

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 30. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril de 1989, México: Conaculta, INBA, Cenedim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



ABRIL DE 1989



CENIDIM

30



\$ 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 TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. VIII, No. 30, Abril, Mayo, Junio de 1989

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

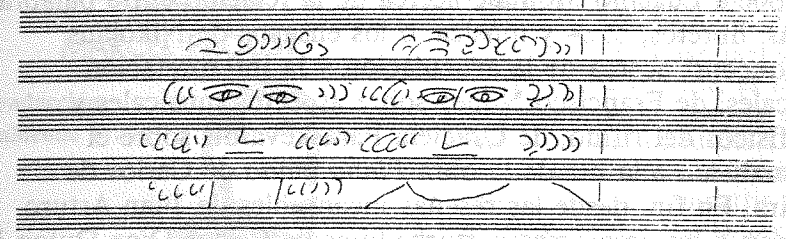
<u>Presentación</u>	<u>3</u>	<u>Leonard Bernstein</u>	
		Ni comienzo ni fin	37
<u>Marcel Proust</u>	<u>5</u>	<u>Eugenio Montale</u>	
Elogio de la mala música		Las palabras y la música	41
<u>Alfonso Reyes</u>	<u>6</u>	<u>Luis Jaime Cortez</u>	
Cartones de Madrid		Alfonso Reyes y la música	46
<u>Anton Chejov</u>	<u>8</u>	<u>La música en La Biblia</u>	<u>51</u>
Historia de un contrabajo		<u>Nikolaus Harnoncourt</u>	
<u>Jomi García Ascot</u>	<u>14</u>	La articulación	56
Música en el coche		<u>Francisco Núñez</u>	
<u>Alejandro Rossi</u>	<u>16</u>	Otra visión del lenguaje sonoro	69
De paso		<u>Graciela Paraskevaidis</u>	
<u>Pedro F. Miret</u>	<u>18</u>	El minimismo latinoamericano	74
En concierto		<u>NOTAS SIN MÚSICA</u>	
<u>Peter Altenberg</u>	<u>21</u>	<u>Juan Arturo Brennan</u>	
Tarjetas postales		Libros	85
<u>José Balza</u>	<u>25</u>	Discos	88
Entrevista a Aurelio de la Vega		<u>COLABORADORES</u>	<u>98</u>
<u>DOCUMENTOS</u>		Tercera de forros: lección de música por Jomi García Ascot Pautas de Saul Steinberg	
<u>● Arnold Schoenberg</u>	<u>31</u>		
Momento de transición			
<u>Giacinto Scelsi</u>	<u>35</u>		
Compositores y narices			

PAUTA

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

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACION



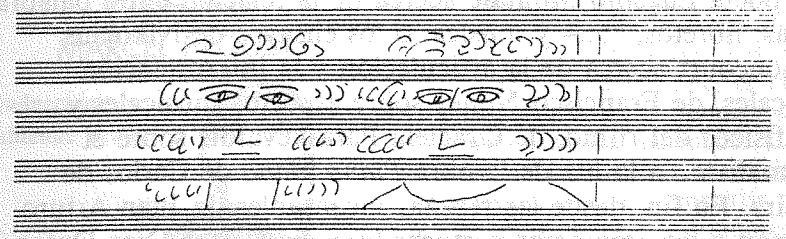
Número de afinidades y contrastes, *Pauta 30* va desde un pilotaje melomaniaco admirable de Jomí García Ascot hasta las vivencias de Pedro F. Miret y de Alejandro Rossi, cómodamente sentados en sala de conciertos. (Ambos divagan con la música, como confesaba hacerlo E. M. Forster, hasta descubrir lo chusco o lo angustioso que de pronto rodeó todo y que los oyentes concentrados no advirtieron). Desde la buena música de Arnold Schönberg o de Aurelio de la Vega —entrevistado por José Balza— hasta *la mala*, de la que Marcel Proust nos ofrece una bella y piadosa apología. Desde los *Cartones* de Alfonso Reyes —cuya relación con la música nos describe con generosidad y perspicacia Luis Jaime Cortez— y las *Tarjetas* de Peter Altenberg —que inspiraron nada menos que el *Altenberg Lieder* de Alban Berg—, urdidos unos y otras con maravillosa musicalidad, hasta Anton Chejov ocupado en cambiar la cantarina sirena legendaria de los mares por un sonoro contrabajo instalado bajo el puente de un río. Mientras Giacinto Scelsi divaga, entre otras cosas, sobre los compositores y sus narices, Leonard Bernstein comparte con nosotros un testimonio conmovedor de Nadia Boulanger. Y vamos también

PAUTA

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

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACION



Número de afinidades y contrastes, *Pauta 30* va desde un pilotaje melomaniaco admirable de Jomí García Ascot hasta las vivencias de Pedro F. Miret y de Alejandro Rossi, cómodamente sentados en sala de conciertos. (Ambos divagan con la música, como confesaba hacerlo E. M. Forster, hasta descubrir lo chusco o lo angustioso que de pronto rodeó todo y que los oyentes concentrados no advirtieron). Desde la buena música de Arnold Schönberg o de Aurelio de la Vega –entrevistado por José Balza– hasta *la mala*, de la que Marcel Proust nos ofrece una bella y piadosa apología. Desde los *Cartones* de Alfonso Reyes –cuya relación con la música nos describe con generosidad y perspicacia Luis Jaime Cortez– y las *Tarjetas* de Peter Altenberg –que inspiraron nada menos que el *Altenberg Lieder* de Alban Berg–, urdidos unos y otras con maravillosa musicalidad, hasta Anton Chejov ocupado en cambiar la cantarina sirena legendaria de los mares por un sonoro contrabajo instalado bajo el puente de un río. Mientras Giacinto Scelsi divaga, entre otras cosas, sobre los compositores y sus narices, Leonard Bernstein comparte con nosotros un testimonio conmovedor de Nadia Boulanger. Y vamos también

desde un interesante acopio enciclopédico de referencias a la música en *La Biblia* hasta las páginas amenas y luminosas del gran poeta Eugenio Montale acerca de la relación entre palabras –letras, libretos, etc.– y música, o los ensayos de Nikolaus Harnoncourt acerca de la articulación y la interpretación musicales, de Francisco Nuñez sobre aspectos musicales y metafísicos del ritmo, de Graciela Paraskevaïdis sobre el minimalismo a la luz de la obra *Piano piano* de Carlos de Silveira. En fin, desde las reseñas incansables de Juan Arturo Brennan o los epigramas perturbadores de Carlos Díaz Dufoo II y Francisco Tario hasta la inteligente y aguda línea rítmica de Saul Steinberg. Y desde Karajan (Herbert y Henry) hasta Cri-Cri.

Luis Ignacio Helguera

ELOGIO DE LA MALA MÚSICA

MARCEL PROUST

Traducción:
Fabienne Bradu

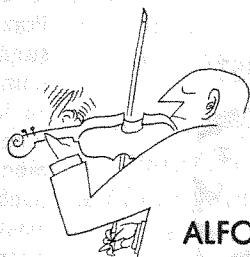


Ultima foto de Proust, 24 de mayo, 1921

A borreced la mala música, mas no la despreciéis (...) Poco a poco se ha ido llenando del sueño y de las lágrimas de los hombres (...) Su lugar, inexistente en la historia del arte, es inconmensurable en la historia sentimental de las sociedades (...) El pueblo, la burguesía, el ejército, la aristocracia, al compartir a los mismos carteros, portadores del duelo que los acongoja o de la felicidad que los colma, tienen los mismos invisibles mensajeros del amor, los mismos bienamados confesores. Estos son los malos músicos. Un desafortunado refrán, que todo oído bien nacido y bien educado se niega de inmediato a oír, recibió el tesoro de miles de almas, guarda el secreto de miles de vidas, de las que fue la inspiración viviente, el consuelo siempre renovado, siempre entreabierto en el atril del piano (...) Un cuaderno de malos romances, desgastado por su excesivo uso, debe conmovernos al igual que un cementerio o una aldea. ¡Qué importa que las casas no tengan estilo, que las tumbas desaparezcan bajo las inscripciones o los ornamentos de mal gusto! De este polvo puede volar, ante una imaginación lo suficientemente simpática y respetuosa para acallar por un momento sus desdénos estéticos, la nube de almas que se elevan llevando en su pico el sueño aún verde que les hacía presentir el otro mundo o llorar en esta tierra.

Elogio de la mala música. Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours*

TRES CARTONES DE MADRID



ALFONSO REYES

EN EL HOTEL

Tocan Albéniz al piano. En el cuarto vecino, un padre le repasa a su hijo la lección de física, explicándole por centésima vez lo que es la energía potencial. Abro la ventana: ya es de noche. Se oye ahora el jugueteo de una flauta. El subir y bajar, el corretear pirotécnico de las notas me recuerdan al clown inglés de tantos circos. Es don Luis, huésped antiguo y admirado, que divierte a la servidumbre y a la gente de casa, sentado a la puerta, tocando la flauta de su bastón, un bastón de sorpresa traído especialmente de Londres. Don Luis es un cazador y humorista; recuerda sus aventuras del campo, cuenta la inevitable hazaña cinegética. Habla de las ranas, de los quinclones, que por la noche tejen así sus diálogos sustanciosos:

- ¡Juan!
- ¿Qué?
- ¿Ya cenaste?
- No.
- ¿Ni tú?
- Ni yo.
- ¿Ni tú?
- Ni yo.

LAS DOS GOLONDRINAS

Benedictine y Poussecafé –las dos golondrinas del Ventanillo– están, desde el amanecer, con casaca negra y peto blanco. A veces, se lanzan –diminutas anclas del aire– y reproducen sobre el cielo, con la punta del ala, el contorno quebrado, la cara angulosa de la ciudad.

Benedictine vuelve la primera, y se pone a llamar a su enamorado. Dispara una ruedecita de música que lleva en el buche. La ruedecita gira vertiginosamente, y acaba soltando unas chispas –como las del afilador– que le quemán toda la garganta. Por eso abre el pico y tiembla toda, víctima de su propia canción, buen poeta al cabo.

Al fin, vuelve Poussecafé a su lado. Salta como un clown en el alambre, salta, salta. Salta sobre Benedictine; vuelve al aire. Y Benedictine sacude las plumas, y dispara otra vez la ruedecita musical que tiene en el buche.

Toledo 1917

TÓPICOS DE CAFE

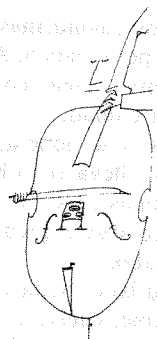
Dos tipos de charlas de café: todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá:

- ¡Hola!
- ¡Hola!
- ¿Y qué?
- Pues na.
- ¿Y aquello?
- ¡Toma! Pues aquello... Así, así, nada más.
- ¡Hombre!
- ¡Pues claro!
- Pero ¿y la cosa esa?
- ¡Vamos! ¡Quita allá!
- Es que...
- ¡Quiá, hombre!
- ¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?
- ¡Bueno, hombre, bueno!
- ¡Pues hombre!

(Da capo)

Alfonso Reyes, *Obras completas*, Vol. II, p. 278

HISTORIA DE UN CONTRABAJO



ANTON CHEJOV

Procedente de la ciudad, dirigíase el músico Smichkov a la casa de campo del príncipe Bibulov, en la que, con motivo de una petición de mano, había de tener lugar una fiesta con música y baile. Sobre su espalda descansaba un enorme contrabajo metido en una funda de cuero. Smichkov caminaba por la orilla del río, que dejaba fluir sus frescas aguas, si no majestuosamente, al menos de un modo suficientemente poético.

«¿Y si me bañara?», pensó.

Sin detenerse a considerarlo mucho, se desnudó y sumergió su cuerpo en la fresca corriente. La tarde era espléndida, y el alma poética de Smichkov comenzó a sentirse en consonancia con la armonía que le rodeaba. ¡Qué dulce sentimiento no invadiría por lo tanto su alma al descubrir (después de dar unas cuantas brazadas hacia un lado) a una linda muchacha que pescaba sentada sobre la orilla cortada a pico! El músico se sintió de pronto asaltado por un cúmulo de sentimientos diversos... Recuerdos de la niñez... tristezas del pasado... y amor naciente... ¡Dios mío!... ¡Y pensar que ya no se creía capaz de amar!... Habiendo perdido la fe en la Humanidad (su amada mujer habíase fugado con su amigo el fagot Sobakin), en su pecho había quedado un vacío que le había convertido en un misántropo.

«¿Qué es la vida? –se preguntaba con frecuencia–. ¿Para qué vivimos?... ¡La vida es un mito, un ensueño, una prestidigitación!...»

Detenido ante la dormida beldad (no era difícil ver que estaba dormida), de pronto e involuntariamente, sintió en su pecho algo semejante al amor.

Meditó tan largo rato que llegó a sentir dolor en las sienas.

«¡Ah!... –se acordó de pronto–. No lejos de la orilla, entre los arbustos, hay un

puentecillo... Puedo meterme debajo de él hasta que anochezca, y cuando sea de noche, en la oscuridad, me deslizaré hasta la primera *isba* (1).»

Con este pensamiento, Smichkov se caló la chistera, cargó el contrabajo sobre su espalda y se dirigió con paso vacilante hacia los arbustos. Desnudo y con aquel instrumento musical sobre la espalda, recordaba a cierto antiguo y mitológico semidiós.

Y ahora, lector mío, mientras mi héroe está sentado bajo el puente, lleno de tristeza, volvamos a la joven pescadora. ¿Qué había sido de ésta?

Al despertarse la beldad y no ver en el agua su flotador, se apresuró a tirar del sedal. Este se atirantó, pero ni el anzuelo ni el flotador salieron a la superficie. Sin duda, el ramo de Smichkov, al llenarse de agua, se había hecho pesado.

«O bien he pescado un pez muy grande o el anzuelo se me ha enganchado en algo –pensó la joven.»

Tiró unas cuantas veces más de la cuerda y al fin decidió que el anzuelo se había efectivamente enganchado en algo.

«¡Qué lástima! –pensó–. ¡Se pesca tan bien al anochecer!... ¡Qué haré?»

La extravagante joven, sin pensarlo mucho, se quitó la ligera ropa y sumergió el maravilloso cuerpo en el agua hasta la altura de los marmóreos hombros. No era tarea fácil desprender el anzuelo del ramo enredado en el sedal: pero la paciencia y el trabajo dieron su fruto. Poco más o menos, un cuarto de hora después la beldad salía resplandeciente del agua, con el anzuelo en la mano.

Un destino funesto la acechaba, sin embargo. Los mismos granujas que robaron la ropa de Smichkov se habían llevado también la suya, dejándola sólo el frasco de los gusanos.

«¿Qué hacer? –lloró la joven–. ¿Será posible que tenga que marchar de este modo?... ¡No! ¡Nunca! ¡Antes la muerte! Esperaré a que oscurezca, y en la sombra me iré a la casa de la tía Agafia, desde donde mandaré a la mía por un vestido... Mientras tanto, me esconderé debajo del puentecillo...»

Y mi heroína, escogiendo aquellos sitios por donde la hierba era más alta y agachándose, se dirigió corriendo al puentecillo. Al deslizarse bajo éste y ver allí a un hombre desnudo, con artística melena y velludo pecho, la joven lanzó un grito y perdió el conocimiento.

Smichkov también se asustó. Primeramente tomó a la joven por una ondina.

«¿Es tal vez una sirena venida para seducirme? –pensó, suposición que le halagó, pues siempre había tenido una alta opinión de su exterior–. Mas si no es una sirena, sino un ser humano, ¿cómo explicarse esta extraña metamorfosis?»

–¿Por qué está aquí, debajo de este puente? ¿Qué le sucede? –preguntó a la joven.

Mientras buscaba una respuesta a estas preguntas, la beldad recobró el sentido.

–¡No me mate! –dijo en voz baja–. Soy la princesa Bibuov. ¡Se lo ruego! Le recompensarán con largueza. Estuve dentro del agua desenganchando mi anzuelo y unos ladrones me robaron el vestido nuevo, los zapatos y las demás ropas.

–Señorita...– dijo Smichkov, con voz suplicante–. A mi también me han robado

la ropa, y no sólo eso, sino que, además, al robarme los pantalones, se llevaron la colofonia, que estaba en el bolsillo.

Los contrabajos y los trombones son, por lo general, gente apocada: pero Smichkov constituía una agradable excepción.

—Señorita —dijo, pasado un lapso de tiempo—. Veo que la conturba mi aspecto; pero estará usted de acuerdo conmigo en que, por las mismas razones tuyas, me es imposible salir de aquí. Escuche, pues, lo que he pensado. ¿Aceptaría usted meterse en la caja de mi contrabajo y cubrirse con la tapa? Esto la escondería a mi vista...

Diciendo esto, Smichkov sacó el contrabajo del estuche. Por un momento le pareció que al ceder éste profanaba el sagrado arte; pero su vacilación no duró largo tiempo. La beldad se metió, encogiéndose, en el estuche y el músico anudó las correas, celebrando mucho que la Naturaleza le hubiera obsequiado con tanta inteligencia.

—Ahora, señorita, no me ve usted. Siga ahí echada y quédese tranquila. Cuando oscurezca la llevaré a casa de sus padres. El contrabajo volveré a buscarlo más tarde.

Una vez anochecido, Smichkov se echó al hombro el estuche que contenía a la beldad, y cargado con él se dirigió a la casa de campo de Bibulov. Su plan era el siguiente: pasaría primero por la *isba* más próxima para procurarse ropa y proseguiría después su camino...

«No hay mal que por bien no venga —pensaba mientras levantaba el polvo con sus pies desnudos y se doblaba bajo su carga—. Seguramente, por haber intervenido con tanta eficacia en el destino de la princesa Bibulov, seré generosamente recompensado.»

—¿Está usted cómoda, señorita? —preguntaba con el tono de un galante caballero que invita a bailar un *quadrille*—. No se preocupe, tenga la bondad, acomódese en mi estuche como si estuviera en su casa.

De repente, se le antojó al galante Smichkov que delante de él y ocultas en la sombra iban dos figuras humanas. Mirando con más detenimiento, se convenció de que no se trataba de una ilusión óptica. Dos figuras caminaban, en efecto, delante de él, llevando unos bultos en la mano.

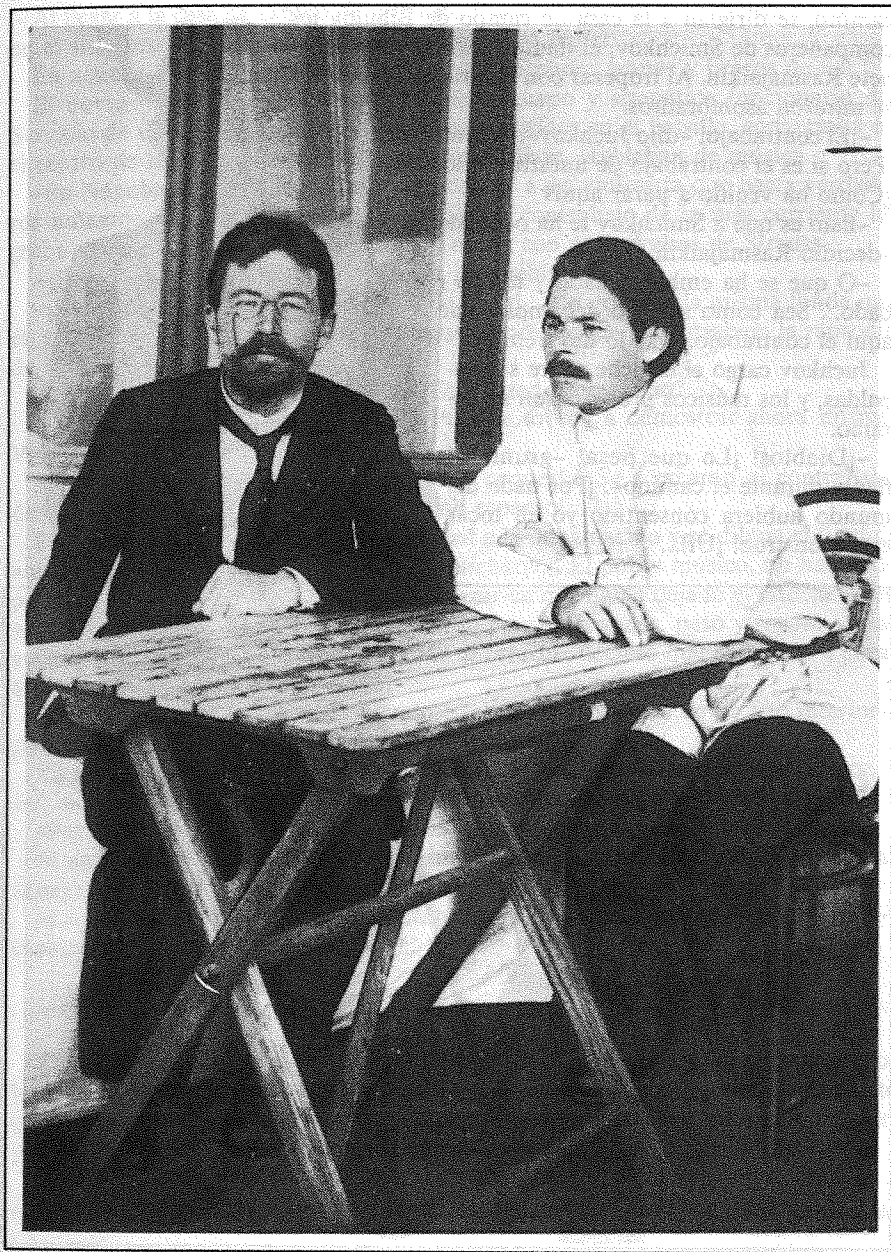
«¿Serán éstos los ladrones? —pasó por su cabeza—. Parecen llevar algo... Con seguridad, nuestras ropas...»

Y Smichkov, depositando el estuche al borde del camino, salió corriendo en persecución de las figuras.

—¡Alto! —gritaba—. ¡Alto!... ¡Cogedles!

Las figuras volvieron la cabeza, y al notar que las iban persiguiendo echaron a correr... Aún, durante largo rato, escuchó la princesa pasos veloces y el grito de «¡Alto!, ¡alto!...» Por último, todo quedó en silencio.

Smichkov estaba entregado a la persecución, y seguramente la beldad hubiera permanecido largo tiempo en el campo, al borde del camino, si no hubiera sido por un feliz juego de azar. Ocurrió, en efecto, que al mismo tiempo y por el mismo



Chejov y Gorki

camino, se dirigían a la casa de campo de Bibulov los compañeros de Smichkov, el flauta Juchkov y el clarinete Rasmajaikin. Al topar con el estuche ambos se miraron asombrados.

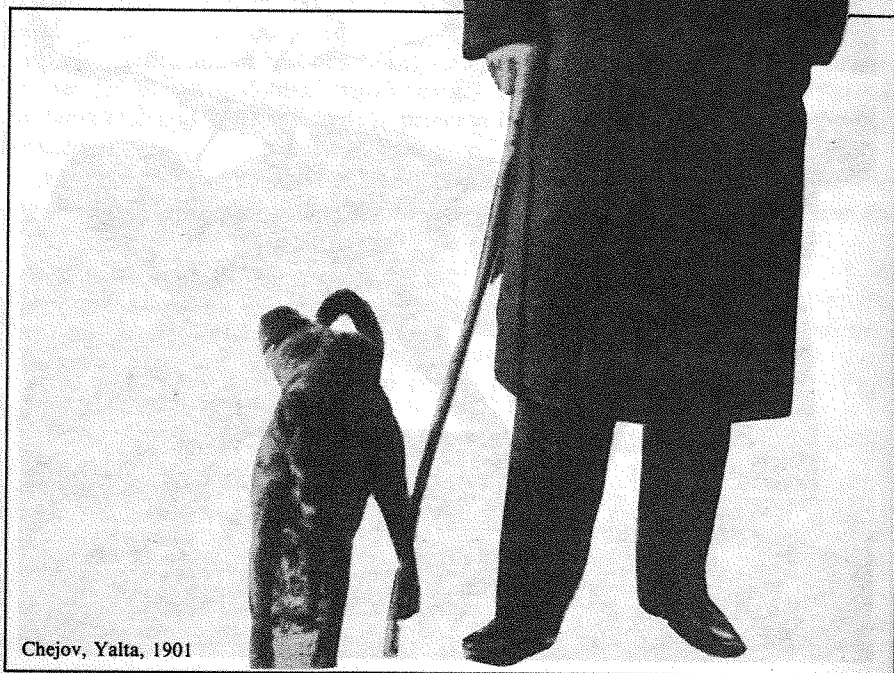
—¡El contrabajo! —dijo Juchkov—. ¡Vaya, vaya!... ¡Pero si es el contrabajo de nuestro Smichkov! ¿Cómo ha venido a parar aquí?

