmente el defecto mencionado en el párrafo 4.
7. Así como la tendencia a quitar o debilitar la presión del anular en la región de la punta.

II) Mano izquierda

1. Defecto general: el dedo índice pegado al mango.
2. Debilidad excesiva del anular y sobre todo del auricular. Como remedio conviene estudiar las escalas sobre una sola cuerda con el mismo dedo, según el sistema de escalas de Carl Flesch. (Ejercicios preparatorios en notas sencillas y octavas.) Ejemplo No. 2.



Ejemplo 2.

3. Al pasar de un dedo al otro en una misma posición generalmente se levanta demasiado pronto el dedo precedente, lo que es en detrimento de la pureza del sonido. Ejemplo: del 1o. al 2o.; del 2o. al 3o.; del 3o. al 4o.; o del 1o. al 3o. y del 1o. al 4o.
4. Un defecto muy generalizado que tiene influencia desfavorable para la técnica de ambas manos es el de inclinar demasiado la cabeza hacia la derecha, lo que ocasiona las siguientes desventajas:

- a) Un apoyo insuficiente del violín por parte del maxilar izquierdo, causando inseguridad al hacer los cambios de posición.
- b) Un sonido carente de amplitud debido a que las del violín están volteadas ocasionando que la proyección sonora del instrumento se dirija hacia abajo.

c) Una repercusión desfavorable en la posición del arco, al obligar al codo (sobre la cuerda de Mi) a rozar el cuerpo.

5. En las notas cantadas, sobre todo al hacer la primera nota se produce frecuentemente una intensificación repentina del sonido (no solicitada por el autor) sobre la segunda mitad de la nota que lleva un *accendo*. Esto se puede corregir empezando a vibrar antes de atacar con el arco sobre la cuerda.
6. Otro defecto es el de tocar las cuerdas con las yemas de los dedos muy cerca de la uña, lo que produce un sonido agrio y sin consistencia. Frecuentemente la presión de los dedos es lateral en vez de vertical, ocasionando una afinación insegura y provocando *pizzicatti* involuntarios al pasar de un dedo superior a otro inferior.

Segundo tema: Las tres etapas básicas o principales del arte de tocar el violín.

- I. Técnica general. Desarrollo de los recursos de las dos manos con el objeto de lograr de una manera segura e impecable el dominio de todos los efectos sonoros posibles propios de nuestro instrumento. Éste es el oficio o la mecánica de la ejecución violinística.
- II. Técnica aplicada. La utilización de los recursos de la técnica general en las obras musicales. Ésta es la ciencia de la ejecución violinística.
- III. Realización artística. Una vez que se ha dominado el mecanismo de ambas manos para poder aplicarlo de manera adecuada, tendremos la libertad necesaria para consagrarnos enteramente a la elevada tarea que es nuestra meta, nuestra ambición más noble, descubrí el espíritu de la música, permitiendo a la expresión superar a la técnica, cuyo papel no es otro que servir y someterse a las exigencias interpretativas del contenido musical de la obra.

Esto es el arte de la ejecución violinística.

- IV. División del trabajo diario:
 - a) repasar lentamente todos los pasajes que ofrezcan problemas técnicos cualesquiera que sea su naturaleza (ligado, cuidando que los cambios de arco no coincidan con los cambios de posición). Las dificultades de las manos izquierda y derecha han de trabajarse separadamente;
 - b) ejecutar ininterrumpidamente una obra como si se tratara de una audición pública. Después marcar con un pequeño signo los lugares donde se producen las faltas; y
 - c) en seguida estudiar únicamente los lugares marcados. Para no sobrecargar las partituras, borrar los signos y escribir las faltas en una hoja separada, indicando el número de compás.

Análisis de las digitaciones

No tratar de evitar la 1/2 posición ni la 2a. ni la 4a. posiciones si la lógica lo pide. Hay que dejarse guiar por esta última así como por la economía de movimientos y por la necesidad de obedecer al carácter y estilo de la obra. Evitar, dentro de lo posible, un cambio de cuerda a la mitad de una frase o de un fragmento fraseológico. Debe emplearse una digitación similar en pasajes análogos cuando se repite en tonalidades diferentes, aunque ello represente un aumento de la dificultad, porque de esta manera ayudamos a la memoria. Ejemplo: El primer movimiento del Concierto No. 3 en Si menor de Saint-Saëns (exposición y reexposición).

En las posiciones altas hay que tomar en consideración la pequeñísima distancia que existe para hacer los semitonos y no hay que olvidar que la extensión normal de la mano izquierda, que en la primera posición es de sólo una cuarta, abarca una sexta en la novena posición (con una mano pequeña se alcanzará una quinta).

Siempre y cuando la lógica lo exija, hay que utilizar el cuarto dedo para aprovechar sus recursos y evitar que se atrofie. No obstante, en los puntos culminantes de gran expresión, debe darse preferencia al uso del tercer dedo. Ejemplo: el último compás del episodio a la mitad del adagio del Concierto opus 77 de Brahms.

Procurar no usar las cuerdas sueltas, sobre todo la de Mi, que por ser de acero no responde debidamente y a veces silba a causa de la temperatura y la humedad. No hay inconveniente en pasar de una cuerda a su vecina en las posiciones bajas, por ejemplo al hacer una quinta, siempre y cuando la comodidad técnica y manual lo permitan. Sin embargo yo no apruebo este procedimiento a partir de la quinta posición porque el cambio de color del sonido es demasiado violento y corta la frase en dos. Ejemplo: Primera posición Sol-Re es poco satisfactorio.

Primera posición Do-Sol: Es buena.

En las obras de carácter polifónico (Bach, Reger, Isaye y Carrillo) hay que cambiar de posición lo menos posible, con el fin de que los distintos componentes de un acorde repartidos entre diversas cuerdas mantengan el carácter de la multiplicidad de las voces. A ello se debe el que se diga con frecuencia que yo toco a Bach casi siempre en la primera posición. Lo hago por la preocupación polifónica.

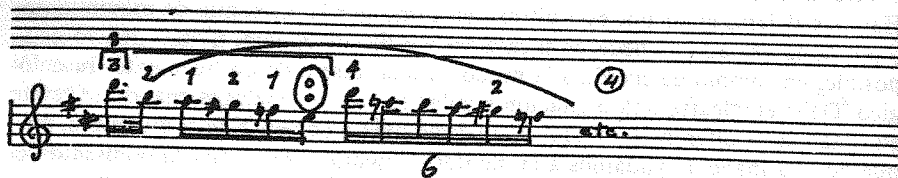
En general hay que suprimir los armónicos, salvo en los casos en que ellos nos permitan una mayor exactitud de la afinación. Ejemplos:

- a) Chacona de Bach, donde evita un *glissando*. Ejemplo No. 3.



Ejemplo 3.

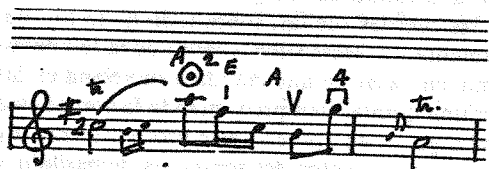
Concierto de Brahms. 1er. movimiento, al final de la reexposición. Ejemplo No. 4.



Ejemplo 4.

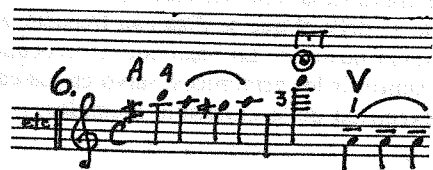
Sin el armónico habría un cambio de posición. En realidad lo que suena es la cuerda vacía, que por la rapidez de la ejecución se oye una octava más alta.

- b) Cuando el uso del armónico forme parte del carácter de la obra, no se puede ni se debe suprimir. Ejemplos: Allegro de Kreisler. Ejemplo No. 5.



Ejemplo 5.

Concierto de Mendelssohn opus 64, primer movimiento. Aquí el armónico da más gracia, más espíritu a la frase. Ejemplo No. 6.



Ejemplo 6.

Tercer tema: Algunos aspectos de la técnica y de la interpretación violinística.

Trataré de hacer algunos comentarios sobre la técnica general y los elementos que la componen, así como acerca de la técnica aplicada, es decir, la manera de utilizar la primera en las obras musicales.

Antes de entrar en materia, deseo insistir sobre la importancia primordial que

yo concedo al dominio técnico del instrumento, no como una meta final, sino como el medio indispensable para la interpretación y transmisión fiel del pensamiento del compositor. Si el espíritu del intérprete durante una ejecución está pendiente de determinados pasajes cuyos problemas técnicos aún no ha podido resolver de manera absoluta (lo que le producirá una inquietud por el temor subconsciente de fallar) la concepción musical, a pesar de su sinceridad y espontaneidad, sufrirá un desequilibrio inevitable.

Como resultado de ello no hay que sorprenderse ante las críticas a veces injustas que se hacen acerca de la musicalidad de un violinista al cual se atribuyen faltas de gusto y de estilo; pues en la mayoría de los casos la imprecisión rítmica puede ser el resultado de la falta de independencia de los dedos de la mano izquierda o de una división defectuosa del arco (de donde resultan falsos acentos hechos involuntariamente, etc.).

También algunos *portamenti* excesivos, debidos a la inseguridad en los cambios de posición pueden torcer y desnaturalizar el sentido de una frase al convertir el *portamento* (que por otra parte es un medio excelente de expresión cuando no se abusa de él) en un cambio de posición desacertado.

Cuántas veces escuchamos una nota de paso exageradamente prolongada —no siempre por falta de musicalidad del intérprete— sino más bien porque esta nota va seguida de un ascenso o de un descenso peligroso de la mano izquierda muy difícil desde el punto de vista de la afinación.

Es por esta razón por lo que creo necesario dar su justo valor al papel trascendental de la técnica de nuestro instrumento, cuyo dominio absoluto debe estar incondicionalmente al servicio del arte y cuya insuficiencia puede ser un obstáculo infranqueable para la realización de las intenciones artísticas más nobles y auténticas.

Contestando a una pregunta que se me hizo durante este curso diré que hay desde luego diferentes escuelas y diversos métodos de enseñanza que nos pueden llevar a la meta deseada, pues como reza el adagio “todos los caminos conducen a Roma” o a México añadiría yo.

A veces oigo decir que tal o cual violinista es magnífico porque se formó en determinada escuela... así como que cierta escuela extravagante es la mejor porque de ella ha surgido un gran virtuoso, lo cual no es verdad, pero que no modifica mi opinión de que todos los sistemas pueden ser buenos siempre que obedezcan a determinadas leyes de lógica, sentido común y experiencia por parte del profesor, el único calificado para saber cómo aplicarla según el talento, el intelecto, la inteligencia, la capacidad de asimilación, la sensibilidad, así como las condiciones fisiológicas y manuales del estudiante.

Dentro de la clasificación y división cronológica de las tres escuelas principales que han florecido sucesivamente durante los últimos ochenta años, es decir: la alemana, la franco-belga y la rusa, se encuentran igualmente comprendidas diferentes subescuelas y aún algunas variantes derivadas de ellas.

Esto nos demuestra claramente lo difícil y arbitrario que es el querer establecer

normas rígidas que nos llevarían irremisiblemente a condenar un método determinado o glorificar desmesuradamente algún otro.

He aquí algunas diferencias fundamentales entre estas tres escuelas de mediados del siglo pasado:

Escuela alemana. Mano izquierda: la muñeca cóncava. El vibrato generalmente lento se hace con ayuda del antebrazo.

Portamentos frecuentes realizados con el dedo inicial (de partida). Ver el ejemplo No. 6 de las notas intermedias.

Mano derecha: el codo pegado al cuerpo, la muñeca muy redonda, el dedo índice apoyado sobre la vara con la falangeta. Los dedos en posición casi vertical.

Escuela franco-belga. Es una escuela que ha dado al mundo prácticamente los más grandes violinistas, y no debemos olvidar un hecho histórico importante que tal vez pocos conozcan: que el nacimiento de la escuela rusa se debe a un exponente de la escuela franco-belga: el famoso violinista polaco Enrique Wieniawski, quien la introdujo en San Petersburgo a fines del siglo pasado. No necesitamos añadir el hecho de que Ysaye, Kreisler, Thibaud, Enesco, Carl Flesch (jefe de la escuela alemana moderna, nacido en Hungría, pero formado en la escuela franco-belga), todos estos artistas pertenecen a ella. Para mí el más completo fue Jacques Thibaud: en todo lo que esta escuela tiene de depurado, sobrio, claro, latino.

He aquí sus características: mano izquierda: la muñeca y el antebrazo forman una línea casi recta; sin muñeca cóncava, y con una intensidad acrecentada del vibrato.

Mano derecha: la producción del sonido más depurada; el codo más alto; el índice tocando el arco en un lugar intermedio entre la falangeta y la falangina.

Escuela rusa: La moderna escuela al igual que la mexicana se compone de diversos elementos.

He mencionado a Wieniawski como el que introdujo en Rusia la escuela franco-belga, pero sería injusto no citar al maestro Leopoldo Auer, uno de los más grandes maestros del violín de todos los tiempos. Auer, húngaro de origen, fue quien llevó a Rusia las escuelas de Viena y Hungría.

Las características principales de la escuela moderna rusa tal como la hemos podido apreciar no sólo por los grandes artistas y pedagogos soviéticos actuales sino desde antes, escuchando a maestros inolvidables tales como Mischa Elman, Jascha Heifetz, Zimbalist y otros, son las siguientes:

Mano izquierda: la muñeca ligeramente curva, los portamentos se efectúan generalmente con el dedo de llegada (ver los ejemplos No. 7 de las notas intermedias).

Demostración práctica de la diferencia entre el cambio de posición con el dedo de llegada y con el dedo de partida; es decir con el dedo inicial y el dedo del destino.

Este ejercicio lo mismo se aplica al cambio de posición común y corriente que al portamento.

El pulgar se coloca más atrás que en las escuelas alemana y franco-belga con el fin de facilitar el "demanché" o *desmangue*,¹ es decir, la subida de la primera a las

posiciones elevadas o la bajada a las posiciones más bajas.

Mano derecha: el codo más alzado, el dedo índice de la mano derecha apoyado sobre la vara del arco entre la articulación de la falange y la falangina.

El elemento más importante para el perfeccionamiento del mecanismo lo constituye indudablemente la manera racional de estudiar. Yo no creo que sea una regla "a la antigua" enfrentarse a una dificultad estudiándola al principio despacio; al contrario, porque de esta manera acostumbramos a la mano izquierda a recorrer muchas veces la distancia requerida, sobre todo cuando se trata, por ejemplo, de un salto peligroso. Ejemplo: el desarrollo del primer tiempo del concierto de Brahms.

De esta manera desarrolla en nosotros lo que se llama memoria del tacto, que no es menos importante que la memoria visual o auditiva en lo que se refiere al automatismo de la sucesión sensorial.

Es precisamente la memoria del tacto la que contribuye de manera decisiva a la seguridad en los cambios de posición y al control de la afinación. Cuando el cambio de posición se efectúa entre dos dedos diferentes hay que hacer uso de las notas intermedias. Ejemplo No. 7.

Ejemplo 7.

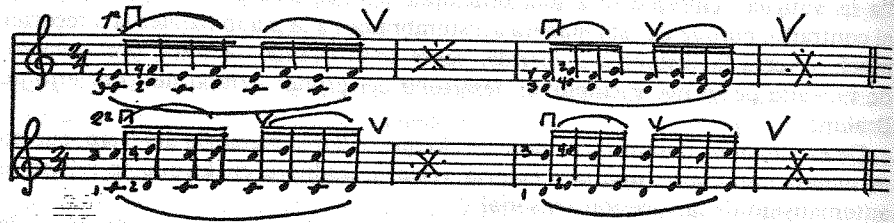
Estamos en Re mayor y queremos pasar de la 1a. a la 3a. posición. No estamos seguros de la distancia exacta y queremos que nuestro dedo o nuestros dedos y nuestra mano puedan acostumbrarse a ella, saberla de memoria; entonces hay que estudiarla en la siguiente forma: Ejemplo No. 8.

Ejemplo 8.

1. Se me perdonará que emplee la palabra gala y una traducción libre por no existir el término correspondiente en español.

Hacer el cambio con el dedo inicial; pues así se acostumbra la mano más fácil y rápidamente a la distancia.

Para aumentar la fuerza y la independencia de los dedos de la mano izquierda yo recomiendo el estudio de terceras y octavas digitadas en forma de escalas, pero ante todo como ejercicio preparatorio muy eficaz a base de trinos lentos. Ejemplo No. 9.



Ejemplo 9.

Hay que estudiarlo despacio, haciendo ocho notas por arcada y dando tiempo suficiente para corregir las afinaciones inexactas. El mismo ejercicio en octavas digitadas. Es un ejercicio muy difícil pero de excelentes resultados.

1) En cuanto a los ejercicios en cuerdas dobles, hay que cuidar sobre todo que al quitar los dedos de la cuerda éstos se levanten lo más alto posible, cayendo después simultáneamente con el impulso de su propio peso.

2) Con el fin de fortalecer el auricular se necesitarán estudiar las escalas sobre una sola cuerda sin cambiar de dedo. Ejemplo No. 2.

Este ejercicio es tan importante que vamos a demostrarlo por segunda vez. Se trata de fortalecer los dedos más débiles, es decir el tercer dedo y el cuarto, el anular y el auricular, aunque en la mayoría de los casos el anular es suficientemente fuerte y los problemas son con el cuarto dedo. Este ejercicio es muy difícil pero los beneficios son enormes. Hay que estudiarlo varias veces al día. Al principio no podremos hacerlo sólo con el cuarto dedo y tendremos que ayudarlo con el tercero (cosa que no desapreue) pero una vez lograda una habilidad suficiente más vale hacerlo sin ningún apoyo. Puede hacerse también a base de octavas sencillas.

3) El dominio de las escalas y los arpeggios en cuatro octavas depende principalmente del apoyo juicioso del pulgar a partir de la novena posición. He aquí unos ejercicios apropiados. Ejemplo No. 10.



Ejemplo 10.

El secreto de una ascensión segura y rápida consiste esencialmente en la flexibilidad y movilidad del pulgar, el que deberá colocarse tanto más atrás de los otros dedos cuanto más se eleva la posición con lo que se facilita el *demanché* o *desmangué*.

Debemos considerar también que la posición normal del pulgar desde la media posición hasta la tercera debe ser en un punto intermedio entre el primero y segundo dedos, aunque más cerca del primero.

El vibrato, que es sin duda el *sumum* de los medios de expresión con la mano izquierda, pues es un verdadero espejo de nuestra personalidad cuyo carácter y modalidad provienen de las fibras más íntimas de nuestro ser, tiene no obstante un aspecto técnico importante. Por ello no he querido dejar de mencionarlo en esta disertación.

Yo estoy de acuerdo con aquellos de mis colegas que consideran que, como norma, no debe intervenir en el desarrollo del vibrato del discípulo porque se trata de una cuestión delicada e individual. Sin embargo, yo sí preconizo la intervención enérgica por parte del profesor cuando el vibrato acusa uno de estos tres defectos principales que voy a enumerar:

- Un movimiento demasiado lento y largo producido sólo con la muñeca.
- Un movimiento estrecho y rápido efectuado principalmente por los dedos haciendo exclusión de la muñeca.
- Un movimiento rígido del brazo y del antebrazo sin la ayuda de la muñeca.

Examinemos de cerca los inconvenientes y la manera de remediar estos tres casos.

Caso a): La lentitud y amplitud del movimiento produce además de un sonido blando y poco consistente, la impresión desagradable de inseguridad en cuanto a la altura exacta de la nota vibrada. Puede corregirse con el siguiente ejercicio que deberá trabajarse diariamente en forma de doce escalas dedicando cinco minutos a cada una, comenzando muy lentamente y acelerando después el movimiento antes de cambiar de dedo.

La gráfica sería aproximadamente la siguiente. Ejemplo No. 11. Trataré yo mismo de escribirlo.

Ejercicio No. 1:

EJERCICIO LENTO UTILIZANDO CADA DEDO - EL DEDO NO DEBE QUITARSE DE LA CUERDA - DEBE HACERSE EN LAS 4 CUERDAS



Ejemplo 11.

Apoyamos, aflojamos. Apoyamos, aflojamos. En otras palabras, es una nota firme seguida de un armónico. Primero lentamente y después acelerando el movimiento. Es éste un ejercicio de gran importancia, pues se trata de dar a la mano izquierda una nerviosidad que los que tienen el vibrato muy lento no poseen.

En la mano el ejercicio es éste: firme, armónico; firme, armónico. El pulgar siempre firme.

Este movimiento participa tanto del trino como del vibrato.

Caso b): Es un vibrato con el dedo únicamente y que produce un sonido monótono, sin belleza, parecido a un timbre eléctrico que causa malestar al escucharlo.

El ejercicio más adecuado para corregirlo consistirá en un movimiento de vaivén muy lento pero rítmico de la muñeca apoyada fuertemente contra los aros del violín en primera posición.

Ejercicio No. II:

Es sumamente difícil, aunque de gran importancia, y consta de dos tiempos: primero la mano completamente plana, el dedo también sobre las cuatro cuerdas, después describir rápidamente una trayectoria por medio de la rotación de la mano alrededor de la muñeca tomando ésta como eje fijo hasta que el dedo ya no esté sino sobre una sola cuerda. Estos son ejercicios mudos.

Caso c): Este vibrato generalmente da resultados satisfactorios, pero tiene el inconveniente de una excesiva rigidez debido a la exclusión total del uso de la muñeca, lo que ocasiona fuertes sacudidas del instrumento y pone en peligro la seguridad de los cambios de posición. Aquí se impone el estudio del ejercicio No. 2 y más tarde el del No. 1.

El ejercicio No. 2 debe aflojar el antebrazo y desarrollar la muñeca; pero como puede también ser peligroso por producir una exagerada lentitud y amplitud del vibrato, conviene estudiar también el ejercicio No. 1 para darle más nerviosidad a los dedos, y evitar un movimiento de amplitud exagerada debido a la colaboración de la muñeca, lo cual es necesario sin embargo para la flexibilidad e igualdad del movimiento vibratorio.

Habiendo clasificado el vibrato como un elemento constitutivo de la técnica general y mencionado sus manifestaciones defectuosas, no me queda más que definir mi posición frente al vibrato como parte de la técnica aplicada y de la estética musical, aun exponiéndome a traspasar los límites que me había fijado para esta conferencia de carácter esencialmente técnico.

La individualidad del vibrato es evidente, ya que nos es posible reconocer a un violinista a través de la radio o de un disco, sólo por la intensidad y el timbre de su sonido. Y creo que es más fácil encontrar a dos personas con idéntica escritura o con gran parecido físico, que a dos violinistas en los cuales no se pudiera distinguir de inmediato la diferencia de su sonido.

A mi modo de ver el vibrato perfecto está constituido por la fusión armoniosa de tres elementos: dedos, muñeca y antebrazo, lo que da al intérprete la facultad de emplearlo a voluntad, de acuerdo con su estado de alma y, sobre todo, según el

estilo de la obra que ejecuta; porque la manera de vibrar es totalmente distinta en la ejecución de obras como, por ejemplo, la segunda parte de la *Chacona* de Juan Sebastián Bach, donde el vibrato debe ser apenas perceptible para permitir a las cuerdas imitar el sonido del órgano en todo lo que este instrumento tiene de sereno y contemplativo y una obra romántica como *Añoranza* de Sabre Marroquín.

Sin embargo, hay obras de Bach donde el vibrato puede y debe destacarse más, como las que representan su manera de escribir llena de pasión (*Passions Musik*). Por ejemplo, en los movimientos lentos de sus tres sonatas. Pero en el tercer tiempo de la Segunda sonata (largo-andante) el vibrato vuelve a ser casi imperceptible.

Cuando toco Bach utilizo la falange de la mano izquierda y uso apenas la muñeca. Vuelvo a insistir; es muy distinto el vibrato de la *Romanza* en Re menor de Wieniawski (de carácter apasionado y expansivo), en el segundo tema del Concierto de Beethoven (con su atmósfera de lejanía e inmaterialidad) y el segundo movimiento de la Sonata de Franck (agitada y sensual). En el punto culminante de una obra romántica a veces uso no sólo la muñeca sino también el antebrazo; aunque en pasajes tiernos no lo emplearía, porque las sacudidas podrían perjudicar la igualdad del sonido.

Todo depende de la facultad de adaptación emotiva y estética del intérprete al identificarse con la intención del compositor y de la flexibilidad y rapidez de los reflejos de los tres elementos constitutivos del movimiento del vibrato que le permiten variar y dosificar su intensidad y rapidez según el caso, aunque todo evidentemente de manera espontánea y subconsciente.

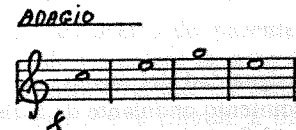
No quiero terminar este breve esbozo sin mencionar algunos detalles de los problemas de la mano derecha y de la técnica del arco.

Los principales problemas que se presentan son los siguientes:

- a) La desviación del arco que se produce habitualmente en la región de la punta.
- b) Un *diminuendo* involuntario que tiene lugar en ese mismo punto.
- c) Durezas y desigualdades al cambiar la cuerda en el *legato*.
- d) Exceso de fuerza en el talón por falta de la compensación debida entre el peso del brazo y el del arco.

Me parece inútil recordar la necesidad de mantener una línea rigurosamente recta en la posición del arco. Es de igual importancia mantener un control visual constante en el punto de contacto entre el arco y la cuerda, lugar preciso que varía según la rapidez del golpe de arco y de la presión que éste ejerce sobre la cuerda. Daré tres ejemplos. Segundo Capricho de Kreutzer:

Ejemplo 12: El punto de contacto en los sonidos largos está cerca del puente con todo el arco.



Ejemplo 12.

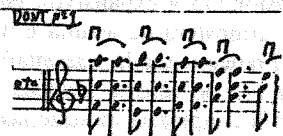
CERCA DEL PUENTE

Ejemplo 13: Debido a la velocidad el punto de contacto se encuentra cerca del mango, *detaché* en el centro del arco y en el *pianissimo* aún más cerca del mango.



Ejemplo 13.

Ejemplo 14: Para los acordes, poco arco y atacar cerca del mango; en seguida desplazar el arco hacia la dirección del puente.



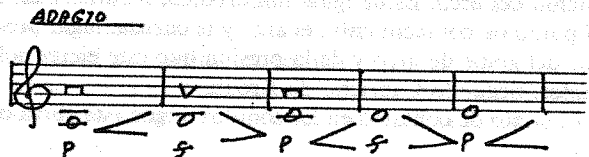
Ejemplo 14.

Para combatir la desviación del arco hacia atrás hay que estudiar:

a) El *detaché* en la región de la punta, el codo exageradamente vuelto hacia adelante hasta que se produzca una desviación contraria a la que se trata de corregir.

b) Para evitar el *diminuendo* involuntario que se produce en la punta, se estudiará el siguiente ejercicio que consiste en sonidos largos con un *crescendo* progresivo arco para abajo hasta la punta y un *diminuendo* gradual hasta el talón arco para arriba.

Este es uno de los mejores ejercicios que jamás se haya inventado para el estudio del violín; sirve para todo; es bueno para controlar la línea del arco así como para controlar el vibrato; para calmar los nervios y para mantener una igualdad dinámica del arco. Ejemplo: Debe hacerse con una mayor presión del anular. Ejemplo No. 15.



Ejemplo 15.

c) Para corregir la dureza y desigualdad del *legato*, me parece muy difícil el hacer uso de la muñeca, cuyo movimiento ondulante da la flexibilidad necesaria y resuelve el problema de manera satisfactoria. Ejemplo No. 16.