—Esto es que a Smichkov le ha ocurrido algo —decidió Rasmajaikin.

—O que se ha emborrachado y le han robado... Sea como sea, no debemos dejar aquí el contrabajo. Nos lo llevaremos.

Juchkov cargó el estuche sobre sus espaldas, y los músicos prosiguieron su camino.

—¡Diablos! ¡Lo que pesa! —gruñía el flauta durante el camino—. ¡Por nada del mundo hubiera consentido yo en tocar este monstruo! ¡Uf!...



Chejov, Yalta, 1901

Al llegar a la casa de campo del príncipe Bibulov, los músicos dejaron el estuche en el sitio reservado a la orquesta y se fueron al *buffet*.

En aquella hora ya se habían empezado a encender arañas y brazos de luz.

El novio (el consejero de Corte Lakeich), guapo y simpático funcionario del Servicio de Comunicaciones, con las manos metidas en el bolsillo, conversaba en el centro de la habitación con el conde Schkalikov. Hablaban de música.

—En Nápoles, conde —decía Lakeich—, conocí a un violinista que hacía verdaderos milagros. No lo creerá usted, pero con un contrabajo de lo más corriente lo graba unos trinos... ¡Algo fantástico!... Tocaba con él los valeses de Strauss.

—¡Por Dios! —dudó el conde—. ¡Eso es imposible!

—¡Se lo aseguro! ¡Y hasta la rapsodia de Liszt!... Yo vivía en la misma fonda que él, y como no tenía nada que hacer, llegué a aprender en el contrabajo la rapsodia de Liszt.

—¿La rapsodia de Liszt?... ¡Hum!... ¿Está usted bromeando?

—¿No lo cree usted? —rió Lakeich—. Pues se lo voy a demostrar ahora mismo. Vamos a la orquesta.

Y el novio y el conde se dirigieron a la orquesta. Se acercaron al contrabajo, desataron rápidamente las correas y... ¡oh espanto!...

Pero ahora, mientras el lector da libertad a la imaginación y se dibuja el final de aquella discusión musical, volvamos a Smichkov... El pobre músico, no habiendo podido alcanzar a los ladrones, volvió al lugar en que había dejado el estuche; pero ya no estaba allí la preciosa carga. Perdido en suposiciones, pasó y repasó varias veces por aquel paraje, y no encontrando el estuche, decidió que había ido a parar a otro camino.

«¡Esto es terrible! —pensaba mesándose los cabellos y preso de un frío interior—. ¡Se asfixiará dentro del estuche! ¡Soy un asesino!...»

Ya había entrado la medianoche y Smichkov continuaba dando vueltas por el camino, buscando el estuche. Por fin volvió a meterse bajo el puentecillo...

«Seguiré buscando cuando amanezca», decidió.

Al amanecer, la búsqueda dio el mismo resultado, y Smichkov decidió esperar debajo del puente a que llegara la noche...

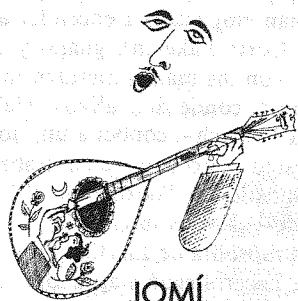
«La encontraré —mascullaba, quitándose la chistera y tirándose del pelo—. ¡Aunque tarde un año, la encontraré!...»

.....

Todavía hoy, los campesinos que habitan los lugares descritos cuentan cómo por las noches, junto al puentecillo, puede verse a un hombre desnudo, todo cubierto de pelo y tocado con una chistera. Cuentan también que, a veces, debajo del puente, se oyen roncós sonidos de contrabajo.

Anton Chejov, *Cuentos completos*, Aguilar, S. A. de Ediciones: Madrid, 1953. Traducción: E. Podgursky y A. Aguilar.

MÚSICA EN EL COCHE

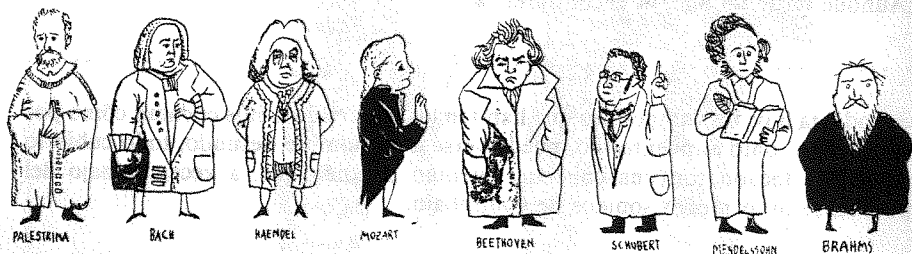


JOMÍ
GARCÍA ASCOT

Como millones de personas en todas las grandes ciudades soy prisionero de mi coche y víctima del tránsito (si se puede llamar tránsito a algo que generalmente no se desplaza) durante cierto tiempo del día.

En ese tiempo siempre escucho radio. Felizmente la ciudad de México cuenta con por lo menos dos estaciones de "buena" música (la tercera, llamada la "tercera posibilidad" abunda excesivamente en prosa tercermundista llena de "niveles", "contextos", "implementaciones", y "parámetros").

La mayor parte de las veces la música es conocida (clásicos, románticos, y modernos "clásicos"), otras veces (en exceso) es música barroca. Lo bueno viene cuando la obra se inició ya y uno no reconoce al autor. Comienza entonces un juego con el tránsito, tratando de no perder contacto ni con la realidad circundante



Dibujos de Pablo Helguera

ni con la transmisión radial. En una serie de tanteos y de localizaciones "en espiral" (...parece francés... de principios de siglo... o un poco más reciente... no parece Roussel, a menos que sea otro trío que no tengo... el 1º no es... ¿será Milhaud?... Poulenc tampoco parece... etc.) va uno tratando de precisar el compositor. El juego se vuelve reto, el reto duelo. El segundo movimiento no aclara las cosas, sino más bien las confunde. "El tercero será más claro", piensa uno... "siempre son más claros". Pero no: el tercer movimiento resulta hermético. Y a veces hay un cuarto. El despiste es total. La impaciencia por escuchar al locutor aclarando el misterio es ya superior al placer de escuchar la obra. La música deja a veces de ser música: se ha convertido en acertijo.

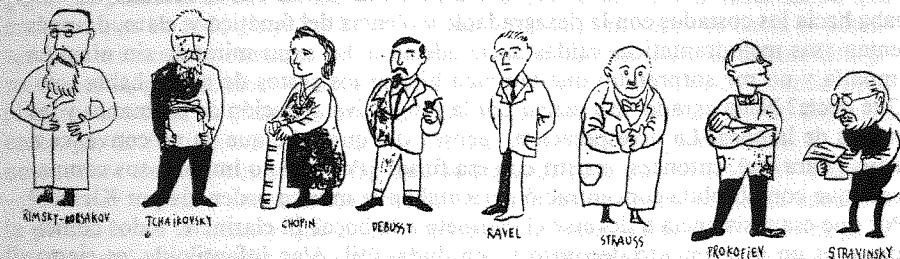
Pero eso no es todo: el problema se complica con dos factores: el tiempo y los pasos a desnivel. Cuando se trata del tiempo (ya estamos llegando a nuestro destino) la solución es dar vueltas extras a la cuadra o estacionar en algún sitio y esperar la ansiada aclaración.

Cuando se trata de una ruta con frecuentes pasos a desnivel el asunto se hace más complejo; hay que evitar a toda costa que el locutor final coincida con el momento en que pasamos debajo: el sonido se esfuma, la respuesta es silencio. Sincronizar pasos a desnivel con un "presto" final, de esos que se mezclan con frases secundarias y se prolongan sin definir su terminación, es una hazaña simultánea de melómano y piloto.

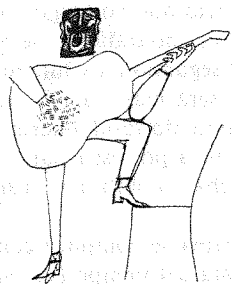
Por fin, y con suerte a cielo descubierto, termina la obra. El resultado muchas veces nos avergüenza ("¿como no se me ocurrió; si estaba claro!"), a veces nos justifica ("nunca he oído hablar de ese músico"), otras veces nos intriga ("que raro... no parecía de él..."). Pero cuando no hay locutor final y un suave campanilleo nos anticipa que no seremos informados, la indignación nos domina... Pensamos llamar por teléfono a la estación, quejarnos, averiguar de qué músico se trataba...

Cosas que nunca hacemos. Y volvemos a empezar en el viaje siguiente.

Jomí García Ascot, *Con la música por dentro*, Martín Casillas editores: México, 1982.

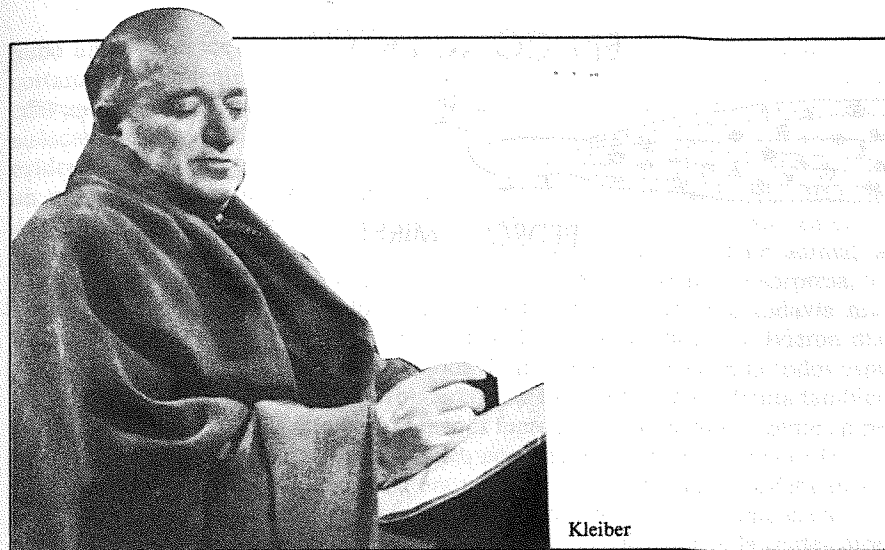


DE PASO



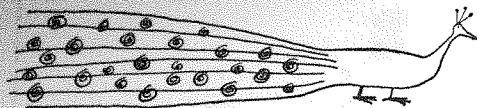
ALEJANDRO ROSSI

Estaba sentado, me parece, en la cuarta fila de la orquesta y cuando lo descubrí fue en el primer *encore*. Yo tenía un buen asiento y me acompañaba una amiga ni bonita ni fea, de esas que, desde el primer compás, estiran el cuello como una jirafa atenta. Me gusta esa tensión, claro está, pero prefiero una actitud, digamos, menos inmóvil. Lo agradable es el cuchicheo en la penumbra de la sala, el comentario cómplice, la broma secreta. Mi amiga no oye y, si yo insisto, mueve la mano de una manera francamente antipática. Una mano huesuda, con dedos —es el momento de decirlo— demasiado largos. Lo interesante es la nariz, aunque soy incapaz de describirla. Y, por otra parte, no quiero ahora hablar de ella, es una amiga más, todavía falta mucho. En fin, reconozco que si no hubiese estado un poco impaciente, tal vez no me habría fijado en el tipo, tenía el pelo muy rubio y no pasaba, estoy seguro, de los treinta años. Digo estas cosas para ayudar a los curiosos, porque en realidad lo que me llamó la atención fue, en primer lugar, la cara tan roja y, luego, que moviera la cabeza de un modo tan irracional. La volteaba hacia los costados con la desagradable violencia del fanático y, claro, después venían esas melodramáticas caídas hacia adelante. Lo seguí mirando sin ninguna simpatía y no me sorprendió que también hiciera los gestos de quien habla solo. ¿Qué decía? Nada agradable a juzgar por la progresiva agitación de las manos y las muecas de la boca. La desesperación —pensé— del que sabe que ya no convence a nadie. ¿Para qué, entonces, insistir con esa furia? ¿Por qué no imitar a sus compañeros que con absoluta concentración ejecutaban la música ordenada por Kleiber? ¿Por qué esa resistencia a llevarse el clarinete a la boca? El clarinete, todos coincidimos, es un instrumento decoroso y, sin duda, útil. Algo infantiloides, es cierto, pero esas son cosas que se piensan antes. No le sacó, lo juro, una sola nota. ¿Qué



decía? ¿Sería uno de esos maniáticos que recitan sus siempre violados derechos laborales? ¿Protestaba por el *encore*? ¿Sería un supernumerario? Lo peor ocurrió en el tercero, provocado, aunque sea en pequeña medida, por los insensatos aplausos de mi amiga, quien, de pie, arqueaba el cuerpo sin recato alguno. Exageraciones bobas, de acuerdo, pero no me gustan. ¿Quién quería que la viera? Kleiber se plantó de nuevo en el podio e inició, con elegancia y sentido del humor, una serie de valeses. Para el clarinetista fue como una bofetada. Yo lo veía más colorado que nunca y estoy seguro de que levantó la voz. ¿De qué se quejaba? ¿Por qué ahora increpaba a sus colegas? Nadie le hacía caso, por supuesto, la misma historia de siempre, se dirían. ¿Sería un purista en desacuerdo con un programa tan abierto? Dios lo sabrá, pero el bárbaro no sólo insultaba, sino que comenzó a seguir el ritmo burlescamente, meciéndose casi, como si estuviese escuchando una pueblerina banda militar. ¿Qué pretendía? ¿Qué quería decirnos ese pobre muchacho? ¿Que las palabras tienen un límite? ¿O era, simplemente, el inevitable bufón que encontramos en todo grupo? Kleiber —honor a quien lo merece— se hacía el desentendido mientras lo envolvía en una irresistible marea musical. El clarinetista gimoteaba, sí, pero Kleiber lo arrastraba como a un niño caprichoso. Cuando llegó el estruendo final ya eran manotazos de ahogado. Terco y enrojecido, no dejó, sin embargo, de fastidiar. Se pasó de la raya, me dije, no se lo perdonarán. El clarinete, sobra decirlo, sin tocar. ¿De qué se trataba? ¿De qué se trataba? Yo creo —¿para qué meterse en otras explicaciones?— que esa mañana se había subido a la pirámide de la Luna y que nuestro sol inclemente lo achicharró. Mi amiga al fin se cansó de aplaudir y me confesó, con su voz nasal, que estaba realmente exhausta. ¿Querrá algo?

EN CONCIERTO*



PEDRO F. MIRET

Hacia gracia y al mismo tiempo producía una sensación triste, quizá porque era una burla a la música, a todos los que la oyen cerrando los ojos, sin mirar y sin distraerse con nada, porque quizá era una burla a la inscripción que tenían los instrumentos de una casa holandesa donde cada mañana iban a trabajar viejos artesanos herederos de siglos de tradición en lograr un instrumento casi perfecto, porque ese amor que habían depositado en ellos obligaba al poseedor a no bromear con él, y sin embargo, ahora se habían convertido en simples objetos que producían ruidos risibles y algunas veces hasta parecían tratar de imitar animales o voces añiñadas y de viejos, todos sentíamos malestar pero nadie más indignado que otro subía al proscenio y le arrebatava los instrumentos y les daban una lección... ¡con esto no se juega!... el pasaje más irritante producía además un calosfrío que indignaba a uno con uno mismo pues era evidente que no lo podíamos controlar... dos clarinetes que estaban al acecho en determinado momento se independizaban de la orquesta y se escapaban con un tema anárquico que no tenía ninguna relación con lo que oíamos unos segundos antes, cada uno interpretaba un solo estridente y olvidándose del otro, después los dos iban bajando de volumen haciéndose casi inaudibles pero sin abandonar el tema y cuando se podía jurar que los instrumentos ya estaban callados y los músicos únicamente los tenían en la boca se oía un solo golpe increíblemente fuerte del tambor que hacía vibrar los vidrios... la primera vez hizo gracia y algunas personas emitieron un grito de sorpresa, no habían cesado éstos aún y flotaban un tema banal en el aire, cuando la orquesta cesando bruscamente de desarrollarlo y evidentemente complacida del efecto volvió a repetirlo... la gente que no lo esperaba tan pronto y ni sabía si se volvería a repetir dio nuevamente muestras de sorpresa y algunos hasta rieron...

hubo un instante de silencio y se oyeron algunos aplausos, pero los violines los cortaron rápidamente para iniciar un tema que recordaba al viento a través del cual parecían percibirse unos mugidos de animales y una flauta daba unas notas aisladas con la evidente intención de poblar de pájaros el paisaje, el tema era tan evidentemente serio que algunas personas rieron nerviosamente esperando oír de un momento a otro a los clarinetes que recomenzaban el juego, pero éstos no daban señales de vida, y los violines seguían su tema sin tomar aliento, en cierto momento pareció distinguirse una voz humana, o quizá era de algún animal, al repetirse no dudamos más: era la voz de un niño que daba gritos de sorpresa, los violines se volvieron más agudos y uno de ellos imitó a un tren todavía muy lejano... y cuando todos esperábamos un desenlace, los violines se volvieron más agudos y uno de ellos imitó a un tren todavía muy lejano... y cuando todos esperábamos un desenlace, los violines volvieron a su tono anterior y la flauta también, no sé cuánto tiempo duró esto pero al menos fueron diez minutos y la gente empezaba a dar muestras de impaciencia, todos nos prestábamos al juego pero la cosa tenía un límite, si lo que se buscaba era un contraste se habían indudablemente propasado pues con dos minutos a lo sumo hubiera obtenido el mismo efecto, así lo debió notar la orquesta. En un momento que bajé los ojos oí que la gente empe-

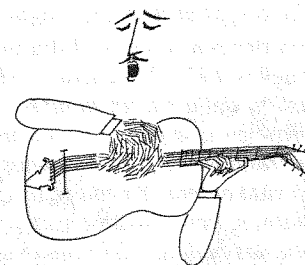


Pedro F. Miret

zaba a gritar y hasta batía palmas, cuando miré a la orquesta vi en efecto que los dos clarinetistas parecían haber vuelto a la vida, se pasaban la lengua por la boca e inspeccionaban su instrumento con mucho cuidado... uno se lo llevó a la boca, pero únicamente para probarlo dando una nota casi inaudible, sin embargo el tema continuaba y la gente ya no se conformaba con la resurrección de los clarinetes, quería que pusiesen fin a cualquier precio al tema serio, pero éstos no estaban dispuestos a convertirse en ejecutores del deseo colectivo, su entrada debía de ser una sorpresa y mientras la atención estuviera fija en ellos no tocarían, comprendí que estábamos en una situación que podía no tener fin y sin embargo debía acabar de alguna manera, y además de alguna manera sorprendente, era absurdo pensar que dejara de tocar la orquesta en cualquier momento y se fuera, nadie sabe qué hubiera ocurrido... únicamente cabía una posibilidad: que hubiera una explosión en los tubos de gas, o que un parroquiano muriera repentinamente o hubiera un altercado en una mesa preparada de antemano por la administración, pero esto último no se había previsto y tampoco era probable que ocurriera ninguna de las otras cosas... y mientras los violines seguían tocando y la flauta poniendo pájaros, pero ya no había ni niños ni trenes y el paisaje adquiría la monotonía y la tristeza del campo cuando anochece... finalmente los pájaros eran cada vez menos frecuentes, pero la llanura estaba allí... cuántos kilómetros no llevaríamos recorridos ya... la gente estaba cansada e indignada pero no lo demostraba, pues sabía que alguna manifestación de violencia daría pie a que los músicos heridos en su amor propio tomaran los gritos como un insulto y se retiraran con justificada razón, y eso es lo que la gente no quería, la solución debía de ser inesperada, me levanté para ir al baño, una vez allí me pasé un poco de agua por la cara y decidí irme, pero antes quise dar una última mirada, al salir comprendí que no era necesario pues el tema seguía transcurriendo sin descanso, de todas maneras me acerqué a las primeras mesas y pude comprobar la fatiga que se apoderaba poco a poco de la gente, los clarinetistas seguían inspeccionando sus instrumentos pero únicamente para adquirir un aire impertinente, como si hubieran descubierto de repente algo en ellos que les llamara poderosamente la atención...

* De: *Esta noche... vienen rojos y azules*, # 7.
Título de la redacción.

TEXTOS DE TARJETAS POSTALES



(ALTENBERG LIEDER Op. 4 DE ALBAN BERG)

Traducción y notas de Joel Peha

Peter Altenberg (Richard Engländer) nació en Viena en 1859, en el seno de una familia acomodada de comerciantes. Cursó estudios de medicina y leyes que abandonó para hacerse librero con la esperanza de ganarse la vida y mantener a la muchacha de 13 años que amaba, pero amor y profesión fracasaron. Desde entonces vivió al margen de todas las convenciones sociales: "Fui abogado sin estudiar leyes, médico sin estudiar medicina, librero sin vender libros, amante sin casarme jamás y por último poeta sin crear versos". Fue Karl Kraus quien lo descubrió y reunió sus bosquejos en el que fue su primer libro *Como yo lo veo* (1896) donde dice, en un epígrafe, de sí mismo: "Tenía la suerte de no ser ni poeta lírico, ni novelista, ni filósofo. De ahí esa unión literaria y única de tres talentos que no se tienen". En efecto este "poeta" escribía en prosa: "Pues ¿acaso son mis pequeñas cosas poesías? En absoluto. ¡Son extractos! Extractos de la vida. La vida del alma y del día fortuito condensadas en 2 o 3 hojas, liberadas de lo superfluo como la res en una cacerola de Liebig. Corresponde al lector el esfuerzo de descifrar estos extractos por cuenta propia, de transformarlos en un caldo disfrutable, de cocerlos en su propio espíritu, en una palabra de disolverlos y hacerlos digeribles", y más adelante dice: "¡Sí, amo los procesos abreviados, el estilo telegráfico del alma!". Este "novelista" escribió novelas de dos a diez páginas de extensión; este "filósofo" sembró aforismos y paradojas en sus numerosos bosquejos, de donde resulta laborioso extraerlos. Su tema principal es la gracia y belleza de la mujer: "¡Consagré mi vida con inaudito entusiasmo a esa obra divina que es el cuerpo de la mujer!" En un orden social brutal donde reinan la fuerza y el dinero, las mujeres de toda edad y condición representan la edad dorada perdida o la que vendrá. ¡Honremos en Peter Altenberg al último de los trovadores!

Colaboró en la revista "La Antorcha" de Kraus y en 1903-4 editó la revista en colaboración con Adolf Loos. Es el representante más importante del poema en prosa e impresionismo literario austríacos, figura central de la "joven Viena". Sus obras más importantes son: *Lo que el día me trae*, (1901), *Prodromos* (1906), *Cosas viejas, cosas nuevas* 1911, *Vita Ipsa* (1918). Pintor de miniaturas, artífice de la brevedad: "¡Quisiera definir a un hombre en una frase, una vivencia del alma en una hoja, un paisaje en una palabra!" La única forma de conocer sus "memorias", su vida, es adentrándose en sus bosquejos. Kafka escribió: "En sus pequeñas historias se refleja su vida entera. Y cada paso, cada movimiento que hace, confirma la verdad de sus palabras. Peter Altenberg es un genio de la bagatela, un idealista singular que encuentra las bellezas del mundo como colillas de cigarro en el cenicero del café".

ALBAN BERG Y LOS ALTENBERG-LIEDER

La presencia de Peter Altenberg en la obra y vida personal de Alban Berg se remonta a su juventud temprana. Es de suponerse que fue a través de Smaragda, la hermana del compositor, como se introdujo (antes incluso de su aprendizaje con Schönberg) en esa tríada amistosa de pensadores incorruptibles e implacables denunciadores de la sociedad vienesa finisecular que forman Karl Kraus, Adolf Loos y Peter Altenberg. Mientras que los dos primeros tuvieron una influencia decisiva en las otras dos figuras de la "segunda escuela vienesa", Webern y Schönberg, el tercero encontró más intensa resonancia en Berg. Ya en sus primeras canciones figura un texto del libro *Lo que el día me trae* de Altenberg. Se trata de "Tristeza", prosa breve. Este escritor, que se aventuraba por las formas reducidas y la máxima concentración expresiva (hay que mencionar sus "Escenas de cinco minutos", que en realidad duran más que eso), debió parecerle muy afin a Berg en ese momento decisivo de su carrera musical. Los Altenberg-lieder es su primera obra para orquesta, y donde a instancias de Schönberg, Berg emplea el principio de reducción formal con más rigor que en sus otras obras y cuando más próximo está a la concisión aforística de Webern. Concibió la serie de textos como un ciclo en torno a la vivencia de la individualidad y la soledad extremas, siempre en estrecha correspondencia con las fuerzas de la naturaleza. Para la presente traducción, fueron tomados del libro *Neues Altes* (Cosas nuevas, cosas viejas) publicado en 1911 en Viena; libro significativo sobre Berg por las referencias personales. Altenberg nos deja ahí, en un poema y tres bosquejos, un testimonio de su admiración amorosa por la que sería un año más tarde la esposa del compositor Helene Nahowski. En uno de ellos, "Encuentro", aparece incluso el aún pretendiente Alban. Berg aspira en esta obra a la más sutil coloración tonal y a la mínima economía expresiva con la máxima riqueza de medios orquestales. Según la opinión de Ernest Krenek, los Altenberg-lieder son los "prolegómenos del *Woyzeck* futuro".



Peter Altenberg

Tempestad de nieve

Alma, más hermosa, más profunda eres tú,
después de las *tempestades de nieve*---

También tú las tienes, como la naturaleza---.
¡Y en ambas se demora todavía un *hálito de bruma*,
cuando se han disipado las nubes!

¿¿Has visto el bosque después de la tormenta?!?
Todo reposa, brilla, y es más bello que antes---.
¡Ves mujer, también tú *necesitas tormentas!*

Más allá de los límites del Todo mirabas pensativa;
¡Ninguna preocupación mundana te retenía!
La *vida* y el *sueño de la vida*---
de pronto todo se esfuma---.
¡Más allá de los límites del Todo miras todavía
pensativa---!

Señorita Bárbara von G.

“Nada ha venido, nada vendrá
para mi alma---

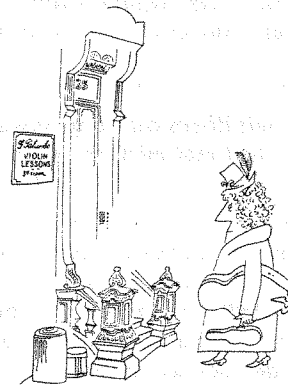
He *esperado, esperado, ay, esperado*---

Los días se deslizarán furtivos---

Y en vano ondean mis sedosos cabellos rubios
sobre mi pálido rostro---

Aquí está la paz---. Aquí libero todo mi ser
en llanto. Aquí se resuelve el inconmensurable
e inaprehensible dolor que me abraza el alma.
Mira, aquí no hay ni hombres, ni poblaciones.
¡Aquí está la paz! Aquí gotea lentamente la nieve
formando charcos---

AURELIO DE LA VEGA: UN CUBANO DEL FUTURO



JOSÉ BALZA

Invitado por la Orquesta Sinfónica Juvenil se encuentra en Caracas, desde hace algunas semanas, el compositor Aurelio de la Vega. Su responsabilidad: la instalación de un laboratorio de música electrónica. Exacto investigador de la sonoridad orquestal que ha atravesado el siglo XX, sus exploraciones electrónicas y a la vez su rigor académico, lo mantienen hoy al frente del estudio de música electrónica de la Universidad de California, en Northridge. Nadie mejor que De la Vega, para activar y dejar impecablemente instalado ese laboratorio en Caracas, antes de su partida, dentro de pocos días.

Centenares de músicos pasan por Estados Unidos, provenientes de América Latina. Estudian o actualizan sus conocimientos y luego vuelven a sus países. Sólo ocho, tal vez, han permanecido allí desde hace muchos años. Entre ellos están Roque Cordero, Oregon Salas, Héctor Tossar, Julián Orbón, y desde luego Aurelio de la Vega. Nacido en La Habana (1925), este hombre únicamente quería reconocerse en la música, por lo que se graduó de abogado a los 18, después de tres intensos años de estudios, para complacer a su padre. Quedó así libre de las exigencias familiares, y dio entonces continuidad a la preparación que le ofrecía Fritz Kramer en Cuba, con otros cursos dictados por Ernest Toch en USA. Decano de la Facultad de Música en Santiago de Cuba, De la Vega salió de su país desde 1957. En 1966 se hizo ciudadano norteamericano.

Nuestro encuentro comienza en el hotel, a las 10:45 de la mañana, con un clarísimo sol de junio. Tenemos el tiempo justo para un saludo y para recorrer la Sala Reverón de la Galería de Arte Nacional (la textura y el desorden serial de Reverón impresionan al maestro), antes que se anuncie la lluvia. Nos refugiarnos en el café del Ateneo, donde la bella empleada y el fútbol impiden que tomemos algunas

cervezas. El aguacero aplasta nuestro techo y, al fin, llegan las cervezas calientes. (Por un momento pienso que la contemporaneidad tiene sus conexiones secretas: la vibración de Reverón, el arte de nuestro compositor y el fondo sonoro que la lluvia propone, irregular y disonante). Las preguntas son muchas, pero selecciono media docena. El maestro habla con gusto, con fluidez, con imborrable acento cubano, con humor, con profundidad.

-Guardo en este momento seis discos con obras suyas, pero en ellos sólo se mencionan obras a partir de 1965. Aquí está mi lista. ¿Qué hizo usted antes de eso?

-Es verdad. De mucho antes tengo *La fuente infinita* (1944), un ciclo de cuatro canciones para soprano y piano; la *Obertura para una farsa seria* (1950). Venía yo entonces de una escritura postimpresionista. Cito también la *Leyenda del Ariel criollo* (1953) para piano y cello; *Epigrama* para piano (1953) y la *Elegía* para cuerdas de 1954. Esta es mi última obra cromática... tonal en cierto modo. En 1957 concibo el *Cuarteto de cuerdas* en cinco movimientos "In memoriam de Alban Berg": es mi primera obra dodecafónica y también mi primera obra de éxito internacional. Se estrenó en Washington. Fue tomada por dos cuartetos, y la han tocado por el mundo entero. También tuve suerte con la *Elegía*, que se tocará, creo, esta semana en Caracas. Creo que esa será la vez número 250 que se interpretará. No está tan mal para una obra que este sea su performance 250. El *Quinteto de aliento* (1959) es la última obra dodecafónica. Este es mi período académico, ortodoxo, del dodecafonismo. A partir de allí, aunque utilice elementos dodecafónicos, son usados muy libremente. Hay un trabajo atonal libre. Con *Segmentos* de 1964, para violín y piano, inicié una serie de procedimientos, en donde el serialismo de las otras está dado en forma libre. *Exametron*, para flauta, cello y 4 percusiones es un interesante trabajo a base del seis: 6 parámetros de tiempo, 6 instrumentos, 6 secciones, etcétera. Es de 1965, igual que la *Sinfonía en cuatro partes*. Y ahora, viene usted con su lista...

-Sí: aquí comienzo con Interpolación para clarinete solo, y Extrapolación, ambas de 1965, aunque la última fue revisada el año pasado. Creo que todo el período anterior me queda claro, respecto a su lenguaje. Pero usted, que ha atravesado el postimpresionismo, el dodecafonismo y la expresión electrónica, ¿dónde se ubica hoy?

-Tal vez lo mejor sería hacer un resumen. Para mí el nacionalismo musical fue siempre un problema. No estaba de acuerdo con tomar un color local o folklórico, y arrancar desde allí. Beethoven no tomó la raíz popular alemana, él inventó la música alemana, él hizo Alemania. Debussy igual. El inventó o reinventó la música francesa. Yo observé, desde siempre, la música cubana; el problema me obsesionaba. En Cuba se era muy nacionalista en música. Tal vez haciendo nacionalismo se cubren las fallas técnicas. Se cumple una parte histórica dentro de la vida

de un país. Pero eso no me interesó. Los otros músicos me combatían. Yo era muy cubano: me gusta rumbear. Pero no podía desconocer las proposiciones centroeuropeas. No me gustaba la comodidad nacionalista. Algo igual ocurrió en Norteamérica, hasta Copland, luego, después de la Segunda Guerra, vendrían Cage o Kagel. Ellos hacen la música americana. Ojalá que cuanto yo hago hoy, sirva para que algún día se diga: "Ese señor es cubano". Por lo que he hecho, no por el nacionalismo. En todo caso, en la *Leyenda del Ariel criollo*, utilicé ciertos ritmos y cadencias, cierta forma lírica de la frase, que establece un contacto -no directo- con Cuba. Pero yo me interesaba por la parte técnica inventada por los europeos, técnica que me resultaba asombrosa. Lamentablemente no la habíamos creado nosotros: por lo cual era necesario tomarla, arrancar desde ella para luego saber quién soy yo. Y así lo hice.

-Pero, en cuanto a su lenguaje de ahora, su trabajo último, ¿dónde se ubica?

-Mire, yo me siento muy bien después que cumplí cincuenta años. Ya he trabajado, ya tengo algo interior muy agradable. Utilizo mi experiencia, y hago lo que me gusta. En sentido estilístico, el momento es menos problemático. Podríamos continuar viendo su lista. Desde la *Interpolación, Extrapolación, Exospheres* para oboe y piano (1966) hasta las *Antinomias* (1967), constituyen el grupo más difícil de mis obras. Es el pináculo de algo muy intelectual, muy abstracto. Allí quiero llegar a algo muy cerebral. A partir de las *Tangentes y Para-Tangentes*, de 1973, para violín solo y para trompeta sola, vuelvo otra vez a una cuestión más emocional, más romántica. *Sound clouds* (1975) es una pieza para guitarra sola: ahora, tres días antes de llegar a Caracas, terminé una segunda obra para guitarra. Ustedes, los poetas, tendrán que darme un nombre para esa pieza.

-Aún no salgo de mi asombro, después de escuchar sus piezas para oboe solo, para guitarra, para trompeta, para violín y para clarinete solos. Pareciera usted el mejor ejecutante de esos instrumentos, para conocerlos. ¿Cómo lo logra? ¿Cuál es su instrumento predilecto?

-Eso tiene que ver con lo que dije antes. Hay que llegar a dominar totalmente el medio, la técnica, para poder decir lo que uno quiere. A veces pasó un año tratando de entender algún instrumento, como la guitarra. En otros casos, exploro el instrumento con su intérprete, como hice con el trompetista Thomas Stevens. Si la técnica es un problema en una persona, todavía esa persona no puede escribir lo que quiere. También eso tiene que ver con los cincuenta años: tengo la expresión, y las cosas salen más fáciles. No puede ser que la debilidad técnica interrumpa la creación. Por ejemplo, cuando Mozart escribía una sinfonía, como la *Júpiter*, y usted coge el último movimiento, con el contrapunto invertido a cinco voces -he visto los manuscritos impecables, con cuatro cruces nada más, en la



Aurelio de la Vega

Biblioteca de Berlín— quiere decir que ese señor escribía la *Júpiter* como si estuviera haciendo una carta a su madre... Así debe ser. Bueno... No, no tengo un instrumento predilecto. Mi instrumento es el piano.

—Pero no tiene obras para...

—No. No. Lo toco muy mal. Tampoco toco los otros instrumentos. Pero uno descubre cosas en ellos, que luego asombran e interesan a los intérpretes. No olvide que la tuba fue inventada porque Wagner escuchaba en su cerebro ese sonido. Tampoco toco la cuerda, pero hay que inventar lo que pasa con esos instrumentos. Hay que creer que uno toca esas cosas, y de pronto acierta...

—Mi lista sigue con Intrata (1972), Adiós (1977), Inflorescencia (1976) y Undice Colori (1981). Quiero decirle que Adiós es realmente extraordinaria, envolvente. Posee una gran calidez y a la vez un alto tono estructural. Es una pieza central, que parece resumir y contemplar su propia obra pasada y apuntar hacia hallazgos imprevisibles. También Inflorescencia es cautivante. El texto —un poema escrito por usted— y los diversos acompañamientos, logran una atmósfera realmente admirable.

—Comparto lo que dice usted sobre *Adiós*. Efectivamente es la primera obra donde yo estoy completamente relajado. Todo un pasado que se infiltra y es muy comunicativo. Es una obra que ha tenido bastante éxito. Igual que *Intrata*, que en los últimos 10 años ha sido ejecutada 45 veces. Es interesante eso. Son satisfacciones que hasta permiten a uno reírse de la gente. Yo hablo demasiado, usted me para cuando quiera...

—Aún quiero preguntarle dos o tres cosas más. Comencemos por la más frívola. En música qué escucha, qué le gusta oír a Aurelio de la Vega.

—Me gusta mucho algo del renacimiento, son mis primeros amores. Después salto, el barroco no me interesa. Respeto mucho al señor Juan Sebastián Bach, pero no me interesa. También amo cosas increíbles de Mozart. Tal vez el *Idome-neo*, el quinteto en do menor. En el XIX mi gran ídolo es Brahms. En mi juventud era un apasionado de Wagner, ahora me duerme.

—Ahora le confieso que me resulta impresionante (y maravilloso) que un autor como usted, aparezca en tantas grabaciones, en tantos discos. Lograrlo, desde acá, parece muy difícil.

—Es una lucha muy grande. En los medios latinoamericanos, cualquier disco es hecho, pagado por una institución. La desventaja de eso es la distribución. En Estados Unidos, en cambio, lo que interesa es recuperar y superar lo invertido por una compañía. Se venden los discos, por lo tanto, y las partituras también. Pero es muy costoso. Ellos se ocupan de la publicidad y de la venta. Producir un disco es carísimo: el pago a los instrumentistas (gente que lee música de manera impresionante: en segundos), los *royalties* son altos, la impresión de las planchas es tre-

menda, el estudio de grabación son 300 dólares por hora... Pero todo ello hace que la casa impresora sea cautelosa. Se prefieren obras con pocos instrumentos. Un gran trabajo orquestal es gigantesco. En este sentido, los brasileños están logrando algo insólito: la *Deutsche grammophon* hace discos de autores brasileños –pagados por su gobierno– que van al mundo entero. No deja de ser pavoroso cierto rasgo de la mentalidad americana: si algo no se vende es porque no vale la pena, por eso ahora se recurre a la ayuda de grandes fundaciones culturales y comerciales.

–De manera lógica, un autor cuyo lenguaje es indiscutiblemente personal y contemporáneo (palabras estas que parecen fundirse y confundirse a veces), posee también una escritura musical de avanzada. A tal punto, que muchas partituras de De la Vega, en las cuales aparecen colores –como indicaciones y significaciones funcionales de la obra– son realmente obras pictóricas. Hablemos por lo tanto, de su vinculación íntima con el lenguaje electrónico o con el lenguaje actual de la música.

–He escrito algunos ensayos sobre música. Escribí un artículo sobre los compositores latinoamericanos que viven en Estados Unidos. Octavio Armand quiere que escriba algún trabajo serio para la revista *Escandalar*; pero he estado pensando algo sobre un problema complejo, algo que me intriga mucho. Es la cosa del oído: si hemos llegado a la saturación de la computadora. Hay argumentos en contra: que si siempre fue igual, que cuando Wagner se creyó que ya no era posible ir más allá en el sonido, etcétera. Me preocupa esto, puede ser que estemos haciendo una música que el oído ya no entiende, que el oído no computa. Una música para el cerebro que ya no es recibida por el cuerpo. ¿Por qué gente sensible se separa de lo que se hace hoy? Tal vez habrá que claudicar, revisar todo. No es que la gente no entienda lo que se hace hoy, sino que no pueden entenderlo. Ya no lo oyen. Piense que el *Pierrot Lunaire* se ha tocado millones de veces; pero pídale incluso a un intérprete que lo haya tocado, pídale que tararee tres fragmentos de esa obra: nadie lo recuerda. Tiene que leer la partitura para recordarlo. Hemos llegado a una cosa extrañísima. No se puede seguir escribiendo música que no se oiga.

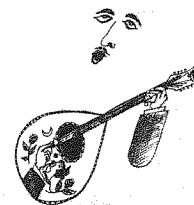
(Ahora hay otra vez un sol picante: pero dentro de la grabación que escucho en el walkman, mientras transcribo la entrevista al maestro Aurelio de la Vega, llueve otra vez. Creo que me quedaré para siempre con esa aleación entre la voz del músico, el sol y la lluvia. ¿Esconde tal vínculo un símbolo de esta personalidad, grave y humorística a la vez, equilibrado y seguro de haber pasado los cincuenta años y de haber explorado un admirable espectro sonoro? Dentro de poco el músico regresará a California. Permanezcamos aquí con su obra vigorosa y desafiante. En los audifonos persiste la imagen de aquel Aurelio de la Vega, casi de veinte años, que tomó ocho lecciones con Schönberg y que se apartó de este genio tenebroso y expresionista para reflexionar sobre sus teorías, pero también para asumir un aprendizaje muy individual, que lo ha conducido a la obra vasta y viviente con que lo encontramos ahora).

El diario de Caracas, viernes 26 de junio, 1982.

DOCUMENTOS

MOMENTO DE TRANSICIÓN*

(1948)



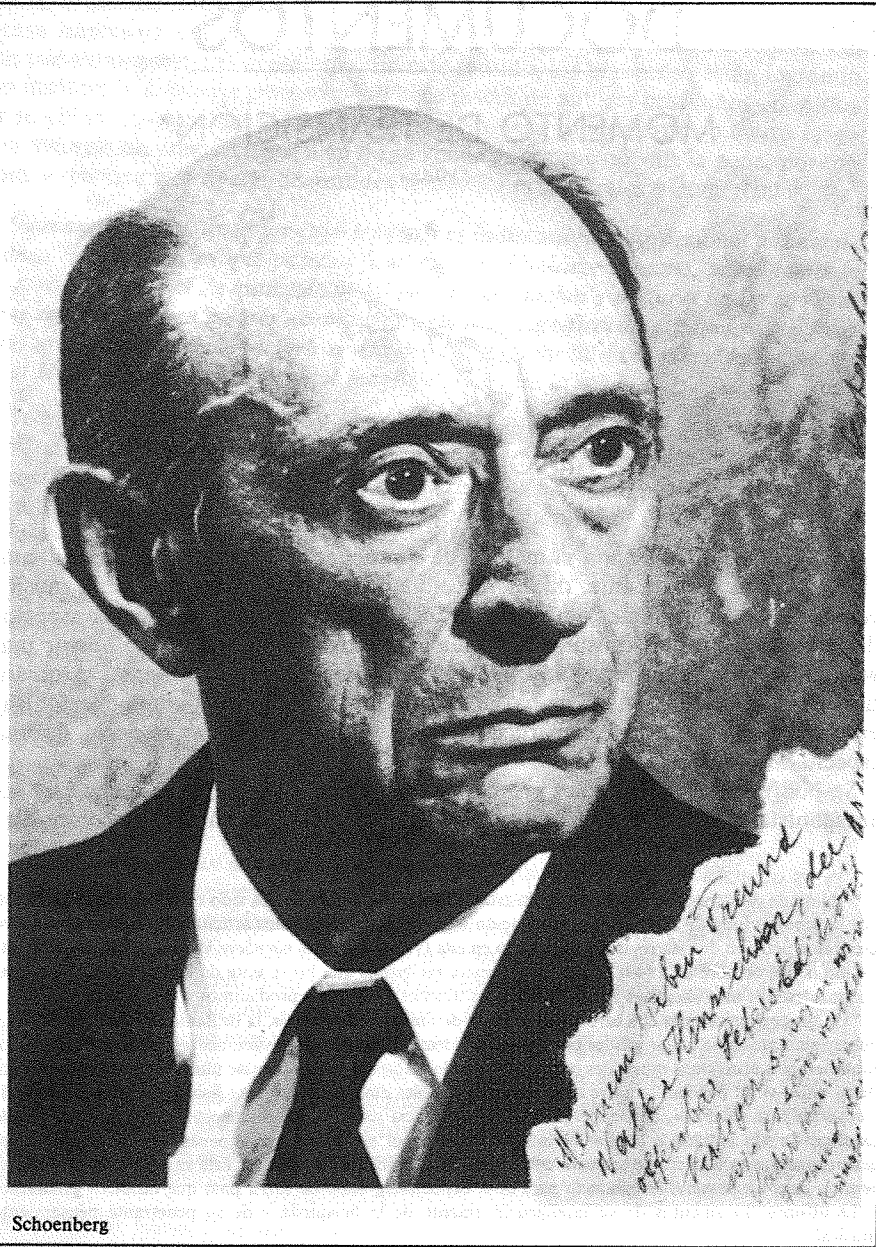
ARNOLD SCHOENBERG

Hace unos quince años, el método de componer con doce sonidos recibió ataques, principalmente, de los reaccionarios y de los artesanos de la música comercial. Sus objeciones, en el fondo idénticas, se referían a diversos aspectos del método. Entre las censuras continuaba manifestándose el mismo horror wagneriano por la disonancia, y también el reproche, más sentimental y romántico, de cerebralismo. Se afirmaba, en efecto, que las composiciones dodecafónicas eran el resultado de una construcción árida y sin inspiración; es decir, de una especie de obra de ingeniería.

Se podría no escuchar tales críticas, visiblemente estériles; pero como hoy los antagonistas de mi método han ganado el apoyo de un gran número de composito-

* (Nota de *Nuestra Música*). El presente artículo, póstumo e inédito, ha sido cedido a *Nuestra Música*, por la señora viuda de Schoenberg, en atención a que uno de los últimos artículos el gran compositor se escribió a petición de esta revista y se publicó en ella (véase *Arnold Schoenberg, Mi evolución*, en NM, año IV, núm. 16, octubre de 1949). Junto con el texto, recibimos una breve nota de Richard Hoffmann, una de las personas más allegadas al maestro en sus últimos años. La reproducimos a continuación:

“En sus conversaciones con un reducido grupo de amigos y discípulos, la brillante inteligencia de Schoenberg siempre sabía hallar salidas oportunas, en forma de agudas observaciones y comentarios, sobre los innumerables problemas musicales que cada día se le planteaban. Durante los últimos cuatro o cinco años de su vida –si así pueden llamarse aquellos interminables días de sufrimiento físico, ese gradual éxodo de su cuerpo y de su alma–, Schoenberg llevó una existencia solitaria. Se desconectó totalmente del mundo exterior. Se vio forzado a confiar a un lápiz y un papel sus más íntimos pensamientos, ya expuestos generosamente en el curso de sus conversaciones. Puede parecer brutal, pero ésta es la realidad: *Lo que es pérdida para un hombre, es ganancia para otro*. Schoenberg hubo de sufrir para que nosotros ganáramos estos últimos documentos de su inteligencia amante de la búsqueda y de su penetrante pensamiento musical”.



Schoenberg

res jóvenes, la situación muestra un cariz muy diferente. La pugna ya no se limita al campo de la estética. Esos jóvenes, que manifiestan innegable vitalidad como compositores, y cuya obra se basa precisamente en las críticas adversas a mi método, representan un nuevo camino musical. En la vanguardia de ese grupo hay verdaderos talentos y músicos de pura cepa.

No es ésta la primera vez que se haya proclamado una *ars nova*; la historia se repite. La tendencia a iniciar nuevos caminos resulta atrayente para las inteligencias jóvenes. A pequeñas causas grandes efectos: así los Telemann y los Keyser allanaron el camino a Mozart, Beethoven y Wagner.

Debe admitirse que, entre un viejo maestro y un joven sucesor, la recíproca inclinación hacia una crítica negativa es muy fuerte. Y de este modo, en tanto que yo podría acusar a ciertos jóvenes de servir a la demanda del mercado con sumisión un tanto exagerada, ellos, a su vez, podrían reprocharme —tal vez con razón— el no querer escuchar esa demanda. Tales críticas, por carecer de fuerza constructiva, suelen equivocarse en un noventa por ciento de los casos, y sólo producen confusión en las mentes de los iniciados, que admiran la música en términos generales, sin adherirse a ningún partido.