Ejemplo 16.

La posición del codo varía según la cuerda sobre la que se encuentra el arco y su movimiento debe anticiparse a todo cambio de cuerda, que se efectuará con flexibilidad y sin fricción alguna. Al mismo tiempo y para contrarrestar los efectos del peso del arco en la zona del talón, necesitamos la ayuda de la muñeca y no solamente de ésta sino también de los dedos, del auricular muy especialmente, para que el cambio de arco se efectúe con suavidad.

Para ello recomiendo el ejercicio siguiente, que consiste en notas repetidas en el talón en sucesión rápida con muy poco arco, *pianissimo* y el codo muy elevado. Ejemplo No. 17.



Ejemplo 17.

Este ejercicio es también un calmante estupendo: nos obliga a levantar el codo y a considerarlo como una especie de eje, pues antes de terminar los últimos Does el codo se encuentra ya al nivel de Mi; y antes de terminar los últimos Faes ya está al nivel de Mi. Conclusión: se trata de una anticipación del movimiento del codo que debe siempre adoptar la posición de la cuerda que sigue, con cierta antelación.

Igualmente recomiendo un ejercicio mudo para desarrollar la flexibilidad de la muñeca. Éste es lo que pudiéramos llamar ejercicio simulatorio, ya que se efectúa sólo con la mano derecha y al no tener la preocupación del violín y de la mano izquierda podemos controlar perfectamente el movimiento del codo. Ejemplo No. 18.



Ejemplo 18.

Como último punto trataré acerca del parentesco que existe entre las distintas arcadas, pues la mayoría de los golpes de arco están estrechamente relacionados entre sí. El *sautillé* no es otra cosa que un *detaché* rápido hecho con muy poco arco, este último muy pegado a la cuerda, a fin de que el rebote de la vara se efectúe automáticamente, de preferencia a la mitad del arco.

El *staccato* encierra en sí varios elementos del *martelato*; efectivamente podría decirse que si dominamos el *martelato*, si las notas martilladas (usando el galicismo) las efectuamos en la misma arcada, ya tenemos el *staccato*. No creo aventurado afirmar que el dominio del primero se obtiene más fácilmente trabajando el segundo. En cambio, la mejor preparación para el *martelato* es estudiar un gran *detaché* acentuando cada golpe de arco tanto en el talón como en la punta, sobre todo en el arco para arriba y picando ligeramente. Todos sabemos que el *martelato* es un *detaché* con interrupción y con acentos empleando los ataques que acabo de mencionar.

Aún podría yo citar numerosos casos análogos, pero no creo prudente prolongar excesivamente esta conferencia.

Hemos podido pues constatar que en los diversos aspectos de la técnica del violín existen múltiples semejanzas y afinidades; que un elemento puede engendrar otro y que el hecho de tratar de dominar las dificultades una por una, a la larga significa el dominio de la mayoría, que es lo que constituye nuestra meta.

Si este recorrido breve y rápido de los horizontes violinísticos ha logrado despertar en ustedes ideas, estimulándolos a proseguir en sus nobles intenciones de constante perfeccionamiento, me sentiré sumamente satisfecho y si es de la discusión que nace la luz, entonces podremos creer firmemente que de los intercambios espirituales y artísticos entre músicos venidos de diferentes partes del globo terráqueo deberán nacer posibilidades ilimitadas de fraternidad, comprensión y afecto mutuo por el bien del arte y la civilización.

Para terminar quisiera decirles que me considero sumamente afortunado de haber podido ser un eslabón en la cadena de forjadores de la escuela violinística mexicana.

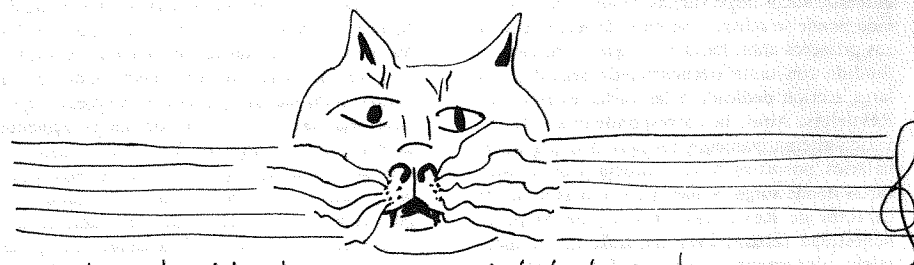
Quisiera pues rendir un homenaje a los maestros Pedro Manzano, Luis G. Saloma, Julián Carrillo, Pedro Valdez Fraga, Sandor Roth, José Rocabrana; y los contemporáneos Aurelio Fuentes, Higinio Rubalcaba, Joseph Smilovits, Arturo Romero, Luis Antonio Martínez, Manuel Enríquez, Hermilo Novelo y Vladímir Wulfman.

Quisiera terminar patentizando mi fe inquebrantable en los destinos de México, de su cultura, su arte y su música.

Si uno de mis grandes ideales es servir a México fuera de sus fronteras difundiendo su música y sus sistemas pedagógicos, otro ideal quizás más acendrado es el de dedicar lo que me queda de vida, mis fuerzas y mis conocimientos a la causa sagrada de la juventud violinística de México.

Revista de Bellas Artes, Núm. 34-36, julio-dic., 1970.

NOTAS SIN MÚSICA



... de los hijos del gabo nació a realidad la pauba.

LIBROS

Juan Arturo Brennan

Hacia el inicio de 1990 se publica el volumen cuarto de la serie *Tesoro de la música polifónica en México*, volumen que afianza la continuidad de un proyecto iniciado hace tres décadas y que, al parecer, seguirá dando frutos. En este caso, se trata de una antología de obras del archivo musical de la Catedral de Oaxaca, y la edición y transcripción ha estado a cargo del musicólogo Aurelio Tello. Con un criterio plenamente individual, Tello ha seleccionado seis partituras para incluirlas en el volumen, y las ha prologado con una introducción en la que se refiere a los problemas de edición y transcripción de cada obra. De especial interés es la referencia que Tello hace a las inclemencias del tiempo y de los hombres sobre los manuscritos originales; entre estas inclemencias se hace necesario incluir, desde luego, el olvido negligente, contra el cual sólo se puede luchar a través de la concienzuda aplicación del trabajo del musicólogo.

Tello ofrece también una breve introducción a cada una de las obras, con comentarios a la mú-

sica, al texto, al autor y a las fuentes. La edición de este material ha sido impresa en forma limpia y clara, de modo que, al menos en el papel, esta música está lista para ser convertida en sonido. Sólo falta, como en tantos otros casos, que este trabajo vaya más allá del papel y se convierta en parte importante del quehacer musical de nuestros intérpretes. Vale aquí el recordatorio de que Aurelio Tello fue también responsable de la edición del tomo tercero de este *Tesoro de la música polifónica en México*, cuyas primeras dos entregas se deben, respectivamente, a Jesús Bal y Gay, y a Felipe Ramírez.

ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE OAXACA

Antología de obras

Aurelio Tello

Tesoro de la música polifónica en México,

Vol. IV

CENIDIM, México, 1990

Una importante adición a la por demás escasa literatura que tenemos sobre Silvestre Revueltas es el libro titulado *Silvestre Revueltas por él mismo*. En su introducción a esta selección de textos (a cargo de Rosaura Revueltas), Manuel Enríquez apunta con certeza las cualidades

fundamentales de Revueltas el compositor y de Revueltas el hombre, cualidades que se hacen evidentes conforme se avanza en la lectura del libro.

Están, en primer lugar, unos breves apuntes autobiográficos de Revueltas, desde el muy conocido donde se refiere a su lugar de nacimiento y sus primeros años, hasta otros que no se han difundido con tanta frecuencia. En seguida, una larga sección dedicada a las cartas escritas por Revueltas. Aquí, la correspondencia está dividida alternativamente por periodos, por destinatarios, por sitios de procedencia, y es en estas cartas donde surge lo más claro, lo más nítido el carácter de Revueltas. Humor, desparpajo, honestidad cabal, curiosidad infinita, compromisos plenamente asumidos, fuerza interna, bonhomía, ironía, todo esto y muchos otros elementos transpiran con especial energía en estas cartas de Revueltas dirigidas a sus familiares, a sus amigos, a sus colegas. La selección es suficientemente variada como para permitir al lector acercarse a Revueltas a través de un largo arco temporal, arco que, por desgracia, fue breve en su caso. Al entrar en contacto a través de un libro como éste con una vida que duró apenas 40 años, uno no puede menos que repetir por enésima vez la pregunta retórica: ¿hasta dónde hubiera llegado Revueltas de haber vivido otros 20 o 30 años?

El libro que nos ocupa se completa con interesantes apéndices que incluyen la poesía de Neruda escrita a la muerte del compositor, una cronología condensada de su vida, catálogo resumido de sus obras y, lo más interesante, la discografía de Revueltas que ha compilado con dedicación Eduardo Contreras. No menos interesante que estos apéndices es la sección fotográfica del libro, en la que es posible hallar fascinantes imágenes de diversas épocas de la vida de Silvestre Revueltas.

SILVESTRE REVUELTAS POR ÉL MISMO
Recopilación de Rosaura Revueltas
Ediciones Era, México, 1989

En el número 2 de la recién iniciada colección *Los Noventa*, Yolanda Moreno Rivas aborda un complicado tema, que es el que da título a su libro: *Historia de la música popular mexicana*. Necesariamente sintético, el libro transita por lo

que la autora considera los hitos más importantes del quehacer musical popular mexicano, iniciando su exploración a partir del porfirato. En esas primeras páginas de la obra, en las que se da énfasis a la importancia del vals romántico afrancesado, ocurre esa curiosa superposición de figuras asociadas con la música popular y las asociadas con la música de concierto. Corridos surgidos de la revolución (relacionados en el texto con los sucesos que les dieron origen) y músicas regionales de México forman el siguiente gran bloque del libro de Yolanda Moreno. El capítulo cuarto de esta *Historia de la música popular mexicana* es uno de los más interesantes, por cuanto en él la autora intenta establecer una correlación directa entre el desarrollo de la música popular y los medios de comunicación. Este capítulo reviste especial significación porque, refiriéndose fundamentalmente a la época entre 1930 y 1960, su materia analítica bien puede proyectarse hacia los 80 y los 90, debido a la importancia capital de los medios (especialmente el monopolio de la televisión privada) en la creación, promoción y difusión de figuras de la música popular. La canción romántica y la curiosa figura de Agustín Lara son exploradas en seguida, destacando la importancia de la Trova Yucateca en el contexto de ese azucarado y duradero romanticismo. A un extenso capítulo dedicado a la canción ranchera sigue otro en el que Yolanda Moreno enfoca su atención sobre la música de baile, con interesantes acotaciones sobre la función de mambos, cumbias y danzones como aglutinantes sociales de capas muy específicas de la población urbana. El capítulo final del libro, que es al mismo tiempo el más breve, es quizá el más problemático de todos. En él, la autora transita rápidamente por géneros populares más actuales, como el rock, el jazz, la canción de protesta, etc., algunos de los cuales, surgidos directamente de influencias extranjeras, aparecen como un tanto desvinculados del proceso natural de desarrollo de la música popular de México. Es precisamente este último capítulo del libro el que dio pie a Alain Derbez para elaborar una ácida crítica sobre esta *Historia de la música popular mexicana*, crítica en la que puso el dedo sobre algunas llagas que, evidentemente, requieren de tratamiento y curación.

Cada capítulo del libro, con excepción del segundo y el octavo, concluye con un breve e interesante fichero biográfico de personalidades importantes del género en cuestión.

HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR MEXICANA

Yolanda Moreno Rivas
Colección *Los Noventa*, No. 2
CNCA/Alianza Editorial Mexicana, México,
1989

Desde Guadalajara nos llega un texto musical doblemente bienvenido: por ser un buen libro sobre música, y por venir del interior del país, señalando una significativa instancia de descentralización musical. El libro en cuestión reúne una serie de escritos y ensayos musicales del compositor Antonio Navarro, que ha reunido en él una serie de textos publicados originalmente en periódicos y revistas, y algunas reflexiones que originalmente se conocieron como conferencias del autor. A lo largo de estos 32 textos, Navarro transita con sobriedad y pulcritud por una gran variedad de temas, que van desde algunas especulaciones filosóficas sobre la música, hasta diversos acercamientos específicos al pensamiento de los compositores. En este rubro, Navarro se aproxima con rigor a figuras musicales tan distintas como Haydn y Bártok, Liszt y Henze, Halffter y Messiaen, Lavista y Ginastera. Los textos son en general muy breves y compactos, lo que no impide a Navarro alcanzar en ellos la necesaria profundidad analítica para darles un valor indudable. Destaca en estos trabajos de Antonio Navarro la atención al detalle, las notas a pie de página, las citas lógicamente organizadas, elementos que dan a sus páginas una gran continuidad y, al mismo tiempo, un sólido cimiento en cuanto a sus fuentes y referencias. Especialmente atractivas son las secciones del libro que Navarro dedica a Ezra Pound, a la relación de la música con las matemáticas y las computadoras, y sobre todo, una interesantísima panorámica sobre las publicaciones mexicanas especializadas en música.

ESCRITOS Y ENSAYOS MUSICALES

Antonio Navarro
Editorial Universidad de Guadalajara,
Guadalajara, 1989

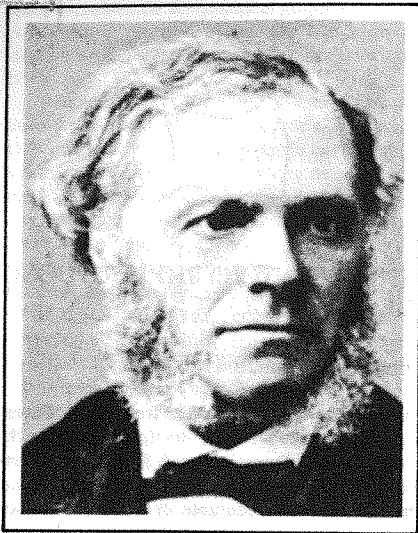


EN EL CENTENARIO LUCTUOSO DE CÉSAR FRANCK

Por Luis Ignacio Helguera

Muertes curiosas algunas de hace un siglo. Ernest Chausson (1855-1899), discípulo de Franck, como D'Indy, Duparc, Pierné, Ropartz, y probablemente el más talentoso entre sus condiscipulos, melancólico incurable de situación económica muy desahogada —fue mecenas durante algún tiempo de Debussy— se estampó durante su habitual paseo en bicicleta contra un muro y ahí quedó. César Franck (1822-1890), en mayo de 1890, hace un siglo exacto, dirigiéndose a casa de un alumno, fue embestido por un tranvía, por entonces novedosa máquina. No dio importancia al accidente y como consecuencia lenta de él, en combinación con una pleuresía, falleció seis meses después. Por los días del accidente, después de ser obstinadamente ignorado a lo largo de toda su vida, obtuvo su primer triunfo público con la ejecución de su Cuarteto. Con su característica humildad, cándida, paciente y serena, que nos pinta Vincent D'Indy en su valiosa semblanza-estudio *César Franck*, el maestro comentaba solamente: "Vamos, he allí el público, que empieza a comprenderme..."

Las fotografías nos muestran a un hombre levemente orgulloso de sus patillas encanecidas, frondosas y tan largas, que parecen tenderse cabellos una a la otra para redondear, con una improvisada barba, un rostro noble, sereno y, como acorde con su apellido, franco. Nacido en Lieja, Bélgica, donde realizó sus primeros estudios musicales, fue trasladado por su padre desde los trece años al Conservatorio de París, donde obtuvo algunos premios importantes —piano, órgano, fuga—, desafiando siempre —antes su talento que él mismo— los academicismos sordos y dogmáticos con los que tuvo que lidiar toda la



César Franck

vida. (Cuando un alumno suyo se salía de las convenciones escolares, Franck le decía: "En el Conservatorio no se permite eso; pero a mí me gusta mucho.") Su talento extraordinario como improvisador e innovador en el órgano, que le dio en 1851 el puesto de organista en la iglesia de St. Jean-St. François y en 1858 el de organista-maestro de capilla en la basílica de Sainte-Clotilde, puesto que ejerció hasta su muerte, hizo decir a Franz Liszt, al salir de la iglesia el 3 de abril de 1866, que había renacido Bach. Pero, lo que son las cosas —ya sabemos cómo son—, el gobierno francés lo condecoró en 1885 con la Legión de Honor pero no como inspirado y notable compositor ni como organista genial sino como funcionario, como esforzado "profesor de órgano".

Raro caso de "profesor de órgano" capaz de componer algunas páginas religiosas para órgano —algunas de ellas transcritas después para piano—, como su bellísimo *Preludio, fuga y variación* (1862), su *Preludio, coral y fuga* (1884) o sus *Tres corales* (1890), que sólo pueden parangonarse con las de Bach.

Compositor disciplinado de lenta maduración, casi todas sus obras las compuso hacia el final de su vida, en su plenitud creadora: además de las ya citadas, *Danse lente* para piano y *Variaciones*

sinfónicas para piano y orquesta —que todo pianista ejecuta alguna vez— (ambas de 1885); su célebre y deliciosa *Sonata* para violín y piano en La mayor (1886), que si no recuerdo mal inspiró algún pasaje de *En busca del tiempo perdido* de Proust y que se cuenta entre las más bellas y clásicas para estos instrumentos a dúo; su poema sinfónico *Psyché* y su gran *Sinfonía* en Re menor (ambos de 1888), también una de las mayores en su género y fundadora de un nuevo sinfonismo en Francia; y su *Cuarteto* en Re mayor para dos violines, cello y tenor (1889), que no conozco y que es considerado como otra de sus obras maestras.

La música de Franck trasluce su origen belga: a la rigurosa, lógica construcción arquitectónica del sinfonismo germano (en especial, Gluck, Beethoven, Wagner) incorporó los más depurados valores de la tradición musical francesa: la claridad luminosa, la pureza melódica, la síntesis de medios expresivos. A la pesantez alemana incorporó la misma gracia diáfana y vital que se advierte en el buen humor de esta anécdota, que nos transcribe D'Indy: "Un día que leía en el jardín con la atención que dispensaba a todas las cosas, uno de sus hijos, viéndolo sonreír con frecuencia, le preguntó: "¿Pero qué es eso tan gracioso que estás leyendo?"; y Franck respondió: "Una obra de Kant: la *Crítica de la razón pura*... ¡es muy divertida!"

Creo que el ballet de *Hulda* es una buena cosa, me ha satisfecho: acabo de tocarlo y hasta... ¡lo he danzado!

César Franck

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Desde hace unos meses, ha corrido como un leve pero sustancioso reguero de pólvora el nombre del compositor Arvo Pärt. Nacido en Estonia en 1935, Pärt se dio a conocer a un público numeroso a partir del éxito de su obra *Tabula rasa*, cuya grabación ha gozado de un éxito relativamente notable en el mundo de la música de concierto. Nos enfrentamos ahora a un cassette con música de Pärt, titulado *Arbos*, que permite una buena aproximación a la esencia musical de este interesante compositor. La pieza que da título al cassette, *Arbos*, es una breve obra para metales y percusiones, sencilla y poderosa a la vez, en la que lo declamatorio nunca da paso a lo estridente y en la que, como en el resto de la producción de Pärt, las músicas antiguas están muy presentes. La única otra obra instrumental contenida en esta grabación es *Pari intervallo*, breve y lírico ejercicio contrapuntístico para órgano. El resto del material es música vocal, casi toda ella de inspiración o intención religiosa, y a través de la cual se hacen especialmente claras las referencias que Arvo Pärt hace al canto llano como principio musical fundamental. Es notable también el hecho de que Pärt se comunica musicalmente a través de estructuras esencialmente sencillas en las que, si bien hay cierta medida de repetición y un empleo mínimo de recursos, no se llega al minimalismo sonoro. Las continuas referencias al canto litúrgico antiguo hacen que, en buena medida, la música de Pärt tienda a lo modal, aunque con frecuentes extrapolaciones hacia procedimientos armónicos más modernos. Sin grandes contrastes dinámicos, y casi siempre en *tempi* lentos, la música de Pärt es muy expresiva y, ciertamente, comunica una religiosidad que está presente aún en las piezas ajenas al texto litúrgico o la intención ritual. De particular interés en esta grabación es un extenso *Stabat Mater* para trío vocal y trío de cuerdas, en el que la economía de medios del compositor es muy evidente. A estas alturas de la historia de la música, se hace difícil asignarle una etiqueta definida a la música de Pärt; definirla es, quizá, cuestión de sumar los elementos mencionados aquí, y algu-

nos otros que puedan ser detectados en la audición de sus obras. Como dato interesante está el hecho de que, hasta el momento, las grabaciones de la música de Arvo Pärt han aparecido en una nueva serie de la etiqueta ECM, que se ha dedicado especialmente al jazz muy contemporáneo. Uno de los artistas fundamentales del catálogo de la ECM es el estupendo pianista Keith Jarrett quien, por cierto, es uno de los instrumentistas participantes en la grabación de una de las obras de Pärt que acompaña a *Tabula rasa* en el primero de los discos que se grabaron con su música. ¿Será esto una buena pista para hallar la definición precisa del estilo musical de Arvo Pärt? Por lo pronto, se puede decir que la suya es una música que bien vale el beneficio de la duda y, por supuesto, el de la cuidadosa audición. Sobre todo, si se trata de una producción discográfica técnicamente tan cuidada como la que nos ocupa.

ARVO PÄRT: *An den Wassern; Pari Intervallo; De Profundis; Es sang vor langen Jahren; Summa; Stabat Mater.*

Metales de la Orquesta Estatal de Stuttgart; Ensemble Hilliard; Gidon Kremer, violín; Vladimir Mendelssohn, viola; Thomas Demenga, violonchelo; Christopher Bowers-Broadbent, órgano; Dennis Russell-Davies, director.
ECM New Series 831 959-A (CASSETTE)

La rápida proliferación del disco compacto como sustituto incuestionable del disco L.P. ha dado lugar también a la rápida difusión de nuevos y estupendos músicos, cuyo trabajo luce con especial brillo en el compacto. Tal es el caso, por ejemplo, de la English String Orchestra (Orquesta Inglesa de Cuerdas) y su director, William Boughton, que a través de unas cuantas grabaciones se han puesto sin duda en la vanguardia de la interpretación de la música para cuerdas. De los discos que hasta la fecha han grabado, hay uno que merece ser recomendado sin reservas, no sólo por la altísima calidad de las interpretaciones, sino porque la grabación en cuestión contiene dos clásicos indudables del siglo XX, en lo que pudieran ser versiones definitivas. Tenemos, en primer lugar, las *Metamorfosis* que Richard Strauss concibió para 23 cuerdas solis-

tas, crepuscular obra en la que el compositor alude a un mundo cambiante y desgarrado, un mundo que se le va de las manos. En segundo lugar, Boughton nos ofrece la magistral *Noche transfigurada* de Arnold Schoenberg en su versión para orquesta de cuerdas. Aquí se da, como siempre, la añeja polémica sobre el valor relativo de las versiones originales y las transcripciones. En el caso de esta apasionada *Verklärte Nacht*, sin embargo, la polémica no tiene por qué ser igualmente intensa. La versión original contempla un sexteto de cuerdas, y la transcripción para orquesta de cuerdas fue realizada por el propio Schoenberg. En esta obra que representa sin duda una de las cumbres románticas de la música, Schoenberg convierte la intensa poesía de Richard Dehmel en un discurso musical igualmente intenso, que debe mucho al propio Richard Strauss, a Mahler y a Wagner. Quizá sea cuestión de gustos, pero a pesar de que la versión para sexteto sea la original, la versión para orquesta de cuerdas añade a la *Noche transfigurada* una densidad que va perfectamente con el tema del poema original y, sobre todo, con el momento creativo (1899) por el que pasaba Schoenberg.

Las interpretaciones de Boughton y la Orquesta Inglesa de Cuerdas son técnicamente impecables y, además, de una intensidad singular. En particular, las últimas páginas de la *Noche transfigurada* brillan con una luminosidad sonora que es difícil hallar en otras versiones de la obra. Además de la grabación a la que se refiere esta nota, Boughton y su orquesta han realizado al menos una docena de discos entre los que destaca el repertorio inglés para cuerdas.

RICHARD STRAUSS: *Metamorfosis*
 ARNOLD SCHOENBERG: *Noche transfigurada*
 Orquesta Inglesa de Cuerdas
 William Boughton, director
 NIMBUS INI 5151 (CD)

En el Conservatorio no se permite eso... pero a mí, me gusta mucho.