Suponiendo que yo aceptase la posibilidad de estar equivocado, entonces aún me quedaría el derecho de afirmar, contra mis adversarios, que me parece un concepto vago el hecho de fundar una nueva expresión musical sobre la base de influencias modales y sobre el designio de eludir el cromatismo a todo trance. Recuérdese, en primer término, que las escalas mayor y menor también fueron escalas modales: la jónica y la eolia, respectivamente. El hecho de que las escalas mayor y menor substituyesen a las demás escalas modales, se debió a su mayor perfección, claridad y conformidad con la naturaleza física. Aparte de los citados, sólo dos modos jugaron un papel importante en la imaginación de los compositores: el dórico y, en menor grado, el frigio. Con excepción de unos cuantos ejemplos aislados, los modos lidio y mixolidio no alcanzaron vida real.

La *Tocatta y Fuga n° 3*, de Bach, y la primera de sus *Seis sonatas* para violín, están sólo aparentemente en el modo dórico; en verdad, nada hay en la *Tocatta y Fuga* que no hubiera podido aparecer en la tonalidad de *re menor*, tal como Bach la entiende; y la armonía de la *Sonata* no se aparta de *sol menor*, y sus progresiones son más o menos iguales que las de la *Chacona*.

El *Heiliger Dankgesang*, de Beethoven, del que se dice comúnmente estar en el modo lidio, se halla claramente en el modo mayor. Su ligera fluctuación entre *fa* y *do* podría darse también en una pieza a la que no se atribuyese influencia modal alguna. Por otra parte, el *minueto* de la *Octava sinfonía*, de Beethoven, se funda, antes de la reexposición, en la región de la subdominante (*si bemol*), y aun reexpone la primera parte, decididamente, en esta región tonal. Pero el *allegretto scherzando* que le precede, en vez de terminar en la tónica de *si bemol*, finaliza en la dominante de la región de la subdominante (*mi bemol*).

En la música de Brahms aparecen frecuentemente ciertos rasgos que recuerdan a los modos y que dan a sus obras un cierto sabor antiguo; pero tales rasgos no

ejercen ninguna influencia en la estructura armónica. La *Obertura trágica*, por ejemplo, sugiere la presencia de un modo en sus primeros compases; pero sería difícil decir si es frigio —como parecen indicarlo la progresión de *la* a *mi*, y la tercera frase, que contiene el tritono *mi-si bemol*—, o si la progresión de los generadores de *re* a *la* (tónica-dominante), la cadencia que termina en *re* y otros rasgos característicos acusan la existencia de la doble tonalidad *re mayor-re menor*. En este caso, pues, se hace difícil tomar una decisión, sobre todo si se considera que la rica modulación, exactamente en el principio, tiende hacia la región de la subdominante menor de *fa*, muy lejana ésta del modo frigio.

En las obras contemporáneas que se basan en principios modales, el uso de los modos siempre me ha sonado más como amaneramiento melódico que como expresión de nuevas configuraciones tonales. He observado que, por lo general, el autor evitaba adrede las notas sensibles, a pesar de que el sentido armónico no requería tal proceder. Puede que exagere al traer aquí estas sutilezas cuando, gustoso, debo admitir que algunas composiciones concebidas en este estilo parecen revelar, escritas en un verdadero lenguaje musical —lo entienda yo o no cabalmente—, ideas musicales, expresiones musicales y un mensaje musical.

Todo lo dicho podría mirarse como la declaración de un hombre viejo que ya no comprende a su época. Pero este juicio no sería completamente exacto. Yo sé que se trata de un fenómeno histórico muchas veces repetido, y sé, por consiguiente, que las obras escritas en tiempos de transición —es decir, cuando apunta una nueva época— siempre han recibido ataques violentos. Espero que, en esta ocasión, el mismo fenómeno histórico volverá a repetirse, y que los verdaderos méritos, si es que existen, no se desconocerán ni olvidarán.



Tomado de *Nuestra Música*, año VII, Núms. 27-28, México, 1952.

COMPOSITORES Y NARICES*



Traducción:
Federico Bañuelos

GIACINTO
SCELSI

Todo compositor debería ser encerrado, en una forma cómoda, por supuesto.

Podría ser una casa muy lujosa, o tan sólo una muy sencilla; tienen libertad de elección.

Se les permitiría divertir a los amigos, tener mujeres y bebida, lo que quieran.

Pero no se les debería permitir andar sueltos, de modo que puedan corromper la música, viviendo de manera obtusa y teniendo el estúpido hábito de tener fotografías de ellos mismos, mostrándose con sus toscas narices.

Por supuesto, no todas las narices son grotescas. Las hay también inteligentes, insistentes y circunspectas.

En Roma hay dos parques con bustos de celebridades, a todas las cuales les falta ya sea sus cabezas o sus narices.

Una vez encontré a un viejo, quien reparaba aquellas narices. Me dijo que era maestro en narices, y respondió a mis preguntas.

Mire, las narices realmente me dicen algo. Estudiando narices soy capaz de familiarizarme con sus temperamentos, incluso con sus vidas. Algunos presumen que es la barbilla, pero es la nariz.

En otra ocasión en Roma, una vez más encontré a un viejo.

Estaba midiendo unos muros con una vara.

Yo estaba más bien sorprendido ya que hay muchos otros aparatos para

medir paredes y distancias, así que hablé con él.

No hay nada como el trabajo manual. Ya veo, respondí, pienso que usted debe conocer muy bien estos muros y estas casas. Cuando volteó, noté que llevaba una pequeña barba gris y que tenía ojos penetrantes.

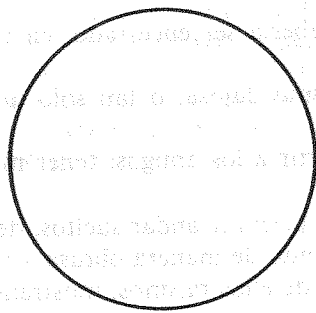
Sí, dijo, yo los conocía antes de que empezara a medir; pero ahora, ya no los conozco.

Justo entonces me di cuenta de que se parecía a Lao Tse.

Esta es Roma. Roma es la frontera entre Oriente y Occidente.

En el sur de Roma comienza el Oriente, y en el norte de Roma comienza el Occidente. Ahora, esta línea fronteriza corre exactamente sobre el Foro Romano. Ahí está mi casa, esto explica mi vida y mi música.

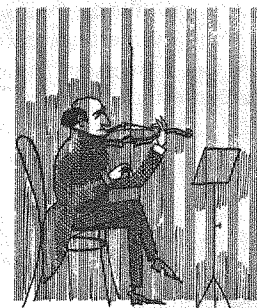
No creo tener más que decir.



Giacinto Scelsi

* Título de la redacción. La dirección de *Pauta* lamenta profundamente la muerte del compositor italiano Giacinto Scelsi.

NI COMIENZO NI FIN



LEONARD BERNSTEIN

Traducción: Fabienne Bradu

En 1979, Leonard Bernstein visitó por última vez a Nadia Boulanger. Relató su entrevista con la gran pedagoga en el libro de Bruno Monsiegeon: Mademoiselle, publicado en la editorial Van de Velde.

La última vez que visité a Nadia fue el día de su último cumpleaños. Me temo que no se dio cuenta de que se trataba de su cumpleaños porque ya había caído en coma.

Pero la naturaleza parecía saberlo; dio a esta ocasión un radiante domingo de septiembre, inolvidablemente bello, en el que un cielo rebosante de azul sólo disputaba su intensidad con los jardines saturados de verde de Fontainebleau. El aire aleteaba.

Ese día, todo parecía conspirar para llevarme hasta Fontainebleau. Era mi única tarde libre durante una estadía de trabajo de tres semanas en París. Estaba ese tiempo maravilloso y, en fin, sabía con toda certeza que era la última vez que podría pasar unos instantes con ella. Por otro lado, sus allegados, entregados y protectores, no habían dejado de advertirme: una visita no podía sino agotar a Mademoiselle y perturbar su descanso; no estaba en condiciones de hablar y, de todas formas, no me reconocería. Ni modo: como forzado por un llamado irresistible, fui a verla.

Me introdujo en el cuarto la angelical Mademoiselle Dieudonné quien, inquieta, hizo una señal para pedirme silencio y susurró esta orden estricta: "no más de diez minutos". Mi visita duraría más de una hora.

Qué bella se veía Nadia en su impecable y casi mortuorio traje, lista para el

ataúd. Un crucifijo resplandecía en su cuello. Sus ojos y su boca estaban cerrados por un coma que invadía su rostro.

Me arrodillé cerca de su cama en silenciosa comunicación. Pero, de repente, hubo el choque de su voz, profunda y fuerte como siempre lo había sido (¿cómo era posible? Sus labios no parecían moverse): “¿Quién está aquí?”

Estupefacto, no alcanzaba a contestarle.

El índice de Mademoiselle Dieudonné ya estaba en sus labios como para imponer el silencio.

Por fin, me arriesgaba a hablar:

“Soy Lenny, Leonard...”

Silencio, ¿Había escuchado? ¿Había entendido?

“Querido Lenny...”

Ella sabía. Instante milagroso.

Vino una señal de aliento por parte de Mademoiselle Dieudonné.

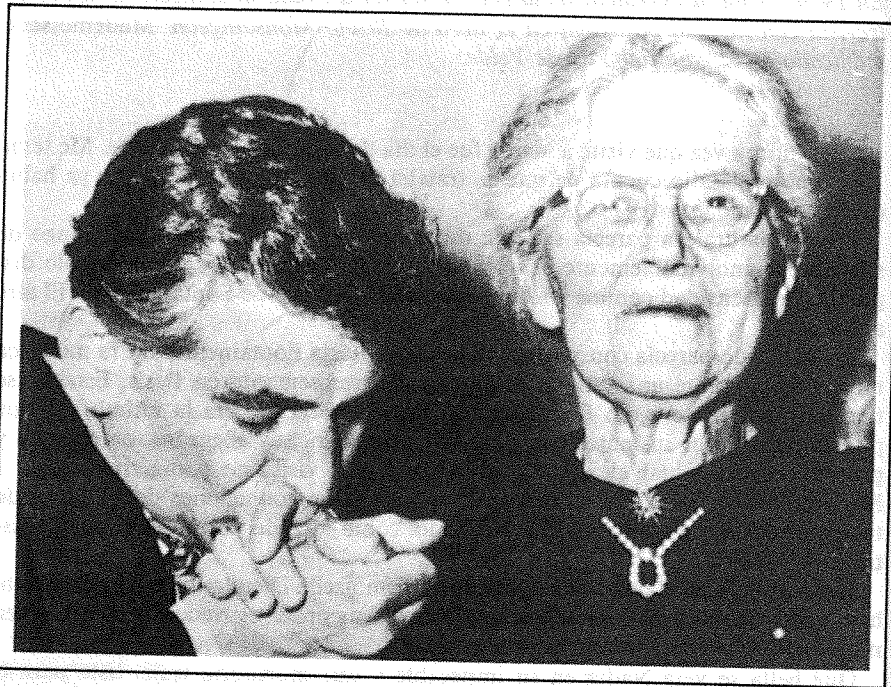
Perseveré:

“Querida Nadia, ¿cómo se siente?”

Una pausa. Y luego, por sus labios inmóviles, otra vez su *basso profundo*:

“¡Tan fuerte!”

Recobré el aliento.



Leonard Bernstein y Nadia Boulanger, 1962



Nadia con Gabriel Fauré, 1904

“-¿Quiere decir.. por dentro?”

-Sí, ¡pero el cuerpo!...

La entiendo, murmuré rápidamente para no prolongar sus esfuerzos.

-Me voy. Debe usted estar muy cansada.

-Cansada, no. Nada...”

Por la larga pausa que siguió, me di cuenta de que había recaído en su sueño.

Las damas de compañía estaban atónitas y me hicieron comprender que sería mejor que me marchara, pero yo seguía allí, clavado, incapaz de levantarme. Sabía que algo más iba a suceder y, efectivamente, al cabo de unos minutos:

“No se vaya”. No era un ruego, era una orden. Presa de la conmoción, buscaba algo circunstancial qué decirle, a sabiendas que podía errar. Fue cuando me oí a mí mismo preguntarle:

“¿Escucha la música en su mente?”

La respuesta fue inmediata:

“-Todo el tiempo, todo el tiempo.”

Me sentí alentado y proseguí como en una conversación de todos los días:

“-¿Qué es lo que oye ahora?”

Pensaba yo en lo que más había amado. “¿Mozart? ¿Monteverdi? ¿Bach? ¿Stravinsky? ¿Ravel?” Otro silencio prolongado.

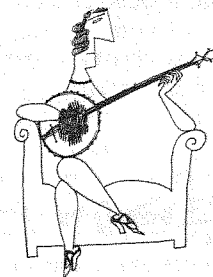
“-Una música... (pausa larga)... ni comienzo ni fin...”

Ya estaba allí: en la otra ribera.



Walter Piston y Nadia en Harvard, 1958

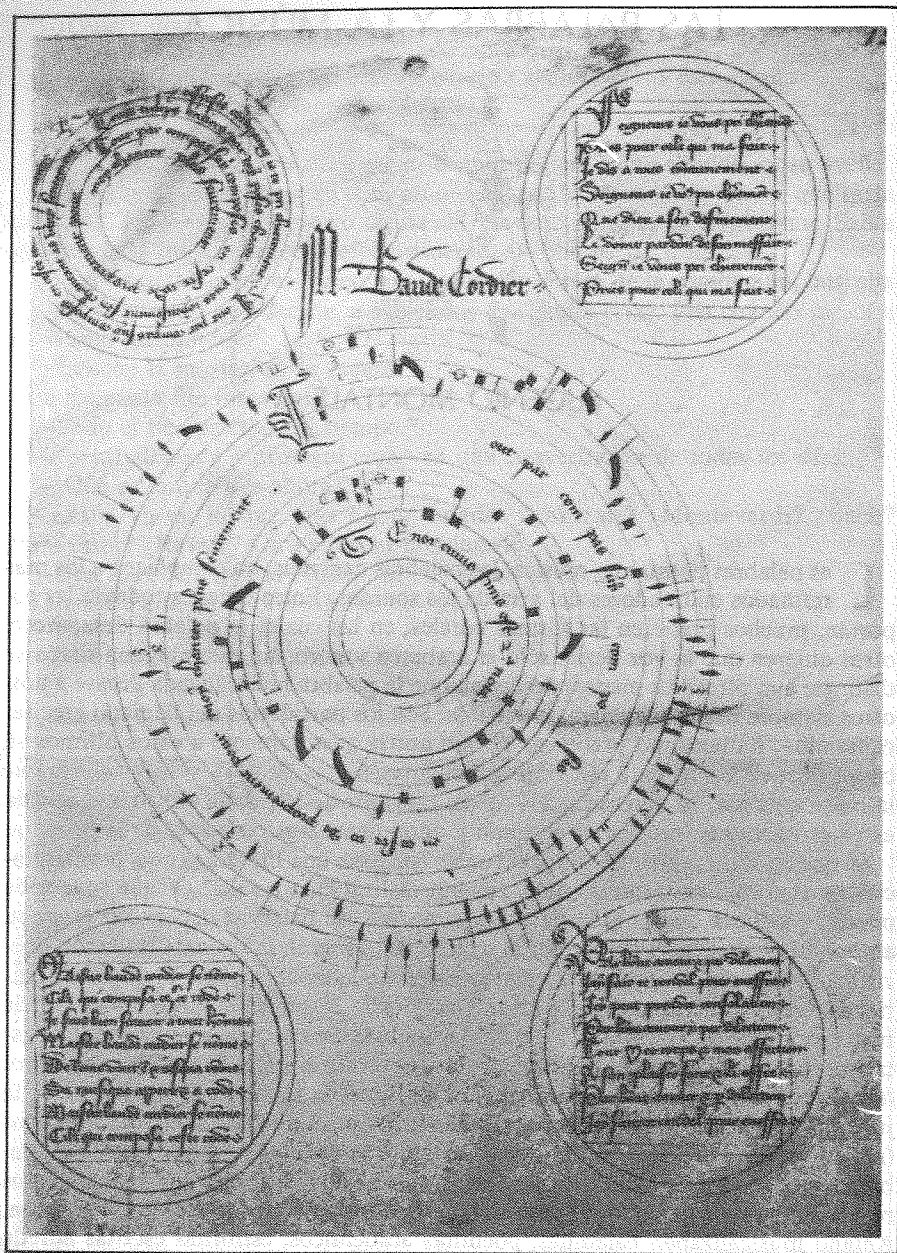
LAS PALABRAS Y LA MÚSICA



EUGENIO MONTALE

Las palabras puestas en música, las palabras cantadas, no complacen a los más refinados cultivadores del arte de los sonidos. Entre quienes todavía las soportan, muchos prefieren las formas corales, en las cuales la palabra desaparece; otros quieren que la voz llegue sólo al arabesco sonoro, sin que ninguna sílaba se distinga; aun otros (los menos) desearían que la palabra musicalizada llegase a nosotros siempre destacada, clara, inteligible. Son los partidarios del llamado «recitar cantando», italianísimo precepto. Yo me uniría gustosamente a estos últimos sí, como se suele decir, para ese viaje se necesitasen esas alforjas, si fuese cierto que la música puede, en determinados casos, exprimir de la poesía —que en sí misma es ya música— una música de segundo grado, digna, o no indigna, de la primera.

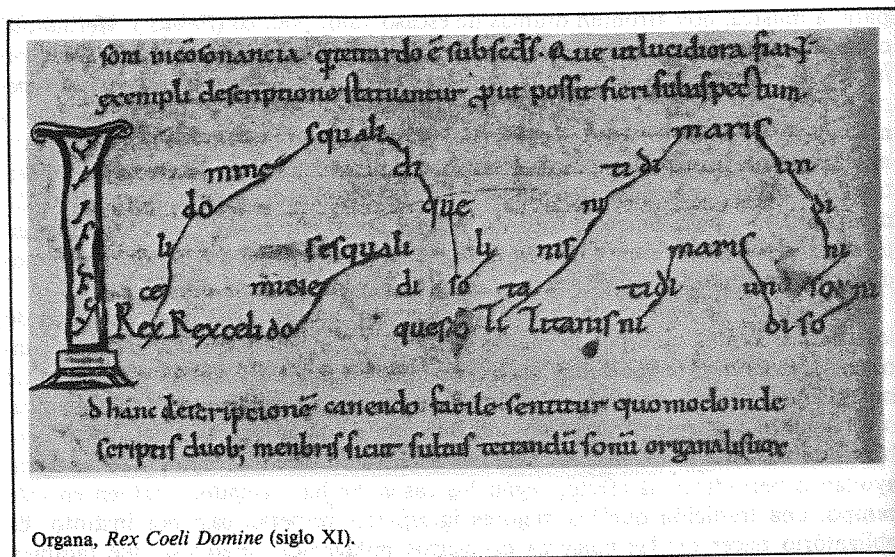
Sé que rozo un problema sobre el cual existe toda una literatura que, por desgracia conozco sólo en mínima parte. ¿Es musicalizable la poesía? ¿Y qué género de poesía? ¿Y hasta qué punto? ¿Y en qué medida las palabras deben conservar su autonomía y dejarse entender por el oyente? En general, la reciente tradición operística ha ignorado el problema y ha considerado la palabra como pretexto necesario para que el instrumento «voz humana» pueda entrar en el juego de los demás instrumentos y hacerse valer. Pero existe también una escuela que va desde nuestros grandes del Quinientos hasta Debussy, e incluso hasta el Schönberg de *Pierrot lunaire*, y que pretende tener un respeto absoluto de la palabra, crearle a ésta la justa prolongación o halo sonoro, sin destruirle la individualidad. Estos teóricos (más o menos conscientes) del canto recitado han acabado admitiendo, sin embargo, que sólo «una cierta poesía» es musicalizable, y la elección de sus textos revela claramente que casi siempre se han metido por el camino de la transacción. Antaño musicalizaban baladillas, poemitas académicos, estrofitas escritas adrede



Baude Cordier (siglo XV), Canon circular, *tout por compas suys composee*.

para la música; hoy afrontan dramas de escaso valor poético (*Peleas y Melisanda*) o poesías líricas de una vacuidad realmente inconcebible, como la *suite* del *Pierrot lunaire*, obra de un Albert Giraud que debe al músico vienés su inesperado *repêchage*. El peor partido fue el que tomaron los músicos que escribieron por sí mismos los propios textos o libretos: inseguros entre la doble vocación, poética y musical, se dejaron hipnotizar por palabras horribles y sólo se salvaron permitiendo que las voces quedasen sumergidas en la selva del gran golfo místico. Es una excepción, parcialmente, Ricardo Wagner, pero ello se debe a la soberbia naturaleza de su genio y no a que en él la palabra deje de soportar una sobreabundante –y perceptible– prepotencia.

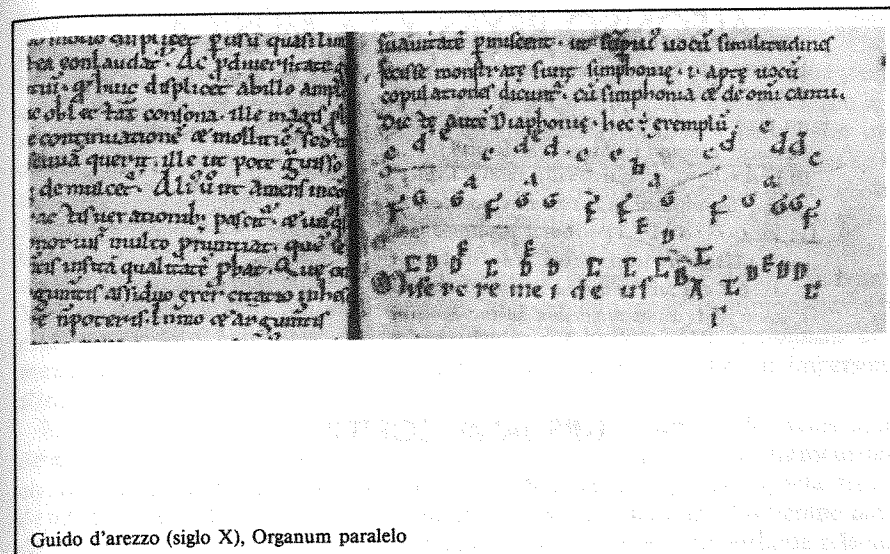
Si del plano de las escuelas y de las teorías nos asomamos a la observación de los hechos, vemos que, por lo menos desde el Ochocientos en adelante, una sapiente transacción regula todas las ejecuciones de música vocal. A excepción de muchísimos *lieder* o romanzas de cámara, o de algún recitativo de ópera cómica, o de algunos sobrios fragmentos de *Boris*, la solución práctica del difícil problema es siempre la misma; las palabras están y no están, se oyen y no se oyen, ayudan o perjudican al efecto, según los casos. Se ha formado, también en este campo, una tradición que los mejores intérpretes respetan casi por instinto. Es obligatorio hacer oír las palabras en ciertos milagrosos «ataques» que también poéticamente tienen una frescura primitiva digna de nuestro Doscientos («Casta Diva che inargenti...», «Là rivedrà nell'estasi – *raggiante di pallore*...») o al comienzo de alguna apremiante propuesta temática («Fuggi fuggi, per l'orrida via – sento l'orma dei passi spietati...»). En otros casos, todo está confiado a la intuición y a las posibilidades del artista. Los gorgoritos acrobáticos de Rosina no pueden ser pronunciados como las sílabas de un *Lied* de Schubert; es justo que Vasco de Gama libere del vago trémolo orquestal las sugestivas palabras «O paradiso dall'onde uscito», pero es igualmente lícito que el gran navegante nos oculte el desarrollo posterior de su sorpresa, especialmente cuando ésta queda confiada a la sola fuerza de penetración del *si natural* o del *do* de encima del pentagrama. La invectiva de Rigoletto «Solo per me l'infamia» es un sonido de gong más que un sonido de sílabas humanas: cuidado con pronunciar demasiado, cuidado con turbar la plena rotundidad de aquel estruendo de Día del Juicio. Viceversa, cada vez que un tema es anunciado con anticipación por uno y otro instrumento, el ataque de las primeras palabras debe resultar nitidísimo. Cuando el viejo Sir Giorgio en *I Puritani*, graba a voz en cuello «Il rivale salvar tur noi...», el público es feliz de oír encarnarse en palabras un dibujo melódico ya conocido por él: pero inmediatamente después las aguas se enturbian y el tema, repetido por una voz demasiado uniforme, la de Sir Ricardo, no consigue formar cuerpo con palabras como «Fu voler del Parlamento», que verdaderamente hacen caerle a uno los palos del sombrero. No es que sea un verso peor que tantos otros, sino que las palabras demasiado abstractas o demasiado técnicas o demasiado específicas toleran mal la música; y evidentemente, este casi carducciano parlamento no constituye excepción. (Una de las muchas desgracias de la institución parlamentaria; pero dejé-



Organa, Rex Coeli Domine (siglo XI).

moslo correr...) Los problemas de la palabra en música, del recitar cantando o de cantar no recitando en realidad, quedan, pues, abiertos y siguen siendo insolubles: Mussorgski, Debussy y algunos autores de cantos negros parecen ser, entre los modernos, lo que mejor han logrado ligar el sonido a la palabra, pero su personalísima solución no puede valer para todos. Ha habido, y esperamos que en el futuro surjan otros, excelsos músicos de teatro que se sirven de la palabra escrita como de un simple punto de apoyo: Mozart, Bellini y Verdi, por ejemplo. Su ideal no era el de Stravinsky, una lengua muerta, un texto latino casi indescifrable para el gran público, sino un discurso claro y neutro al que se le pudiese imprimir vehemencia. Esto no deja de ser verdad por el hecho de que Mozart gustase de los libretos del abate Da Ponte y Bellini de los de Felice Romani.

¿Y Verdi? Se exagera un poco acerca de los horrores de las letras musicalizadas por él. La huella de los pasos despiadados, tristemente famosa, no consigue moverme al desdén. ¡Ay si leyésemos a Shakespeare de esta manera: no me vengáis a decir, por caridad, que la huella se ve y no se oye! De otra parte, también los viejos libretos, hechos adrede para ser musicalizados, confirman, cuando tocan una expresión lograda, que poesía y música caminan por cuenta propia y que su encuentro queda confiado a azares ocasionales. Es peor cuando alcanzan involuntariamente el clima de lo surreal. Yo conocía a un hombre (un hombre normalísimo en todo lo demás) que sentía la necesidad de repetir de cien a ciento cincuenta veces al día un verso que había llegado a ser su estribillo favorito: «Stolto! ei corre alla Negrone!». Lo decía incluso por teléfono, en conversaciones de carácter comercial. Cuando le revelé que se trataba de la *Lucrezia Borgia*, empalideció, celoso de su



Guido d'arezzo (siglo X), Organum paralelo

secreto, y me dijo que nunca había oído aquella ópera para no experimentar la desilusión de una música superpuesta a sus «divinas palabras». Esquivado por todos como un apestado, acabó por trabar amistad con un fulano que repetía intermitentemente: «La nostra tomba è un ara» (variante de la foscolina «vostra tomba») y con un tercer maníaco que había elegido el más largo estribillo que yo recuerdo: «Speriamo di morire prima che la Pleiadi si colchino.» Debía de ser un clasicista sin empleo, un profesor jubilado. Los tres hombres, cuando vieron que eran proscritos a causa de su incorregible, aunque inocua y epigráfica, ecolalia, acabaron por reunirse clandestinamente en una habitación de alquiler donde podían repetir sus versos preferidos, y donde después (el hecho ocurrió hace unos quince años) fueron arrestados, acusados de conspirar contra el régimen, y propuestos para confinamiento.

Después de tal desventura, el trío se disolvió, y hoy yo no sabría decir si alguno de sus componentes sobrevive. Inconscientes testimonios de la mágica autosuficiencia de la Palabra, los tres desdichados se sorprenderían bastante al reconocerse en un escrito que roza, pero no pretende resolver, la hostigada cuestión de las relaciones, conyugales y extraconyugales, entre el Verbo y la Música.

7 de mayo de 1949

Montale, Eugenio. *Auto de Fe*
Barcelona, Librería Editorial Argos, S. A., 1977.

ALFONSO REYES Y LA MÚSICA



LUIS JAIME CORTEZ

Agradezco infinitamente que se me haya invitado a participar en esta conmemoración. Aunque no dejo de sentirme un poco extraño, aquí, entre escritores: parecería que me he equivocado de puerta. Acepté decir algunas palabras, sin embargo, para corresponder (aunque de modo insignificante) a los beneficios que la obra de don Alfonso Reyes ha dado a mi vida personal y artística, pues sus libros son amigos generosos que ayudan a pasar la vida, y al mismo tiempo, son un ejemplo inagotable de templanza, de honestidad y de sabiduría ante la curiosa fatalidad de ser artistas. Además, su relación con la música tiene ciertos secretos (inaprensibles casi) que, me parece, marcan toda su obra.

Su iniciador en la música fue indudablemente su gran amigo y maestro, Pedro Henríquez Ureña, quien sabía de música todo lo necesario. Sabía incluso mucho más que los músicos mismos. Manuel M. Ponce, por ejemplo, hablaba en pleno 1920 del pernicioso bolchevismo de Stravinsky y Prokofiev. Escribía en la revista musical que él mismo dirigía, que Debussy y Strauss sólo tenían un punto de contacto: *el afán a veces morboso de originalidad* (Carlos Chávez no tardaría en emprender una guerra brutal contra tales pensamientos). Pero doce años antes, en 1908, ya Henríquez Ureña le hablaba a Alfonso Reyes de la *Elektra* de Richard Strauss. Lo conminaba a ir a Nueva York a escucharla: “tienes que ir”, decía, “aunque sucediera la mayor de las catástrofes posibles (que desapareciera el Estado de Nuevo León, que se muriera don Porfirio, que hicieran ministros a Diódoro Batalla o que resultara poeta Héctor Casasús)...” Alfonso Reyes no pudo atender el consejo, pero su alma inquisitiva ya tenía una ignorancia de qué sentirse culpable. Aunque Henríquez Ureña no tardaba en volver a la carga una y otra vez. Comenta, aconseja, regaña: “¿Por qué no has oído el *Tristán*, *El anillo de los Nibe-*

lungos, *Pelleas*...? Eso no te lo perdono”. El agradecido discípulo, entusiasmado pero temeroso, rara vez se aventuraba a responder, y cuando lo hacía, lo hacía tímidamente. Comenta en una ocasión: “oí tocar a Max en el piano de casa y creo que ha ganado mucho en sentimiento y en expresión, o como se llame eso. Me leyó su conferencia sobre Chopin y la juzgo realmente apropiada y bella”. En otra ocasión escucha a Wagner en piano, expresa su entusiasmo en una carta que se ha perdido, y el *maestro* responde, solemnemente: “no está bien que fantasees sobre Wagner tocado en piano. Eso es de muy mal gusto, y Hofmann no se atreve a tocar la obertura de *Tannhauser* sino en México. ¡Es una desvergüenza! El otro día se atrevió a tocar aquí una fantasía de *Rigoletto*; si lo supieran en Europa y en Nueva York, se desacreditaban juntos Hofmann y México (aunque éste último todavía no está acreditado, y nada perdería de momento). Por lo demás, el *Tannhauser* es la menor de las obras de Wagner, si se exceptúan *El holandés errante* y la impersonal *Rienzi*”.

Es natural que Alfonso Reyes se sintiera inhibido, que pensara dos veces antes de atreverse a una opinión, que su proceso de aprendizaje musical transcurriera en silencio, y que nosotros perdiéramos para siempre un aspecto importantísimo de su vida. Pero el alumno fue un buen alumno, y no pasaría mucho tiempo antes de demostrarlo. Ya en *Cuestiones estéticas* hay una sutil pero importante relación con la música. *Cuestiones estéticas*, un primer libro en el que ya aparece de cuerpo completo, con una precocidad que ni siquiera tiene el mal gusto de parecer precoz. Menciono un ejemplo. Dice en alguna página, parafraseando a William James: “nunca os permitáis en los conciertos la menor emoción sin *expresarla* al punto por medio de una acción cualquiera, así fuere insignificante: decid algo amable a vuestra abuela, ceded vuestro asiento en el coche...” Si se lee con atención, sin tomar la ironía como si no lo fuera, ya es claro un primer descubrimiento: la música, al manifestarse en la conciencia de un hombre, dice *algo* que sólo está dirigido a ese hombre, y que lucha por expresarse. Frente a la música somos simplemente malos y apasionados traductores.

De aquí en adelante la música no abandonará ya a don Alfonso. Podemos decir que estará presente de varias maneras diversas y no siempre autónomas: como referencia directa a obras y compositores, como instructora del estilo, y como hecho abstracto (el mundo es algo que se escucha, algo que ante todo se capta por la percepción auditiva)..

En el primer caso, escribe acerca de Stravinsky, de Satie, de Mozart, de Falla... Se trata casi siempre de menciones imprevistas, que sirven únicamente para matizar o condimentar. Muy pocas veces dedica una página completa a un autor, como en el caso de *Ravel*, pequeño texto en prosa de ingenio deslumbrante. Transcribo un fragmento:

“Ravel, despojado, sobrio, es *motivista*. Prefiere un solo asunto cada vez, contemplado con insistencia. De ahí la mucha forma. De ahí que dé cada vez

una sola moneda, intensamente grabada.

“De ahí la elegancia en el sentido estricto, matemático...”

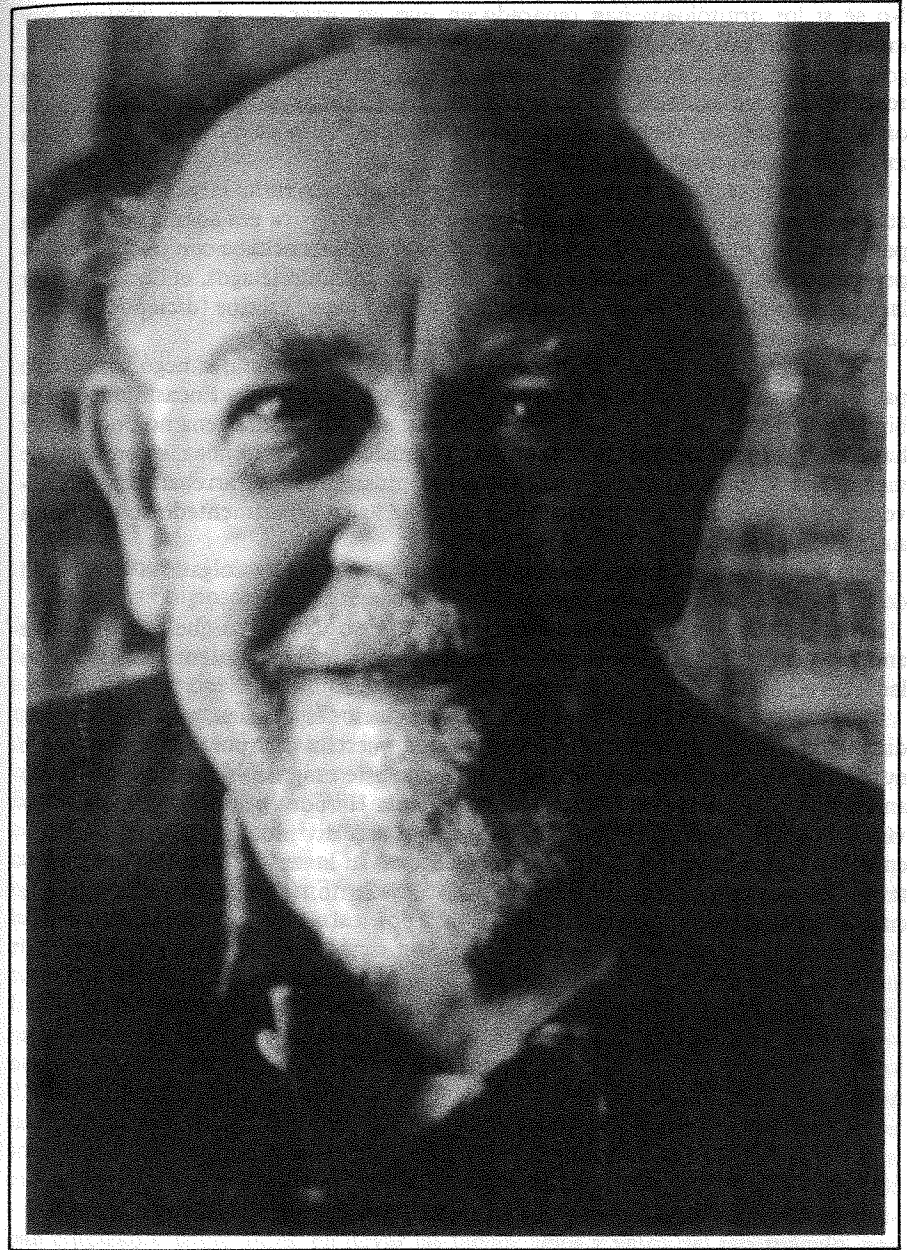
“De la unidad de motivos, va a la unidad de registro: sólo una mano, y para eso, la más pobre, la izquierda. Así lanzado, si llega a vivir más compone un concierto de piano para un solo dedo.”

Su pequeño relato titulado *Efectos de la música* es también prodigioso. En realidad, la lista de referencias musicales podría alargarse mucho, lo que me hace pensar que falta una antología original de Alfonso Reyes, una antología que nos lo muestre como algo insólito, insospechado, una antología que tuviese como primer requisito no incluir *Visión de Anáhuac*, ni *Ifigenia cruel*, ni *La experiencia literaria*...

En cuanto a la música como maestra del estilo, en Alfonso Reyes no se trata sólo de una metáfora. Para entender su estilo (rítmico en sentido respiratorio), conviene leerlo en voz alta, hacerlo subir a flor de labios, sentir en la boca las explosiones de las consonantes y las mieles de las vocales: paladear el permanente *legato* de las ideas. Al buen escritor, decía José Lezama Lima, el tiempo se le vuelve sensación en la boca: eso acontece con don Alfonso. Respira con el entusiasmo con que otros cuentan. Respira para asimilarse el mundo. Respirar es para él una forma de la felicidad. Ama el aire.

Cada palabra es un disparo suave, melífero, expansivo. Cada frase surge de la anterior con la naturalidad de un desenvolvimiento, con la fluidez de una sorpresa: el conjunto marcha como si rodase, ni lento ni rápido, como una melodía sinuosa y persistente que va siempre a lomo de lo indecible. Medida exquisita, elegante, graciosa, sin rispideces geométricas que rasguñen el ritmo, sin temor de las vaguedades ni de los advenimientos repentinos. Nada más lejano del cuchillo de escribir de Gómez de la Serna. Nada más lejano del estilo dormilón de Azorín. Ajeno al estilo encabritado y gallardo del primero, las palabras de Alfonso Reyes nacen unas de otras y se animan con misterioso ímpetu. Se parece más a Cervantes que a Quevedo. (Palabras transparentes que proyectan una sombra tenue: siempre dicen algo en otro plano, como la música. Frases que avanzan con la tranquilidad de una llave en el candado correcto: un sentimiento contenido las hace temblar interiormente. Presienten la elocuencia de la discreción: *el estallido del trueno es demasiado violento para que un músico pueda utilizarlo*).

¿Y como dejar fuera las especies de la realidad que se nos dan en el ruiderío de las calles de Madrid (que Alfonso Reyes dice recorrer con el fantasma de Manuel de Falla) o en el silencio cifrado de una noche en el campo? ¿Quién no recuerda las descripciones sonoras, las orquestaciones persuasivas de *Visión de Anáhuac*? Todo en el mundo va precedido por su sonido. “A lo largo de mis jornadas”, dice don Alfonso, “dos cantos de aves me han acompañado con persistentes motivos: el canto de las urracas y, menos frecuente, el canto de los pavos reales; pues en este mundo, o al menos en la América nuestra, hay muchos menos pavos que urracas.



Alfonso Reyes

No sé si los ornitólogos han reparado en que las urracas –de que también hay menciones en mis versos– poseen una habla matizada y riquísima, quejas y halagos, arrullos, besos, retos, invitaciones, avisos, risas tal vez... El pavo posee un registro, aunque heroico, mucho más limitado. Tanto al oír a las urracas como al oír a los pavos, me siento personalmente aludido. ‘Esto va conmigo’ –digo para mí, y me asomo a ver quién me llama”.

Me detengo aquí, con la tentación de continuar oyendo largamente el oído atento de don Alfonso. Sólo agregaré que para él la música era además una fuerza peligrosa, una emanación dionisiaca, una sombra. La escuchaba con temor. “Schopenhauer y yo”, dice, “quisiéramos tener, como los murciélagos, el don de cerrar las orejas en determinados momentos”. Y en otro lugar, escribe (diciéndonos mucho de sí mismo):

“Montaigne cerró la llave al misterio. Huyó de la melancolía, la negó, la rechazó para siempre: sabía que una gota de dolor deja sabor eterno. Encastillado en su biblioteca, la ensordeció con tapices y cortinas: el canto de la sirena no pudo llegar hasta él. Seguramente que no era músico: la música, según Spinoza, es pretexto de melancolía y, en todo caso, el sentido de la musicalidad es arrebatador y disolvente. Es perverso... Es tentador: quien una vez lo ha experimentado se le entrega sin resistirle más”.

Y agrega: “...algo de pobreza, algo de música –un violín colgado a una pared desnuda–, lo hubieran derrotado quizá”.

No es que no haya tragedia en la obra de Alfonso Reyes. Lo que sucede es que amaba la sutileza, la reticencia y el silencio. “Hasta los perros tienen tentación de ladrarle a la luna”, diría en una ocasión. Y en otra:

“Gracia, que tuvo para la luz cien representaciones divinas, supo, es verdad, distinguir el ruido de la música –recuérdese la querrela de Apolo y Marsias– pero nunca tuvo dioses del silencio. La solución de este enigma es fácil: los niños no aman todavía el silencio. Y los egipcios decían a Herodoto: sois unos niños todavía. En cambio, todas las divinidades egipcias son divinidades del silencio. (Recuérdese a la Atenea del Partenón: míresela con su lanza al sol: se la oír al instante resonar, como un inmenso órgano de viento.) Cuando Grecia madure cundirá el silencio pitagórico”.

LA MÚSICA EN LA BIBLIA



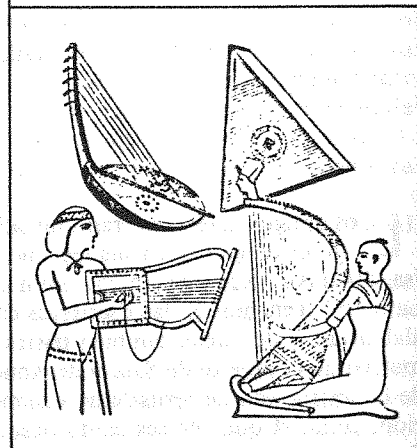
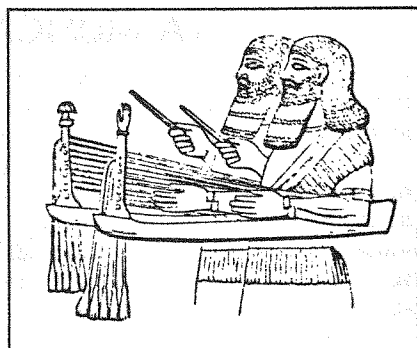
Los antiguos Hebreos eran muy aficionados a la música, la cual usaban en sus cultos religiosos, en sus regocijos públicos y privados, en sus bodas y fiestas, Isa. 5:12; Am. 6:5; Luc. 15:25, y aun en sus duelos, Ex. 32:17, 18; 2 Crón. 35:25; Lam. 2:7. Tenemos en las Escrituras cánticos de regocijo, de acción de gracias, de alabanzas, y de duelo; también tristes elegías o cánticos como los de David con motivo de la muerte de Saúl y de Abner, y las Lamentaciones de Jeremías acerca de la destrucción de Jerusalem; igualmente cánticos de victoria, triunfo y felicitación, como el que Moisés cantó después de pasar el Mar Rojo; el de Débora y Barac, y otros. El pueblo de Dios subía a Jerusalem tres veces al año regocijándose en el camino con cánticos de alegría, Sal. 84; 122; Isa. 30:29. El libro de los Salmos contiene una admirable variedad de piezas inspiradas a propósito para el canto, y es en todo tiempo un tesoro inagotable para la gente piadosa. La música es quizá la más antigua de las bellas artes, Job 21:12. Jubal, que vivió antes del diluvio fue el padre de los que tocaban el arpa y el órgano, Gén. 4:21. Labán se queja de que su yerno Jacob lo había dejado sin darle oportunidad de enviarle al seno de su familia con alegría y con cantares, con tamboril y vihuela, Gén. 31:26, 27. Moisés, luego que hubo pasado el Mar Rojo, compuso un cántico y lo cantó con los varones israelitas, en tanto que María su hermana, a la cabeza de las mujeres, respondía con acompañamiento de panderos y danzas. Exod. 15:13, 20, 21. El legislador también mandó hacer trompetas de plata para que se tocasen en los sacrificios solemnes, y en las festividades religiosas. David, que tenía grande destreza en la música, aliviaba el conturbado espíritu de Saúl tocando el arpa, I Sam. 16:16, 23: y cuando él mismo estuvo establecido en el trono, viendo que los Levitas no estaban empleados como antes, en llevar las tablas, velos y vasos del tabernáculo, por

tener este ya una resistencia fija en Jerusalem, designó a muchos de ellos para que cantasen y tocasen instrumentos en el templo, I Crón. 13:8; 15:16-28; y de la misma manera Salomón fué proclamado rey, I Rey. 1:39, 40. Tanto David como él tenían cantores y cantoras, 2 Sam. 19:35; Ecles. 2:8; y los cánticos de Salomón eran mil y cinco, I Reyes 4:32. Los profetas del Antiguo Testamento buscaban también el suave auxilio de la música en sus cultos, I Sam. 10:5, 10; 2 Rey. 3:15; I Crón. 25:1, 3, 5.

Asaf, Heman y Jedutun eran directores de la música del tabernáculo en el reinado de David, y de la del templo en el de Salomón. Asaf tenía cuatro hijos; Jedutun seis, y Heman catorce. Estos 24 Levitas, hijos de los tres grandes directores de la música del templo, estaban a la cabeza de 24 bandas de músicos que servían en el templo por turnos. Su número era grande en las solemnidades principales, I Crón. 23:5. Colocabanse en orden alrededor del altar de los holocaustos. Como toda la ocupación de su vida se reducía a aprender y a practicar la música, es muy de suponerse que la conocieran bien, ya fuese vocal o instrumental, 2 Crón. 29:25.

Para la música del templo se empleaban mujeres tanto como hombres; aquellas eran generalmente hijas de los Levitas. Esdras, en la enumeración que hace de las personas que trajo de la cautividad, cuenta 200 entre cantores y cantoras. 2 Sam. 6:5; 19:35; Esd. 2:65; Neh. 7:67.

De la naturaleza de esa música podemos formar juicio sólo por conjeturas, porque toda se ha perdido. Probablemente se componía de la unión de varias voces, todas las cuales cantaban juntas la misma melodía, cada una según su fuerza y calidad, sin contrapunto musical, esto es, sin esas diferentes partes y combinaciones que constituyen la armonía de nuestra música. Es también probable que las voces fueran por lo general acompañadas de música instrumental. Si de sus efectos, su magnificencia, su majestad, y los elevados sentimientos contenidos en sus cánticos, se puede inferir algo de cierto con relación a la música de los Hebreos, forzoso es que le concedamos grande excelencia. Se supone que los músicos del



templo estaban algunas veces divididos en dos o más coros separados, los cuales con un coro general cantaban alternativamente una pequeña parte del salmo, respondiéndose el uno al otro. La estructura de los Salmos hebreos se adapta admirablemente a este modo de cantar, y así podían producirse efectos de los más deliciosos y solemnes. Comp. Sal. 24, 136, 148, 150.