César Franck

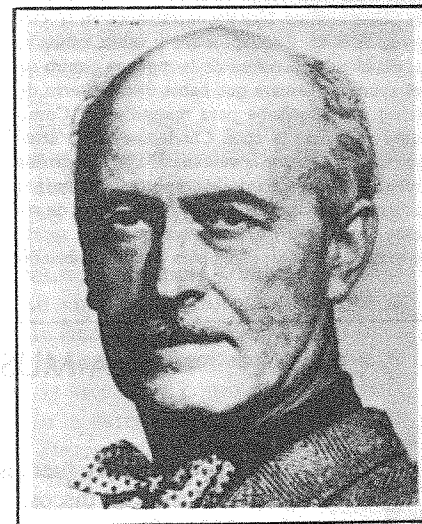


EN EL CENTENARIO DE JACQUES IBERT

Por Luis Ignacio Helguera

“El genio es 1% de inspiración y 99% de transpiración.” La frase es mucho más famosa que quien la dijo por primera vez: Jacques Ibert (1890-1962), compositor francés apenas conocido en México (fue Premio Roma 1919, Director de la Academia de Francia en Roma (1937-60), Director de la Ópera de París (1955-56) y Miembro del Instituto de Francia desde 1956). No falta inspiración ni fe en la inspiración en la música de Ibert, pero tampoco falta esa conciencia del trabajo riguroso con que hay que aprovecharla y al que hay que someterla. Música esencialmente francesa: inspirado lirismo melódico y, ante este lirismo, una racionalidad pudorosa que sólo se satisface cuando ha alcanzado la claridad y distinción mediterráneas y la elegancia y pulcritud formales precisas. Me parece que Ibert no es un renovador radical del lenguaje musical contemporáneo, como lo son en Francia Debussy, Ravel, Satie, Jolivet, Messiaen, o incluso Milhaud. Ibert se instala en cierta tradición francesa y si su lenguaje es relativamente moderno es en virtud de su fresco humor, su gracia alegre y ligera, su gran poder lúdico, rasgos también franceses de los que carece, por ejemplo, la severidad germana. Incluso, cuando trata de renovar su lenguaje, como en su *Concierto Louisville* o en su *Sinfonía Marina*, da la impresión de forzar sus habilidades y los resultados son más bien indiferentes, cuando no francamente tediosos. Ibert no es un descubridor de caminos sino de paisajes. Paisajes interiores llenos de luz y color. Sus mejores obras, las que trascienden la música de entretenimiento frívolo, a la que también sucumbió algunas veces, están a la altura de la producción de los compositores franceses más notables. Su pieza “El burrito blanco” desborda una ironía desatada, juguetona y traviesa que es fraternal a

la de Poulenc; su *Don Quijote* no le pide nada al de Massenet o al de Ravel; su profundo Cuarteto de Cuerdas (1937-1942) le hace tercio nada menos que a los de Debussy y Ravel, como sus *Escalas* (1922) —tal vez su obra mejor conocida—, fresco impresionista que evoca un periplo mediterráneo pletórico de fiestas y misterios, de colores sonoros y efluvios marinos, forma una trilogía perfecta —le soplo la idea a alguna compañía disquera— con *Iberia* —o con *El mar*, a elegir— de Debussy y con la *Rapsodia española* de Ravel. Comparte *Escalas* con las obras de Debussy y Ravel la atracción por el exotismo oriental —“Túnez-Nefta”, segundo movimiento de la obra— y por la vida española —“Valencia”, último movimiento—, así como una orquestación impresionista deslumbrante. Los *Dos Interludios* (1946) para flauta, violín y arpa deben contarse —sobre todo el primero— entre las más delicadas y bellas páginas de música de cámara que se han escrito, y sus diversas piezas para aientos, su *Capriccio*, su *Concierto para flauta*, su simpático *Concertino para saxofón* —del que dijo Milhaud: “prodigioso de vida, de alegría, de gracia, de equilibrio.(...) Es un logro completo. La orquestación es exquisita y la parte solista de un virtuosismo que aturde”— y su *Sinfonía concertante para oboe*, enriquecieron considerablemente el repertorio para instrumentos de viento. Entre las últimas composiciones de Ibert podrían destacarse la *Bacannale* (1956) y sus *Tropismos para amores imaginarios* (obra póstuma), ambas para orquesta. Tampoco hay que dejar fuera de audición su abundante música para el cine, género en el que muy pronto incurrió. Compuso, por ejemplo, la música de las películas *Macbeth* —que entusiasmó a Cocteau— y *Otelo* de Orson Welles, a petición del gran actor y director. Pero sin duda alguna su obra maestra en esta especialidad fue el *Don Quijote* (1932) ya citado, partitura para clavicé, cuerdas, vientos y bajo, compuesta para el film de Pabst. De complejión anatómica esbelta y un tanto quijotesca, por cierto, el compositor francés le dijo a Gérard Michel —autor de una biografía-estudio, *Ibert*, Espasa-Calpe, 1981, de calidad mediana pero rica en información—: “en mi opinión, Don Quijote representa a un hombre que persigue un ideal que jamás alcanza. Quizá en esto hay una misteriosa y secreta correspondencia con mi propio temperamento”. Por eso, y porque corría en él la sangre española por vía materna —De Falla era tío lejano suyo y fue quien



lo empujó al Conservatorio—, Ibert aceptó encantado el encargo que le transfirió Ravel, quien había desistido del mismo por motivos de salud, de escribir la música para la película de Pabst, con la intervención del gran bajo ruso Feodor Chaliapin. También de madre española, Ravel no se quedó con la obsesión y compuso la que sería su última obra, *De Don Quijote a Dulcinea*, tres canciones (1932), música tan maravillosa como la de las cuatro canciones —una quinta nunca se grabó— de *Don Quijote* de Ibert. Del diario de Madame Ibert extraigo, para finalizar, este testimonio elocuente —citado en el libro de G. Michel—, que revela el poder reconciliador de la música frente a temperamentos tan distintos como los del cineasta austriaco, el compositor francés y el bajo ruso:

“¿Existe en el mundo, para un artista, una mayor recompensa que la que ayer tarde obtuvo Jacques? A fuerza de paciencia, calma, gentileza, Jacques había conseguido que Chaliapine aprendiese las canciones de *Don Quijote* sin moderar los tiempos. El gran cantante lo interpretaba tan a su aire que Jacques, un día, con autoridad, se atrevió a decirle: “Dígame, por favor, ¿ha escrito usted la música o he sido yo?” Chaliapine puso entonces atención y realizó el prodigio de cantar las canciones con la marca inigualable de su genio; eran difíciles, sobre todo la que canta para

Dulcinea ante el corral en el que vive la dama de sus pensamientos. Nos encontrábamos en la Victorine de Niza. Chaliapine iba y venía, calmado ya, olvidando su cólera de la mañana contra su fiel ayuda de cámara que había roto un tarro de afeites que precisaba para maquillarse. ¡Como quien no quiere la cosa, Chaliapine había arrojado al culpable por la ventana!... Los numerosos preparativos distraían a los espectadores amigos que habían acudido con ropa ligera. Pero, de repente, se levantó frío y nos trajeron toda suerte de indumentaria española para que nos cubriera-

mos. De ese modo nos convertimos en parte integrante del adorable decorado de un pueblo español... Jacques atacó los primeros compases de la canción. La orquesta, en la que dominaban el clavecín y el oboe, creaba una atmósfera aérea, y Chaliapine empezó a cantar. ¡Asombroso! Todos nos estremecimos, pero no de frío, sino de admiración: una magnífica voz, tan pura, en la noche estrellada, una emoción tan grande, unos gestos tan nobles. ¡Se había alcanzado la perfección! Se hizo un respetuoso silencio. Jacques se echó en brazos de Chaliapine y Pabst abrazó a ambos".

LA MUSA INEPTA

No cabe duda que una de las fuentes más ricas de información musical está en las contraportadas de los discos. Citemos como ejemplo el disco Deutsche Grammophon 2531 208 que contiene grabaciones de dos obras de Joaquín Rodrigo: el reiterado *Concierto de Aranjuez* y el *Concierto Madrigal* para dos guitarras. En su traducción al inglés de la nota original en alemán sobre el *Concierto Madrigal*, Jane Wiebel nos proporciona fascinante información que, traducida al buen castellano, dice lo siguiente:

"El compositor experimenta con nuevos tipos de timbres a través de delicadas extensiones sonoras, y en las brillantes secciones orquestadas sin cuerdas, como *Pastorcico, tú que vienes*, tema tomado de la música española tradicional de Navidad, compuesta por Villancico." Sentimos que es nuestro deber hacia los lectores de *Pauta* poner en claro la identidad de este Villancico al que se refiere la Señora Wiebel, para evitar que quede en el anonimato de tantos otros compositores. Así, recurrimos a la edición facsimilar de la *Glosa de Músicos Reales* (Sevilla, 1668), en uno de cuyos capítulos hallamos algunos datos sobre el personaje en cuestión.

Fernán Sanchís de Villancico (1497-1554) nació en Calahorra, de familia humilde, y quedó ciego y sordo a la edad de dos años a causa de las paperas. Ello no le impidió convertirse en un consumado intérprete de la viola de rueda y en un competente cantante. Hacia 1520 se estableció en Cádiz donde, después de tomar órdenes religiosas menores, dedicó buena parte de su tiempo a la investigación de un tema teológico de altos vuelos: la polémica sobre el valor relativo de San Nicolás y los Reyes Magos en la imaginaria navideña tradicional. De sus estudios a este respecto surgió su curioso tratado titulado *Certeza y mito de los obsequios al Sacro Infante* (Cádiz, 1536), cuya publicación le ocasionó la pérdida de sus privilegios litúrgicos.

Expulsado de la comunidad religiosa, casóse con una hilandera de linaje portugués que le dio once hijos, seis niñas y cinco varones, que al crecer formaron un coro con el que Villancico probaba sus composiciones vocales, que para entonces sumaban varias decenas.

Obsesionado por el tema de sus investigaciones, dedicó gran parte de su tiempo a la composición de breves canciones de tema navideño, algunas de las cuales habrían de aparecer, póstumamente, en el conocido cancionero titulado *De Belén a La Romareda*, en cuyo prefacio el anónimo editor se deshace en el elogio de las cadencias plagales de las canciones de Villancico.

Viudo, pobre e ignorado por el medio musical español, Villancico regresó a Calahorra a pasar los últimos años de su vida, haciéndose notorio por la práctica de extraños rituales cada 24 de diciembre.

Fernán Sanchís de Villancico murió en su pueblo natal el 6 de enero de 1554, dejando una destartalada colección de arcabuces como única herencia para sus hijos, ninguno de los cuales siguió la carrera musical. La moderna teoría que indica que la conocida canción *Jingle Bells* está basada en uno de los motetes de Villancico, el que lleva por título *Tintinnabulum*, no ha sido demostrada satisfactoriamente.

J. A. B.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- ⊙ Cartas y documentos inéditos de Chávez, Halffter, Huizar, Mayer-Serra y Satie
- ⊙ Galindo: Huizar; Halffter; los músicos de mi generación
 - ⊙ Carpentier: Blas Galindo *in memoriam*
 - ⊙ Paraskevaidis: La 7a. Sinfonía de Beethoven
- ⊙ Homenaje a Durand por Monterroso, Lizalde, Helguera
 - ⊙ Kleinburg: Mozart en la literatura
 - ⊙ Entrevista con Frank Fernández
- ⊙ Poesía de: Bishop, Dickinson, Carmen Villoro, Elia Espinosa, Sofía González de León y Dana Gelinás.
 - ⊙ Deniz: Recuerdo de Mayer-Serra

COLABORADORES

● **Octavio Paz:** véanse *Pautas* 9, 16, 18

● **Aloysius Bertrand** (Céva, 1807-París, 1941), fundador de un nuevo género literario, el poema en prosa, en que la prosa permite una ampliación de las posibilidades formales y expresivas de la poesía, escribió un solo libro, *Gaspard de la nuit* (1942), que depuró hasta la perfección. Aunque no alcanzó a verlo publicado, su maravilloso libro fue el único reducto de felicidad que tuvo en medio de su existencia miserable.

● **Villiers De L'Isle-Adam:** véase *Pauta* 7

● **Stephane Mallarmé:** véase *Pauta* 7

● **Marcel Schwob** (Cheville, 1867-París, 1905) es también, como Bertrand, fundador de un género innovador y de gran importancia en el desarrollo de la literatura moderna: la vida imaginaria, la biografía fantástica, la ficción de aliento erudito-poético. Entre tantos otros, Borges, Torri y Arreola fueron lectores entusiastas de su obra, de la cual destacan: *Vidas imaginarias*, *Mimos* y *La cruzada de los niños*. Rafael Cabrera realizó excelentes versiones de estos libros.

● **José Durand** (Lima, Perú, 1925-1990) vivió en México entre los cuarenta y cincuenta años en que entabló amistad con Rodolfo Halffter, Luis Herrera de la Fuente, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Ernesto Mejía Sánchez, Rubén Bonifaz Nuño y Eduardo Lizalde, entre otros, y fue discípulo de Raimundo Lida. Por entonces colaboró también en *Nuestra Música* y publicó un libro histórico-literario, curioso y lleno de interés, que muy pronto se volvió célebre: *Ocaso de sirenas* (FCE). Escribió también el argumento del ballet *La manda* de Blas Galindo,

sobre "Talpa" de Rulfo, y el volumen de cuentos *Desvariante* (FCE, 1987).

● **Bernardo Ortiz de Montellano** (México, D. F., 1899-1949) formó parte del grupo de Contemporáneos y dio impulso a diversas revistas literarias nacionales, entre ellas, *Contemporáneos*, que él dirigió. Lo mejor de su poesía se encuentra en *Sueños* (hay reedición de la UNAM, 1983).

● **Jorge Velazco:** véanse *Pautas* 22, 25, 31

● **Jesús Estrada** (Teocantiche, Jalisco, 1898-México, 1980), compositor, pianista, organista, investigador y profesor de música, realizó estudios musicales en Roma, Viena y París. Es autor del libro *Música y músicos mexicanos de la época virreinal* (UNAM) y, como compositor, de lieder, oratorios, siete misas, un *Requiem* y una *Chacona*.

● **Manuel M. Ponce:** véase *Pauta* 2

● **Vicente T. Mendoza** (Cholula, Puebla, 1894-México 1964), musicólogo y compositor, escribió entre otros muchos libros. *Instrumental precortesiano* (1933), *El romance español y el corrido mexicano. Un estudio comparativo* (1939) y *50 romances escogidos* (1940). Es autor también de música vocal, de cámara, para piano y para orquesta. Sobresale su cuarteto *Canto funeral*.

● **Víctor Hugo Piña Williams** (México, D. F., 1958), poeta y ensayista, ha publicado *Argumento de corazones obstinados* y *El cáliz de la mucha errancia* (colectivo). Actualmente trabaja en el Fondo de Cultura Económica.

● **Alberto Savinio** es el pseudónimo de Andrea de Chirico (1891-1952), hermano del gran pintor

Giorgio de Chirico. Narrador, ensayista, dramaturgo, pintor, melómano, musicólogo y pianista, por la intensidad de la obra de Savinio, cercana al surrealismo, se ha dicho que es "un protagonista clandestino de la literatura contemporánea" y "una herida en la cultura italiana del siglo XX". La UAM puso en circulación en 1985 una antología de sus cuentos, *Toda la vida*, en versión de Guillermo Fernández.

● **Ernest Pöppel** es investigador en las áreas de neurología y psicología experimental y ha dedicado buena parte de su trabajo al análisis del fenómeno musical desde esos campos de estudio. Dos de sus libros más importantes son *Trabajos de la mente: el tiempo y la experiencia consciente* (1978) y *La lira neuronal* (1983). Actualmente es investigador del Instituto de Psicología Médica de Múnich.

● **Henryk Szering** (1919-1987) es uno de los más grandes violinistas del siglo. Aunque polaco de

nacimiento, por su amor a nuestro país, Szering se consideraba mexicano. Existen grabaciones suyas de prácticamente todas las piezas y conciertos para violín importantes.

● **Juan Arturo Brennan:** véase *Pauta* 1. Recientemente apareció su libro *Cómo acercarse a la música* (SEP. Gobierno de Querétaro y Plaza Janés). Le recomendamos oír su programa "Mundo de metal" por Radio UNAM, los jueves a las 7:30 P.M.

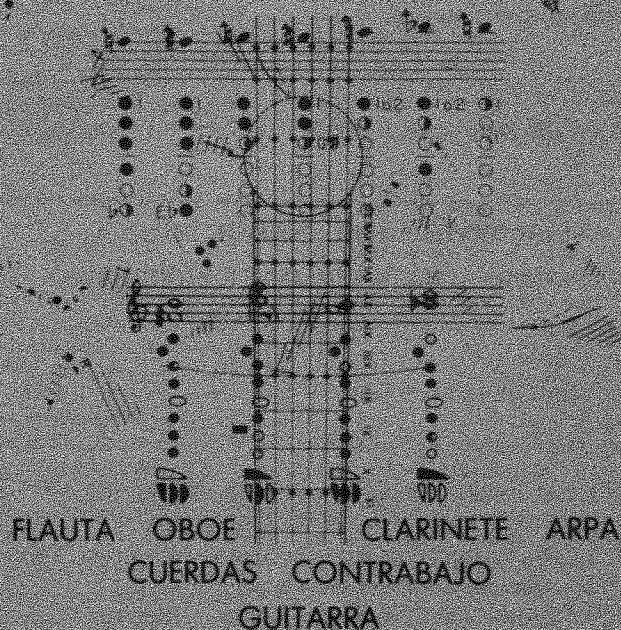
● **Pablo Helguera:** véase *Pautas* 23, 24, 25, 26-28, 30, 31

● **Sofía González de León**, que ya había colaborado con nosotros (véase *Pauta* 21), estudió piano y teoría musical en la Escuela Nacional de Música y en el Mannes Collage of Music de Nueva York. Actualmente forma parte del grupo vocal de música antigua *Ars Nova*.

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 TACAMBARENSIA No. 6*, para violín, piano forte, 2 maracas y 2 claves, Gerhart Muench
- *TERCERA SONATA*, para piano, Carlos Chávez (2a. edición)

NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES



PUBLICACIONES DEL CENIDIM

LIBROS

- L01 ■ PAVÓN, Raúl, *La electrónica en la música y en el arte*. 1981.
- L02 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con un estrépito de plata*. Colección Ensayos 1, 1983.
- L03 ■ CALVA, José Rafael, *Julián Carrillo y el microtonalismo: La visión de Moisés*. Colección Ensayos 2, 1984.
- L04 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con el ahínco de su voz pretérita*. Colección Ensayos 3, 1984.
- L05 ■ CORTEZ, Luis Jaime, *Tabiques rotos: Siete ensayos musicológicos*. Colección Ensayos 4, 1985.
- L06 ■ TELLO, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- L07 ■ ALCARAZ, José Antonio, *En una música estelar*. Colección Ensayos 5, 1987.
- L08 ■ DULTZIN, Susana, comp., *Educación musical en México. Memoria del Primer Encuentro Metropolitano sobre Educación Musical Infantil*. 1987.

GRABACIONES

- G01 ■ *Diciembre en la tradición popular. Confites y canelones*. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G02 ■ *Festival de música y danza autóctonos*. Vol. I. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G03 ■ ENRÍQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986. LP.
- G04 ■ TORRES, Joseph de, *La obra para órgano*. Felipe Ramírez, órgano. 1986. 2 LP.
- G05 ■ CONTRERAS, Salvador, *Música de cámara*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano; Quinteto de Alientos Anastasio Flores; Arón Bitrán, violín; Álvaro Bitrán, cello; Alberto Cruzprieto, piano. 1987. LP.
- G06 ■ HUIZAR, Candelario. *Música de cámara*. Margarita Pruneda, soprano; Erika Kubacek, piano; Fernando Traba, fagot; Luis Humberto Ramos, clarinete; Fernando García Torres, piano; Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. 1987. LP.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

SILVESTRE
REVUELTAS:
ESCRITOS

MARGIT FRENK:
MÚSICA Y POESÍA EN
EL RENACIMIENTO
ESPAÑOL

GERARDO
DENIZ
HABLA
DE MÚSICA

LEIRIS: LA ÓPERA,
MÚSICA
EN ACCIÓN

CASTRILLÓN:
ANGÉLICA
MORALES

NAVARRO:
EZRA
POUND,
EL MÚSICO

ESTRADA: LA SUITE
EN BACH

POESÍA DE BORGES, FRAIRE, DÍAZ MIRÓN Y WORDSWORTH
ORESTANO: VERDI / BRENNAN: DISCOS / VOLPI: EL TRÍPTICO DE KLEINBURG

ENERO DE 1990

33

5 10 000 00

LECCIÓN DE MÚSICA

Mientras que los profesores de los conservatorios, (y especialmente del de París, donde no se estudia más que para producir *primeros premios*) obtienen generalmente como resultado hacer de sus alumnos rivales —que a menudo se convierten en enemigos—, el “padre Franck”, no trataba más que de hacer artistas verdaderamente dignos de ese bello y honroso nombre. Tal atmósfera de amor radiaba alrededor de esta pura figura, que sus alumnos no sólo lo amaban como a un padre, sino que también se amaban los unos y los otros en él y por él, y después de quince años de la muerte del maestro, su bienhechora influencia continúa de suerte que sus discípulos han quedado íntimamente unidos, sin que ninguna nube haya venido a alterar sus amigables relaciones.

Pero también, ¡qué admirable profesor de composición! ¡qué sinceridad! ¡qué conciencia en el examen de los esquemas que le presentábamos! Despiadado para los vicios de construcción, sabía, sin un instante de incertidumbre, poner el dedo en el error, y cuando, en el curso de la corrección, llegaba a los pasajes que considerábamos nosotros mismos como dudosos, aunque no hubiésemos tenido cuidado en prevenirlo, instantáneamente su ancha boca se volvía seria, su frente se plegaba, su actitud expresaba el sufrimiento...; después de haber tocado dos o tres veces al piano el pasaje desafortunado, levantaba su mirada hacia nosotros y dejaba escapar el fatal: “¡No me gusta!” Pero, cuando por azar habíamos encontrado en nuestros balbuceos de arte alguna modulación nueva y lógicamente llevada, algún ensayo de forma presentando cierto interés, entonces, satisfecho y sonriente, se inclinaba hacia nosotros, murmurando: “¡Me gusta! ¡Me gusta!” y era tan feliz al darnos ese signo aprobatorio que nos enorgullecíamos por haberlo merecido.

Tomado de: Vincent D'Indy, César Franck.

ISM



JOSÉ KOZER

DAFNE

¿Por qué gira? No es ella son sus sayas.
Se recostó en la yerba no era ella, sayas mullidas.
Un olor gastronómico sus enaguas, rizomas.
Lanza un zapato al aire, musgos: una brizna sola el aire.
Sólo una brizna, su cabellera.

¿Qué la entrelaza? Las yemas de un plantel de rosas de té
el estallido de las rosadelfas el aroma
en la alameda de los enebros del parque.

Estatuas: sus sayas giran. Lanza su otro zapato de tafílete
color de los establos, llenó el aire.

Al fondo, las tres hilanderas pudren en sus ruecas los únicos
vestigios (luz) (verano) (¿cuál momento?)
de los pistilos: ¿giraban bajo el cielo,
las corolas? Ella se recoge, ¿cuánto?

Pasa la hebra por un botón, saliva de la araña.

Un hilo figura los ruedos estampa el pájaro cobalto entre las
azaleas repetición del pájaro cobalto,
azaleas.

¿Giró, en sus redondeles? ¿Hilo, botánico? El perro sigue a
la noria institutriz azul el serafín,
en la noche.

Próximo, se inclina: próximo en mitad del jardín junto a la
verja de salida en los parques, una venia.

Ella, sonrío: de un salto los pies descalzos una pelusa azul
las axilas un renuevo sus vellos cláusula
azul la risa repentina de sus carnes.

SADEL, BOLERISTA



JOSÉ BALZA

*Surgió una generación que
actuaba, pensaba y soñaba bolero.*
Rodolfo Santana

A sí como un espectro sonoro revela a Hamlet los amores, las intrigas y el paso del crimen, así la voz de Alfredo Sadel esconde en su resonancia, en su versatilidad, el esplendor y lo deleznable del alma venezolana. Indiscutiblemente ligadas, la historia contemporánea de Caracas y la biografía vocal del cantante, por otra parte, se entrecruzan, se imantan. Nada de cuanto somos puede explicarse sin la ciudad; nada de nuestra capacidad de sentir, hoy, puede ser ajeno al timbre y al repertorio de Sadel.

Alfredo Sánchez Luna fue un niño hondamente infeliz (como tantos, entre nosotros). No era su hogar la morada justa para él. Lo intenso de su soledad sólo podía compararse a su extraordinaria percepción para la música. Pero ese mismo hogar donde no se le amaba y donde en un dramático toque mozartiano se le exhibía para que cantara —ya a los siete años— algunas cosas de Gardel, poseía cierto privilegio: un aparato de radio *Westinghouse* (recubierto de madera y aun noblemente eficaz: talismán conservado a través de los años por el artista). Desde la radio el niño recibió la posibilidad de construirse: cantando. “Así aprendí a amar aquellas canciones, diminutas, tal vez cursis, pero que encerraban un mundo tan grande para mí. Las de Juan Arvizu, las de Imperio Argentina, las que cantaba el propio Agustín Lara. Ellas encerraban un sentimiento; yo recogí ese sentimiento y empecé a cultivarlo”, nos dice Sadel ahora, en marzo de 1989.

Aquella infancia ocurre en la recóndita y amable Caracas de los años '30. Acaba

de morir Gómez. Va a comenzar la Venezuela de hoy: “la democracia se dirige a suprimir la desigualdad artificial” esclarece José Antonio Ramos Sucre, poco antes de su suicidio en 1930. No puede haber mejor aliada para la democracia incipiente que la radio: a tal punto que cuanto es un fenómeno de difusión general —el bolero y sus intérpretes— se convierte en el mundo individual de un niño a la deriva.

Desde el colegio en el cual es internado, él saldrá en búsqueda de los programas radiales de aficionados. Así, para 1946, a los trece años, debuta en Radio Caracas. Comienza también estudios académicos de teoría y solfeo. De este modo, cuando en 1948 se convierte en ídolo popular al grabar el primer disco de fabricación nacional, están definidos los contornos para la década deslumbrante que lo espera: por un lado, su indiscutible condición de bolerista (que eleva este ritmo a esferas imprevistas), y por otro, la alta calidad técnica de su voz —inicio de un proceso vocal de gran exigencia íntima para el cantante.

Aun los más aplaudidos intérpretes de la música tropical (¡dívos como Néstor Chayres —predilecto de Sadel—, Juan Arvizu, Ortiz Tirado!) apoyan su historia en la aptitud para transmitir, para la elaboración sentimental del sonido, pero también en el artificio. Un prodigio como Benny Moré depende, por ejemplo, casi exclusivamente de su naturalidad. Pocas veces, antes de Sadel, el bolerista asume una actitud intelectual ante su arte.

Su triunfo lo lleva, en persona y en discos, por toda América; su apostura atrae el cine y a las revistas. Cuando lo corriente es que fotos de mujeres adornaran los álbumes de los cantantes, su rostro aparece en *Mi canción*, ese legendario disco de larga duración. Cierto que desde un comienzo, Sadel interpreta pasodobles, valsos, tangos y las “españoleras” de Agustín Lara, pero el foco de seducción para su público es, sin duda, el bolero.

Aquellas canciones “diminutas” que Alfredo Sadel entrevió durante su infancia no sólo integrarán un inconmensurable repertorio (al cual añade sus propias composiciones), sino que crecerán en calidad de grabaciones, de arreglos (Terig Tucci

Nadie puede ser tan simple como para suponer que el músico que emplea el compás de “cuatro por cuatro” esté obligado a recurrir siempre a cuatro notas negras, o que aquel que use el compás de “siete por ocho” tenga que adoptar siete corcheas en forma uniforme. Puede hacer uso de negras corcheas o fusas en cualquier combinación que se le ocurra o crea conveniente. El principio de ese axioma musical aplicado a la poesía es lo que se conoce por “verso libre”.

Ezra Pound

Ensayos Literarios, Cayocós: Monte Avila, 1968

y Aldemaro Romero son claves para esa calidad) y, sobre todo, en alta tensión interpretativa: porque Sadel sostiene su bellísima voz en un andamiaje técnico cada vez más elegante y sofisticado. "Yo recogí ese sentimiento y empecé a cultivarlo" nos ha confesado. El bolero de Sadel encarna nuestra primera versión urbana de la pasión. No habrá campos ni pequeños pueblos a los cuales la radio deje de llevar su música; pero el oyente de Sadel es ya plenamente el hombre enamorado, en las grandes ciudades latinoamericanas. Porque el bolero es una interrogación febril a lo inmediato o al destino. Un clásico como Areteo hablaba de *angor animi* para designar la angustia del alma; otro, como Robert Burton reconoce que la melancolía es más frecuente en los hombres, y en los hombres próximos a los cuarenta años (*Anatomía de la melancolía*). ¿No es esa melancolía —o soledad, despecho, celos, pasión creciente— lo que define al oyente de boleros? ¿No es un mágico dominio de estos sentimientos lo que proyecta el cantor con su voz? Tan preparado para el dolor estuvo Sadel como para la felicidad: el testimonio son sus discos.

Boleristas singulares como Elvira Ríos, Toña la Negra, Amparo Montes y, a veces, Celia Cruz con su registro de viola, han recibido el tributo de millones de hombres que encuentran en la humedad de sus voces otras complicidades. "La melodía, de formas imprecisas, despierta la imagen de una infelicidad quimérica" supone Ramos Sucre, y sus palabras parecen delatar el vínculo entre el amante o el despechado y su bolero obsesivo. Esa quimera (de la desdicha o del placer) también fue registrada por la voz de Sadel en tantas variaciones, que para cada latinoamericano de los '50 —y después— bien puede haber un disco misterioso que represente una cumbre de su erotismo.

"Para adelantar en el arte de la guitarra y celebrar las prendas de su amada", volvemos a Ramos Sucre, no existe entre nosotros quien no haya tarareado un motivo de Sadel. La *educación sentimental* de la noche tropical, halló en el cantante su sacerdote absoluto. Así como ocurrió en los años cuarenta, su voz cruza hoy (desde la radio, desde cassettes) una autopista, un bar, un apartamento íntimo. Curiosamente, parece una voz condenada a no convertirse en recuerdo, sino a ser, siempre, un fragmento del presente. Quizá porque, según apuntaba Alfonso Reyes, el artista "obra como el dios, mima al dios y como él produce".

Aquel sentimiento que construyó un niño a partir de su soledad auditiva no sólo invade la sexualidad y la ausencia, el bolero y la ópera, el cine y la televisión, el rol de estrella y el trabajo sindical: también presta unidad a un hombre —Alfredo Sadel— que se escogió a sí mismo para ser esa multitud. O, dicho en palabras de Luis Pastori, para ser "un convencido de su propio destino".



LA CREACIÓN* (CUENTO AUTOBIOGRÁFICO)



Ningún instrumento de música: ni la cornamusa romana, ni la fuya japonesa, ni el nekeb hebreo, ni la travesera china, ni la fluirea rumana, ni la floyera griega, ni todos ellos juntos resonarían de un modo tan extraño: llegaban del río, entre tambores, emitiendo ligeros y obstinados silbatos. La plaza adonde se dirigían estaba oscura, y mojada por la lluvia que daba brillo a las estatuas y a las piedras del estanque. Debajo de los bancos no había los papeles ni las cáscaras ni los excrementos habituales. Los perros acudían husmeando algún hueso enterrado. Amparadas por la oscuridad, niñas sordomudas se habían demorado en las hamacas, meciéndose con frenesí; los delantales volaban en el viento: no se les veían caras ni manos; parecían fantasmas, Erinias de yeso. Mujeres enlutadas, con olor a naranja, llevaban las antorchas.

Paulatinamente se iluminó la plaza. Las niñas dejaron de mecerse. Las niñas y los perros se reunieron a la procesión. El frío, la lluvia influían sobre la repercusión de los sonidos; resonaban, como dentro de una gruta que se multiplicara y que se dividiera para siempre.

Los primeros silbos que oí como en un sueño, comenzaron a crecer, a adquirir ritmo e intensidad, cuando la procesión se congregó en la plaza. Aquella música, que duró hasta la mañana, se oía ya de todas las casas de Buenos Aires. Sin embargo, la persona que estaba a mi lado no la oía.

Aquella música que al principio podría haberse confundido con el silbato de un tren, de una usina, o del trolley que recorre un cable ¿era un régimen? Se prolongaba más que la eternidad. Sólo músicos heroicos podían prolongar ese concierto bajo la lluvia, durante tanto tiempo, sin desmayar en la noche. El delirio crecía. En algún momento creí distinguir voces, pero pronto advertí que los instrumentos se volvían humanos y que ninguna voz podía ser tan desgarradora. Como en las

* Tomado de *La furia*, 1959.



Brahms

La poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente. Las otras definiciones son, en su mayoría, insostenibles o metafísicas. La proporción o calidad de la música puede variar, y así lo hace; pero la poesía se aja y se marchita cuando se aleja demasiado de la música o, por lo menos, de la música imaginaria. La atrocidad de las modernas "lecturas de poesías" se debe a la recitación retórica. La poesía debe leerse como si fuera música, no como una pieza de oratoria.

Ezra Pound

Ensayos Literarios, Coyocos: Monte Ávila, 1968

liturgias del Viernes Santo ¿no serían improprios? Los mismos tambores latían como un corazón. A fuerza de ser humana, aquella música se volvía despiadada y bestial.

Las mujeres apagaron las antorchas sobre el pasto húmedo, pero la luz seguía iluminando árboles y estatuas.

¿Qué hacía esa gente en el jardín? ¿Qué hacían las niñas sordomudas? ¿Qué hacían los perros acostados como si formaran un monumento? Se dispersaban lentamente y tal vez aquella música no provenía ya de los instrumentos, sino de algunos discos que se habían distribuido anteriormente por la ciudad y que personas trasnochadoras escuchaban en sus fonógrafos.

Si esa música era tan conocida ¿cómo yo no la había oído antes? Tal vez, en mi ofuscamiento, confundía la música de jazz, que tanto me seduce, con un régimen. Sin embargo, aquellas frases musicales que estaba escuchando no eran de jazz ni de ninguna músicaailable. ¿Cómo era posible que siendo una obra tan excelente hubiera sido escrita por gente de esa calaña, dedicada sólo a cuestiones de índole política, para exaltar y engañar al pueblo?

El alba penetraba en los cuartos. En los patios húmedos se evaporaban las baldosas. Nunca Buenos Aires había estado tan limpio. Ya no se oían los fonógrafos, sino el silbido de un hombre solitario, que estaba en la azotea de una casa. El hombre no tenía oído o no recordaba bien la melodía; y se equivocaba en el ritmo, abreviando o prolongando angustiosamente las notas más importantes. Volvía a comenzar el mismo compás, con esfuerzo: el silbido terminaba en sonidos casi inaudibles y vacilantes, que se repetían lastimosamente. Las notas, las modulaciones, sugerían el color rosado pálido que reviste el cielo del alba. Pensé que en esos balbuceos musicales se advertía la belleza de la obra. Pero no sólo el hombre solitario silbaba aquella melodía; otras personas, más lejanas, más oscuras, sin sexo, asomadas a un balcón o en la acera, barriendo ya la calle, trataban de modularla. Se trataba de una canción popular como Mambrú se fue a la Guerra, el Himno Nacional o Mi Noche Triste. Las niñas sordomudas, cuyas voces y silbidos sonaban como el croar de los sapos, la ensayaron; la ensayaron también los vigilantes, con un silbato insistente, en las esquinas. La música iba disminuyendo, atravesó las vías del tren, los puentes, hasta volver al río donde se extinguió.

Aquella obra no fue compuesta ni escrita por nadie: lo supe al día siguiente. Ninguna orquesta la ejecutó, no fue grabada en ningún disco, ni silbada por nadie. Sin embargo, no me asombraría encontrarla mañana, en cualquier momento, y en cualquier lugar. Tal vez (esta idea ahora me obceca) la obra más importante de la vida se produce en horas de inconsciencia (existe, aunque la conozca sólo el que la creó); sospecho que la mía estará perdida por el mundo, buscando asidero, con voluntad y vida propias. Sólo así se explica que yo no pueda olvidar esta música que compuse cuando estuve a punto de morir, como no podría olvidar, por cansada que estuviera de ellos, el Trío en A menor de Brahms, el Concierto para cuatro pianos de Vivaldi o la Sonata en D menor de Schumann.

UN TAL LUCAS*

(FRAGMENTOS)



JULIO CORTÁZAR



Kitten on the Keys

A un gato le enseñaron a tocar el piano, y este animal sentado en un taburete tocaba y tocaba el repertorio existente para piano, y además cinco composiciones suyas dedicadas a diversos perros.

Por lo demás, el gato era de una estupidez perfecta, y en los intervalos de los conciertos componía nuevas piezas con una obstinación que dejaba a todos estupefactos. Así llegó al Opus ochenta y nueve, en cuyas circunstancias fue víctima de un ladrillo arrojado por alguien con saña tenaz. Duerme hoy el último sueño en el foyer del Gran Rex, Corrientes 640.

La armonía natural o no se puede andar violándola

Un niño tenía trece dedos en cada mano, y sus tías lo pusieron en seguida al arpa, cosa de aprovechar las sobras y completar el profesorado en la mitad del tiempo que los pobres pentadigitos.

Con esto el niño llegó a tocar de tal manera que no había partitura que le bastara. Cuando empezó a producir conciertos era tan extraordinaria la cantidad de música que concentraba en el tiempo y el espacio con sus veintiséis dedos que los oyentes no podían seguirlo y acababan siempre retrasados, de modo que cuando el joven artista liquidaba *La fuente de Aretusa* (transcripción) la pobre gente estaba

* Editorial Alfaguara: Madrid, 1979.

todavía en el *Tambourin Chinois* (arreglo). Esto naturalmente creaba confusiones horribas, pero todos reconocían que el niño tocaba-como-un-ángel.

Así pasó que los oyentes fieles, tales como los abonados a palcos y los críticos de los diarios, continuaron yendo a los conciertos del niño, tratando con toda buena voluntad de no quedarse atrás en el desarrollo del programa. Tanto escuchaban que a varios de ellos empezaron a crecerles orejas en la cara, y a cada nueva oreja que les crecía se acercaban un poco más a la música de los veintiséis dedos en el arpa. El inconveniente residía en que a la salida de la Wagneriana se producían desmayos por docena al ver aparecer a los oyentes con el semblante recubierto de orejas, y entonces el Intendente Municipal cortó por lo sano, y al niño lo pusieron en Impuestos Internos, sección mecanografía, donde trabajaba tan rápido que era un placer para sus jefes y la muerte para sus compañeros. En cuanto a la música, del salón en el ángulo oscuro, por su dueño tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo veíase el arpa.

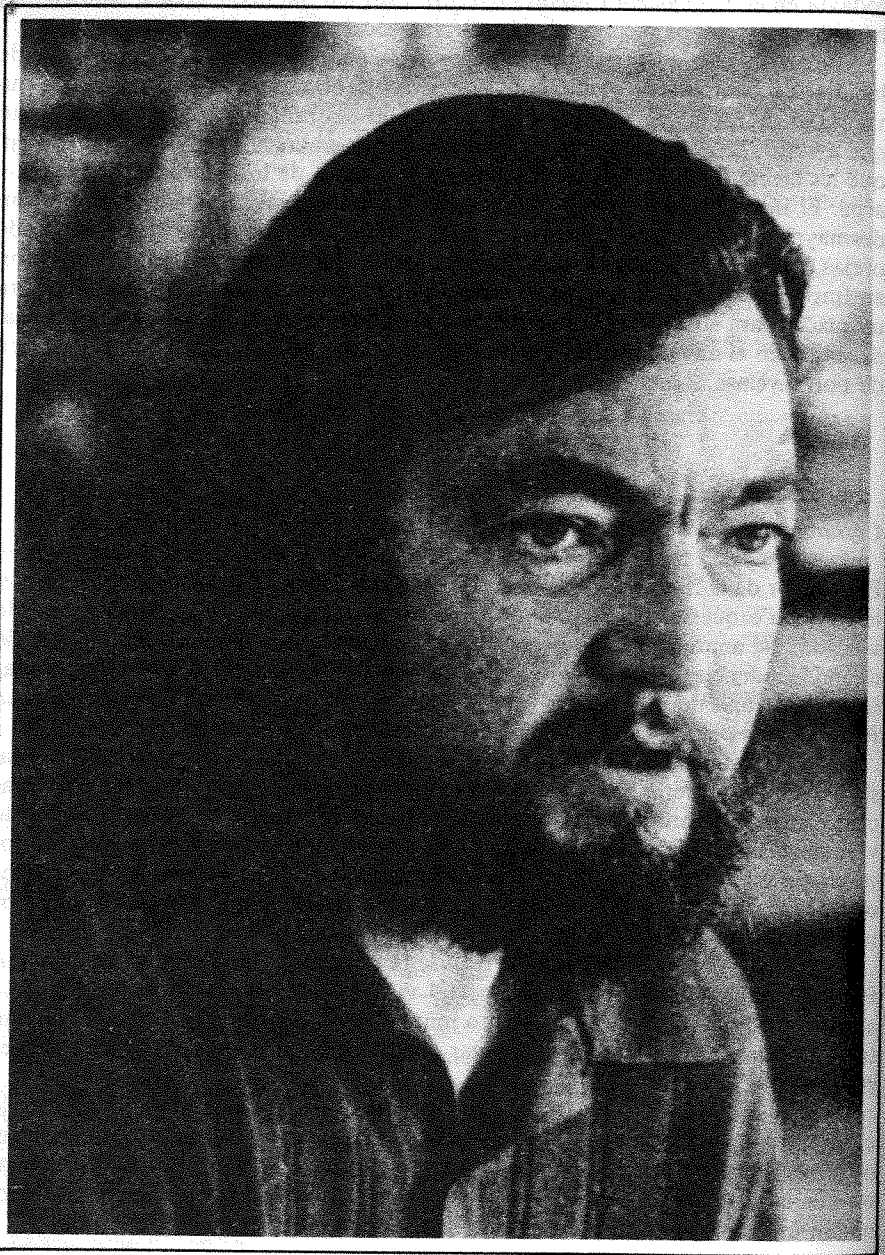
Costumbres en la Sinfonía «La Mosca»

El director de la Sinfónica «La Mosca», maestro Tabaré Piscitelli, era el autor del lema de la orquesta: «Creación en libertad». A tal fin autorizaba el uso del cuello volcado, del anarquismo, de la benzedrina, y daba personalmente un alto ejemplo de independencia. ¿No se lo vio acaso, en mitad de una sinfonía de Mahler, pasar la batuta a uno de los violines (que se llevó el jabón de su vida) e irse a leer *La Razón* a una platea vacía?

Los violoncelistas de la Sinfónica «La Mosca» amaban en bloque a la arpista, señora viuda de Pérez Sangiácomo. Este amor se traducía en una notable tendencia a romper el orden de la orquesta y rodear con una especie de biombo de violoncelos a la azorada ejecutante, cuyas manos sobresalían como señales de socorro durante todo el programa. Por lo demás, nunca un abonado a los conciertos oyó un solo arpeggio del arpa, pues los zumbidos vehementes de los violoncelos tapaban sus delicadas efusiones.

Conminada por la Comisión Directiva, la señora de Pérez Sangiácomo manifestó la preferencia de su corazón por el violoncelista Remo Persutti, quien fue autorizado a mantener su instrumento junto al arpa, mientras los otros se volvían, triste procesión de escarabajos, al lugar que la tradición asigna a sus caparazones pensativas.

En esta orquesta uno de los fagotes no podía tocar su instrumento sin que le ocurriera el raro fenómeno de ser absorbido e instantáneamente expulsado por el otro extremo, con tal rapidez que el estupefacto músico se descubría de golpe al otro lado del fagote y tenía que dar la vuelta a gran velocidad y continuar tocando, no sin que el director lo menoscabara con horribas referencias personales.



Julio Cortázar.

Una noche en que se ejecutaba la *Sinfonía de la Muñeca*, de Alberto Williams, el fagote atacado de absorción se halló de pronto al otro lado del instrumento, con el grave inconveniente esta vez de que dicho lugar del espacio estaba ocupado por el clarinetista Perkins Virasoro, quien de resultas de la colisión fue proyectado sobre los contrabajos y se levantó marcadamente furioso y pronunciando palabras que nadie ha oído nunca en boca de una muñeca; tal fue al menos la opinión de las señoras abonadas y del bombero de turno en la sala, padre de varias criaturas.

Habiendo faltado el violoncelista Remo Persutti, el personal de esta cuerda se trasladó en corporación al lado de la arpista, señora viuda de Pérez Sangiácomo, de donde no se movió en toda la velada. El personal del teatro puso una alfombra y macetas con helechos para llenar el sensible vacío producido.

El timbalero Alcides Radaelli aprovechaba los poemas sinfónicos de Richard Strauss para enviar mensajes en Morse a su novia, abonada al superpúlman, izquierda ocho.

Un telegrafista del Ejército, presente en el concierto por haberse suspendido el box en el Luna Park a causa del duelo familiar de uno de los contendientes, descifró con gran estupefacción la siguiente frase que brotaba a la mitad de *Así hablaba Zaratustra*: «¿Vas mejor de la urticaria, Cuca?»

Quintaesencias

El tenor Américo Scravellini, del elenco del teatro Marconi, cantaba con tanta dulzura que sus admiradores lo llamaban «el ángel».

Así nadie se sintió demasiado sorprendido cuando a mitad de un concierto, vióse bajar por el aire a cuatro hermosos serafines que, con un susurro inefable de alas de oro y de carmín, acompañaban la voz del gran cantante. Si una parte del público dio comprensibles señales de asombro, el resto, fascinado por la perfección vocal del tenor Scravellini, acató la presencia de los ángeles como un milagro casi necesario, o más bien como si no fuese un milagro. El mismo cantante, entregado a su efusión, limitábase a alzar los ojos hacia los ángeles y seguía cantando con esa media voz impalpable que le había dado celebridad en todos los teatros subvencionados.

Dulcemente los ángeles lo rodearon y sosteniéndole con infinita ternura y gentileza, ascendieron por el escenario mientras los asistentes temblaban de emoción y maravilla, y el cantante continuaba su melodía que, en el aire, se volvía más y más etérea.

Así los ángeles lo fueron alejando del público, que por fin comprendía que el tenor Scravellini no era de este mundo. El celeste grupo llegó hasta lo más alto del teatro; la voz del cantante era cada vez más extraterrena. Cuando de su garganta nacía la nota final y perfectísima del aria, los ángeles lo soltaron.

LA LETANÍA DE GAGNIERE



EMILE ZOLA

Traducción de Fabienne Bradu

Perdido entre el mundo de los pintores, Gagniere, un personaje secundario de la novela de Emile Zola: *L'oeuvre*, recita una curiosa letanía musical desde una solitaria mesa de un café parisino. Un patético contrapunto nace entre el éxtasis alcoholizado de Gagniere y la insistencia del mesero por echarlo a la calle para cerrar el establecimiento. He aquí la escena:

“Tomó su copa y la volvió a dejar sin haber bebido. Acabó murmurando con una sonrisa de éxtasis:

“Haydn, es la gracia retórica, una pequeña música trémula de anciana empolvada... Mozart, es el genio precursor, el primero que supo dar una voz individual a la orquesta... Y estos dos existen sobre todo porque hicieron a Beethoven... ¡Ah! Beethoven, la potencia, la fuerza en el dolor sereno, ¡Miguel Ángel en la tumba de los Medici! ¡Un estratega heroico, un amasador de cerebros, porque todos los grandes de hoy partieron de la sinfonía con coros!”

El mesero, cansado de esperar, empezó a apagar los mecheros, con una mano perezosa, arrastrando los pies. Una melancolía invadía la sala desierta, mancillada por los escupitajos y los retazos de puros; se desprendía el olor de las mesas pegajosas por el alcohol. Desde el boulevard adormecido, sólo se escuchaban los llantos apagados de un borracho.

Gagniere, lejos de todo, seguía la cabalgata de sus sueños. “Weber pasa por un paisaje romántico, conduciendo la balada de los muertos, en medio de sauces afligidos y robles que tuercen sus brazos... Schubert lo sigue, bajo la luna pálida, a orillas de los lagos plateados... Y llega Rossini, el don encarnado, tan alegre, tan natural, despreocupado por la expresión, burlándose del mundo. No me simpatiza,

¡ah! ¡Para nada! Pero es tan sorprendente de todas formas por la abundancia de su invención, por los efectos enormes que saca de la acumulación de las voces y de la repetición inflada del mismo tema... Estos tres, para desembocar en Meyerbeer, un astuto que se aprovechó de todo, poniendo, después de Weber, la sinfonía en la orquesta, dándole expresión dramática a la fórmula inconsciente de Rossini. ¡Oh! ¡Soberbios soplos, la pompa feudal, un grito de pasión que atraviesa la histo-

LA MÚSICA EN MANN Y PROUST

Al igual que el erotismo, la música en Mann es de esencia mágica: música disolvente, que ya aparecía como peligrosamente maléfica en el mundo trágicamente wagneriano de los *Buddenbrooks*, de *Tristan* y de *Sangre vedada*, y que luego se vuelve francamente nigromántica en *La montaña mágica*, y se transforma en demoniaca en el universo atonal del *Doctor Fausto*, cuando la experiencia de Schoenberg se convierte en el símbolo supremo de la ruptura y de la renovación de las formas. Sería fácil ver en esa importancia otorgada a la música, una característica muy alemana; en realidad, la obra tan francesa de Proust otorga al mundo de los sonidos un lugar casi tan importante como el que le atribuye Mann. «Más fuerte que los veladores que dan vueltas...» Proust también sintió que, debido a una especie de magia negra, cada uno de los virtuosos que tocaban la sonata de Vinteuil procedía piadosamente a la evocación de un muerto. Pero para el autor de *En busca del tiempo perdido*, se trata menos de un rito de encantamiento que de una intimación a la inmortalidad. Swann no se sumerge como Hans en el reino de los muertos, con ayuda de tonadas de ópera grabadas en los surcos de un disco de gramófono. A pesar del uso constante y casi excesivo que hace Mann del vocabulario técnico de la música, Proust sigue siendo el más músico de los dos, el más sensible a la belleza matemática de las estructuras musicales, y no especialmente a su poder hipnótico, al sombrío poder visceral del sonido. La música proustiana permanece firmemente instalada dentro del campo de la realización estética; se eleva hasta lo suprasensible por la vía de la perfección, y de ahí se extiende al mundo de la reminiscencia platónica, en el que desemboca toda la obra de Proust. Para Mann, por el contrario, la música abre las puertas de la noche. Sumerge al ser humano en lo más hondo del universo, en el seno de un mundo telúrico a la vez más alto y más bajo que el hombre, como el mundo goethiano de las Madres. La noción de inmortalidad desaparece ante la eternidad.

Marguerite Yourcenar

ria y muchos hallazgos, la personalidad de los instrumentos, el recitativo dramático acompañado sinfónicamente por la orquesta, la frase típica sobre la que se construye toda la obra... ¡Un gran hombre! ¡Verdaderamente, un gran hombre!”

“¡Señor –vino a decirle al mesero–, voy a cerrar”.

Y como Gagniere ni siquiera volteó para mirarlo, se fue a despertar al viejito rentista que dormía delante de su copa.

“–Voy a cerrar, señor.”

Con un escalofrío, el trasnochador se levantó, hurgó en el rincón de sombra donde se encontraba, para buscar su bastón. El mesero se lo recogió debajo de las mesas, y salió.

“Berlioz puso literatura en su asunto.. Es el ilustrador musical de Shakespeare, de Virgilio y de Goethe. Pero, ¡qué pintor! Es el Delacroix de la música, que encendió los sonidos y fulgurantes oposiciones de colores. Con esto, el cráneo partido por la grieta romántica, una religiosidad que lo arrebata, éxtasis por encima de las cimas. Mal constructor de ópera, maravilloso en las partes, exigiéndole demasiado a la orquesta que a veces tortura, llevó hasta su extremo la personalidad de los instrumentos, de los que cada uno representa para él un personaje. ¡Ah! lo que dijo de los clarinetes: “Los clarinetes son las mujeres amadas...” ¡Ah! esto siempre me regó un escalofrío por debajo de la piel... Y Chopin, tan dandy en su byronismo, el poeta arrebatado de las neurosis. Y Mendelssohn, este biselador impecable, Shakespeare con escaarpines de baile, cuyos romances sin palabra son joyas para las damas inteligentes... Y luego, luego hay que ponerse de rodillas...”

Sólo quedaba un mechero encendido encima de su cabeza. El mesero, en sus espaldas, esperaba en el vacío negro y helado de la sala. Su voz adquirió un temblor religioso, llegaba a sus devociones, el tabernáculo postergado, al santo entre los santos.

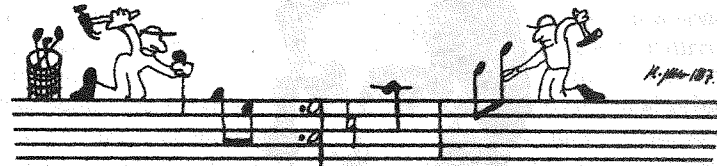
“¡Oh! Schumann, la desesperanza, el gozo de la desesperanza. Sí, el fin último, el último canto de una pureza triste, planeando sobre las ruinas del mundo... ¡Oh! Wagner, el dios, en quien encarnan siglos de música. Su obra es el arca inmensa, todas las artes en un sólo, la humanidad verdadera de los personajes finalmente expresada, la orquesta viviendo por su lado la vida del drama. ¡Qué liberación revolucionaria en el infinito!... La apertura del *Tannhäuser*, ¡ah!, es el aleluya sublime del nuevo siglo: primero, el canto de los peregrinos, el motivo religioso, calmado, profundo, con lentas palpitaciones; luego, la voz de las sirenas que lo van ahogando poco a poco, las voluptuosidades de Venus, llenas de enervantes delicias, de languideces paralizantes, cada vez más altas e imperiosas, desordenadas; y, pronto, el tema sagrado que vuelve gradualmente como una aspiración del espacio, que se apodera de todos los cantos y los funde en una armonía suprema, para llevarlos en las alas de un himno triunfal”.

“–Ya cierro, señor –repitió el mesero”.

Entonces, Gagniere se sobresaltó. Su rostro encantado tuvo una mueca dolorosa. Bebió su cerveza golosamente. Ya en la calle se fue hundiendo hasta el fondo de las tinieblas”.

LA SEÑORITA MARÍA DUPLESSIS

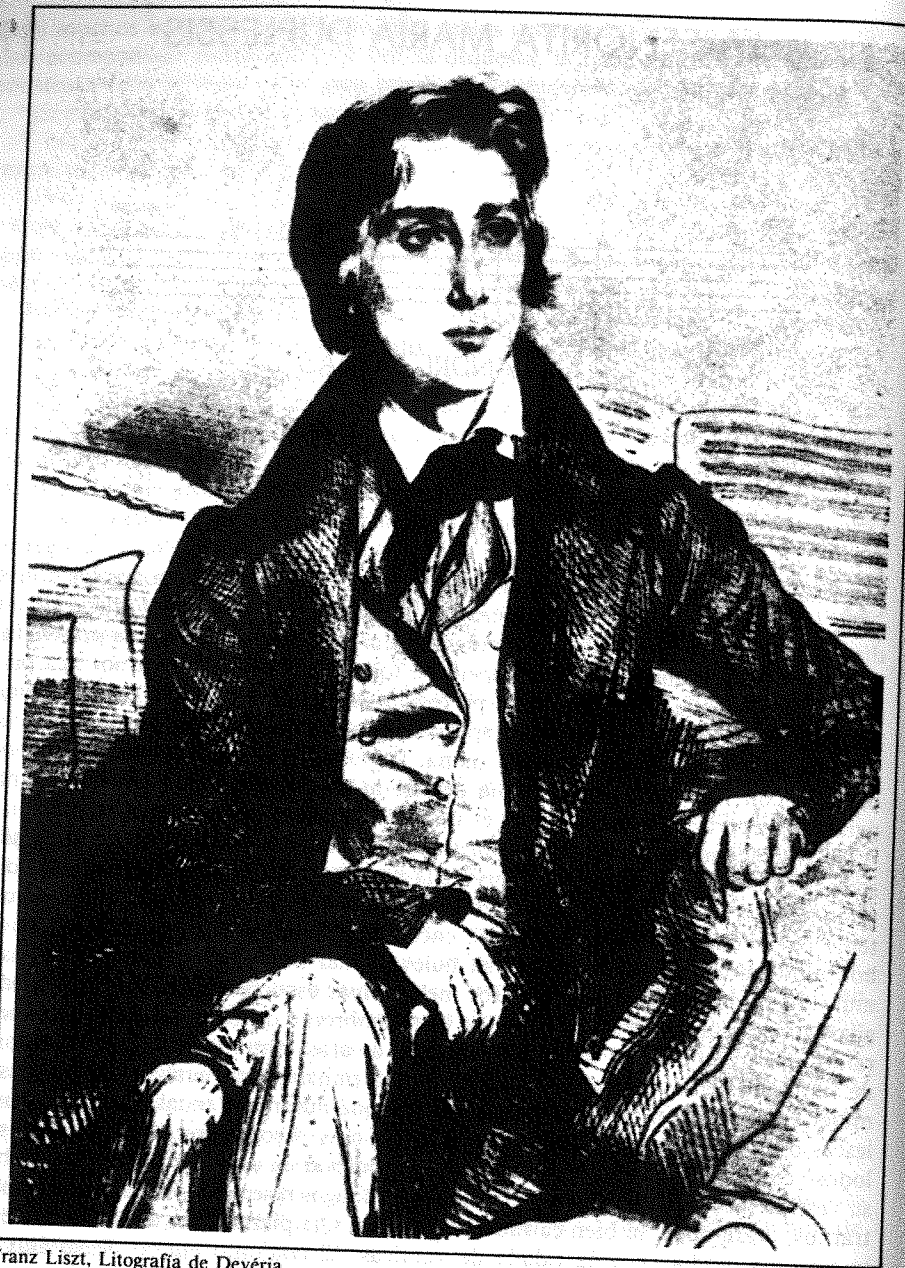
(FRAGMENTO)



ALEXANDRE DUMAS

Allá por el año de 1845, tiempos de paz y abundancia en que todos los dones del espíritu, el talento, la belleza y la fortuna colmaban a esa Francia de un día, había una bella joven de encantadora figura que atraía, con su sola presencia, cierta admiración mezclada con respeto de todo aquel que, al verla por vez primera, no conociera el nombre ni la profesión que tenía. En efecto, con la mayor naturalidad mostraba una mirada ingenua, un gesto engañoso y los andares a la vez osados y decentes de una gran dama. Su rostro era serio, su sonrisa, imponente, y con sólo verla andar, podía decirse lo que dijo Elleviou un día de una dama de la corte: “evidentemente, es una mujerzuela o una duquesa.”