Muchísimos instrumentos musicales se mencionan en las Escrituras, pero ha sido imposible aplicar sus nombres con acierto a los diversos instrumentos que ahora están en uso. Comparando, sin embargo, los instrumentos que los Judíos tenían probablemente en común con los Griegos, los Romanos y los Egipcios, se ha obtenido alguna aproximación a la verdad en cuanto a la mayor parte de ellos. Eran de tres clases:



I. Instrumentos de cuerda-neginoth:

1. KINNOR, "el arpa", Gén. 4:21; 31:27, mencionada frecuentemente en las Escrituras, y probablemente una especie de lira.
2. NEBEL, "el salterio", 1 Sam. 10:5. Este parece haber sido el nombre de varios instrumentos grandes de la clase del arpa.
3. ASOR, que significa decacordio o con diez cuerdas. En Sal. 92:3, denota al parecer un instrumento distinto del NEBEL, pero en otras partes parece que es simplemente una especie del Nebel, que tiene diez cuerdas. Véase Sal. 33:27; 144:9.
4. GITTITH. Se halla en los títulos de los Salmos 8, 81, 84, etc. A juzgar por su nombre, David lo debió de traer de Gat. Otros infieren que es nombre genérico de todo instrumento de cuerda.
5. MINNIM, *cuerdas*, Sal. 150:4, probablemente el nombre genérico de los instrumentos de cuerda.
6. SABBACA, "sinfonía", Dan. 3:5, 7, to, 15. Especie de lira de cuatro o más cuerdas.
7. PESANTERIN, "salterio". Se halla en Dan. 3:7, y se supone que representaba el Nebel.
8. MAHALATH. Se halla en los títulos de los Salmos 53 y 88; se supone que es un laud o guitarra. MACHOL, traducido "corros" en Exod. 15:20; "bocina" en Sal. 150:3, y "címbalo" en Sal. 150:5, era probablemente una especie de flauta.

II. Instrumentos de viento.

9. KAREN, "cuerno de carnero", Jos. 6:5; 1 Cróm. 25:35; traducido adufe el Sal. 150:4.

10. SHOPHAR, "trompeta", Núm. 10:10, usado para dar llamada a las huestes, etc., Exod. 19:13; Núm. 10:10; Jue. 3:27; 7:8; 2 Sam. 6:15, sinónimo de Karen.

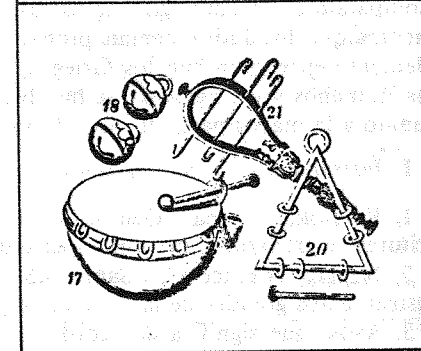
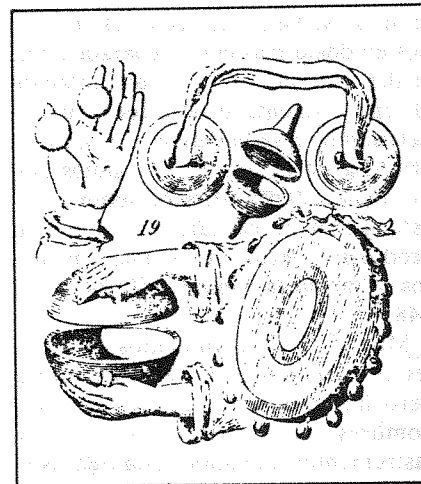
11. CHATZOZERAH, "la trompeta de- recha", Núm. 10:1-10; Sal. 98:6.

12. JOBEL Ó KAREN JOBEL, "cuerno de jubileo", o bocina de cuerno, Jos. 6:4; probablemente la misma que se describe en los números 9 y 10.

13. CHALIL, "pito" o "flauta"; esta palabra se significa taladrado de parte a parte, 1 Sam. 10:5; 1 Reyes 1:40. Isa. 5:12; 30:29; Jer. 48:36.

14. MASHROKITHA, Dan. 3:5, etc.; probablemente el nombre caldeo para designar la flauta de dos cañas.

15. UGAB, traducido "órgano" en la Biblia española, Gén. 4:21; Job 21:12; 30:31; Sal. 150:4. significa un tubo doble, probablemente lo mismo que el tubo de "Pan", o quizá parecido a la gaita, marcada con el número 16 en el grabado.



Salmo 150 Doxología final del Salterio. Canto de alabanza

¹ ¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario. / alabadle en su majestuoso firmamento.

² Alabadle por sus hazañas, alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza.

³ Alabadle al son de las trom-

petas. / alabadle con el salterio y la citara.

⁴ Alabadle con tímpanos y danzas. / alabadle con las cuerdas y la flauta.

⁵ Alabadle con címbalos sonoros. / alabadle con címbalos resonantes.

⁶ Todo cuanto respira alabe a Yavé. ¡Aleluya!

III. Instrumentos que se tocaban chocándolos o golpeándolos.

17. TOPH, Gén. 31:27; el tamboril y todos los instrumentos de la clase del tambor, Ex. 15:20; Job 21:12; Sal. 68:25; Isa. 24:8.

18. PAAMON, "campanillas", Ex. 28:33; 39:25, atadas a la orla de la vestidura del sumo sacerdote.

19. TZELTZELIM, "címbalos" o platillos. 2 Sam. 16:5; Sal. 150:5; palabra que ocurre frecuentemente. Había probablemente dos especies, címbalos de mano, y címbalos de dedos.

20. SHALISHIM, 1 Sam. 18:6. En la Biblia española, "panderos". Muchos escritores lo identifican con el triángulo.

21. MENAANEIM, "címbalos", 2 Sam. 6:5; probablemente el sistro. La palabra hebrea significa *sacudir*. El sistro era generalmente como de 16 o 18 pulgadas de largo, a veces incrustado de plata, y teniéndolo en una posición vertical, se sacudía, y las varillas se movían de lado a lado en el marco.

Algunos detalles más relativos a estos instrumentos pueden hallarse bajo los varios nombres que tienen en la Biblia. En Dan. 6:18, en vez de "instrumentos de música", tal vez deberíamos leer "concubinas".



Diccionario de la Santa Biblia para uso general en el estudio de las Escrituras con grabados, mapas y tablas. Sociedad Americana de Tratados: Nueva York, 1890.

LA ARTICULACIÓN *



NIKOLAUS
HARNONCOURT

Traducción:
Federico Bañuelos

Articulación es el acto técnico que se da en el proceso del habla, la manera de producir las diferentes vocales y consonantes. Según el *Lexikon* de Meyers (1903), articular es “dividir en partes, exponer punto por punto, hacer resaltar claramente las partes aisladas de un todo, particularmente los sonidos y las sílabas de las palabras. En música, articular quiere decir ligar y destacar las notas y corresponde al *legato* y al *staccato* así como a su combinación, para lo cual algunos emplean equivocadamente la palabra fraseo”. Los problemas de la articulación se nos presentan principalmente en la música barroca, o de manera un poco más amplia en la música comprendida desde el año 1600 hasta el 1800 aproximadamente, ya que esta música está esencialmente orientada hacia el lenguaje. Todos los teóricos de la época han señalado insistentemente los paralelismos existentes entre el lenguaje y la música, la cual es a menudo definida como un “lenguaje en sonidos”. Para simplificar yo diría de una manera un tanto absurda: la música anterior al año 1800, habla; la música posterior, pinta. En el primer caso hace falta *comprenderla*, al igual que todo lo que se dice supone una comprensión, en el segundo caso, se trata de ambientes que no precisan ser comprendidos, sino que tienen que ser sentidos.

De una parte, la articulación musical en la música de los siglos XVII y XVIII era evidente para el músico, quien no tenía más que atenerse a las reglas de acentuación y de enlace comúnmente conocidas, es decir a la “pronunciación” musical; de

* “Artikulation”. *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musik-verständnis*. Dtv/Bärenreiter Verlag, 1987.

El traductor agradece a Ulrike Schönberger su valiosa colaboración para la realización de la presente versión castellana.

la otra, existían –y aún existen– algunos signos y palabras (tales como puntos, marcas y líneas onduladas horizontales y verticales, ligaduras y palabras como *spicato*, *staccato*, *legato*, *tenuto*, etc.), que indican la ejecución requerida para ciertos lugares en los que el compositor desea una articulación particular. Nos seguimos enfrentando aquí al mismo problema de la notación: estos signos de articulación permanecieron idénticos durante siglos, incluso después de 1800, pero su significado a menudo cambia de manera radical. Cuando un músico ignora el carácter hablado, dialogado, de la música barroca, lee los signos de articulación de esta música como si hubieran sido escritos en el siglo XIX –lo cual sucede frecuentemente–; entonces su interpretación desventuradamente “pinta” en lugar de “hablar”.

Todos sabemos cómo se aprende una lengua extranjera, y para nosotros la música barroca también es una lengua extranjera pues evidentemente no somos hombres del barroco. Por lo tanto, nos hace falta aprender, como para una lengua extranjera, el vocabulario, la gramática y la pronunciación; es decir, la articulación musical, la teoría armónica y los principios que rigen las fisuras y los acentos. Sin embargo, aun si aplicamos estos preceptos a la ejecución musical, eso no significa que hagamos música, más bien es como si deletreáramos notas. Podría ser bien y bellamente deletreado; pero no podemos hacer música mas que a partir del momento en el que no nos ocupamos más de la gramática ni del vocabulario, cuando ya no traducimos, sino que simplemente *hablamos*; en suma, cuando se ha convertido en nuestra propia lengua natural. Tal es el objetivo. Ahora intentamos, pues, aprender la “gramática” de la música antigua. Desafortunadamente, a menudo no son los buenos músicos los que hacen estos esfuerzos y encontramos continuamente músicos que conocen muy bien la gramática musical pero que, anquilosados, como ciertos doctores en lingüística, en realidad traducen la música. Empero no hay que adjudicarle la culpa a las reglas, las cuales es indispensable conocer.

En la música barroca todo está ordenado siguiendo una jerarquía, tal como era el caso en esa época en todos los dominios de la vida. Yo no intentaría investigar si una jerarquía tal es buena o mala –ya se ha dicho y escrito mucho sobre eso– sino únicamente constatar que existe. Hay notas “nobles” y notas “plebeyas”, buenas y malas. (Encuentro muy interesante que tanto a la vista de la música como a

–Quiero un piano –dijo, pestañeando nerviosamente– en el que de ser posible todas sus notas sean la.

El propietario del establecimiento, hombre prematuramente envejecido, reflexionó unos segundos, hizo unos apuntes breves y, volviéndose hacia el cliente que aguardaba, repuso:

–Lo siento mucho, caballero. Ya no nos quedan más que de fa.

Francisco Tario, “Música de cabaret”, en *Taploca Inn*.

la de su relación con la organización social, esta jerarquía prácticamente haya desaparecido con la Revolución francesa). Para los teóricos de los siglos XVII y XVIII, en un compás ordinario de cuatro notas (4/4), tenemos notas buenas y malas, *nobiles* y *viles*: así, el primer tiempo es noble, el segundo malo, el tercero es un poco menos noble y el cuarto es miserable. El concepto de nobleza se relaciona, por supuesto, con la acentuación y se traduce de la siguiente manera:

UNO - dos - tres - (cuatro)



curva de dinámica

nobiles = n, *viles* = v. No es una casualidad que estos dos signos, usados desde tiempos antiguos, se parezcan a los de *tirando* (Π) y *apoyando* (V)

Este esquema de acentuación, que parece una especie de gráfica de peso, es uno de los pilares de la música barroca. Se le encuentra *amplificado* y se aplica así a grupos de compases (un *buen* grupo es seguido de otro *malo*). Podemos superponer la misma gráfica tanto a un solo compás como a movimientos enteros, e incluso a obras completas, lo que les confiere una estructura claramente reconocible en tensión y distensión. Esta curva de acentuación de un compás también es *reducida* y vale entonces para los pasajes tanto de corcheas como de semicorcheas. De ahí resulta una estructura compleja e intrincada de jerarquías regida cada vez por el mismo principio de orden. Este género de orden lo podemos observar por doquier en el barroco; existía una unidad de concepción del arte y de la vida.

Ciertamente sería muy cansado y monótono tocar toda la música barroca siguiendo rigurosamente este esquema de acentuación. Sería casi tan monótono —y he ahí un concepto totalmente ajeno al barroco— como las interpretaciones de una regularidad mecánica que se escuchan comúnmente hoy en día. Las dos interpretaciones son erróneas y tediosas pues después de diez compases ya se sabe exactamente cómo sonará la siguiente media hora. Gracias a Dios existen algunas jerarquías superiores que conjuran esta monotonía de acentuación: la más poderosa de ellas es la armonía. Una disonancia siempre debe ser acentuada, aun cuando se encuentre en un tiempo débil. La resolución de la disonancia —toda disonancia tiene su resolución— no debe ser acentuada, de lo contrario ya no sería una “resolución”. Eso lo experimentamos muy bien corporalmente: cuando sentimos un dolor que cede progresivamente, una vez que el dolor se desvanece, viene una sensación de ligereza. (Leopold Mozart emplea una palabra muy bonita en su *Escuela de Violín* para describir la manera en la que debe sonar una resolución: “perdiéndose”). Con esto ya tenemos una poderosa contrajerarquía que inmediatamente le da ritmo y vida a la jerarquía principal. Esta es un esqueleto, un

esquema con un orden fijo, el cual se va quebrantando constantemente por los acentos de las disonancias.

Existen además otras dos subjerarquías que vienen a perturbar de manera interesante los acentos principales: el ritmo y el énfasis. Cuando a una nota breve le sigue una más larga, ésta es acentuada sistemáticamente, aun cuando caiga en un tiempo “malo”, débil; de esta manera son destacados ritmos sincopados e impetuosos.



La acentuación por énfasis cae sobre las notas que constituyen las cumbres melódicas (por esto, a menudo el cantante tiene razón cuando acentúa las notas agudas, incluso cuando las retarda un poco más de tiempo). Se ve pues cómo se agregan un gran número de contrajerarquías a la estructura fundamental establecida por la jerarquía del compás. Así el orden, de lo contrario un poco tonto, parece constantemente perturbado de manera interesante y animado a diferentes niveles.

La “reducción” de las reglas de acentuación que hemos mencionado a los grupos de corcheas y semicorcheas nos conduce a la articulación propiamente dicha. La unión y la separación de notas aisladas y grupos de sonidos más pequeños o figuras de notas son los medios de expresión para ello. Tenemos algunos signos de pronunciación para la articulación: la ligadura, la línea vertical y el punto. Sin embargo, estos signos eran raramente empleados. ¿Por qué razón? Porque para los músicos su empleo era en gran medida evidente. Los músicos sabían lo que tenían que hacer, del mismo modo como es evidente para nosotros la manera de hablar nuestra lengua materna. El azar ha hecho que Johann Sebastian Bach dispusiera casi siempre, en su calidad de profesor y cantor de la *Thomasschule*, de músicos jóvenes e inexpertos, quienes manifiestamente no sabían cómo articular; así pues, él les ha indicado en numerosas obras toda la articulación, no sin suscitar la cólera de sus contemporáneos, quienes no concordaban en lo absoluto con este proceder. Nos ha dejado así toda una serie de modelos que nos enseñan cómo articular en la música barroca, es decir, cómo hablaron por medio de los sonidos. Podemos de este modo, siguiendo estos modelos, articular de manera sensata las obras de Bach y también las de los otros compositores de esta época que nos han llegado con muy pocos o ningún signo de articulación. Por lo tanto, en ningún caso hay que tocar de manera regular e inarticulada.

Ahora bien, cuando se habla de articulación, hay que comenzar por la nota aislada. Leopold Mozart describe muy claramente su ejecución: “Toda nota, incluso aquellas que se tocan fuerte, es precedida de un instante de dulzura, apenas perceptible: sin esto, no sería una nota, sino un ruido desagradable e incomprensible. Esta misma suavidad es perceptible al final de cada nota”. En otra parte: “Tales notas deben ser tocadas fuerte y ser sostenidas de manera que se pierdan

progresivamente en el silencio, sin otra presión. Como el sonido de una campana... se desvanece poco a poco". Nos dice también que hace falta sostener las notas cuando éstas tienen puntillo, pero al mismo tiempo dice que el puntillo "...está sostenido a la nota de manera que este se pierda progresivamente en el silencio" (*). Esta aparente contradicción es un ejemplo típico de la manera en la que una fuente puede ser interpretada erróneamente a partir de un pequeño malentendido. Algunos siguen la indicación de Mozart según la cual hay que mantener las notas "demostrando" así cómo se debía tocar *sostenuto* el valor dado de una nota, es decir, con una intensidad regular. Pero evidentemente el "sonido de campana" era entonces una práctica comúnmente admitida y el "sostener" indicaba, sobre todo, que no se debía tocar la siguiente nota demasiado pronto. Para sostener una nota con toda su intensidad (como habitualmente se hace hoy en día), en otros tiempos era necesario que fuera expresamente exigido por la indicación *tenuto* o *sostenuto*. En tales casos debemos reflexionar en lo que se ha querido decir, y también darnos cuenta de que los autores antiguos no escribieron para nosotros sino para sus contemporáneos. Frecuentemente, lo más importante es lo que *no* han escrito, pues ellos no escribían lo que era evidente para todos y funcionaba sin necesidad de decirlo. No existe tratado alguno del que se pueda simplemente pensar hoy en día que habiéndolo leído lo sabemos todo. Por ello es preciso ser muy prudente cuando se manejan las citas y, en lo posible, tomar en cuenta el conjunto del contexto. En todos los casos, las "contradicciones" son malentendidos.

Así pues, una nota aislada se articula (se pronuncia) como una sílaba aislada. Los organistas a menudo se preguntan cómo se puede tocar en el órgano una nota que se desvanezca poco a poco. Pienso que aquí el espacio juega un papel importante. Cada órgano está integrado a un espacio y, en gran medida, este forma parte del instrumento. Anteriormente, hasta hace apenas unos treinta o cuarenta años se pensaba que el órgano era el instrumento del *sostenuto*. Sin embargo, durante las últimas décadas nos hemos dado cuenta de que el órgano era capaz de una ejecución extraordinariamente expresiva y de que los buenos órganos antiguos tenían un modo de producción del sonido que sigue una especie de curva de "sonido de campana". En buenos instrumentos y en lugares adecuados, los mejores organistas saben dar la impresión de un desvanecimiento del sonido, de un efecto de campana, conforme al momento y la manera como abandonan una nota para atacar otra y, por consecuencia, son capaces de ofrecer una interpretación elocuente. Es una ilusión (análoga al tocar "duro" o "blando" del pianista); pero en música sólo cuentan las ilusiones que se apoderan del oyente. El hecho técnico es absolutamente secundario (el sonido del órgano desconoce el *diminuendo* y el piano no puede ser atacado suave o duramente). Constantemente se señala que los grandes músicos eran igualmente acústicos empíricos. En cada lugar sabían inmediatamente lo que había que hacer, cómo se debía tocar en tal sitio o en otro; siempre establecían una relación entre el espacio y la música.

* Evidentemente aquí se refiere al puntillo de prolongación y no al punto de articulación. (N. del T.)

En la música posterior al año 1800 aproximadamente, la nota aislada, en su *sostenuto*, me parece bidimensional, plana; mientras que el sonido ideal de la música más antigua toma cuerpo verdaderamente por su dinámica interna, y por ello es tridimensional. Los instrumentos también corresponden a esta concepción ideal de lo *plano* o lo *elocuente* —diferencia que se percibe muy bien tocando, por ejemplo, la misma frase sucesivamente en un oboe barroco y en uno moderno—. Se comprende entonces de inmediato la idea que estos dos tipos de sonido tienen como base.

Vayamos ahora a los grupos de notas, a las figuras. ¿Cómo tocar las notas rápidas, como por ejemplo las corcheas en un *alla breve* (♠) o las semicorcheas en un *allegro* en 4/4 (c)? Según los principios en uso en nuestros días, las notas de igual valor se deben tocar o cantar tan regularmente como sea posible, como perlas: ¡todas rigurosamente iguales! Después de la Segunda Guerra Mundial, ciertas orquestas de cámara perfeccionaron este principio y fue establecido así un estilo bien definido para tocar las semicorcheas que suscitó un enorme entusiasmo en el mundo entero (curiosamente se le dio a esta forma de ejecución el nombre más incongruente que se pudo haber imaginado: "la arcada Bach"). De cualquier manera, para lo que es elocuente, esta manera de hacer música no funciona. Tiene algo mecánico en sí, y como nuestra época está consagrada a la máquina no se ha notado el error. No obstante, nosotros ahora buscamos lo correcto. ¿Qué hay que hacer pues con esas semicorcheas? La mayor parte de los compositores no escribieron ninguna articulación en sus partituras. Bach fue una excepción y nos ha dejado, ya lo hemos dicho, numerosas obras anotadas con precisión. Por ejemplo, en la parte instrumental del aria para bajo de la cantata BWV 47, articula un grupo de cuatro notas poniendo un punto sobre la primera y ligando las otras tres. Sin embargo, en la misma cantata reaparece la figura absolutamente idéntica en la parte vocal sobre el texto *Jesu, beuge doch mein Herze*, y ahí las notas son ligadas en grupos de dos.

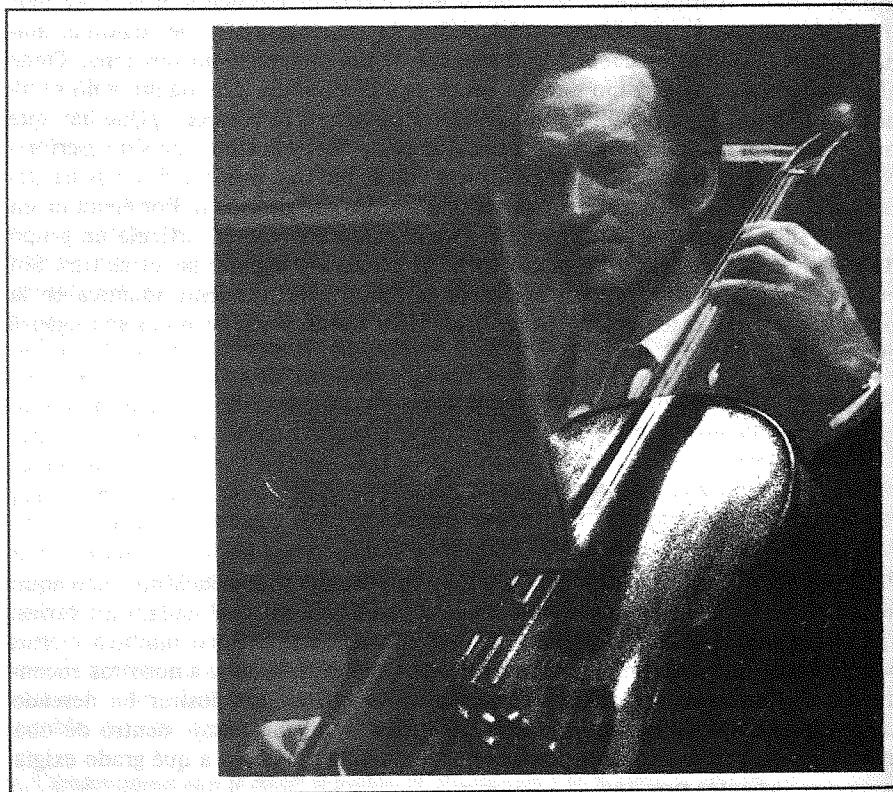
Violín y Oboe



Personalmente considero este ejemplo muy importante, pues Bach nos dice aquí: no sólo existe *una* articulación correcta para una figura musical dada, sino varias; y, en este caso, ¡incluso simultáneamente! Por supuesto existen también ciertas posibilidades que son completamente erróneas; nos corresponde a nosotros encontrarlas y eliminarlas. De cualquier modo se ve que el compositor ha deseado expresamente dos articulaciones diferentes para el mismo pasaje dentro de una misma pieza. Y el punto de articulación nos muestra muy bien a qué grado exigía estas dos variantes precisas.

Eso nos lleva a otra reflexión. En la pintura esmaltada el color es transparente, se ve siempre una capa a través de la otra tan claramente que se puede observar incluso a través de cuatro o cinco capas hasta el dibujo que está debajo. Nos sucede algo similar con la audición de una pieza de música bien articulada; uno pasea con sus oídos en las profundidades y escucha así claramente las diferentes capas que, no obstante, se funden a un todo. Podemos percibir el fondo, el “dibujo”, el plan, en otra capa encontramos los acentos de las disonancias, en la siguiente una voz que, debido a su dicción, será ligada con suavidad, después otra que será articulada fuerte y duramente; todo eso está sincronizado y sucede simultáneamente. Ciertamente el oyente no puede captar el mismo tiempo todo lo que contiene la pieza, pero recorre los diferentes niveles de la pieza y constantemente escucha cosas diversas. La existencia de estos múltiples niveles es de una importancia enorme para la comprensión de esta música, que casi nunca se conforma con una simple concepción plana.