Desgraciadamente no era una duquesa: había nacido abajo de todo en la escala social, y tuvo en efecto que ser muy bella y encantadora para haber subido con tanta ligereza los primeros escalones a los dieciocho años de edad, que sería la que tenía por entonces. Recuerdo haberla encontrado un día, por vez primera, en el horrendo saloncillo de un teatro del bulevar, mal iluminado y atestado de esa multitud ruidosa que suele juzgar los melodramas espectaculares. Había allí más guardapolvos que levitas, más cofias que sombreros de plumas y más gabanes raídos que trajes nuevos; se hablaba de todo, de arte dramático y de patatas fritas, de las obras del Gymnase y de la plata del Gymnase; pero cuando apareció esa mujer en ese umbral extraño, habríase dicho que iluminaba todas esas cosas burlescas o feroces con una mirada de sus bellos ojos. Tocaba con el pie aquel piso lodoso como si, en efecto, hubiera cruzado el bulevar en un día lluvioso; levantaba su vestido instintivamente, para no rozar esos fangos resecos, y sin pensar en mostrarnos, ¿para qué?, su bien calzado pie unido a una pierna bien torneada cubierta por una media de seda calada de vainicas. El conjunto entero de su atavío



Franz Liszt, Litografía de Devéria

armonizaba con aquella cintura flexible y joven; aquel rostro bellamente ovalado, algo pálido, respondía a la gracia que difundía a su alrededor como un perfume indecible.

Así pues, entró, cruzó con la cabeza levantada aquel barullo sorprendido, y nos asombró mucho, a Liszt y a mí, que viniera a sentarse familiarmente en el banco en que nos encontrábamos, pues ni él ni yo habíamos hablado nunca con ella; era mujer espiritual, tenía buen gusto y sentido común, y se dirigió primero al gran artista contándole que lo había oído tocar hacía tiempo, y que la hizo soñar. Sin embargo él, semejante a esos instrumentos sonoros que responden al primer soplo de la brisa de mayo, escuchaba con atención sostenida aquel hermoso lenguaje lleno de ideas, esa lengua sonora, elocuente y soñadora a la vez. Con ese instinto maravilloso que posee y esa costumbre de frecuentar el mundo oficial más encumbrado y el mundo más elevado de los artistas, se preguntaba quién sería aquella mujer, tan familiar y tan noble, que le había dirigido la palabra primero y que, una vez intercambiadas las primeras frases, lo trataba con cierta altivez, y como si él fuera quien le hubiese sido presentado en Londres, en el círculo de la reina o de la duquesa de Sutherland.

Pero una vez que se oyó la tercera llamada, el saloncillo quedó vacío de aquel tumulto de espectadores y juzgadores. La dama desconocida se había quedado sola con su compañera y nosotros..., y hasta se había acercado al fuego, colocando sus pies estremecidos sobre los pocos leños, de modo que podíamos contemplarla a gusto, desde las alforzas bordadas de sus enaguas hasta las horquillas de su cabello negro, con la mano enguantada como en un cuadro, su pañuelo maravillosamente adornado con un encaje regio; de sus oídos colgaban dos perlas de Oriente que una reina habría envidiado. Y llevaba todas esas cosas bellas como si hubiera nacido entre sedas y terciopelos, bajo un artesonado de los grandes *faubourgs*, con una

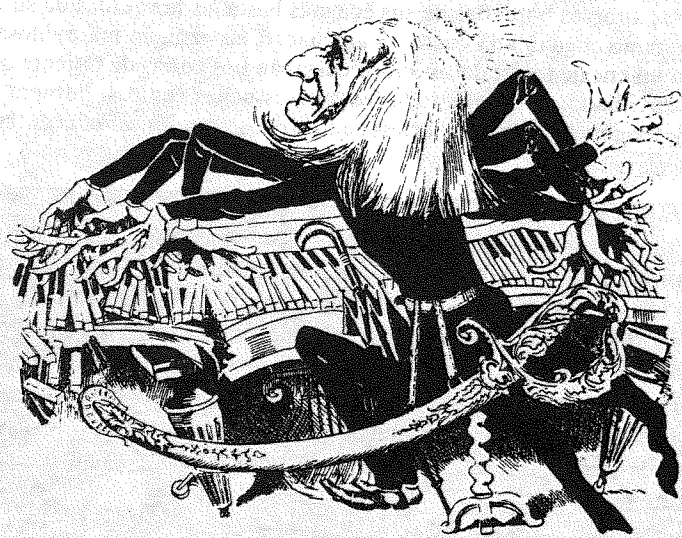
Por otra parte, estimo que a Chopin no le debe haber hecho falta el metrónomo para componer su música. Es indudable que existe una intuición musical que capta la estructura del ritmo en la melodía más que en las divisiones del compás, las cuales hicieron su aparición tardíamente en la historia de la música y por cierto no constituían el elemento más primordial e importante que los musicólogos trataron de registrar. La creación de dichas estructuras es parte de la inventiva, algunos para el ritmo, otros para la melodía. Lo mismo sucede con los poetas.

Ezra Pound
Ensayos Literarios. Monte Avila, 1968

corona en la cabeza y un mundo de aduladores a sus pies. De esa manera su compostura respondía a su lenguaje, su pensamiento a su sonrisa, su atavío a su persona, y en vano habría buscado uno en las más altas cimas del mundo una criatura que estuviera en más bella y completa armonía con sus galas, sus ropas y su conversación.

Sin embargo Liszt, muy sorprendido al ver semejante maravilla en semejante lugar, y al vivir un entreacto tan agradable en medio de tan tremendo melodrama, se abandonaba a toda su fantasía. No solamente es un gran artista, es, además, hombre elocuente. Sabe hablar a las mujeres, pues pasa, como ellas, de una idea a otra y escoge las más opuestas. Le encanta la paradoja, roza lo serio, lo burlesco, y no sabría yo decir con qué arte, qué tacto y qué gusto infinito recorrió, con aquella mujer cuyo nombre ignoraba, todos los matices vulgares y todos los elegantes floreos de la conversación de cada día.

Charlaron así durante todo el tercer acto del susodicho melodrama, pues, en cuanto a mí, apenas me interrogaron una o dos veces, por cortesía; pero como me encontraba precisamente en uno de esos momentos de mal humor en que cualquier tipo de entusiasmo le es velado al alma humana, quedé convencido de que la dama me consideró como un tipo absolutamente aburrido, perfectamente absurdo, y de que tenía toda la razón.



Liszt al piano

La dama de las camelias.
Ed. Porrúa, S. A., 1983. Trad. Leonor Tejada.

DESCUBRIMIENTO DE LA SONATA PARA "TERZGITARRE" DE BEETHOVEN



H. P. 187

JOSÉ ALBERTO UBACH

En el volumen VII del Suplemento a la edición de las *Obras Completas* de Beethoven, se encuentra un "Allegro und Allegretto" en Do mayor, catalogado como "Ohne Instrumentalangabe", o sea: sin instrumentación especificada. La obra despertó en mí gran interés desde que la vi enunciada en el índice; y más aún al verla en papel pautado. Aunque está escrita en 2 claves, es evidente que no se trata de una obra para teclado; lo anterior se deduce tanto por la austeridad armónica, como por el intrigante registro de apenas 3 octavas y una cuarta (del Sol índice³, al Do⁷).

Como guitarrista, no podía dejar de observar esa textura armónica tan peculiar de nuestro instrumento —y estoy casi seguro de que no he sido el primero en notarlo—, sólo que el registro lo negaba. Le faltaría un traste a mi guitarra, y le sobrarían bajos: y eso considerando la guitarra actual (con 19 trastes); recordemos que la guitarra de época sólo tenía 17 trastes, o sea, un registro de apenas 3 octavas y una cuarta! ¡Caray!, si la obra estuviera en La mayor (tono y medio mas abajo), habría encontrado la primera pieza de Beethoven para guitarra sola. Aunque recapacitando un poco, si la pieza estuviera en La, no hubiera sido yo quien encontrara nada. Es bien conocida la relación que tuvo Beethoven con los guitarristas de la época (particularmente con Anton Diabelli y Mauro Giuliani), y los mismos editores hubieran sugerido a la guitarra como el instrumento mas probable. De hecho, fue el conocimiento de esta relación que me instó a buscar en Beethoven algo que hasta ahora parecía inconcebible: su música para guitarra sola.

Mientras tanto, me encontraba ante una obra del gran Beethoven, perteneciente al repertorio de nadie, y susceptible de transcripción a la guitarra (cambiando la pieza de tono); pero esto no me satisfacía totalmente. Otra transcripción no es lo



Beethoven

que andaba buscando, y algo me decía que no andaba lejos del objetivo, o al menos, nunca había estado más cerca. El problema del registro debía tener una explicación.

Analiqué la forma y me di cuenta de que no se trataba simplemente de un Allegro y Allegretto, sino de un Allegro-Sonata, acompañado de un Minueto y Trio. ¡No es posible –me dije–, nadie escribe toda una sonata para un instrumento que no existe! Transcribí la exposición (a La mayor), la toqué, y resultó tan idiomática que corregí: ¡Nadie escribe una Sonata para una guitarra que no existe! ¡Momento momento momento! (así solía interrumpir Segovia), ¿una guitarra que ya no existe? ¿dónde he leído eso?, corrí a mi archivo y busqué la partitura del tercer concierto para guitarra y orquesta de Mauro Giuliani (ese que se toca con “capotastro” en el tercer traste), releí los comentarios de Ruggero Chiesa, y en efecto, allí estaba la respuesta.

El *Concierto No. 3 Op. 70* de Giuliani, fue escrito originalmente para la “chitarra terzina”. Hoy un instrumento muerto, pero que como se verá a continuación, no sólo existió, sino que Beethoven tuvo contacto directo con él.

La “chitarra terzina” no es otra cosa que una guitarra de dimensiones más pequeñas, afinada una tercera menor más alta, y con un registro que va del Sol3 al Do7. Este registro es explotado en su totalidad por Giuliani en la versión original del *Concierto* (hoy adaptado a la guitarra moderna), y es el mismo utilizado por Beethoven en su *Sonata para un instrumento desconocido*. Ahora sabemos que no solo Giuliani escribió seriamente para este instrumento; también Anton Diabelli (1781-1858), y su maestro Leonard von Call (1778-1815) escribieron para la “terzgitarre” (como se le conocía en Viena). Aunque es de suponer que fue mas popular en manos de algunas damas de la aristocracia, que la preferían por su cómodo tamaño.

La razón por la que Giuliani la utilizó con orquesta, en su registro más agudo y timbre más brillante, cualidades que le permitieron abordar la composición de lo que fue el primer concierto para guitarra y orquesta sinfónica; y el balance logrado entre la orquesta y el “nuevo” instrumento, motivó a Diabelli a publicar una segunda versión (para “terzgitarre”) del siempre mas favorecido *Concierto No. 1* de Giuliani.

Ahora bien, respecto a la relación que tuvo Beethoven con la guitarra, es oportuno destacar algunos datos:

1. Beethoven llega a Viena en 1792, en donde compone y publica la mayor parte de su obra, siendo su editor nada menos que Anton Diabelli.
2. Mauro Giuliani (1781-1828), el mas grande virtuoso de la guitarra en su época, reside en Viena de 1806 a 1819, donde goza de la amistad del genio de Bonn, y está documentada la asistencia de este último a sus conciertos.
3. Antonie Brentano (1780-1869), la hoy plenamente identificada “amada inmortal” de Beethoven, era, según el mismo Mayrand Solomon (esclarecedor del misterio), “una guitarrista experta”.

4. Entre la lista de guitarristas con los que trató Beethoven, también se encuentran los siguientes nombres: La Condesa de Gallas, Kuffner, Nanetta Malfatti, von Weber, Rummel, Gansbacher y Schubert.

Tomando en cuenta estos hechos, es más bien de extrañar que Beethoven no haya escrito más música para guitarra; y la identificación de la "terzgitarre" como el instrumento no especificado del "Allegro und Allegretto", como se verá, es prácticamente irrefutable.

La pieza fue escrita y firmada por Beethoven (no está en duda su autenticidad). Fue escrita para un instrumento cuyo registro coincide con el de la "terzgitarre", y difiere del de todos los otros instrumentos armónicos conocidos en la época. Aquí cabría mencionar la existencia de la "mandora", instrumento equivalente a la "terzgitarre" en la familia de laúd, y para el cual Johan Georg Albrechtsberger (profesor de Beethoven en los 1790s), escribiera algunas obras; pero investigando más a fondo, encontramos que éstas datan de c. 1770 (año de nacimiento de Beethoven). Asimismo, sería difícil que el pequeño laúd de Albrechtsberger tuviera más trastes de los usuales, y al final de cuentas, la guitarra volvería a ser el indispensible heredero.

Otra posibilidad sería un reloj musical (ya Thayer la contempla), pero si bien es cierto que Beethoven escribió algunas piezas para estos aparatos, una sonata para reloj mecánico queda fuera de toda lógica.

Tampoco es practicable en dos instrumentos de cuerda frotada, incluídos la "lira organizatta" y el "barytone" (utilizados a dúo por Haydn).

El arpa, no explica ni el registro, ni el lenguaje armónico (ver las Variaciones sobre un tema suizo para arpa o tecla, escritas por Beethoven en 1797). Y mientras más buscamos, más sola se queda la "terzgitarre".

La guitarra exige un tratamiento muy especial de parte del compositor (Berlioz afirmaba que era prácticamente imposible escribir para ella, sin ser guitarrista). Las posibilidades armónicas se ven restringidas al abordar la región aguda; los acordes en posición abierta, aunque estén dentro del registro, no siempre son practicable; asimismo, la independencia entre la línea melódica y el acompañamiento (en acordes o cualquier patrón de arpeggios), está siempre condicionada por el movimiento exclusivo de la mano izquierda. El uso de las cuerdas al aire soluciona algunos de estos problemas, pero para que éstas existan, hay que escribir en un tono guitarrístico. No se puede abordar la composición de una obra para guitarra pensando en un piano pequeño. Y es innegable que todos estos factores han sido tomados en cuenta para la composición de la obra que nos ocupa. Para convencer a un guitarrista, la sola partitura (una vez considerada la "terzgitarre") es suficiente; es para los no guitarristas que escribo estas notas.

Un aspecto que no hemos tratado, es el de la fecha de su composición. Willy Hess, en sus comentarios al Suplemento de las Obras Completas de Beethoven, sugiere una fecha más bien temprana, supongo que en gran parte debido a la transparencia de la textura armónica (muy "a la Mozart"), pero visto esto como consecuencia del instrumento para el cual seguramente fue escrita, no encuentro argu-

mento serio para no poderla situar en la época de Giuliani, Diabelli y Brentano (con quien Beethoven comenzó a tratar en 1810).

De cualquier manera, la relación de Beethoven con los arriba mencionados no es condición *sine qua non* para la asociación de Beethoven la guitarra, y la *Sonata* bien pudo haber sido escrita en los primeros años del periodo vienés (como sugiere Hesa), por instancias de algún desconocido personaje. Por cierto que Philip J. Bone (en "The Guitar and Mandoline", 1914), menciona que en la Biblioteca de la Corte Imperial, en Berlín, se conserva una nota de Beethoven dirigida a su amigo Karl Amenda (cuya amistad sí data de este periodo), que entre otras cosas dice: "diga al guitarrista que venga conmigo".

Guitarristas sobran, pero los principales fundamentos de que la *Sonata* es para "terzgitarre" son: 1. La exclusiva compatibilidad del registro; 2. Lo idiomático de la escritura (guitarrísticamente hablando); y 3. El hecho de que a la fecha (a casi dos siglos de distancia), nadie haya encontrado una mejor solución, o lo que es peor, nadie haya encontrado solución alguna. Incluidos Thayer, Schuneman, Kinsky y Halm, Hess, etc., quienes ya se han ocupado del tema.

Solo como refuerzo de lo anterior, tiene significado el estudio de las relaciones entre Beethoven y los guitarristas de la época; aunque estas no dejen de ser bastante sugestivas. A estas alturas, me gustaría contestar un par de preguntas que quizá algunos de los lectores ya se hayan formulado:

1. Si bien todo parece apuntar hacia la "terzgitarre", ¿no resulta significativo el hecho de que no exista otra obra para guitarra?

2. ¿Por qué Beethoven utilizó dos claves, y no la tradicional escritura para guitarra en clave de Sol octavada?

Pues bien, la creencia de que Beethoven no escribió para la guitarra es, aunque muy generalizada, falsa.

El ejemplo más documentado es la primera versión de la canción "An die Geliebte" (A la amada), WoO 140, sobre un poema de J. L. Stoll. En la parte superior derecha del manuscrito se lee: "Den 2ten März, 1812 mir vom Author erbethen" (un pedido que me hizo el autor el 2 de marzo de 1812). La letra de esta frase ha sido identificada por M. Solomon: es la de Antonie Brentano. La canción fue inicialmente publicada como un *Lied con acompañamiento de piano o guitarra*, y el mismo Beethoven compuso en diciembre de 1812 un segundo acompañamiento para piano; lo que viene a reafirmar la primacía guitarrística del primero.

Otras canciones fueron publicadas con acompañamiento de guitarra en vida de Beethoven ("Mignons Gesang", "Adelaide", "Anderken" etc...), y hay una carta (fechada en Viena, la primavera de 1810), dirigida a Therese Malfatti que dice: "Con la presente, apreciable Therese, recibirá lo que le prometí ...Por favor sea tan amable de entregar esta canción, transcrita para guitarra, a su querida hermana Nanette. El tiempo fue muy corto, de otra manera la parte de voz también hubiera sido añadida".

Agreguemos que Thayer, el gran biógrafo de Beethoven, registra la existencia de una pieza originalmente escrita para violín y guitarra, y que posteriormente Bee-



Beethoven

thoven utilizó como uno de los movimientos de la *Serenata en Re mayor* Op. 8, para violín, viola y violoncello.

Respondiendo a la segunda pregunta, podríamos comenzar por señalar que la primera versión de "An die Geliebte", o sea, la versión para guitarra, también fue escrita originalmente en dos claves; y si además tomamos en cuenta que la "terzgitarre" es un instrumento transpositor, prácticamente no hay otra opción de escritura para el compositor no guitarrista, que la utilizada por Beethoven (tonalidad y octavas reales, en dos pentagramas:).

Es inconcebible hablar de la guitarra en el siglo XIX sin mencionar la figura de Fernando Sor (1778-1839), quien es considerado el mejor compositor de música para guitarra en este siglo. Aunque Francois J. Fétis lo llama "el Beethoven de la guitarra", parece que estos dos personajes no estuvieron directamente relacionados (Sor vivió sobre todo en París); y la razón por lo que lo evoco no es Beethoven, sino la forma sonata. Resulta que Sor fue grande, pero sólo en las formas pequeñas, y sus sonatas se cuentan entre sus obras menos logradas.

Así pues, los grandes guitarristas de nuestra época, han tenido que llenar ese enorme vacío (el de sonatas para guitarra), como mejor han podido:

Segovia, quien nunca gustó de la música de Giuliani, se decidió por grabar sólo el primer movimiento de su *Sonata Op. 15* ¡Alguna había que tocar!, y más adelante encargó a Ponce la composición de dos sonatas: una en estilo clásico y la otra romántica. ¡Bellísimas!, pero no del siglo XIX.

Julian Bream, tomó las tres sonatas de Diabelli, escogió los mejores movimientos de cada una y armó su *Sonata de Diabelli en La mayor*, que con más que uno que otro retoque, no quedó tan mal.

John Williams, tomó la *Gran sonata para guitarra y violín* de Paganini, pasó las notas del violín a la guitarra y asunto arreglado.

Yepes y los Romero se conformaron con tocar las de Giuliani y Sor, tal cual son.

Eduardo Fernández, contra la idea de Bream toca "la menos mala de Diabelli", pero completa.

Y Christopher Parkening, de plano mejor no toca ninguna.

Tales son nuestras opciones.

Podré sonar sarcástico, pero la realidad del repertorio clásico-romántico de la guitarra (antes y después no estamos tan mal), es cruda. Y podrá también parecer que me he desviado del tema, pero es necesario exponer, aunque sea someramente, el lamentable estado que guarda nuestro repertorio del siglo pasado, particularmente en lo que concierne a la forma sonata.

De las sonatas de Sor, sólo los minuetos forman parte del repertorio vigente; y el de Beethoven (segundo movimiento), con sus acordes de cuatro notas, pasajes en octavas, frases con la primera cuerda al aire como nota pedal y arpeggios utilizando cuerdas sueltas para acompañar una melodía aguda, ni siquiera puede considerarse como "menos guitarrístico" que los de Fernando Sor. Lo mismo se puede decir del Allegro-Sonata, y recordemos que ésta fue la forma musical más importante del siglo pasado.

De aquí que el descubrimiento de la instrumentación de esta sonata de Beethoven, tenga una trascendencia mayor de la que el solo nombre del autor nos pudiera sugerir. No se trata de una Décima Sinfonía detrás de la cual no sólo hay otras nueve, sino 41 de Mozart y 104 de Haydn; y después de la cual tenemos las de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Bruckner, Brahms, Tchaikovsky, Mahler, etc... Se trata de la ÚNICA sonata para guitarra en todo este período, escrita (con perdón de Sor), por un gran compositor. Se trata por lo tanto, de la pieza del repertorio guitarrístico más importante desde Bach, hasta el nuevo repertorio generado por Andrés Segovia. Y esto no es una simple deducción hecha sobre papel; la pieza no defrauda en ningún momento el nombre del autor, y si bien hay sonatas de mayores dimensiones entre las de los guitarristas-compositores ya mencionados, simplemente no hay punto de comparación.

Ignoramos las circunstancias particulares por las cuales la *Sonata* no se publicó, aunque seguramente no tardarán en aparecer datos que arrojen nueva luz sobre sus orígenes, sobre todo ahora que ya sabemos por dónde buscar.

Por lo pronto, no me queda sino agradecer a la Dra. Jane Zwerneman de Lam y al Lic. Giacomo Gould Bei, por su asistencia en la necesaria traducción de varios textos en alemán durante la investigación; y anunciar mis intenciones de realizar la primera audición de la *Sonata para "Terzgitarr"* de Beethoven el próximo mes de octubre, interpretándola tanto en el instrumento original (la "terzgitarr" o guitarra tercerola), como en la guitarra actual de concierto.

Terminaré diciendo que ésta es la primera de una serie de aportaciones (algunas de la misma magnitud), que en su oportunidad iré dando a conocer, y que contribuirán sobremanera a la dignificación del repertorio de la guitarra de concierto.



Beethoven

Nota

El maestro Ubach ha puesto la presente investigación a consideración de dos de los más destacados músicos de la región: primeramente al Profr. Félix Mora García, exdirector del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, asesor musical del INBA para provincia, quien actualmente radica en Ensenada, B. C., dedicado también a la composición (incluyendo música para guitarra); y posteriormente al Dr. Donald Barra (con quien Ubach estudió dirección orquestal en la Universidad Estatal de San Diego, Ca.), actual director de la Orquesta de Cámara de San Diego, autor del libro *Psicologic Conducting* (con prólogo de Yehudi Menuhin), y cuyo primer instrumento fue precisamente la guitarra.

Ambos han quedado plenamente convencidos de la tesis de Ubach, y han manifestado por escrito sus halagadores comentarios.

Sonata for TERZGITARRE

L. van Beethoven

Revised and Fingered by
José Alberto Ubach

Allegro non plu molto

20 CIV ϕ VII CIX CVII IV

CH CIV ϕ II ϕ IV

25 III ϕ IV III ϕ IXCVII CIX

30 CVII CVI

IV CI ϕ II CIV

35 ϕ II CVI ϕ II

ϕ II 40 CII

ϕ II

45 CVII

50

55

60 CVII ϕ IX ϕ VII C VI VII IX

Musical score for page 96, featuring seven staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is annotated with various letters and numbers:

- Staff 1: Measure 65, circled number 2, and label CVII.
- Staff 2: Measure 65, circled number 65, and labels CV and CV.
- Staff 3: Label CI and circled number 70.
- Staff 4: Labels CV and CV.
- Staff 5: Labels CV and CV.
- Staff 6: Labels CV and CV.
- Staff 7: Measure 80, circled number 80, and circled numbers 84 and 86.

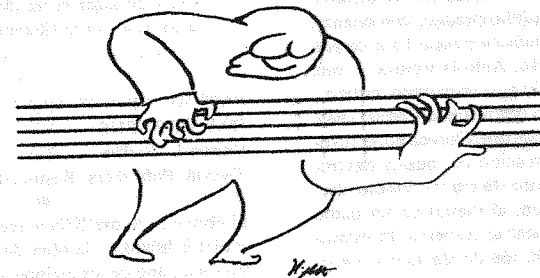
Musical score for page 97, featuring six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is annotated with various letters and numbers:

- Staff 1: Labels CVII, CVII, CVII, CVII, and circled number 85.
- Staff 2: Label CXI and circled number 2.
- Staff 3: Labels CV, CV, and CV.
- Staff 4: Labels CV and CV.
- Staff 5: Label CV and circled number 90.
- Staff 6: Labels CV and CV.

CVII
 CVII
 CVII
 65
 70
 75
 CVII (a)
 80
 CVII
 85
 CVII
 90
 CVII
 95
 CVII
 100
 CVII
 105
 CVII
 110
 CVII
 115
 CVII
 120
 CVII
 125
 CVII
 130
 CVII
 135
 CVII
 140
 CVII
 145
 CVII
 150
 CVII
 155
 CVII
 160
 CVII
 165
 CVII
 170
 CVII
 175
 CVII
 180
 CVII
 185
 CVII
 190
 CVII
 195
 CVII
 200
 CVII
 205
 CVII
 210
 CVII
 215
 CVII
 220
 CVII
 225
 CVII
 230
 CVII
 235
 CVII
 240
 CVII
 245
 CVII
 250
 CVII
 255
 CVII
 260
 CVII
 265
 CVII
 270
 CVII
 275
 CVII
 280
 CVII
 285
 CVII
 290
 CVII
 295
 CVII
 300
 CVII
 305
 CVII
 310
 CVII
 315
 CVII
 320
 CVII
 325
 CVII
 330
 CVII
 335
 CVII
 340
 CVII
 345
 CVII
 350
 CVII
 355
 CVII
 360
 CVII
 365
 CVII
 370
 CVII
 375
 CVII
 380
 CVII
 385
 CVII
 390
 CVII
 395
 CVII
 400
 CVII
 405
 CVII
 410
 CVII
 415
 CVII
 420
 CVII
 425
 CVII
 430
 CVII
 435
 CVII
 440
 CVII
 445
 CVII
 450
 CVII
 455
 CVII
 460
 CVII
 465
 CVII
 470
 CVII
 475
 CVII
 480
 CVII
 485
 CVII
 490
 CVII
 495
 CVII
 500
 CVII
 505
 CVII
 510
 CVII
 515
 CVII
 520
 CVII
 525
 CVII
 530
 CVII
 535
 CVII
 540
 CVII
 545
 CVII
 550
 CVII
 555
 CVII
 560
 CVII
 565
 CVII
 570
 CVII
 575
 CVII
 580
 CVII
 585
 CVII
 590
 CVII
 595
 CVII
 600
 CVII
 605
 CVII
 610
 CVII
 615
 CVII
 620
 CVII
 625
 CVII
 630
 CVII
 635
 CVII
 640
 CVII
 645
 CVII
 650
 CVII
 655
 CVII
 660
 CVII
 665
 CVII
 670
 CVII
 675
 CVII
 680
 CVII
 685
 CVII
 690
 CVII
 695
 CVII
 700
 CVII
 705
 CVII
 710
 CVII
 715
 CVII
 720
 CVII
 725
 CVII
 730
 CVII
 735
 CVII
 740
 CVII
 745
 CVII
 750
 CVII
 755
 CVII
 760
 CVII
 765
 CVII
 770
 CVII
 775
 CVII
 780
 CVII
 785
 CVII
 790
 CVII
 795
 CVII
 800
 CVII
 805
 CVII
 810
 CVII
 815
 CVII
 820
 CVII
 825
 CVII
 830
 CVII
 835
 CVII
 840
 CVII
 845
 CVII
 850
 CVII
 855
 CVII
 860
 CVII
 865
 CVII
 870
 CVII
 875
 CVII
 880
 CVII
 885
 CVII
 890
 CVII
 895
 CVII
 900
 CVII
 905
 CVII
 910
 CVII
 915
 CVII
 920
 CVII
 925
 CVII
 930
 CVII
 935
 CVII
 940
 CVII
 945
 CVII
 950
 CVII
 955
 CVII
 960
 CVII
 965
 CVII
 970
 CVII
 975
 CVII
 980
 CVII
 985
 CVII
 990
 CVII
 995
 CVII
 1000
 CVII
 D. C.

III
 Allegro
 5
 CX IX
 10
 CVII IX
 CVII
 15
 CVII
 20
 CV VII CV
 25
 CX IX CIX
 CVII CV
 30
 35
 40
 45
 50
 55
 60
 65
 70
 75
 80
 85
 90
 95
 100
 105
 110
 115
 120
 125
 130
 135
 140
 145
 150
 155
 160
 165
 170
 175
 180
 185
 190
 195
 200
 205
 210
 215
 220
 225
 230
 235
 240
 245
 250
 255
 260
 265
 270
 275
 280
 285
 290
 295
 300
 305
 310
 315
 320
 325
 330
 335
 340
 345
 350
 355
 360
 365
 370
 375
 380
 385
 390
 395
 400
 405
 410
 415
 420
 425
 430
 435
 440
 445
 450
 455
 460
 465
 470
 475
 480
 485
 490
 495
 500
 505
 510
 515
 520
 525
 530
 535
 540
 545
 550
 555
 560
 565
 570
 575
 580
 585
 590
 595
 600
 605
 610
 615
 620
 625
 630
 635
 640
 645
 650
 655
 660
 665
 670
 675
 680
 685
 690
 695
 700
 705
 710
 715
 720
 725
 730
 735
 740
 745
 750
 755
 760
 765
 770
 775
 780
 785
 790
 795
 800
 805
 810
 815
 820
 825
 830
 835
 840
 845
 850
 855
 860
 865
 870
 875
 880
 885
 890
 895
 900
 905
 910
 915
 920
 925
 930
 935
 940
 945
 950
 955
 960
 965
 970
 975
 980
 985
 990
 995
 1000

NOTAS SIN MÚSICA



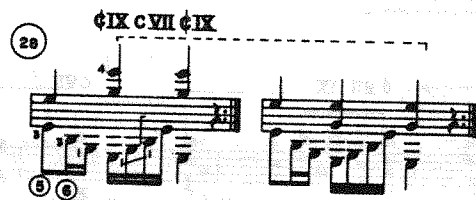
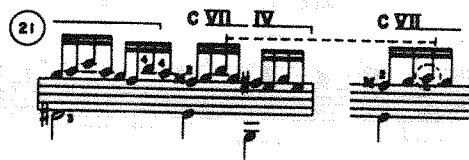
LIBROS

Juan Arturo Brennan

Vale la pena recordar que, como excepción a la regla entre los compositores mexicanos, a Carlos Chávez sí le dio por escribir ensayos sobre diversos tópicos musicales. Es probable que su trabajo más importante en este sentido sea el libro titulado *Hacia una nueva música*, que nació a partir de una serie de artículos publicados en *El Universal* hacia 1932. Los artículos en cuestión eran, originalmente, los reportes que Chávez hacía a la Secretaría de Educación sobre sus observaciones respecto al avance de la radio y otras cuestiones técnicas en los Estados Unidos. Ya organizado como un libro, *Hacia una nueva música* fue publicado en 1937, en inglés, por la casa editora Norton. La edición a que se refiere esta reseña es, simplemente, una reimpresión del original, realizada por Da Capo Press. Vale la pena señalar también que la traducción al inglés del libro fue obra de Herbert Weinstock, conocedor profundo de la obra y el pensamiento de Chávez, y que fue realizada con la colaboración del compositor.

En los tres primeros capítulos del libro, de

corte teórico, Chávez se dedica a hacer una breve exploración del estado actual (en 1932) de la música y sus medios. Algunos principios de física musical y de reproducción sonora son puestos en el contexto real del quehacer musical de compositores, intérpretes y público. A partir del cuarto capítulo, Chávez se dedica a analizar algunos instrumentos eléctricos de reproducción musical, a partir de sus posibilidades reales y, en ocasiones, extrapolando algunas cuestiones que al paso de los años habrían de volverse una realidad práctica. Como antecedentes importantes, Chávez menciona algunos medios mecánicos de reproducción musical, y luego dedica dos capítulos a la música cinematográfica y a la radio. De especial interés es el escepticismo que Chávez muestra sobre la capacidad de la música de cine para volverse un estilo válido y autónomo, con características propias. Más adelante, Chávez supera la simple descripción del aparato de radio, para explorar su sentido en cuanto instrumento de comunicación y difusión musical masivo, y más aún, como posible generador de la creación musical. Finalmente, Chávez hace algunas consideraciones sobre la posibilidad de aplicar los nuevos instrumentos eléctricos a los antiguos principios de teoría y práctica musical, y en el último capítulo del libro, que es el que le da título, hace un sumario de posibilidades a futuro, un



futuro que para nosotros ya llegó. El énfasis de Chávez está puesto en la creciente interacción entre la música y la tecnología, y en la necesidad de que el músico esté al tanto de los desarrollos técnicos en el área de la grabación y la reproducción musical. Y si bien es evidente que Chávez veía con interés particular estas nuevas tecnologías, en ese último capítulo predijo, con certeza, que lo eléctrico en la música nunca iba a desplazar al concierto en vivo. Ante la lectura de este interesantísimo texto, sobrio, medurado, crítico y analítico como todo lo que atañe a Chávez, vale la pena preguntarse: ¿por qué Chávez no se involucró de lleno en la creación de música electrónica? Quizá le pareció que la era del sonido electrónico estaba lejos aún, al menos en un plano creativo válido. Citemos, al respecto, lo escrito por Chávez en la conclusión de *Hacia una nueva música*:

"No creo en el futurismo. Creo sólo en el presente."

TOWARD A NEW MUSIC

Carlos Chávez
Da Capo Press, Nueva York, 1975

Otro estudioso de la personalidad y la obra de Carlos Chávez es Robert Parker, cuya tesis de maestría fue un análisis de las tres primeras sinfonías del compositor. Basado en su amplio conocimiento de la música de Chávez, Parker publicó un compacto e interesante libro, titulado *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus* (Carlos Chávez, el moderno Orfeo mexicano), en el que combina la biografía con el análisis musical. Un primer capítulo es dedicado a un breve esbozo biográfico de Chávez, en donde se hace el énfasis necesario en su actividad como funcionario y promotor musical a lo largo de diversas administraciones. Viene después una serie de capítulos dedicados al análisis, por géneros, de lo más importante de la producción musical de Chávez, incluyendo su música para la escena. El capítulo dedicado al sumario y las conclusiones es especialmente interesante, por cuanto en él Parker logra integrar perfectamente la personalidad musical de Chávez, surgida al amparo del nacionalismo pero finalmente enfocada hacia una música más universal. En este mismo capítulo hay interesantes impresiones de Parker sobre Chávez como escritor, como conferencista, y como direc-

tor de orquesta, incluyendo una fascinante lista de las orquestas dirigidas por Chávez en su carrera. La obra de Parker se complementa con un catálogo de las obras de Chávez, una discografía a la que pueden hacerse algunas adiciones (el libro data de 1983) y una buena bibliografía en la que ocupa un lugar especial el sólido trabajo de García Morillo sobre Chávez.

CARLOS CHÁVEZ: MEXICO'S MODERN DAY ORPHEUS

Robert L. Parker
Twayne Publishers, Boston, 1983

El libro que André Boucourechliev ha dedicado a explorar la vida y la obra de Igor Stravinsky es, sin duda, uno de los mejores textos escritos sobre el gran compositor ruso. No hay aquí la separación física de vida/obra, sino un tejido continuo, singular, que apunta claramente a lo inseparable de la biografía y la creación. A lo largo de su exploración de Stravinsky, el texto de Boucourechliev va pintando al mismo tiempo un interesante cuadro del clima creativo de otras disciplinas, y de las relaciones entre Stravinsky y otros artistas de su tiempo. No faltan tampoco las citas de tantas y tantas cosas dichas y escritas por Stravinsky, que enriquecen el retrato de uno de los creadores más completos y complejos de nuestro tiempo. Como tantos otros analistas, Boucourechliev reconoce la importancia de *La consagración de la primavera*, y le dedica un capítulo entero, al interior del cual hallamos un interesantísimo análisis rítmico a partir de una página de la partitura. El resto del texto, como es de suponerse, abunda también en ejemplos musicales que son analizados por Boucourechliev a la luz de las distintas facetas del pensamiento creativo de Stravinsky. Es precisamente esto, ante todo, lo que destaca en el texto de Boucourechliev: la semblanza de un compositor en perenne cambio, en constante transformación a partir del cuestionamiento del trabajo propio y de su percepción del mundo. De especial intensidad es la descripción que Boucourechliev hace de los últimos años de Stravinsky, concluyendo con el servicio fúnebre al que asisten, entre otros, Stokowski, Rubinstein, Stern, Carter, Sessions, Babbitt, y el autor del libro que nos ocupa. Menos extensa que otras obras dedicadas a Stravinsky, ésta es, sin embargo, admirable por lo compacto y conti-

nua de su desarrollo, y está marcada, página a página, por la evidente admiración (crítica, que no incondicional) del autor por su biografía.

IGOR STRAVINSKY

André Boucourechliev
Ediciones Turner, Madrid, 1987

Concertista de piano y colaboradora del *Corriere della Sera*, Mya Tannenbaum realizó entre 1979 y 1981 varias entrevistas con Karlheinz Stockhausen, que fueron recopiladas en un libro que apareció en Italia en 1985, y que se publicó en español en 1988. Desde el título mismo del libro, *Entrevista sobre el genio musical*, se advierte una cierta parcialidad por la entrevistadora hacia su sujeto. Los temas abordados a lo largo de las entrevistas son típicos del quehacer musical de nuestro tiempo, pero están tratados desde la peculiar óptica de Stockhausen. Con los antecedentes sobre su música, su persona y su pensamiento creativo, es fácil detectar, a lo largo de este libro, las principales vertientes que han orientado su trabajo, vertientes que muchas veces tienen que ver más con cuestiones extramusicales que con la

música misma. Si, es preciso reconocer que Stockhausen ha contribuido de manera notable al lenguaje musical de nuestro tiempo, pero es preciso reconocer también que muchas de sus ideas no hacen sino oscurecer lo estrictamente musical de su obra. A lo largo de las entrevistas con Tannenbaum (al igual que en otros textos suyos), Stockhausen transita por mundos que si para él son conocidos de primera mano, para el mortal común no lo son: demasiado zodiacal, demasiada mística, demasiadas cuestiones arcanas que en nada clarifican el discurso musical de su obra. En cuanto a la entrevista misma, por momentos es evidente que la posición de Tannenbaum se vuelve adulatoria, casi completamente acrítica, y esto no ayuda mucho. Si, el libro ofrece buenos acercamientos al pensamiento filosófico de Stockhausen, pero ¿qué pensar sobre un músico que afirma, categóricamente, que está en sintonía con las esferas del espíritu?

STOCKHAUSEN: ENTREVISTA SOBRE EL GENIO MUSICAL

Mya Tannenbaum
Ediciones Turner, Madrid, 1988

SIRENAS TAJANTES

para Luis Jaime Cortez

Mientras escribía un relato en mi nueva computadora, escuché de pronto un sonido de guitarras a mi espalda; al principio no le di importancia, pero al poco rato recordé que no tenía radio ni aparato alguno en funciones. Pensé en algún guitarrista callejero, pero la música era tan vívida dentro de la casa, que me dispuse a asomarme a la sala. Allí encontré una pecera enorme que nadie había traído y dentro de ella dos sirenas entonando canciones de Heitor Villa-Lobos; me miraron, me sonrieron y yo me acerqué a ellas con ganas de enamorarme de cualquiera, o de las dos. Cuando toqué el vidrio con la intención de meterme al agua y hacer el amor con las sirenas, la pecera reventó como gran globo de Cantolla y, para acabarla de amolar, desaparecieron las mujeres de cola de pescado. Regresé confundido a mi computadora y escribí esta constancia de la posibilidad imaginativa de la electrónica ante la contundencia de lo fantástico.

Guillermo Samperio

APUNTES DE BITÁCORA: IL PIACERE EN FRANCIA

Aurelio Tello

Lunes 3 de julio. Hoy, por fin, se ha confirmado la gira a Francia del Ensemble Vocal e Instrumental IL PIACERE. Llevo casi 3 meses dirigiéndolo desde la deserción, para mí inexplicable, del anterior director y de siete integrantes del coro.

Martes 4. La Dirección de Intercambios Culturales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores han confirmado su apoyo económico para realizar la gira. Muchos meses de lucha y un sin fin de esfuerzos empiezan a traducirse en apoyos reales.

Viernes 7. Hoy partiremos a Indianápolis para inaugurar el festival de música barroca de Butler University.

Domingo 9. Creo que hemos hecho un buen concierto para los tres meses de trabajo que tenemos. Frank Cooper, nuestro anfitrión, está satisfecho. El público ha reaccionado cálidamente, en especial cuando cantamos los villancicos mexicanos de la época colonial.

Martes 11. Tengo serias dificultades para cumplir el compromiso en Francia. Dos de mis sopranos, Liliana y Rosario, por distintas razones, no irán a Europa. Milla Domínguez y Luz Angélica Uribe han ofrecido su apoyo.

Viernes 14. Milla y Luz Angélica se integran rápidamente al coro. Luz Angélica tiene un solfeo excelente. El ensayo con los instrumentistas ha sido positivo.

Lunes 17. Los viajes en avión me asustan, pero Francia nos espera. Aprovecharé el tiempo (tres horas para cambiar de avión) y haré un ensayo en el aeropuerto de Miami.

Debemos abordar el avión a París. El grupo está optimista; yo también. Los aplausos del improvisado público nos han hecho bien.

Miércoles 19. París. Iglesia de Saint-Severin. Concierto para el Festival Estiva con obras de Manuel de Sumaya, "un compositor mexicano contemporáneo de Bach" según reza el anuncio del concierto. José Antonio Guzmán, el clavecinista que nos acompaña, ha hecho una buena presentación del programa. Un público sorprendido nos ha aplaudido largo, largo y hemos tenido que regalar un villancico de Sumaya. Ami-

gos mexicanos y peruanos que viven en París han venido al concierto. Al filo de la medianoche, siento que no ha sido poco el vino que el contento nos ha hecho beber.

Viernes 21. Estamos en la Abadía de Ligeu, cerca de Poitiers. Ha sido maravillosa la experiencia de presenciar la celebración del oficio de Vísperas cantado por los monjes cistercienses de la abadía. La pureza del canto llano en una de sus más auténticas interpretaciones nos ha sido ofrecida como un don. Ello me ha permitido superar el cansancio y tener un ensayo hasta cerca de la medianoche.

Sábado 22. Después del desayuno salimos en dirección a Perigueux. Por la noche, en una ex mina de cantera habitada como sala de conciertos, en la Tour Blanche, cantamos otra vez el programa de Manuel de Sumaya. El público que regularmente asiste a los conciertos del festival *Musiques et Paroles en Riberacois* (ésta es la décima versión) nos ha aplaudido con entusiasmo y cariño. Hemos debido volver tres veces al escenario y cantar dos obras fuera de programa.

Domingo 23. Arribamos a la Abadía de L'Escaladieu, cerca de Tarnos y Tournay. M. Jean Lemenceau, Presidente de la Asociación para la restauración y reutilización de la abadía, y las personas que allí habitan nos atienden con esmerada deferencia y esplendidez. Nuestro concierto está incluido en el Festival *Les Heures Musicales de l'Abbaye de L'Escaladieu*. Presentamos una selección de villancicos y motetes mexicanos de los siglos XVI y XVII y la ópera *Venid, venid deidades* de fray Esteban Ponce de León compuesta en Cuzco, Perú, en 1749. La vieja iglesia de la abadía, de austero estilo románico, se llena de un público igualmente cálido. Nos saludamos con Javier Hinojosa, quien ha venido especialmente a oírnos y cuyos atentos y prodigiosos consejos recibimos con gratitud y amistad.

Lunes 24. Concierto en Plaisance du Gers dentro del Festival de Verano de Ars Organorum. El mismo programa de L'Escaladieu, el mismo éxito. Al término de una espléndida cena de nuestros anfitriones, Daniel Birousté nos ha llevado a la iglesia para enseñarnos el magistral trabajo de reconstrucción que ha hecho del órgano de Plaisance siguiendo la técnica de los viejos constructores españoles de órganos del siglo XVII.

Miércoles 26. A mí que he viajado tantas veces por la cordillera de los Andes, a mí que nací allí,

... "Allá, cuando joven, había aprendido a acariciar el largo cuello sinuoso y desmesurado de las frases chopinianas, libres, táctiles, flexibles, que empiezan por buscarse su sitio por camino muy remoto y apartado del que tomaron al salir, muy lejos del punto donde esperábamos su contacto, pero si se entregan a este retazo de su fantasía es para volver más deliberadamente -con retorno más meditado y preciso, como dando en un cristal que resuene hasta arrancar gritos- a herirnos en el corazón".

Marcel Proust, "Por el camino de Swann", p. 392

el viaje a España cruzando los Pirineos me resulta familiar e igualmente sobrecogedor. A mediodía llegamos a Jaca, en el Alto Aragón. De allí a San Juan de la Peña a visitar el santuario románico. Por la noche, concierto en Sabiñánigo, pueblo de 9,000 habitantes que despide con gran jolgorio callejero las fiestas de Santiago. Nuestra música resulta una brisa nueva en un lugar donde (ya) lo único que se escucha es el peor rock comercial.

Sábado 29. Nos despedimos de L'Escaladieu. Yo conservo uno de los recuerdos más gratos de la hospitalidad francesa. La noche anterior han habido abrazos, intercambio de direcciones, brindis y, por supuesto, canciones mexicanas. Al atardecer llegamos a la Abadía de Sylvanés, cerca de Camares, donde nos espera Alain Pacquier con Michel Wolkowitski, director de los *XII Rencontres Culturelles de L'Abbaye de Sylvanés*.

Domingo 30. Cantamos en la misa de la mañana, en el templo medieval de la abadía. Introdujimos el oficio cantando en forma procesional el villancico de Corpus Christi *Quien sale aqueste día disfrazado*. En el ofertorio y en la comunión entonamos los *Motetes a Santa María* en lengua náhuatl y después de la bendición, el *Salve Regina* de Antonio de Salazar. La misa se apoya en la nueva liturgia de Sylvanés, una música compuesta por el abad del lugar en estilo polifónico sobre los preceptos del canto gregoriano.

Por la tarde, el concierto: otra vez los motetes y villancicos mexicanos y la ópera peruana. In-

cluimos dos villancicos de Sumaya y la cantada *Como aunque culpa* que arrancó entusiastas aplausos para Enrique Arón Medrano, el tenor solista de brillante desempeño en la gira. Los aplausos al final del concierto han obligado al coro a volver una vez y otra al escenario.

Después del concierto, asistimos al oficio de Vísperas. De nuevo la maravillosa música gregoriana y la belleza de la liturgia de Sylvanés prenden en nuestro espíritu.

Lunes 31. Es casi medianoche. Caminamos por las impresionantes murallas de Carcassonne Sue Finny, Curt Hartleben y yo. Ella descansa ya de los desvelos que costó la gira. Curt, siempre leal, comenta lo bueno y lo malo del viaje. Todos sentimos que el esfuerzo valió la pena y que aún hay mucho por hacer. Vemos con esperanza el futuro, pero sabemos que una gran responsabilidad pesa sobre nuestros hombros en los años venideros.

Miércoles 2 de agosto. Aeropuerto Charles de Gaulle. Se mezclan la pena de no haber podido gozar más París y la alegría de ir a casa.

Llegando a México daré un descanso a mis cantantes y músicos. Se lo merecen por todo el esfuerzo que han puesto en hacer de esta gira una auténtica embajada itinerante de la cultura mexicana y latinoamericana en Francia. Lulú, Sue, Milla, Luz Angélica, Ruth, Laura, Lia, Alfredo, Felipe, Arón, Enrique, Curt, Luis, Francisco, Thalia, Rebeca, José Antonio, yo sólo tengo una profunda gratitud para ustedes.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

En el número 1 de *Pauta* reseñamos, en esta sección, una estupenda grabación de *Lulu*. Hoy, a treinta números de distancia, toca el turno a *Wozzeck*, la otra ópera de Alban Berg, y una de las indudables obras maestras de la ópera de este siglo.

La grabación que nos ocupa tiene como característica fundamental que fue hecha en vivo. Por una parte, esto le da una inmediatez y un calor muy especial; por otra parte, siendo una grabación digital prensada en disco compacto, presenta todos los ruidos propios de una grabación en vivo, más los incidentales propios de una puesta en escena operística. He aquí la disyuntiva, que se ha repetido en muchas ocasiones: ¿preferimos las grabaciones en vivo por sus cualidades emotivas, o las de estudio, por su control y perfección técnica? Personalmente, me inclino por las grabaciones de estudio. Prefiero la claridad al valor intrínseco.

En el caso de la grabación de *Wozzeck* que nos ocupa, el trabajo técnico es excelente. Si es difícil hacer un buen disco a partir de un concierto sinfónico o de cámara grabado en vivo, una ópera en vivo es cien veces más difícil, y los técnicos de la DGG han superado los obstáculos con gran solvencia. Destaca, desde luego, la lúcida y potente dirección de Claudio Abbado, uno de los mejores músicos de su generación. En cuanto al reparto, digamos que siendo éste muy homogéneo, destaca el trabajo de Franz Grundheber en el papel titular, y la demencia que Hildegard Behrens aplica a su interpretación de Marie. Como producción discográfica, destaca en este proyecto el folleto que acompaña a los discos. Además del libreto completo, contiene una exhaustiva y clara explicación sobre el origen de *Wozzeck* y, más importante, una descripción pormenorizada del esquema formal de la ópera, que es una de las estructuras musicales más completas y complejas jamás creadas. Así, escuchar este *Wozzeck* en vivo es una experiencia musical de una gran intensidad. Cabe aclarar que, al momento de escribir esta reseña, sólo existen otras dos grabaciones

del *Wozzeck* completo en compacto: la dirigida por Boulez, y la de Donhanyi.

ALBAN BERG: *Wozzeck* (completa)
Franz Grundheber, Hildegard Behrens, Aage Haugland, Philip Langridge, Walter Raffeiner, Heinz Zednik.
Orquesta Filarmónica de Viena
Claudio Abbado, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON DGG 423 587-2
(2 DISCOS CD)

Otra ópera de nuestro siglo, pero mucho más nueva: *Nixon en China* de John Adams. Además de lo peculiar del tema, esta ópera tiene la particularidad de ser una obra cien por ciento minimalista, lo cual añade otro elemento a la difícil tarea de evaluar una ópera nueva. El libreto es de Alice Goodman, y se refiere a la histórica visita de Richard Nixon a China en 1972, visita que cambió para siempre las relaciones geopolíticas de nuestro mundo. Los involucrados en el proyecto afirman que *Nixon en China* es una ópera heroica, a pesar de lo cual es posible detectar elementos satíricos en un subtexto que se refiere, claramente, a la personalidad paranoica de Nixon. Es evidente que, más que en el caso de otras óperas, una obra minimalista requiere el ámbito visual para su cabal comprensión. En mi caso, tuve la ventaja de ver la transmisión que la televisión pública de los Estados Unidos hiciera del estreno de *Nixon in China*, en Houston. Sin embargo, la audición de la ópera sin la imagen es un *tour de force* al cabo del cual uno se convence definitivamente que, en el caso de la música minimalista, la extensión temporal de la obra se vuelve un factor de primera importancia. John Adams es uno de los principales compositores del minimalismo, junto con Glass y Reich, y su ópera tiene momentos muy intensos, particularmente en el primer acto, cuando se establecen las relaciones entre Nixon, Mao, Kissinger y Chou-En-Lai.

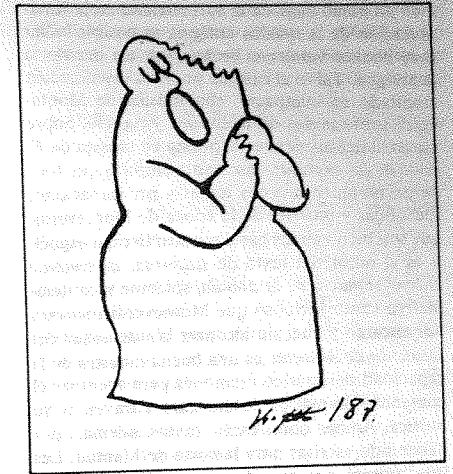
En su escritura vocal, *Nixon en China* no es una partitura muy exigente, y en el plano orquestal están presentes todos los recursos típicos del minimalismo: patrones rítmicos repetitivos, arpeggios desarrollados como base sonora, fragmentos melódicos simples, consonancia armónica, etc.

En el reparto de esta grabación de *Nixon en China*, que fue el reparto encargado del estreno de la ópera, no hay ninguna figura famosa, y la

audición de los discos no permite descubrir ninguna voz especialmente dotada. Sin embargo, en sus propios términos y atendida a sus medios, *Nixon en China* resulta una ópera bien interesante. Destaca en la grabación el trabajo de Edo de Waart como director musical, confirmando sus cualidades de lucidez y claridad.

Aprovecho esta reseña de *Nixon en China* para rectificar un error: en junio de 1988 escribí en *La Jornada* una nota sobre el minimalismo, identificando erróneamente al autor de esta ópera como Philip Glass. Mea culpa.