Se encuentra muy frecuentemente en las partes vocales de Bach una articulación



Nikolaus Harnoncourt

radicalmente diferente a la del instrumento de acompañamiento, tal como se muestra en el ejemplo anteriormente citado. Desgraciadamente la mayor parte de las veces esta diferencia se considera actualmente como un “error” del compositor y entonces es “corregida”. Nos es muy difícil captar y admitir esta pluralidad de niveles y la simultaneidad de cosas diferentes; *queremos* un orden de la más simple especie. En el siglo XVII, empero, se buscaba la plenitud y la abundancia; siempre que escuchamos algo recibimos un mensaje, nada es monótono. ¿Se observan las cosas desde todos los lados a la vez! No existe articulación sincronizada para los instrumentos que tocan *colla parte*. La orquesta articula de manera diferente que el coro. La mayor parte de los “especialistas del barroco” no tienen conciencia de eso, ellos siempre quieren nivelar, volver todo lo más parejo posible, percibir la música como bellas columnas sonoras bien derechas; pero no en su diversidad.

Por otra parte, esta diversidad de articulación no existe únicamente entre las partes vocales e instrumentales sino también en el seno de la orquesta e, incluso, en los mismos atriles. Se encuentran numerosos ejemplos de articulaciones diversas en las diferentes voces de un mismo pasaje, entre otros, en las diversas en las diferentes voces de un mismo pasaje, entre otros, en las partes instrumentales de la *Misa en si mayor* y de la *Pasión según San Mateo*. Tan increíble le parece eso a nuestros ojos amantes del orden, como bello, variado y elocuente es en la práctica el resultado sonoro.

¿Qué significa pues la *ligadura* para un instrumento de cuerdas, para uno de viento, para uno de teclado o para un cantante? Significa, fundamentalmente, que la primera nota que se encuentra bajo la ligadura, que es la más larga, es acentuada, y que las notas siguientes son cada vez más suaves. Este es el principio. (Se ve claramente que no se trata aquí de notas regulares, que es lo que exige la enseñanza musical oficial de nuestros días). Por supuesto existen excepciones, pero este desvanecimiento paulatino es la regla. Después del año 1800 se emplea la ligadura con un significado completamente distinto. Entonces esta no es más un signo de pronunciación sino una indicación técnica. Dentro de esta acepción es inutilizable y no nos dice nada para la música barroca. Si se ignora esta diferencia de acepción poco importa si se encuentran ligaduras o no, ya que todos los músicos se esfuerzan hoy en día por hacer inaudible la articulación, de tal manera que suena como si hubiera encima de toda la música un gran signo de *legato*.

En la música barroca la ligadura significa esencialmente que se acentúa la primera nota. La jerarquía fundamental impuesta por el compás es alterada aquí, como ya lo hemos dicho, por la articulación y la disonancia. Y es precisamente esta *perturbación* lo interesante; de la misma manera como en la ostra la perturbación da nacimiento a la perla, en la música la perturbación suscita en el oyente una viva atención. Se escribe constantemente que el oyente es transformado por la música. Esto sólo se puede producir si la música tiene una acción corporal y espiritual sobre él. Imaginemos un acorde de séptima de dominante. Mientras se le escucha uno siente una tensión que también es corporal. La disonancia exige una resolución, la cual, mientras llega, produce una sensación de distensión y luego de

alivio. El compositor juega con ese movimiento corporal de tensión y relajación del oyente. Nadie se puede sustraer a la fuerza del movimiento corporal mientras escucha música; cada uno la siente tal como se puede observar en todas las salas de concierto. Eso es parte integral de la experiencia musical. De esto se deduce que el problema de la articulación no sólo atañe al hacer música sino que también concierne al escucharla. Una música bien articulada será escuchada de una manera muy distinta que otra tocada planamente. Aquella se dirige hacia nuestra sensibilidad corporal, a nuestro sentido del movimiento, y nuestro espíritu es forzado a tener una audición activa, en diálogo.

El *punto* es un signo de articulación muy importante. Generalmente se piensa que el punto acorta la nota, esta es la regla habitual en nuestros días. Buen número de musicólogos en sus anotaciones a ediciones musicales llaman a ese punto el "punto de abreviación" aun cuando ese concepto definitivamente no existía en la época barroca. En muchos lugares donde Bach pone puntos se ve que estos siempre anulan lo que ahí se haría normalmente. Así por ejemplo, en los lugares donde se debería tocar muy corto el punto exige cierto peso. Muy a menudo el punto se puede considerar como una especie de signo de acentuación, e incluso puede significar un alargamiento de la nota. En numerosos casos quiere decir simplemente: ¡aquí no se debe ligar! Frecuentemente también indica que algunas notas que serían tocadas rítmicamente desiguales (*inégale*) deben ser tocadas regularmente. El principio jerárquico de la música barroca no solamente actúa sobre el concepto dinámico *forte-piano*, sino también sobre una diferencia de duración entre dos notas, es decir, una un poco más larga y otra un poco más corta. Cuando se encuentran puntos sobre las notas se renuncia a este tipo de diferenciación. En ese caso los puntos vuelven regulares todas las notas.

Por último, también encontramos puntos en los lugares donde el compositor quiere indicar claramente dónde termina la ligadura. Muchos de nosotros hemos visto alguna vez manuscritos de Bach o de otros compositores barrocos; cuando ellos escriben una ligadura de alguna manera eso significa: aquí hay que ligar, el ejecutante sabe como hacerlo; sin embargo, el punto pone fin de manera muy precisa a esta ligadura. Es necesario recordar que una ligadura manuscrita —escrita casi siempre de manera apresurada— jamás puede tener la precisión de una ligadura impresa. En cada caso el músico debe, pues, decidir cómo pudo el compositor haber concebido tal o cual ligadura; para eso existe una especie de ortografía, de convención y, al mismo tiempo, de todo manuscrito emana un poder de sugestión casi mágico.

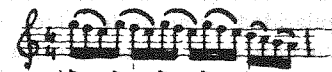
Si la ligadura se encuentra sobre grupos más grandes, lo que se produce muy frecuentemente en Bach y sus contemporáneos, eso significa más o menos: el músico debe articular aquí como es la costumbre; se le pide al intérprete una ejecución apropiada. Una gran ligadura también puede significar —hay que darse cuenta— una subdivisión en numerosas ligaduras cortas.

He dicho más arriba que la disonancia siempre debe estar ligada a su resolución. Es una regla muy estricta que desafortunadamente se viola frecuentemente en

nuestros días. Sin embargo, existen algunas piezas donde la disonancia y su resolución están señalados con puntos, de modo que ambas deben ser acentuadas —al violar la regla, el compositor debe tener la posibilidad de obtener un efecto particular—. Para el oyente de otros tiempos eso debió producir un efecto de *shock*, pues el acentuar también la resolución está totalmente en contra de las reglas de la lengua hablada. Eso suena como una palabra que acentuamos incorrectamente para darle un peso especial, por ejemplo acentuando una sílaba que normalmente no lleva acento tónico.

Las nociones de *spiccato* y *staccato* se presentan muy a menudo en la música de Bach y Vivaldi. Actualmente empleamos esos términos, pero con un significado que ha cambiado. *Spiccato* significa, actualmente, "salteado" y es una indicación que se refiere a la técnica del arco. Hasta la fundación del conservatorio francés la palabra significaba únicamente "separado" o "despegado", como *staccato*. Eso no implicaba una especie particular de *detaché*, solamente quería decir que en una línea ligada no se debía tocar *legato ni cantabile*; las notas debían ser separadas. Con frecuencia se encuentra la indicación "*largo e spiccato*" sobre notas de valores largos. Esta indicación es incomprendible para el músico actual, e incluso francamente contradictoria, pues *largo* (un tiempo lento con valores largos) y *spiccato* (salteado) se excluyen el uno al otro. Dentro de su acepción original, esta indicación significaba simplemente una pieza lenta en la cual las notas no debían ser ligadas.

En los preludios y otras piezas del estilo de las fantasías, los agrupamientos producidos por las ligaduras reiteradamente no concuerdan con los agrupamientos métricos —por ejemplo ligaduras de tres en grupos de cuatro—. De esto resulta un elemento más que viene a oponerse a la acentuación dictada por la jerarquía métrica y que añade a la pieza un ritmo completamente nuevo. Una perturbación de este tipo es de un encanto excitante. Del hecho de la superposición de varias "jerarquías" la estructura rítmica principal parece desplomarse durante un breve tiempo. Se comprende por qué Hindemith consideraba que el ritmo de las obras para un instrumento solo de Bach era tan extraordinariamente rico.



Los acentos
La jerarquía primitiva

Un mismo pasaje puede ser prácticamente transformado, hasta casi no reconocerse, por una articulación diferente. Gracias a ella la estructura melódica de un fragmento puede parecer clara o también completamente irreconocible; es decir que, tan sólo colocando de manera diferente las ligaduras de articulación, se puede imponer a un cierto pasaje un modelo rítmico que presente la sucesión melódica más o menos transformada para el oyente. Por ejemplo, escuchamos más fuerte-

mente el ritmo de imitaciones motivicas que el encadenamiento melódico en sí. Se puede entonces señalar una imitación únicamente por el ritmo. Con la articulación disponemos pues de un medio tan poderoso que incluso puede borrar la melodía. Me gustaría que se comprendiera bien aquí que la articulación es, ciertamente, el medio de expresión más importante del que disponemos para la música barroca.

Ahora unas palabras acerca de la dinámica. En cuanto a la interpretación, lo que primero se pregunta el músico es: ¿qué es de los matices? (Para el músico eso significa *forte*, *piano*, etc.) Lo que es fuerte y lo que es suave es tomado hoy en día como el principio fundamental de la interpretación. En la música barroca este género de dinámica tan sólo tenía una importancia secundaria. Apenas existe obra de esta época que sea alterada en su esencia si la tocan *forte* o *piano*. En muchos casos se podía invertir simplemente la dinámica, tocar *piano* los pasajes *forte*, y *forte* los pasajes *piano*; mientras sean tocados, de manera interesante, tendrán un sentido. Es decir, la dinámica no está integrada a la composición. Desde luego la dinámica juega un papel cada vez más esencial en la composición a partir del 1750. Para la música barroca, empero, no cuenta todavía, la dinámica del barroco era la del lenguaje. Es una microdinámica que se aplica a las sílabas y a las palabras aisladas. En la época barroca ésta ya tenía una importancia extraordinaria pero no se le llama todavía dinámica; pertenece más bien al problema de la articulación, pues ésta se refiere a las notas aisladas y a los grupos de notas más pequeños. Evidentemente se puede tocar un pasaje primero *forte* y después *piano*. Sin embargo, no será un atributo de la obra o una característica fundamental de la composición, sino un condimento suplementario, una especie de ornamentación. La microdinámica, por el contrario, es esencial pues representa la *pronunciación* y aclara el sentido del "discurso musical".

El ritmo punteado tiene una importancia particular en lo que concierne a la articulación y a la "pronunciación" musicales. Es uno de los ritmos primigenios del hombre, más "original", por ejemplo, que un *staccato* regular. Es extraordinariamente difícil para un cantante o para un instrumentista ejecutar una sucesión de notas con una regularidad perfecta. (En los conservatorios de Europa, desde hace cerca de dos siglos, se consagra una buena parte de los esfuerzos a "domesticar" la irregularidad rítmica natural que existe todavía en toda la música popular, y a tocar con una bella regularidad las notas de valores iguales). Entre esta igualdad, que raramente se encuentra en la música barroca y que siempre debía ser expresamente requerida por medio de puntos u otras indicaciones, y las notas vigorosamente punteadas existe una infinidad de posibilidades de valores intermedios. Cuando, por ejemplo, series regulares de corcheas son tocadas ligeramente desiguales, con cierto "swing", de manera que la primera de cada dos sea un poco más larga que la segunda, se obtiene la forma más suave, casi imperceptible, de ritmo punteado. La etapa siguiente se aproxima al ritmo de trechillo y llega entonces un cierto momento en el que el compositor siente la necesidad de anotar este ritmo. Así pues, escribe un puntillo después de la nota larga y acorta la segunda a la mitad de su valor. Esto no significa de ninguna manera que la primera nota

debe ser exactamente tres veces más larga que la segunda. Se trata simplemente de una nota larga y de una corta, el contexto es el que decide la medida. La notación no indica, pues, más que una de las etapas intermedias.

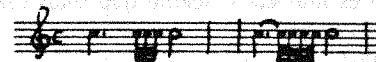


Entre el primero y el segundo grupo de notas no existe sino una diferencia progresiva en la manera de puntuar

Es la naturaleza la que nos dice que el ritmo punteado como tal se opone a toda división exacta. La longitud de las notas largas y la brevedad de las notas cortas son determinadas por el carácter de la pieza y los principios de escritura. Es verdad que encontramos algunos autores de los siglos XVII y XVIII que dicen que la nota corta con un ritmo punteado debe tocarse en el último momento, empero creo que no se refieren más que a un caso particular, omitiendo las otras numerosas posibilidades por evidentes. Si tomamos cada regla al pie de la letra y la aplicamos sistemáticamente sin comprenderla entonces cometemos graves errores. Pienso que aquellos que creen fanáticamente en las escrituras son los peores enemigos de la "religión". Una fe ciega en las fuentes es peligrosa.

La manera como se tocan en la actualidad los ritmos punteados, es decir, manteniendo la nota punteada exactamente tres veces más tiempo que la nota corta que sigue es, ciertamente, la realización precisa del texto escrito; pero seguramente es un error en la mayoría de los casos. De ahí nace una especie de subritmo ordenado que aniquila al ritmo punteado. Desde luego, la notación conlleva aquí una carencia. No se tiene la costumbre de expresar en número la relación deseada; no se puede escribir, por ejemplo, "9" arriba de la nota larga y "2" arriba de la nota corta. En la música barroca, los compositores escribían frecuentemente una negra con puntillo y tres fusas, lo cual no place a los quisquillosos, que desgraciadamente encontramos en gran cantidad entre los músicos; estos calculan, pues, el número de fusas que deben componer una corchea, es decir cuatro, y las escriben ligando la primera de ellas a la nota larga.

Siglos XVII y XVIII



Hoy

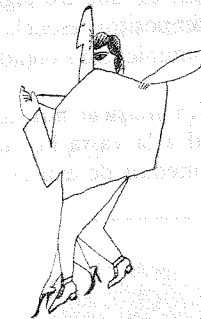
El compositor hubiera podido hacer también eso si lo hubiera querido. Pero lo que deseaba tener era una nota larga y tres notas cortas. No se debería cambiar eso, aun en las nuevas ediciones, ya que un ritmo punteado se toca de manera diferente, más libremente que un ritmo exactamente escrito.

Desafortunadamente, a lo largo de los últimos cincuenta años hemos seguido

una tendencia peligrosa con vistas a una pretendida autenticidad y en beneficio de la simple notación musical, olvidando o ignorando todas las buenas tradiciones que permiten, a pesar de todo, una lectura correcta del texto musical. Todavía en 1910, tal como lo muestran viejas grabaciones (aquel ensayo con Bruno Walter, por ejemplo), se sabía y se sentía cómo había que tocar un ritmo punteado. Pero sólo es a partir de que Gustav Mahler ha exigido que se le toque exactamente lo que está escrito que estos conocimientos han desaparecido poco a poco. Me parece lamentable que sea precisamente la idea de fidelidad al texto lo que haya matado la verdadera fidelidad a la obra, al grado que se ha olvidado gran parte de lo que antaño constituía una ciencia viva. Actualmente nos falta hacer un esfuerzo por reencontrar esos conocimientos. Lo mismo es válido, naturalmente, para la articulación. En el presente, muchos músicos piensan que en ausencia de signos de articulación deben, por fidelidad al compositor, tocar los grupos de notas que no tienen indicaciones sin articulación, tal como están escritos; es decir, por una supuesta autenticidad que se esfuerza por restituir las notas pero no la obra. Esta "autenticidad" de la que se ha hablado tanto me parece, indudablemente, el mayor enemigo de una interpretación honesta, ya que se avoca a hacer sonar la notación en sí misma, sin tomar en cuenta el pensamiento que ésta envuelve. La sola notación no puede expresar una pieza de música, únicamente puede proporcionar puntos de referencia. La autenticidad en el verdadero sentido de la palabra es, ciertamente, aquella que reconoce en las notas el pensamiento del compositor y las toca consecuentemente. Cuando el compositor escribe una redonda y la piensa como una semicorchea, sólo hace prueba de autenticidad aquel que toca la semicorchea y no el que toca la redonda.

Para concluir con el tema de la articulación: estudiemos las fuentes, esforcémosnos por saber todo lo que se pueda respecto a las ligaduras y a su ejecución, intentemos sentir por qué debe hacerse así la resolución de una disonancia, porqué es necesario tocar una nota punteada de tal o cual manera. Pero al momento que hacemos música olvidémonos de todo lo que hemos leído. El oyente no debe tener la impresión de que tocamos lo que hemos aprendido. Eso debe penetrar nuestro ser, formar parte de nuestra individualidad. Incluso no sabemos ya que hemos aprendido tal regla ni dónde la hemos leído. Posiblemente haremos todavía muchas "faltas"—según la "letra". Una "falta" que procede de mi convicción, de mi gusto y de mi sensibilidad es más convincente que solas ideas que resuenan.

OTRA VISIÓN DEL LENGUAJE SONORO



FRANCISCO NUÑEZ

En el principio era el ritmo. Esta aseveración del director de orquesta Hans von Bülow, primer esposo de Cósima Liszt, contiene una de las verdades que han sido desdeñadas o ignoradas en los procesos educativo-formativos de los artistas, particularmente en los conservatorios y escuelas de música.

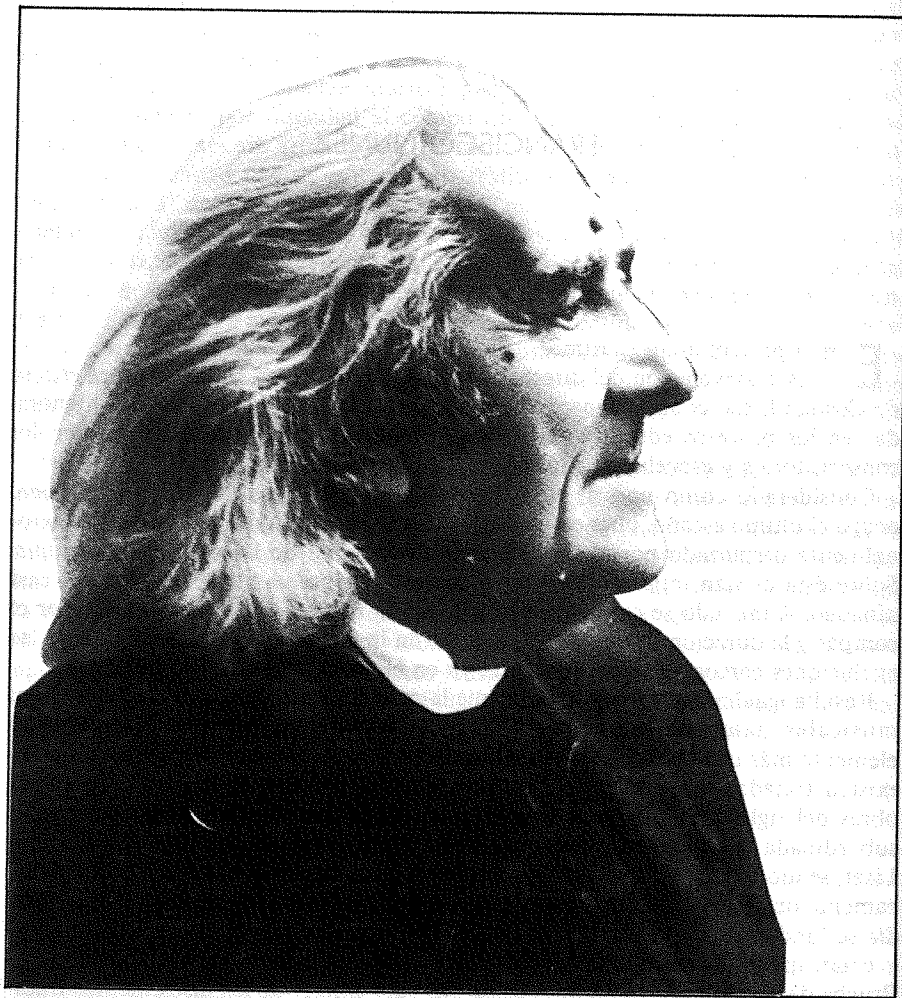
Considerado como uno de los cinco elementos básicos del lenguaje sonoro, ocupa el último escaño, pues en planes y programas de estudio se ve desproporcionadamente desplazado por el único elemento artificial de la música: *la armonía*. Sobre ésta existen miles de tratados y métodos; sobre el ritmo, en cambio, casi ninguno. A menudo se confunde el ritmo con la métrica o el metro, ya sea por el compás y la duración de sonidos y silencios en la música, ya en la medición de las evoluciones coreográficas en la danza, ya en el conteo de sílabas en la poesía.

Resulta igualmente desconcertante que la melodía, como depositaria de las ideas musicales, tampoco se aborde directa y detalladamente como el segundo elemento más importante del discurso sonoro. Si tomamos en cuenta que tampoco existen tratados sobre la melodía, nos podremos explicar mucho el caos en las obras del siglo XX. Al iniciarse la dilución de la armonía (en realidad siempre subordinada a la melodía en su papel de acompañante), en las obras de Chopin y Liszt, se dio paso al surgimiento del timbre o color del sonido. La armonía prácticamente desapareció paralizando a teóricos y músicos cuya formación aún hoy en día se fundamenta en los acordes. Por ello sólo hasta este siglo se ha desarrollado y emancipado el timbre con respecto a los otros elementos del discurso sonoro. Prueba de ello son las incesantes búsquedas para extraer de los instrumentos tradi-

cionales nuevas voces y variadas sonoridades, tocándolos de formas insólitas.

La grafía musical de las obras de nuestro siglo ha tenido que diseñar nuevos códigos casi para cada obra, compositor, escuela, tendencia o país, impidiendo la fluidez y claridad de la intercomunicación creador -recreador, más que creador-intérprete.

El ordenador y la informática musical nos colocan ante la necesidad de una síntesis que dé forma y unidad a la vasta herencia de nuestro siglo, abriendo y facilitando el acceso a nuevos medios de expresión, creación y comunicación.



Liszt

Con el descubrimiento de la electricidad, el fonógrafo y la grabadora, surge la música de la era técnica, incorporando el ruido como un elemento más de conjugación y creación sonora. A este movimiento se le denominó música concreta y dio pauta a la generación del fenómeno sonoro mediante el oscilador electrónico, antecedente de la síntesis musical asistida por el ordenador.

La crisis del lenguaje sonoro se refleja también en la inestabilidad de algunas técnicas de composición. A veces un solo compositor cambia de técnica en cada obra, mostrando quizás falta de dominio del oficio, incoherencia de materiales,



Debussy

confusión entre métrica y ritmo, o incluso, una búsqueda compulsiva de la novedad por la novedad, desde las efímeras tendencias y corrientes que vienen dando tumbos a partir del dodecafonismo. Corrientes contrarias se dan en cambio en músicos como Stravinsky, Bartok, Scriabin, Satie y Debussy, cuya orientación no abandona jamás el principio rector del ritmo, prevaleciendo además, con fuerza arrolladora, el manejo de las ideas desde el punto de vista melódico, pero sin recurrir al manejo tradicional de la armonía. Sus lenguajes giran en torno a un concepto más universal de simultaneidad sonora, politímica y polimelódica.

Cuando Liszt emancipó la melodía de la armonía, generó prácticamente todas las tendencias y corrientes del siglo XX, dando cabida al impresionismo, expresionismo, atonalidad, nacionalismo e incluso al dodecafonismo, pues en la exposición del tema principal de su sinfonía *Fausto* aparecen los doce semitonos al inicio del primer movimiento. La deuda con Liszt esta aún por saldarse, pues prácticamente no hay país adonde su influencia no haya llegado, ya como compositor, ya como director de orquesta, ya como pianista.

Así pues, las incoherencias en muchos planteamientos teóricos tradicionales confrontan a las computadoras con las tendencias del siglo XX, que están demandando la síntesis, su revisión y su replanteamiento. La grafía musical se encuentra hoy como hace doce siglos, ante la necesaria conjunción de esa síntesis y la consecuente unificación de símbolos y signos que favorecen la fluida intercomunicación creador-recreador-receptor, y aunque la informática muestre visos de lograr esa síntesis, lo haría cuando ya nos encontramos en la antesala de otra música, de otro momento que se anuncia con el advenimiento del nuevo siglo, del nuevo milenio. Disciplinas como la lingüística, la medicina, la semiótica, la psicoacústica, entre otras, bien pueden coadyuvar a la nueva percepción del sonido y de sus teorías y principios. Se le maneja ya por ejemplo en ultra e infrafrecuencias, en medicina, en astronomía, en el sonido de los submarinos, etc. y en espectáculos interdisciplinarios donde confluyen varios lenguajes, extendiéndose a las investigaciones de la música implícita de nuestras lenguas indígenas.

Ante este panorama expuesto sucintamente considero necesario instaurar, primero, el estudio sistemático y fundamentado de la *rítmica* como una ciencia del ritmo y no como una tradicional clase de solfeo. Segundo, el estudio sistemático y fundamentado de los motivos melódicos como ciencia de las ideas sonoras y no como una exposición de las diversas secciones de una obra a partir de la armonía, que suele seguirse en los cursos de formas y análisis musical. Tercero, el estudio sistemático y fundamentado de la *timbrica* como ciencia del sonido, a fin de manejarlo y conocerlo en procesos de simultaneidad sonora (contrapunto, polifonía, orquestación e instrumentación y armonía) y, desde luego, en procesamientos electrónicos en donde el manejo del sonido nos permite el filtrado, la adición o supresión de armónicos, modificación del ataque y decaimiento sonoros, sus principios, y teorías que nos generarán las texturas, los colores y otra concepción, casi infinita de formas de onda sonora. Habría derivaciones hacia la acústica aplicada, como las de sonorizar adecuadamente una sala, depurar el manejo de las

técnicas de grabación y reproducción sonoras, así como la adecuación de recintos y aulas aislados acústicamente y una verdadera concepción de la creación del sonido, como otro principio de composición. Es decir, el músico del futuro quizás deba incursionar cada vez más en la ciencia o al menos en una ciencia musical cada vez más compleja.

La gramática de la música y su sintaxis nos obligan a responder al auge del color sonoro y como lo hace un cantante, trabajar la propia voz, sus sonidos, texturas, registros, modulaciones, planos y expresión.

Mi propuesta de investigación, replanteamiento y revisión va encaminada hacia una nueva teoría musical que se sustente en el ritmo, y nos permita manejar con conocimiento de causa los procesos creativos que antaño han producido las grandes obras.

Para mí, el ritmo es la energía generadora que nos funde con la totalidad y esencia del universo, de la naturaleza, de la vida. Es el instante en que la inspiración se convierte en exhalación o el punto en que el movimiento de la diástole comienza a transformarse en sístole. Como el movimiento es así la manifestación preclara del ritmo, es una suma de espacio y tiempo. El principio del ritmo envuelve así siempre dos dimensiones a partir de las cuales se genera otra, que en el mundo sería la vida y en nuestro pensamiento el arte. Es como la envolvente del sonido con el silencio, la abstracción donde un impulso sonoro es la esencia del movimiento y el principio de los contrastes: entendemos la vida porque la explica la muerte.

En cuanto a estadios superiores dentro de la evolución del lenguaje humano y su creación, considero el surgimiento de la "*idea sonora*", como la fase última de a abstracción total de las palabras. Esta "*idea sonora*" transformada ya en motivo, ya en tema, emancipada del texto y de la poesía (sus padres adoptivos), inicia su despliegue hacia una vida propia. Encauzada hacia la maduración de su propia gramática y sintaxis, es orientada y organizada por el hálito esencial del *ritmo*. Como el lenguaje sonoro es arte abstracto bien puede desempeñar el papel de virtual comunicador fisco-anímico gracias al *ritmo*. Representa en mi imaginación sensible una especie de vaso comunicante entre las demás manifestaciones estéticas y sus creadores, como la unidad en la diversidad.

Quizás desentrañar los misterios de la vida sea equiparable a descifrar las incógnitas del *ritmo*. Quizás el ritmo que materializa la vida sea el amor. Aquello en *esté fuera* de la vida y su manifestación, acaso esté fuera también del *ritmo*.

El *ritmo* en el arte es el *ritmo* de la vida. La fuente del quehacer estético es la esencia profunda del ser. Esto es finalmente el arte.

EL MINIMISMO LATINOAMERICANO

A TRAVÉS DE LA OBRA PIANO PIANO DEL COMPOSITOR

URUGUAYO CARLOS DA SILVEIRA



GRACIELA
PARASKEVAÍDIS

I. Introducción

Carlos da Silveira (Montevideo, Uruguay, 1950) pertenece a la generación –hoy intermedia– de compositores que crecieron musicalmente durante el régimen militar (1973-1984), aceptando este desafío y asumiendo el correspondiente compromiso histórico.

Formado teórica y prácticamente tanto en el campo de la así llamada música culta como en el de la música popular, da Silveira se desempeña como creador en el ámbito de la primera, y como guitarrista, arreglista, acompañante y asesor de grabación, en el segundo. Integró desde su fundación en 1977 el conjunto “Los que iban cantando”, de importante actuación e influencia durante el mencionado período político en el Uruguay, como punta de lanza alternativa y resistente, hasta su disolución en 1982.

En el área culta, da Silveira comienza interesándose por las técnicas electroacústicas, como lo testimonia su obra *Así nomás* (1976).

Los planteos conceptuales del compositor argentino Oscar Bazán (Córdoba, 1936) tal como se presentan en su trilogía electroacústica *Episodios* (1973), *Parca* (1974) y *Austera* (1974) y por la composición instrumental *Austeras* (1975-1977) interesan a da Silveira y a otros jóvenes compositores uruguayos (Leo Maslíah, Luis Trochón, Fernando Condon, entre otros). Esta propuesta, que aúna máxima economía en los medios utilizados con un rescate y reconocimiento de cualidades musicales de las culturas indígenas avasalladas por el conquistador europeo, es recogida por Carlos da Silveira en forma personal para la obra objeto de este breve estudio.

II. Acerca de lo reiterativo

Consultado el *Diccionario de la Academia Española*¹, “reiterar” es “volver a decir o ejecutar; repetir una cosa”; y “repetir” es “volver a hacer lo que se había hecho o decir lo que se había dicho”. Y “de repetición: dicese del mecanismo que una vez puesto en marcha, repite su acción automáticamente”. El *Diccionario Latino-Español* explica²: “repeto: intentar alcanzar de nuevo, intentar llegar de nuevo a, volver, volver en busca de, buscar, solicitar, repetir, buscar lejos, remontar el origen de”; y el verbo “itero: repetir, renovar, iterar”.

Sabido es que el lenguaje musical no se rige por los mismos códigos del lenguaje verbal, sino por sus propios. Sabido también que en las músicas ha estado siempre presente el concepto de lo repetitivo o iterativo, de distintas formas. En las no europeas, a través de la rítmica mágico-ritual o de la expresión melódica no temperada de refinadas recurrencias. En la música europea (o de influencia europea también, es claro) se da, por ejemplo, en la canción estrófica, en las texturas de conducción armónica (pedales, progresiones), en el “da capo” textual de las macroestructuras del siglo XVIII, en las fórmulas tonales recurrentes, etc.

En el contexto europeo-yanqui de la actualidad se registra a partir de 1964 la aparición de un fenómeno musical que el compositor inglés Michael Nyman ha denominado *minimal music* (música minimista, y no minimalista, que es anglicismo del adjetivo mal empleado), una música que utiliza pocos –mínimos– elementos apoyándose en la repetición automática (al menos en su intencionalidad) de células y secuencias, frecuentemente con polaridad tonal, bajo la influencia –occidentalmente mal entendida– y la aplicación –violentada– de algunos conceptos filosóficos del Lejano Oriente (mezcla que ha provocado algunos productos musicales cuestionables).

Partiendo de los tres representantes yanquis del período histórico de la música minimista: Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) y Philip Glass (1937), se observan extensas macroestructuras (igualmente prolongadas en la duración cronológica real y en la interior o psicológica). La ausencia total, voluntaria, de silencios y de fluctuaciones dinámicas (es decir, la presencia continuada de compactos sonoros de impenetrables bloques alrededor del “forte”), cuyos cambios rítmicos, melódicos o armónicos son tan esporádicos y espaciados como para generar una salida total de la realidad y de cualquier relación con ella, conduciendo, no a lo mágico-ritual, sino a un estado de letargo que –además de sus connotaciones políticas– impide, anulándolo, un goce profundo y sensible del hecho musical, logra destruir, a través de la automatización, cualquier posibilidad racional, intuitiva, emocional, de la comunicación real del hecho sensible, intermediando, así una escapatoria seudonirvanística.

En la alternativa latinoamericana tercermundista –más modesta y no tan “epigonal” como pareciera a primera vista– o, digamos, rioplatense, el objetivo es el opuesto: estructuras breves, transformación interna que concentra la atención por lo imprevisible de su aparición, flexiones dinámicas, silencio expresivo y de ten-

sión, ausencia de memoria histórica en lo armónico-tonal.

La interacción sonido-silencio, en la que el primero existe gracias al segundo, y la fuerza motriz, que mueve estos elementos concentrados al máximo, se manifiestan a través de la utilización de secuencias de orden iterativo que imponen una presencia protagónica, gracias a sutiles variantes reiterativas no mecánicas ni previsiblemente mecanizadas.

Piano piano puede servir de caso tipo.

III. Piano piano

Fue compuesta entre fines de 1978 y los primeros días de 1979. Su título —notoriamente polisémico— indica, reiterándolo, el instrumento al que está destinado la obra; alude, también reiterativamente, a una dinámica que no aparecerá nunca en todo el transcurso de la obra, y también al dicho popular italiano (“piano piano si va lontano”) que tiene traslaciones de espíritu en varios idiomas, incluso el español; y, por lo rítmico, al tambor “piano” del conjunto de tambores afro-uruguayanos.

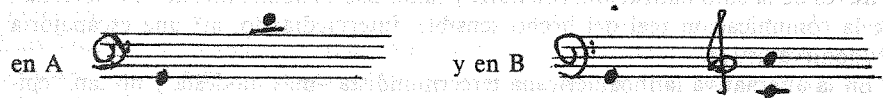
Fue estrenada por Leo Maslíah durante el Octavo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea en São João del-Rei (Brasil) el 18 de enero de 1979, y ejecutada posteriormente por otros pianistas, entre los cuales se encuentran Frederic Rzewski (Festival de la SIMC, Graz, 1982), Beatriz Balzi (São Paulo, 1985), Martine Joste (Paris, 1986). Existe una versión discográfica por Leo Maslíah³.

I. Estructura general

Da Silveira opta sin ambages ni atenuantes por una estructura claramente bipartita o binaria, un craso A-B. Sin embargo, esta obviedad no es obstáculo para generar una tensión que se acumula tanto en A como en B, especialmente por la expectativa que impone en A el juego de sonido-silencio versus silencio-sonido, y en B, la no interrupción del sonido.


En ambos casos, son pocos los sonidos en juego (sol-la-do-re), con iteración marcada de los dos primeros en la primera parte y en B, el la rodeado por el sol, más la séptima mayor do-si armónica estableciendo no sólo otro estrato o registro o color, sino en función del elemento sorpresa.

Se observa la delimitación siguiente:



y una dinámica fluctuante entre “mp” y “ff” en A, y estable —sin indicación— en B.

2. A

En las explicaciones  se refiere al “più presto possibile” (que varía de ejecutante a ejecutante, claro). La duración está señalada en segundos (tanto para el sonido como para el silencio). La duración de A con respecto a la de B es casi igual (3’41” y 3’38”, respectivamente).

No hay cálculo matemático ni reglas apriorísticas ni repeticiones mecánicas o regulares. Todo es “artesanal”, sensible. Por ejemplo:

Unidades en "	Cantidad de repeticiones
10"	1x
7"	4x
5"	14x
4"	5x
3"	19x
2"	9x
1"	2x

Una de las diferencias sustanciales y conceptuales de la aplicación de secuencias iterativas en esta obra es precisamente la de evitar una periodicidad previsible, mecánica, simétrica. Nunca es “volver a decir lo que se había dicho”; más bien es un “intentar alcanzar de nuevo”, “buscar”, “renovar”, lo que implica que el camino puede ser similar o parecido pero nunca exactamente el mismo (tampoco perceptivamente).

Otros ejemplos:

sólo sol-la	con octava	sol-la-do-re	con octava
20	23	4	6
detenciones sobre el la		detenciones sobre el re	
5		7	

Se sobreentiende en este contexto que las duraciones en segundos son proporcionales, y que una vez establecidos a través de los siete segundos del comienzo (o su aproximación), el resto se comportará interrelativamente.⁴

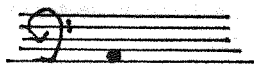
El material tetrafónico:



simétrico interválidamente contiene dos segundas mayores sobre un eje de tercera menor.

3. B

Se integra con un movimiento ininterrumpido y parejo de semicorcheas, con énfasis manifiesto sobre el



alternando con el



(28 veces)

y el



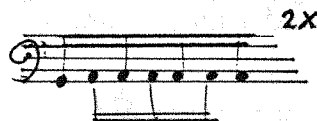
(17 veces).

El código aclara que 1x o 2x etc. es la "repetición del mismo compás tantas veces como se indica" y que en la segunda parte, "cada compás dura aproximadamente un (1) segundo".

Tampoco aquí hay matemática oculta. El cuadro se resume así:

repeticiones	veces	repeticiones	veces
14x	1	7x	1
13x	0	6x	1
12x	0	5x	6
11x	1	4x	5
10x	2	3x	4
9x	2	2x	10
8x	2	1x	44

Se observa que, cada vez que aparece el sol, el compás se toca una sola vez, a excepción de pág. 3, último compás del tercer programa, en que se toca dos veces:



El compás

también se toca siempre una sola vez, menos al final, cuatro compases antes de terminar, en que se establece:



o sea, dos compases y no uno como previamente, que se repiten dos veces.

A y B terminan, en cada caso, con diez segundos de silencio (A) y un compás (de un segundo repetido 10x, es decir diez segundos) (B), dos maneras de describir el mismo resultado.

IV. Comentario del autor

"*Piano piano* fue consecuencia de haber conocido a Leo Maslíah y su forma de tocar el piano. Lo que verdaderamente quisiera lograr es una comunicación en la que lo racional quede relegado por lo sensorial."

Lo racional -la elección y límites de los materiales, su organización compositiva- cumple con lo sensorial -hecho comunicativo- la función de mediador. Se aparta -también en esto- de la música minimista del modelo yanqui-europeo, a la cual no hay que ligarla apresurada y superficialmente.

Las diferencias de punto de partida y de llegada, su itinerario entre uno y otro son conceptualmente opuestas y las posibles similitudes quedan definidas -en uno y otro caso- por el contexto mismo y su manera de realización.

Restaría decidir o redefinir el etiquetado, en todo caso, adjetivándolo (¿minimismo latinoamericano?). Carlos de Silveira propone: "música mínima".

Notas

1. *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española*. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
2. *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*. Spes, Barcelona, 1950.
3. *Fonograma de Tacuabé* (Uruguay), volumen siete de la serie Música Nueva Latinoamericana, 1981.
4. De hecho, la versión discográfica dura 6'40", es decir que las duraciones no son absolutas con respecto a lo indicado (A = 3'41" y B = 3'38", total 7'9").

1x 2x 8^{va} 1x 1x 2x

1x 11x 4x 2x 1x

1x 8^{va} 1x 1x 3x 2x

8^{va} 1x 5x 1x 4x 1x

5x 1x 8^{va} 1x 8^{va} 1x

5x 1x 3x 1x 2x

1x 1x 1x 8^{va} 1x 2x

8^{va} 1x 1x 14x 1x 5x

1x 2x 8^{va} 1x 1x 1x

8^{va} 1x 6x 8^{va} 1x 4x 1x

8^{va} 1x 2x 8^{va} 1x 2x 8^{va}

8^{va} 2x 4x 1x 9x 10x

© 1979 Carlos do Silva.

PIANO PIANO (1978)

Código



piu presto possibile

5^{va} duración en segundos (tanto de un sonido como de un silencio)

2x repetición del mismo compás tantas veces como se indica

Nota: En la segunda parte, cada compás dura aproximadamente un (1) segundo.

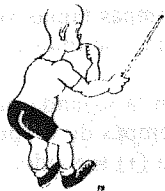
LA MUSA INEPTA MURIÓ HENRY VON KARAJAN

De la Torre



El 19 de julio de 1989, en la Sección Metropolitana del diario *Excélsior* se dio breve noticia de la muerte de Henry von Karajan, enigmático personaje de nuestro tiempo. Quizá por modestia, o por respeto al luto de la familia Von Karajan, que por esas mismas fechas perdió al ilustre Herbert, el *Excélsior* omitió los datos biográficos mínimos sobre el fallecido, datos que *Pauta* ha podido rescatar después de una breve y nada exhaustiva investigación.

Henry von Karajan (1917-1989) fue el hermanastro menor de Herbert von Karajan, nacido del primer matrimonio del padre (apellidado originalmente Karajannis) con una rica dama australiana. Obligado a vivir a la sombra de su famoso medio hermano, Henry emigró en 1953 a los Estados Unidos, estableciéndose en Nebraska y dedicándose al comercio en soya, sorgo y otros productos agrícolas. Habiendo acumulado una fortuna regular, aplicó muchos recursos a su pasatiempo favorito: coleccionar batutas de famosos directores de orquesta. Misántropo por naturaleza, y profundamente envidioso de la fama de su ilustre hermanastro, Henry von Karajan se dedicó en los últimos años de su vida a cultivar una apariencia tosca y desaliñada, al estilo de Beethoven, en un inútil esfuerzo por ganar, vicariamente, la atención y la simpatía del llamado Canciller de Hierro de la Filarmónica de Berlín. Al fallar este recurso, intentó adquirir la mayoría de las acciones de la prestigiada empresa discográfica Deutsche Grammophon, con intenciones no del todo claras. Se dice que su fracaso en este intento agravó su ya avanzada hidropesía, que finalmente lo llevó a la tumba. Por instrucciones específicas de su testamento, sus bienes materiales (incluida su colección de batutas) han pasado a formar parte del patrimonio de la John Birch Society. Descanse en paz Henry von Karajan.



J.A.B.

NOTAS SIN MÚSICA

LIBROS

Juan Arturo Brennan

Hace unos meses fue publicado por el Fondo de Cultura Económica un interesante libro que con el paso del tiempo se convertirá, sin duda, en un texto fundamental de la musicología mexicana. Se trata del libro de Yolanda Moreno Rivas dedicado al nacionalismo musical en México. El primer dato interesante sobre este libro es que desde su título mismo se plantea una visión amplia del tema: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. Con este título, Yolanda Moreno parece decirnos, y tiene materia para apoyar la tesis, que el nacionalismo musical mexicano no es un monolito inexpugnable o un concepto único y totalizador bajo el cual puedan agruparse indiscriminadamente expresiones sonoras tan variadas como las de Ponce y Huizar, o las de Galindo y Revueltas. La autora inicia su exploración de esos rostros planteando una definición del nacionalismo; en esta parte de su libro, resulta igualmente interesante el acercamiento a lo que el nacionalismo sí es, como a lo que no es. Parte de esta exploración se hace a través de referencias a otros nacionalismos de Europa y de

América Latina. De ahí, el libro pasa a explorar las raíces del nacionalismo musical en la Colonia, en la mezcla de culturas, en lo indígena que trasciende y se combina con aquello que llegara de Europa. No faltan en esta parte del libro interesantes acotaciones sobre la función social de la música en la Nueva España.

El siguiente eslabón explorado por Yolanda Moreno es el romanticismo del siglo XIX, período que representa, sin duda, la mayor laguna histórica en el conocimiento de nuestra música. A partir de este breve análisis de nuestra música del siglo pasado, la autora encadena con el primer gran hito de nuestro nacionalismo: Manuel M. Ponce, casi tan nacionalista como europeizante. Es a través de Ponce que queda claro cómo lo nacional se filtra definitivamente en la música de concierto. De inmediato, la figura de Carlos Chávez, analizada en el libro no sólo como nacionalista por sus citas de material autóctono, sino también como universalista por la relación que su música guarda con las de importantes compositores europeos de nuestro siglo. Es posible que la aproximación más interesante al nacionalismo, su rostro a la vez más diáfano y enigmático, sea a través del análisis que Yolanda Moreno hace de Silvestre Revueltas. Ello se debe, probablemente, a que Revueltas fue, de nuestros nacionalistas, el que menos recurrió a las citas literales de motivos nacionales, de modo que su

nacionalismo musical es más depurado, más de substancia que de forma. En seguida, la autora dedica un capítulo a otros nacionalistas relevantes; destacan en él las referencias a personajes musicalmente tan disímolos como Rolón y Galindo, como Huízar y Bernal Jiménez. Y como es de esperarse, el libro cierra sus páginas refiriéndose a una cuestión de actualidad y polémica: los alcances del nacionalismo en la música de nuestros días. Sí, ahí están las referencias que, de nuevo, plantean esa omnipresente pregunta sin respuesta: ¿existe todavía una corriente de claro nacionalismo en nuestra música de concierto, y si es así, es válida y funcional, o es un simple anacronismo ya superado?

El libro de Yolanda Moreno tiene como cualidad principal un flujo claro y lógico de ideas, apoyado por ejemplos musicales muy bien seleccionados, y complementado por una sólida y variada bibliografía. Sea bienvenido este texto en el que la autora pone a discusión importantes cuestiones sobre un tema que, hasta la fecha, está lleno de espinas.

ROSTROS DEL NACIONALISMO EN LA MÚSICA MEXICANA

Un ensayo de interpretación
Yolanda Moreno Rivas

Fondo de Cultura Económica, México, 1989

Después de muchos meses de espera, se publicó finalmente el volumen dedicado a la música dentro de la serie Atlas Cultural de México, que publican conjuntamente la SEP, el INAH y la Editorial Planeta. El libro es obra de Juan Guillermo Contreras Arias y, en contra de lo que pudiera creerse, no arranca de inmediato con cuestiones específicas sobre la música mexicana, sino que dedica sus primeras páginas a la descripción de la naturaleza del sonido y sus cualidades fundamentales. A partir de estas primeras consideraciones teóricas, el autor liga las cualidades del sonido con las de los instrumentos que lo producen; de ahí, da el paso a la clasificación de los instrumentos musicales a partir de diversos marcos teóricos. Una vez puestas estas bases, Contreras aborda una exploración del instrumental musical precortesiano, al que sigue de inmediato una panorámica de los objetos sonoros de la Nueva España. Lo interesante de esta parte del



ENTRE BASTIDORES

"Ah, pues yo oí tocar a Beethoven..." le dijo alguien, sin pizca de humor, a Marielena Arizpe. Cuando le recordó ella que Beethoven murió hace ya algún tiempo, el privilegiado escucha, impasible, contestó: "¡Es que de esto ya hace mucho tiempo...!"

Alguien le preguntó a Luis Samuel Saloma, concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional: "¿Y por qué no vas los domingos a oír a la OFUNAM?" El violinista replicó, contundente: "Por favor, es como preguntarle a un cartero por qué no sale a caminar los domingos."

atlas es que el autor se basa en las clasificaciones establecidas con anterioridad para continuar su discurso analítico sobre el instrumental. De particular interés es el poder ir detectando cómo el instrumental precortesiano se va fundiendo con el instrumental europeo, tanto en la combinación simultánea, como en la síntesis de instrumentos nuevos.

Aquí son invaluable las referencias que el autor hace a la iconografía musical en el arte de la Colonia, referencias que ilustran con claridad muchos puntos del texto. un breve apéndice dedicado al instrumental en el período post-independientista da paso a la sección de mapas que agrupa el instrumental mexicano por áreas geográficas. La parte final del libro está dedicada a un extenso catálogo de los instrumentos musicales en México, en el que hallamos desde las ocarinas y sonajas hasta los modernos aerófonos de las bandas; desde el tochácatl o cuerno de la pasión, hasta el silbato del afilador; desde el huéhuatl hasta la radiola.

Esta breve descripción del libro de Contreras deja bien claro que este atlas, más que un análisis

de estilos, corrientes, géneros, obras o compositores, es un tratado de organología bastante amplio. En