JOHN ADAMS: *Nixon en China* (completa)
Sanford Sylvan, James Maddalena, Thomas Hammons, Carolann Page, John Duykers.
Orquesta de St. Luke
Edo. de Waart, director
ELEKTRA/NONESUCH 79177-1 (3 DISCOS LP)



"Él era un arpista a ses heures y le gustaba conjuntar tríos en los que fungía de hipotenusa."

Vladimir Nabokov

Cualquier disco con música de Respighi que no sea ninguna de las obras de su tríptico romano ni de sus suites de aires y danzas antiguos, es bienvenida. En este caso, se trata de un interesante disco que contiene obras muy poco conocidas del llamado *el Strauss italiano*. Un concierto para piano y tres preludios demuestran que Respighi tuvo siempre un interés notable en los modos antiguos de expresión musical. Así, su *Concierto para piano en modo mixolidio* es un fascinante estudio de la posible combinación de la modalidad con un lenguaje, si no vanguardista, al menos moderno. En varias secciones de esta obra, el tejido orquestal de Respighi nos remite al de sus poemas sinfónicos, y nos permite recordar que en éstos, Respighi también aludió directamente a estas cuestiones arcaicas. Recuérdese, si no, algunos momentos en *Los pinos de Roma* en que Respighi utiliza un lenguaje modal rodeado de interesantes inflexiones de orquestación; esto es especialmente evidente en *Los pinos cercanos a una catacumba*, en donde hay diversos puntos de contacto con este concierto mixolidio. El disco se completa con tres preludios sobre temas gregoria-

nos, donde la tendencia a lo arcaico se hace aún más clara. No deja de ser una interesante experiencia sonora escuchar, al inicio de cada preludio, secuencias musicales que acostumbramos escuchar cantadas. El trabajo de elaboración de Respighi sobre los tres temas gregorianos es suficientemente complejo como para justificar el esfuerzo, y suficientemente claro como para permitir que el que escucha no pierda de vista (ni oído) las cualidades del original gregoriano. Esta grabación en particular es interesante, además, por estar a cargo de artistas australianos, y estar prensada en una marca desconocida que proviene de Hong Kong. Las interpretaciones, por cierto, son técnicamente sólidas, y estilísticamente verosímiles.

OTTORINO RESPIGHI: *Concierto para piano en modo mixolidio*
Tres preludios sobre temas gregorianos
Sonya Hanke, piano
Orquesta Sinfónica de Sydney
Myer Fredman, director
HK-MARCO POLO 8.220176 (CD)

Aún en pleno auge de la autenticidad en la interpretación de la música antigua, es posible hallar muy buenas versiones hechas, por así decirlo, a la antigua. Tal es el caso de un buen disco, recién reeditado en compacto, con música de Monteverdi sobre textos de Rinuccini y Agnelli. Sobre un texto del primero es la puesta en música de *El baile de las ingratas*, fascinante alegoría que toca de un plumazo muchos temas y preocupaciones filosóficas y morales de la época de Monteverdi, que son bien válidas hasta nuestro tiempo. Agnelli es el autor del texto de *Lágrimas de amante ante el sepulcro de la amada*, solemne y contemplativo canto luctuoso que Monteverdi realizara por encargo y que, sin alcanzar la intensidad del *Lamento de Arianna*, es una buena muestra de la capacidad del músico cremonés para acentuar el contenido dramático de un texto a través de su música. Ambas obras están unidas, además, por haber sido escritas para la corte de Mantua. Las interpretaciones son de gran calidad, si bien, como señalé arriba, hechas sin la orientación musicológica tan común en la actualidad. Como algo especial, puede destacarse la interpretación de James Loomis, poderosísima voz, como Plutón en *El baile de las ingratas*. Este disco, en su edición original, obtuvo el Gran Premio de la Academia del Disco Francés en el año de 1964.

CLAUDIO MONTEVERDI: *El baile de las ingratas*
Lágrimas de amante ante el sepulcro de la amada
 Solistas, coro y orquesta de la Sociedad Camerística de Lugano
 Edwin Loehrer, director
 ACCORD 149151 (CD)

Arreglos, adaptaciones, transcripciones y glosas diversas sobre melodías de ópera, han existido por centenares a lo largo del tiempo. Esta masificación de lo operístico ha obedecido no sólo a causas musicales y de popularidad, sino también, evidentemente, a causas comerciales. En analogía con el hecho de que muchas melodías de ópera eran tocadas por los organillos callejeros pocos días después de su estreno, consideremos la ópera para cajas de música. En efecto, parece que existen grandes colecciones de melodías de ópera adaptadas a esos aparatos maravillosos que son las cajas de música. En principio, uno pensaría que el ámbito de repertorio en este caso es restringido, pero no es así. Hace ya bastante tiempo, la firma West-

minster sacó al mercado un disco monofónico con una interesante selección de ópera para cajas de música, provenientes de la colección de una dama neoyorquina fanática de este género musical. Además de que el disco es una curiosidad musical en sí mismo, cabe acotar que la grabación se realizó en forma totalmente casera, de modo que como fondo sonoro a las melodías de ópera se escucha el canto de las aves domésticas que el encargado de la grabación no pudo hacer callar durante el proceso. Lo más llamativo de la colección radica en que, contra lo esperado, las cajas de música contienen no sólo los tradicionales Verdis, Rossinis, Mascagnis, Donizettis y Bellinis, sino que también exploran otras regiones del repertorio, como Offenbach, Léhar, Gilbert y Sullivan, y Johann Strauss. Hasta aquí, todo va bien con el repertorio ligero; la sorpresa está en los arreglos mecánicos sobre óperas de Wagner, Weber, Gounod y Meyerbeer, que nada tienen de ligero. Así pues, además de lo indudablemente llamativo que tiene esta colección de óperas en cajas de música, desde el punto de vista sonoro, la selección bien puede tomarse como una medida de lo más popular del repertorio. Es claro que las programaciones de muchas casas de ópera conservadoras tienen mucho en común con lo que se transcribía de las óperas para las cajas musicales. Este peculiar disco data de 1959.

OPERA FOR MUSIC BOXES

Selecciones de óperas de Mascagni, Verdi, Bellini, Rossini, Donizetti, Johann Strauss, Meyerbeer, Wagner, Weber, Léhar, Gounod, Offenbach, Gilbert y Sullivan.
 Cajas de música de la Colección Bormand, de Pelham, Nueva York
 WESTMINSTER WP 6115 (LP)

En el mundo de las transcripciones musicales, el mariachi no tendría por qué quedarse fuera. Así, el grupo vernáculo llamado Los Charros de Ameca grabó hace tiempo una curiosa selección de piezas clásicas en el más puro estilo Garibaldi, con resultados que son, al menos, curiosos. La portada del disco trae, como era de esperarse, a un Beethoven malencarado, cuya presencia plástica se justifica con la inclusión de un famoso *Minueto* suyo en arreglo para mariachi. ¿Qué pueden tener en común estas versiones con las originales? Pues por principio de cuentas, recordemos que en una sinfónica, como en un mariachi, hay violines y trompetas. Y a falta de contra-

jos, guitarrón, pues... A propósito de trompetas, la obertura *Caballería ligera* de Von Suppé se ve claramente beneficiada en este arreglo para mariachi, por razones evidentes. La nota discográfica nos informa que Los Charros de Ameca no se amilanaron ante la música de los grandes clásicos, y las abordaron con gran enjundia. Habría que preguntarse, entonces, si los compositores mismos no se amilanarían ante estos arreglos en los que, por ejemplo, el famoso *Intermezzo* de Ponce es tocado a gran velocidad, y con un clarinete que se ha colado entre la dotación del mariachi tradicional. ¿Será este proyecto discográfico una especie de venganza en contra de los *Sones de mariachi* de Blas Galindo?

MARIACHI CLÁSICO

Obras de Von Suppé, Beethoven, Ponce, Liszt, Herbert, Odrid.
 Mariachi Los Charros de Ameca
 TIEMPO LPT-134 (LP)

En la discoteca de un amigo querido, cuyo nombre no revelaré para no traicionar su confianza y exhibir sus gustos musicales, hallé un curioso disco que contiene arreglos de varias canciones de la época de oro de los Beatles, escritas por John Lennon y Paul McCartney. La música de estos caballeros ha sido objeto de transcripciones numerosas, pero pocas tan especiales como la que nos ocupa. ¿Quién interpreta estos arreglos? Ni más ni menos, la Banda Plástica de Tepetlixpa, México. Alguna razón deben haber tenido los responsables de este proyecto para in-

vertir sus recursos y su energía en la producción del disco, pero esa razón apenas se esboza en un texto que hace las veces de nota discográfica en la contraportada del disco. Lo transcribo íntegro por su indudable valor documental:

“¿Están listos para partir? ¡Magnífico! Y el viaje magnífico empezó. En su recorrido visitaron de incógnito México, pasaron por Oaxaca donde tuvieron experiencias comparables sólo a las del lejano Tibet. Alguien les contó la leyenda de nuestros volcanes y los magos desviaron el autobús hacia el Popo y el Izta, después de visitarlos quedaron impresionados. Pasaron por un pintoresco pueblito del estado de México llamado Tepetlixpa donde los reconocieron dándoles una bienvenida inolvidable con Mole, Pulque, Nopales y Totopos. Y cuál sería su sorpresa al escuchar la banda del pueblo interpretar números de ellos, al escuchar la banda; no pudieron más y se les rodaron algunas lágrimas de emoción y expresaron su agradecimiento por las muestras de afecto recibidas. No los olvidaremos —dijeron— ha llegado la hora de partir —y se fueron llevándonos en su pensamiento—. ¿Volverán?”

Por respeto al autor, he respetado también la redacción original del texto. La música del disco es francamente atroz. No hay en esta banda un solo acierto musical que redima el proyecto. Quien piense que el pintoresquismo *per se* es digno de aplauso, que escuche este disco para convencerse de que lo mal hecho, cuando además es chabacano, es menos tolerable aún. Es difícil encontrar algún valor en la canción *Yesterday* tocada a ritmo de marcha, o *Yellow submarine* como un pasodoble descuadrado, o *Eleanor*.

Cuando, en los programas de conciertos, comienzan por explicarme que aquella mañana el joven despertó hastiado de la vida, que pensó en su novia, que por el balcón entraba el tañido de las campanas, que el joven meditó un instante y se acordó de Dios... y pretenden que la música vaya diciéndome todo eso “renglón por renglón”, me pongo triste, y pienso que con Mozart acabo la música pura. Yo no quiero historias, sino música; yo ya sabré las historias que me forjo con ellas, si es que no soy capaz de alcanzar la cima platónica, donde flotan las especies abstractas, el deleite musical sin amalgama ni liga.

Alfonso Reyes, Vol. II, p. 294.

Rigby como música de circo, con los bajos fuera de tiempo y fuera de la armonía que debiera corresponderles. Si el mismo señor José M. Silva que firma el texto citado y que tiene crédito de producción y dirección fue el encargado de los arreglos, flaco favor hizo a la legendaria música de Lennon y McCartney. Es seguro que si los tres Beatles que quedan vivos escucharan este disco, la Real Fuerza Aérea no tardaría en invadir Tepetlixpa, con o sin Mole, Pulque, Nopales y Totopos.

LENNON Y MAC CARTNEY: Canciones diversas

Banda Plástica de Tepetlixpa, estado de México José M. Silva, director

CALEIDOFÓN CF-3 (LP)

A estas alturas ya no es novedad hallar discos en los que cierta música antigua es interpretada en instrumentos originales (o réplicas fieles) y con atención al detalle musicológico relativo a los modos de ejecución. En lo medieval y renacentista, esto es ya práctica común, y en lo barroco la tendencia aumenta día a día. El mismo Mozart ya ha tenido sus encuentros con este estilo interpretativo, pero donde la cosa empieza a ponerse interesante es con la música del siglo XIX. En efecto, al señor Beethoven ya le están aplicando el instrumental original, y los resultados son, hasta el momento, fascinantes. La premisa es simple, y es fácil de aceptar: una orquesta de principios del siglo pasado no sonaba como suena la actual Filarmónica de Berlín. A partir de esta consideración, es perfectamente lógico tratar de buscar la autenticidad sonora en las obras de aquel tiempo. En este contexto han aparecido ya varias de las sinfonías de Beethoven grabadas bajo estos principios, y de especial interés es la versión de Franz Brüggen a la sinfonía *Heroica*. En efecto, se trata del mismo Franz Brüggen al que conocemos como el gran especialista de la flauta de pico, ahora plenamente involucrado con la dirección orquestal. El conjunto con el que Brüggen trabaja es la Orquesta del Siglo XVIII, con instrumentos originales, sección reducida de cuerdas, y técnicas interpretativas que los conservadores de hoy llamarían *rústicas*. Y es precisamente ese sonido rústico lo que da su valor y su interés a grabaciones como ésta. La reducción de fuerzas orquestales permite, de entrada, una mayor transparencia de cuestiones estructurales y

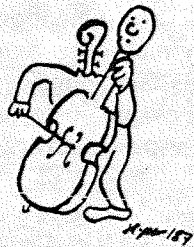
contrapuntísticas, y una textura límpida y diáfana que se antoja muy fresca en comparación con las tradicionales versiones decimonónicas de las obras sinfónicas de Beethoven. Por otra parte, la sonoridad misma del instrumental antiguo, las cuerdas tocadas sin vibrato, los alientos tocados de forma más suave, dan un contexto sonoro muy llamativo a esta, la muy escuchada *Heroica* de Beethoven. Sería un lugar común el decir que al escuchar la versión de Brüggen uno cree estar oyendo la obra por primera vez; no, no es para tanto. Sin embargo, el comparar este tipo de versiones con las más comunes no deja ser un buen ejercicio de oído y de mente. Esta grabación a cargo de Brüggen tiene una enorme calidad, y algunos momentos verdaderamente sensoriales. Ello, a pesar de que se trata de una grabación en vivo. A juzgar por lo escuchado en esta grabación, es claro que algo hay de válido en este tipo de experimentos. Un punto a favor de Brüggen y sus músicos es que la audición de esta *Heroica* deja un buen sabor de oído, y el deseo de escuchar otras sinfonías beethovenianas bajo la misma óptica. ¿Cómo se oirá una versión de la Novena según estos parámetros? Quizá sea muy temprano para dar un veredicto final sobre el verdadero valor del tipo de trabajo que está realizando Brüggen, y que también realizan Hogwood, Pinnock y Harnoncourt, entre otros. Pero por lo pronto, se recomienda ampliamente la audición de esta *Heroica* nueva hecha al estilo viejo, y todos los demás experimentos de ese tipo. Como experiencia sonora, vale mucho la pena.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sinfonía No. 3, *Heroica*

Orquesta del Siglo XVIII

Franz Brüggen, director

PHILIPS 422 052-2 (CD)



XI FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA NUEVA

-La Vanguardia Musical en México-

Eduardo Soto Millán

Curioso que, siendo un evento donde se muestran las corrientes más actuales de la creación musical (hay quienes prefieren llamarle *vanguardia*), el Foro Internacional de Música Nueva es ya una afortunada tradición, que esta vez se extiende hacia algunas ciudades del interior de la República incluyendo, asimismo, la repetición de varios de los conciertos en escuelas de música como la de "Vida y Movimiento" del Conjunto Cultural Ollin Yolizli y la Superior de Música del INBA, ambas en el D. F.

En los diez años (once con éste) que lleva de vida, el Foro ha propiciado el acercamiento de un número cada vez mayor de público y al mismo tiempo ha incrementado también la cantidad de músicos interesados no sólo en conocer sino, además, en interpretar la música nueva. El Foro es sinónimo de lazo de encuentro entre músicos y compositores de casi todo el mundo; es lamentable, pues, que la difusión que se le ha dado este año ha sido escasa, rayando en el vacío.

En esta edición, los conciertos se llevaron a cabo en el Teatro de Bellas Artes, la Pinacoteca Virreinal, en los museos Nacional de Arte, Rufino Tamayo y Nacional de Antropología, así como en la Sala Manuel M. Ponce, de Bellas Artes. Entre las obras que se interpretaron hubo piezas relevantes, otras simplemente buenas, algunas malas y otras de plano -aunque las menos- "inexplicables".

En el concierto inaugural denominado "La Sonora Industrial", se interpretaron obras de Menaceri, Russek, Rojo, Córdoba, Tudón y Soto Millán. Todas ellas, excepto la de Tudón y la mía, que eran estrenos absolutos, fueron compuestas en torno a las esculturas sonoras de Gabriel Macotela; o sea que nada tienen que ver con la música tropical, aunque sí hacía muchísimo calor. Un rasgo común en las obras de este concierto lo constituyó la utilización simultánea de instrumentos tradicionales y electrónicos (sintetizadores, computadoras, procesadores, etc.). Quizá las obras sobresalientes fueron *Invocación* (para tres cellos, voz y las esculturas de Macotela) de Jorge Córdoba (1953) y *A flor de piel* (para percusiones y teclado) de Antonio Russek (1954); la primera por lograr, más que en otros trabajos de Córdoba, un mayor acercamiento con el público; y la segunda, por contener un variado material de recursos tímbricos, por lo que de nuevo Russek demuestra que sabe lo que hace. En general, las obras se caracterizaron por un creciente interés en los medios y no tanto en los planteamientos musicales.

En el segundo programa se escucharon obras de Reibel, Espinosa, Guraieb, Murail, Xenakis y del propio cellista Eduardo Valenzuela, quien junto con la pianista Constanza Dávila, ofrecieron versiones limpias y bien asimiladas, sin ningún *straight*, ni siquiera en la difícil *Kottos* (para cello solo) de I. Xenakis (1922). Las obras: nada relevante, simplemente buenas.

El programa del viernes estuvo a cargo del eminente flautista neoyorquino Robert Dick, quien, en un concierto integrado por completo con obras suyas, demostró al asombrado público asistente, su destreza con el instrumento e impresionó grandemente con los nuevos recursos técnicos del mismo, no así sus obras, que excepto *News?* (la mejor de la noche) y *Fying lessons*, las demás parecían "catálogos prácticos" (sonoros) de las nuevas posibilidades de la flauta. Eso sí, hay que poner de relieve que las exploraciones de Dick sobre su instrumento han enriquecido enormemente las posibilidades expresivas e instrumentales de la flauta para los compositores.

El programa IV estuvo integrado por obras de Cruz de Castro, Thome, Lifchitz, Stalvey y Foss. Fue interpretado por la Camerata del ISSSTE bajo la dirección de Joel Thome y con los solistas Ricardo Gallardo, Manuel Enríquez y Roberto Kolb. En primer lugar hay que mencionar que este concierto ha sido uno de los más brillantes en la historia del Foro en cuanto a intérpretes y obras se refiere. La entrega, el talento y la penetración de Thome y cada uno de los solistas dio por resultado versiones bastante fieles a la idea de los compositores. Aquí, *Inner-pulse* de M. Lifchitz (1948) surgió como una interesante pieza de buena factura, pero fue *The book of the beginnings*, de Thome, la que se llevó la tarde. Es una obra madura, de alta calidad creativa tanto por el oficio como por su enorme poder de comunión compositor-intérpretes-público. Desde luego que hay que tomar en cuenta que fue el propio compositor quien dirigió su obra, y esto, de antemano, es casi una garantía de que, lo que

se va a escuchar es realmente la obra del autor y no inventos de los ejecutantes.

El programa de la noche fue un homenaje a Gerhart Muench (1907-1988), compositor nacido en Dresde y radicado mucho tiempo, hasta sus últimos días, en México. Muench, quien influyó en varios de los más destacados compositores mexicanos, escribió una vasta cantidad de obras para diversos instrumentos, manteniendo siempre un especial concepto de lo intelectual en su música. En el homenaje se tocaron obras de diferentes épocas de su vida. Los músicos fueron Marielena Arizpe, Alvaro Bitrán, Rogelio Barba, Alberto Cruz Prieto, Mario Lavista y el Trío México.

Por su parte, el grupo de Guadalajara, Música Aurea, ofreció el programa VI, que, con obras de Guillermo Dávalos e Isaac Borseguí, desconcertó en cierta medida, pues en su música son muy poco aprovechados los recursos —muchísimos— que tienen enfrente tanto de instrumentos electroacústicos como de percusiones, que por cierto, el mismo Borseguí construye. Dado que el trabajo de investigación del maestro Dávalos es serio y profundo desde hace ya varios años (Música Aurea surge apenas en 1986), se pueden pronosticar mejores resultados en sus próximos trabajos.

Finalmente, en el programa VII participaron varios solistas más, el dúo de guitarristas Castañón-Bañuelos y Aurelio Tello que dirigió las obras de José Antonio Alcaraz y de Víctor Manuel Medeles. Otras piezas en el programa fueron de Manuel de Elías, Lavista, Patachic, Stern y Scodanibbio. No sucedió gran cosa. Los trabajos son buenos, incluso hubo momentos brillantes, sobre todo en *Cuadernos de viaje* (para cello solo) de Mario Lavista (1943), *Quando le montagne si colorano di rosa* (para dos guitarras) de Stefano Scodanibbio (1956) y en *Los que tenemos unas manos* (para soprano, narrador y conjunto instrumental) de Alcaraz (1938). Hasta aquí la historia; habrá que escuchar los siguientes conciertos.

Como homenaje a Carlos Chávez (1899-1978) en el noventa aniversario de su nacimiento, el coro Solistas Ensemble del INBA con la dirección de Rufino Montero interpretó el lunes, siete de sus piezas para coro a *capela* (aunque algunas de ellas las escribió originalmente para coro e instrumentos), todas en extremo interesantes y creadas, por supuesto, con intachable oficio y co-

nocimiento de la técnica vocal. *Tierra mojada* es una de ellas, en la que, con texto de Ramón López Velarde, Chávez desarrolla un discurso musical lleno de lirismo y a la vez de gran sobriedad, resaltando los cambios de compás casi constantes. Sin embargo, *Nokwic*, que al parecer fue estreno absoluto, es la pieza que quizá causó mayor asombro por la utilización que del texto —del propio compositor— hace, realizando una de las obras más audaces de su catálogo, e incluso, saliéndose del estilo nacionalista. Por su parte, Rufino Montero hizo, como siempre, un espléndido y minucioso trabajo, asimismo el coro. Lo que sería deseable es que integren este material en su repertorio para que además de madurarlo, lo difundan, y evitar que caiga de nuevo en el olvido. Ojalá que a Bellas Artes se le ocurra grabar este importante trabajo de la música coral mexicana.

En el concierto a cargo del clarinetista español Jesús Villa Rojo integrado por obras de Encinar, Dashow, Prieto, Berio, Orts y del mismo músico, destacó especialmente su obra *Tonalidad dominante*, en *La bemol*, en la que, junto con su instrumento, reproduce una cinta grabada en estudio que contiene sonidos del clarinete así como electrónicos; es una pieza de envidiable delicadeza en donde se manifiesta un notable sentido musical, empleando sus propios hallazgos técnicos sobre el instrumento. El resto del programa fue sólo interesante, nada especial.

Daniel Kientzy ofreció un concierto de "electro-sax" por demás excelso tanto por las obras así como por su destreza y el aire de espontaneidad que imprime en sus interpretaciones. El programa estuvo integrado por obras de Stroe, Milicevic, Vieru, J. C. Risset, Mache, Maiguashca, Scelsi, Kergomard, Racot y Niculescu. Es difícil tratar de catalogar alguna o algunas obras como las más relevantes del concierto, ya que todas tienen un alto grado de calidad compositiva y un no menor valor emotivo. Aún así, *Aulodie* (para sax soprano modificado a través de un procesador electrónico y cinta) de Francois-Bernard Mache (1935) se perfiló como una obra de sumo atractivo, elaborada mediante un diálogo *al unísono* lo mismo que *al paralelo* tomando forma "cuerpos sonoros" de vasta diversidad tímbrica en ambos personajes (la cinta y el saxofón), y de recursos novedosos y tradicionales, como frullatos, glissandos, multifónicos, microintervalos... También hay que mencionar que obras como *Chanson* de Stefan Niculescu (1927), que se tocó

en calidad de estreno mundial especialmente para el Foro, demuestran que es posible crear obras de arte —musicales, como en este caso— con un mínimo de elementos y sin necesidad de dar a luz piezas envueltas en un exhibicionismo sofocante y tedioso. La pieza de Niculescu nos viene a hablar de un compositor de indudable oficio y sofisticado sentido estético. Su obra, para saxofones, soprano y tenor tocados simultáneamente, por momentos asemeja los sonidos de la gaita: mientras un sax se instala en una "nota pedal" (sostenida largo tiempo) variando sólo esporádicamente, el otro desarrolla elegantes líneas melódicas para, más adelante, unirse en un juego contrastante-melódico desembocando nuevamente, el uno en la —u otra— "nota pedal", y el otro, insistiendo en el desarrollo melódico. Sin hacer exageraciones, el señor Kientzy es sin duda, uno de los más diestros saxofonistas. No es necesario decir que "...es el padre del saxofón contemporáneo". No sé quién hizo las notas al programa de mano —no tienen firma—; empero, en éstas, es evidente que "la emoción lo embargó".

El programa XI fue interpretado por los solistas Yolanda Moreno y Zulyamir Lópezrios, así como por el quinteto de alientos formado por Héctor Jaramillo, Roberto Kolb, Marino Calva, Gerardo Ledezma y Susan Vollermer. Los autores fueron H. U. Lehmann, Serebrier, Velázquez, Ibarra y Ligeti, aunque las expectativas giraban primordialmente en torno a los dos estrenos mundiales: *Inventiones* (para quinteto de alientos) de Leonardo Velázquez (1935) y la *Sonata III* (para piano) de Federico Ibarra (1946). Con la primera, el compositor nos obsequió una obra saludablemente llana, bien estructurada y con un lúcido empleo del *tempo* que mantiene el interés en todo momento. Asimismo es notorio el ma-

nejo de las voces de cada uno de los instrumentos, de tal forma, que sin apartarse de su *poética*, Leonardo Velázquez dio un nuevo giro a su música.

Por otra parte, la obra de Ibarra se presentó como un trabajo más logrado que su anterior sonata, aunque el autor todavía no se supera a sí mismo, es decir, me refiero a su primera sonata, en donde los alcances son mayores y decisivos. No sé hasta qué punto sea sano —que no necesario— mantener ciertos elementos como característicos en la obra de un compositor, aun corriendo el riesgo de convertirse por "autodeterminación involuntaria", en *cliché*: tal es el caso de Federico Ibarra en cuanto al uso de notas rítmicas repetidas que se van acumulando en pequeños núcleos hasta formar *clusters*, que no son sino una especie de racimo de teclas blancas y negras (en el caso del piano y de todos los teclados). La interpretación de Yolanda Moreno fue en realidad brillante, sobre todo considerando el tiempo en el que dejamos de escucharla. La música mexicana volverá a adquirir una buena pianista si la maestra Moreno decide regresar a su actividad en el teclado.

En el concierto del viernes, el programa XII incluyó obras de Santoro, Sikorski, Brouwer, Rodríguez, Navarro, Borkowsky y J. A. Pérez. En definitiva, lo hecho en México está bien hecho —no todo, pero esto sí—. Las obras de los compositores coterráneos resultaron las mejores de la noche. Así, Marcela Rodríguez (1951), con pesar de sus "seguidores escépticos" estrenó en interpretación de Horacio Franco, su *Lamento* (para flauta de pico), obra intimista, audaz y —por fin— explorativa en cuanto a las posibilidades del instrumento más allá de lo usual, soslayando todos aquellos lugares comunes de la música contemporánea. En *Lamento* (que no lo es tanto) la com-

El arte de Arnaut Daniel no es un arte literario: es un ajuste perfecto entre las palabras y la melodía, poco más o menos, un arte desparecido.

Ezra Pound

Ensayos literarios, Coyocos: Monte Avila, 1968

El estallido del trueno es demasiado violento para que un músico pudiera utilizarlo.

Alfonso Reyes

positora superó tajantemente –ojalá que no dé marcha atrás– su propia mentalidad guitarrística. Dio un gran paso.

La obra de Antonio Navarro (1958), *La canción del arlequín* (para flauta de pico), destacó por su naturalidad y sencillez. En ella, sin caer en lo acartonado y panfletario, se alejó –sin pretensiones vanguardistas– del camino comunitario. Los suaves movimientos melódicos sustentados en forma ternaria incitaban fácilmente a la imaginación, incluso, se antojó ver al flautista con alguna alusión vestuaria (relativo a la vestimenta) de este personaje de la comedia italiana, y por ser también intimista, tal vez sentado de perfil al público y frente a un espejo.

Las demás obras no pasaron de ser simplemente interesantes, incluyendo el *Sonograma III* (para dos pianos) de Leo Brouwer (1939), la cual, a diferencia de obras suyas escuchadas en anteriores ocasiones, le faltó esa especie de “jicamo cubano”. Y merece comentario aparte *Estimulaciones No. 0* (para orquesta de cuerdas) de José Ángel Pérez (1951). Lo siento, no puedo dejar de mencionar que de cero lo tiene todo, pero lo único que estimula es el aburrimiento en el mejor de los casos, si no, el enfado, pues es un trabajo el que cuesta escucharlo hasta el final: consabidos efectos de la música contemporánea utilizados a destajo; resolución de pasajes con acordes tonales, y no es que “lo nuevo” se pele con lo tradicional, pero aquí se matan infaliblemente.

El programa XIII lo constituyeron obras de estreno mundial de Morales, Núñez y Pavón. El concierto fue, en términos generales, interesante auditiva y visualmente, aunque hay que aclarar que la “anarquía de los egos” influyó con abrupto la espontaneidad que las interpretaciones gozaban; me refiero particularmente, en primer término, a Roberto Morales (1958), por olvidarse de las dinámicas musicales y tocar siempre más fuerte que los demás su instrumento en turno

(flauta, piano o sintetizadores). Y en segundo término, al ingeniero Raúl Pavón por su inconmensurable texto –leído– de autoelogios a manera de explicación de la obra, que, por cierto, año con año es más depurada, no así, aún le falta un buen trecho por recorrer, más que en lo técnico-mecánico, en lo musical-estético.

No siempre es fácil dirigir y tocar simultáneamente. Prueba de ello es el descuido por parte de Francisco Núñez al dirigir su obra *Imprevisible* (para cantante, conjunto instrumental, sintetizadores y computadora en vivo). Fue particularmente notorio cuando la pobre cantante se perdió en una pausa con *Calderón*; afortunadamente, ella supo alcanzar al conjunto en el siguiente *Calderón*. Por lo demás, la interpretación estuvo a la altura.

Al final de cuentas, Roberto Morales sorprendió con su *Contestataria* (para la misma dotación que la obra de Núñez) por su insospechada musicalidad poco común entre quienes se dedican a la creación musical con medios electrónicos.

En el concierto de la noche del sábado, el Cuarteto Latinoamericano de cuerdas hizo escuchar piezas de L. Balada, De la Vega, Gutiérrez Heras, Tello y Orbón. *Jaray Arawi* (para cuarteto de cuerdas y tres flautas) de Aurelio Tello (1951) es la obra que causó mejor impresión. Aunque un poco larga por la innecesaria reiteración en sus distintos pasajes, como el *tempo* lento con el tema principal en las flautas o el de los unísonos en *tutti*, es una composición que, escrita en un principio únicamente para cuarteto de cuerdas, se escribe en lo que podría denominarse como nuevo nacionalismo o neonacionalismo, dado que emplea motivos rítmicos que remiten a la antigua cultura quechua. Este “canto de ausencia” es evidencia concreta de un compositor que no se vanagloria con sus aciertos y menos con sus desaciertos, más bien al contrario, mantiene una posición objetiva y abierta consigo mismo que le permite retomar un trabajo anterior, revisarlo y

pulirlo; y qué bueno, pues sinceramente el cuarteto de cuerdas que originalmente era, casi no tenía que –no podía– decir.

Joaquín Gutiérrez Heras (1927) con su *Cuarteto* no ofreció nada nuevo. Como siempre, su obra se desenvuelve en un lenguaje atonal y con una precisión rigurosa en su factura, pero sin ir más lejos en lo musical. Carece de un mayor grado de lirismo. Sí, si yo creyera en *Santa Claus*, le pediría cada año que, aprovechando el impecable oficio compositivo de Gutiérrez Heras, escribiera una música más humana, cálida, pues eso del “arte por el arte” hace ya un tiempito que pasó.

El *Cuarteto No. 1* de Julián Orbón (1925) también se tocó, y aunque ya se había oído en otras ocasiones, no por eso dejó de ser bastante atractivo a pesar de su lenguaje a estas alturas tradicional.

Asimismo, la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Joel Thome y con Carlos Prieto como solista, interpretó en el penúltimo programa, el *Concierto para cello y orquesta* de Manuel Enríquez (1926), obra la cual ya había sido escuchada con anterioridad, y hoy, en esta ocasión, volvió a cimentarse como una de las más importantes obras del repertorio sinfónico mexicano. Si no, el tiempo lo confirmará. Otros compositores presentes en el programa fueron Luis Jorge González y Lan Adomíán.

Finalmente, en el programa XVI, a cargo de Luis Samuel Saloma como director, el grupo Octopus y los solistas Marielena Arizpe y Luis Julio Toro, o lo que es lo mismo “Batkid”, hijo de Batman (por su camiseta con tales alusiones), tocaron obras de Horvit, Alfredo del Mónaco, Taira, Ohana, Machado, Izarra, Sierra y G. Mejía. El

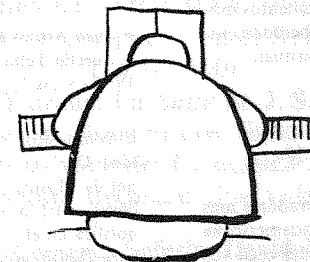
programa no mostró trascendencia por ninguna de las obras en especial, ni siquiera por *Cuatro estudios coreográficos* (para cuatro percusionistas), de Maurice Ohana (1915) que resultó plana y sin interés, aunque a lo largo del concierto sí hubo momentos –pero sólo momentos– rescatables. En cambio, resaltó la participación de “Batkid”, joven flautista venezolano que demostró su talento, así como su entusiasmo hacia la música de nuestros días.

Así pues, habiendo concluido un Foro más (desde hoy ya se espera el siguiente), es posible resumir “friamente”, como al principio mencioné, ya sin comentarios y a manera de catálogo, las obras en tres apartados, todo en función de su posible aportación a la música y músicos mexicanos: 1) las relevantes; 2) las tibias (simplemente buenas o simplemente malas) y 3) las inexplicables.

De tal manera, en el primer apartado se encuentran: *The book of the beginnings*, de Thome; el *Concierto para cello y orquesta*, de Enríquez; *Nokwic*, de Chávez; *Aulodie*, de Mache; *Chanson*, de Niculesco; *News? y Flying lessons*, de R. Dick; *A flor de piel*, de Russek; *Tonalidad dominante*, en *La bemol*, de Villa Rojo y *Lied*, de Berio.

Las obras tibias, por ser la gran mayoría, no serán mencionadas; sencillamente las que no se localicen en el primero y tercer apartados, son las que pertenecen al segundo, quedando de esta manera, la intriga para que “corroa” a los de saco; sí, a los que “se pongan el saco”.

El apartado tres es el siguiente: *Estimulaciones No. 0*, de J. A. Pérez; *Tzompantli*, *Bali*, *Boogie Boogie*, *1.618* y *Geométrico*, todas ellas del grupo Música Áurea.



Xpno-197.

COLABORADORES

- **Robert Parker:** véase *Pauta* 3 y 4.
- **Luis Jaime Cortez:** véase *Pauta* 24, 25, 26-28, 29 y 30.

● **Wallace Stevens** (1879-1955), uno de los escritores norteamericanos más notables, es autor de una poesía predominantemente visual, y, al decir de Agustí Bartra, "flotante, no enraizada en ninguna parte, risueña, absurda e irisada".

- **Giacinto Scelsi:** véase *Pauta* 30.
- **Mariano Etkin:** véase *Pauta* 20 y 24.

● **Ramón Xirau**, nació en Barcelona en 1924, hijo del brillante filósofo español Joaquín Xirau, quien lo trajo a residir en México desde niño. Profesor de filosofía, crítico literario y de arte, ensayista y poeta, es uno de los últimos sobrevivientes de esa tradición hispánica que entiende de la filosofía no sólo como pensamiento crítico sino también como sabiduría, actitud moral y visión del mundo. En 1988 obtuvo el Premio Alfonso Reyes y recientemente apareció con el sello de Diana una antología de su obra ensayística y creativa. Su fina poesía en catalán suele ser una nostálgica evocación mediterránea, a menudo de temple cristiano.

● **Amado Nervo** (Tepic, 1870-Montevideo, 1919), poeta, cuentista, ensayista y novelista, buen amigo de Rubén Darío, marcó toda una época de la literatura mexicana con la expresión de un modernismo personal y genuino. En los últimos títulos de su vasta obra, los elementos míticos se acentúan hasta disolver deliberadamente a la literatura en la exhortación espiritual.

- **Jorge Velazco:** véase *Pauta* 22.
- **José Koser:** véase *Pauta* 4 y 25.
- **José Balza:** véase *Pauta* 24, 25 y 30.

● **Silvina Ocampo**, es una de las narradoras más sobresalientes de la literatura latinoamericana contemporánea. Su prosa parece tender cada vez más hacia la eliminación poética de elementos narrativos tradicionales como el argumento o la

anécdota. Sus últimos títulos, publicados por Tusquets, son: *Y así sucesivamente* y *Cordelia ante el espejo*.

● **Julio Cortázar** (1914-1983), uno de los prosistas latinoamericanos más significativos del siglo, dedicó varios textos de su copiosa producción a la música, además de los aquí recogidos —de fantasía perturbadora—, como su celebrado relato "El perseguidor".

● **Emile Zola** (París, 1840-1902), autor de las famosas novelas *Teresa Raquin*, *La taberna*, *Naná*, *Rougon-Macquart*, entre otras, es el maestro innovador por excelencia del naturalismo literario, es decir, de la narrativa de laboratorio científico, fundamentada en la observación y descripción precisas y en el estudio de las leyes de la genética.

● **Alexandre Dumas**, hijo (1824-1895), alcanzó un éxito literario estruendoso con su novela juvenil, *La dama de las camelias* (1848), pero después incursionó preferentemente en el teatro. "El interés por las causas que defendió —escribe Benjamín Jarnés— se ha debilitado forzosamente, ya que no necesitan verdaderamente de abogado".

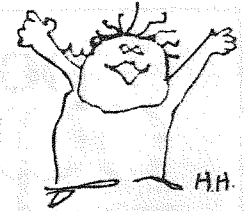
El joven guitarrista e investigador mexicano José Alberto Ubach realizó sus estudios en México y en Estados Unidos (Universidad de San Diego), principalmente. En la actualidad vive en Tijuana, Baja California, dedicado a la enseñanza y al concertismo.

- **Juan Arturo Brennan:** véase cualquier *Pauta*.
- **Aurelio Tello:** véase *Pauta* 11, 14, 15, 17, 18, 19, 23 y 26-28.

El compositor Eduardo Soto Millán nació en México, D. F., en 1956. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Es autor de varias obras, entre las que destacan *Bindú* (mención honorífica en el certamen Nueva Música Mexicana para Danza, convocado por la UNAM en 1982), y *Coreomúsica*, realizada en colaboración con el coreógrafo Gregorio Fritz.

● **Guillermo Samperio**, cuentista, poeta y trompetista aficionado, nació en 1948 en la ciudad de México, de cuyas minucias urbanas es sensible fabulador en su último libro, *Gente de la ciudad* (FCE, 1986).

● **Ezra Pound** (1885-1972), poeta norteamericano pilar del imagismo, el vorticismo y la literatura en lengua inglesa (*Cantos*), y quien dio a conocer a Joyce, Yeats, Eliot y Hemingway, ha llenado en esta ocasión nuestros recuadros con su inteligencia y su oído privilegiados. Pound fue también compositor: escribió las óperas *El testamento de François Villon* (1923) y *Cavalcanti* (1932), y un *Tratado de Armonía*



DISCULPA

En *Pauta* 30, p. 98, al presentar a Pedro F. Miret, nos quitó la palabra un empastelamiento tipográfico. Debió decir: "...escribió toda su obra en México, totalmente al margen de la vida literaria. Consecuencia de esto"... etcétera.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- **Vera Muench:** Alemania 24 horas del día (fragmentos de un diario)
- **Roberto García Bonilla:** entrevista a Joaquín Gutiérrez Heras
- **Margit Frenk:** Música y poesía en el Renacimiento Español (1490-1560)
- **Luis Alfonso Estrada:** *La Suite* en J. S. Bach (1a. parte)
- **Michel Leiris:** Dos retratos: Satie y Schoenberg
- **Eugenio Montale:** La música aleatoria
- **Juan Arturo Brennan:** Una vida de héroe

Poesía de Debussy, Cocteau, Seferis, David Huerta, Wordsworth y Westphalen

poesía y música

Moisés Ladrón de Guevara



ma/aba
mu/aba

volumen viii, número 84, abril de 1989

casa del tiempo

issn 0185-2417
1500 pesos

jorge ruiz dueñas:
tiempo de ballenas

■
la literatura cubana hoy

■
angélica muñiz-huberman:
la idea de exilio en la cábala

■
*II encuentro
internacional
sobre sexualidad*



Casa del tiempo
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

VERANO 1989



USD. \$ 2.25

PPACTO \$2,800

TOPODRILO

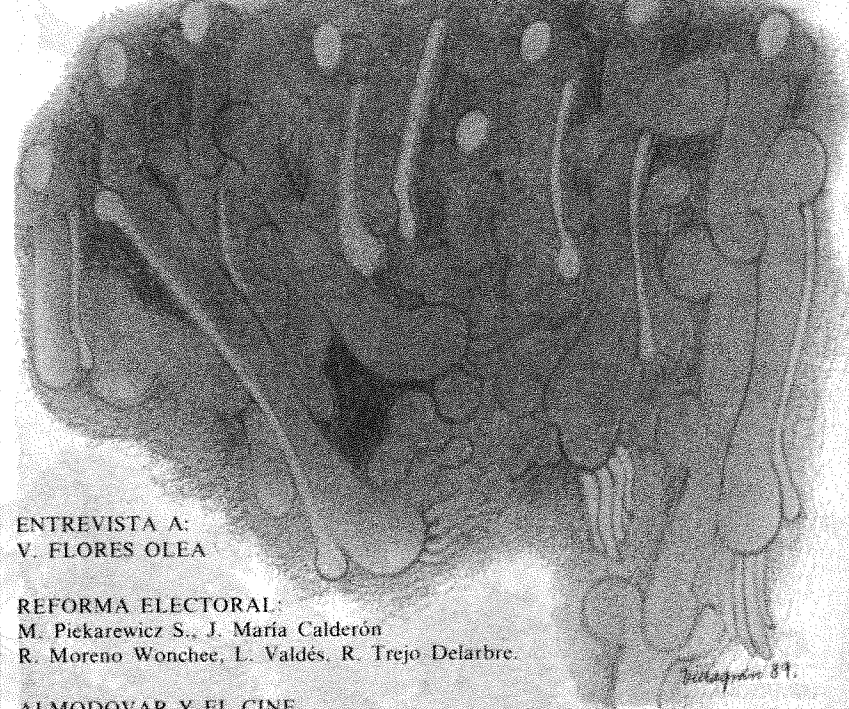
SOCIEDAD

CIENCIA

ARTE

LA CULTURA EN MEXICO

C. MONSIVAIS • H. VASCONCELOS • J. A. MANRIQUE • G. ESTRADA
E. ESCALANTE • A. PARTIDA • A. RAMIREZ • F. GÓMEZ JARA



ENTREVISTA A:
V. FLORES OLEA

REFORMA ELECTORAL:
M. Piekarewicz S., J. María Calderón
R. Moreno Wonchee, L. Valdés, R. Trejo Delarbre.

ALMODOVAR Y EL CINE
ESPAÑOL
F. Goignot.

6

EL ESPIRITU REENCONTRADO
G. Vattimo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA División de Ciencias Sociales y Humanidades

María Christen Florencia

El caballero de la virgen

La narración de Alonso de Ojeda
en la Historia de las Indias
de fray Bartolomé de Las Casas



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ERNST BLOCH

SOCIEDAD, POLÍTICA Y FILOSOFÍA

Diego Pérez Cordero
Václav Alajálos Ojeda
Óscar Luperón Ochoa
Claudio Véliz

Temas de:
G. Orlaz • F. G. Villegas •
F. Méndez W. • S. Sany •
L. F. Rojas • G. Vargas •
J. Vives



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Departamento de
Estudios Políticos

JOSE PORFIRIO MIRANDA

HEGEL TENIA RAZON

EL MITO
DE LA
CIENCIA
EMPIRICA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

JOSE PORFIRIO MIRANDA

MARX Y LA BIBLIA

CRITICA
A LA
FILOSOFIA
DE LA
OPRESION

12ª EDICION

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

PUBLICACIONES DEL CENIDIM

LIBROS

- L01 ■ PAVÓN, Raúl, *La electrónica en la música y en el arte*. 1981.
- L02 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con un estrépito de plata*. Colección Ensayos 1, 1983.
- L03 ■ CALVA, José Rafael, *Julián Carrillo y el microtonalismo: La visión de Moisés*. Colección Ensayos 2, 1984.
- L04 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con el ahínco de su voz pretérita*. Colección Ensayos 3, 1984.
- L05 ■ CORTEZ, Luis Jaime, *Tabiques rotos: Siete ensayos musicológicos*. Colección Ensayos 4, 1985.
- L06 ■ TELLO, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- L07 ■ ALCARAZ, José Antonio, *En una música estelar*. Colección Ensayos 5, 1987.
- L08 ■ DULTZIN, Susana, comp., *Educación musical en México. Memoria del Primer Encuentro Metropolitano sobre Educación Musical Infantil*. 1987.

GRABACIONES

- G01 ■ *Diciembre en la tradición popular. Confitos y canelones*. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G02 ■ *Festival de música y danza autóctonos*. Vol. I. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G03 ■ ENRÍQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986. LP.
- G04 ■ TORRES, Joseph de, *La obra para órgano*. Felipe Ramírez, órgano. 1986. 2 LP.
- G05 ■ CONTRERAS, Salvador, *Música de cámara*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano; Quinteto de Alientos Anastasio Flores; Arón Bitrán, violín; Álvaro Bitrán, cello; Alberto Cruzprieto, piano. 1987. LP.
- G06 ■ HUÍZAR, Candelario, *Música de cámara*. Margarita Pruneda, soprano; Erika Kubacsek, piano; Fernando Traba, fagot; Luis Humberto Ramos, clarinete; Fernando García Torres, piano; Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. 1987. LP.

MÉXICO

EN ARTE EL

23

150 AÑOS DE LA FOTOGRAFÍA

HOMENAJES A CLEMENTINA OTERO,
SANTOS BALMORI, EFRAÍN HUERTA,
JULIO TORRI Y JOSÉ REVUELTAS

LITERATURA ► JOSÉ LUIS MARTÍNEZ,
MONSREAL, QUIARTE, RUIZ ABREU,
LARA ZAVALA, MOSCONA,
MENDIOLA, CERVANTES,
TEATRO ► AZAR, ALCARAZ, LÓPEZ MANCERA
ARTES PLÁSTICAS ► DEBROISE,
FAVELA FIERRO, ARVEA
DANZA ► PATRICIA CARDONA
MÚSICA ► ROBERTO GARCÍA BONILLA

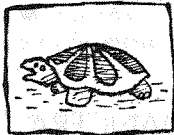
ISSN 0182-4143

LOS UNIVERSITARIOS

LA DANZA EN MÉXICO, POR DALLAL, FULLER Y FERNÁNDEZ S.

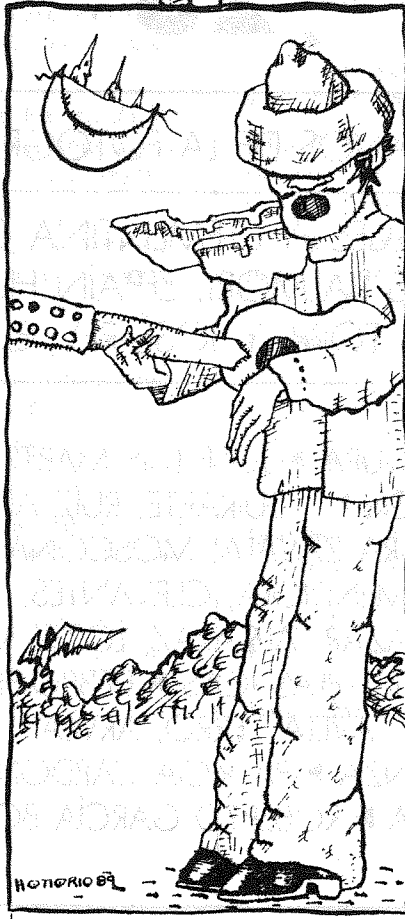


CARLOS PEREDA: ESA MÚSICA DE PALABRAS



POESÍA DE MEJÍA SÁNCHEZ, FERNÁNDEZ Y BELTRÁN

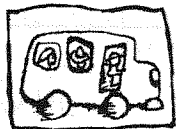
TERCERA ÉPOCA



RUY PÉREZ TAMAYO: UNIVERSIDAD, CIENCIA Y DESARROLLO



JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ: ALICIA



EMILIANO PÉREZ CRUZ: ¿QUÉ TIENE NINA, MAMI?



CARTELERA
DICIEMBRE 1989

HONORIO B.

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- APUNTES PARA PIANO, Rodolfo Halffter
- DOS POEMAS, para piano, Gerhart Muench
- PÁGINAS VERDES Y LA LUNA ESTA ENCARCELADA para canto y piano, Blas Galindo
- TRES MADRIGALES para coro a cappella, Luis Sandi
- LAMENTO Y NOCTURNO para flauta baja y flauta en sol, Mario Lavista
- MARSIAS para oboe y copas de cristal, Mario Lavista
- PAQUILIZTLI para 7 percusionistas, Rodolfo Halffter
- CANTE para dos guitarras, Mario Lavista
- TRÍO para oboe, clarinete y fagot, Joaquín Gutiérrez Heras
- AMATZINAC para flauta y orquesta de cuerda, José Pablo Moncayo

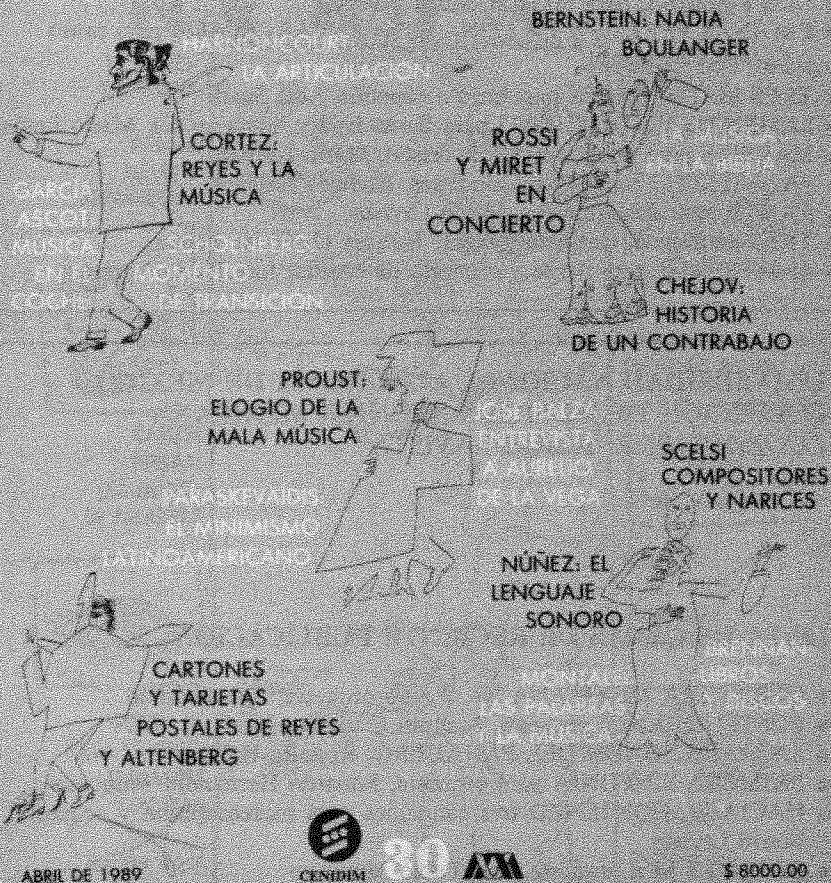
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COLECCIÓN DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA
COORDINADOR: MARIO LAVISTA

LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- OBERTURA MEXICANA No. 2 para orquesta, Blas Galindo
- POSTLUDIO para orquesta, Joaquín Gutiérrez Heras
- LA MADRUGADA DEL PANADERO, Rodolfo Halffter
- PRIMERA SINFONÍA para orquesta, Eduardo Hernández Moncada
- HACIA EL COMIENZO tres canciones para mezzosoprano y orquesta, Mario Lavista
- BOSQUES para orquesta, José Pablo Moncayo
- PAISAJE DE SUEÑOS para orquesta, Gerhart Muench

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



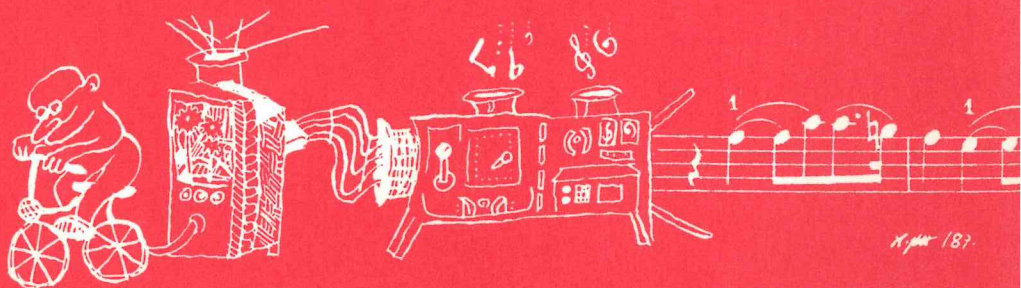
LECCIÓN DE MÚSICA

BAILARÍN FAMOSO

En Maloggia conocimos a un bailarín de la ópera de París, en otro tiempo famoso, que una noche entró en nuestro hotel en su silla de ruedas, conducido por un joven italiano que el bailarín había contratado por muchos años. Como supimos por el bailarín, se había derrumbado en medio de la premiere del Rafael de Händel, coreografiado por Béjart sólo para él y, desde entonces, había estado inválido. De repente, dijo el bailarín, perdió el conocimiento y no lo recuperó hasta dos días más tarde. Posiblemente, según el bailarín, que se envolvía en una piel de nutria muy cara, había que atribuir su desgracia a que, por primera vez en su carrera, pensó durante el baile en la complejidad de una combinación de pasos, cosa que le había llevado por todas las grandes óperas del mundo. Un bailarín, decía, mientras bailaba, no debía pensar jamás en su baile; sólo debía bailar y nada más.

Thomas Bernhard,

Ediciones Alfaguara, Madrid, 1985
Traducción de Miguel Sáenz



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa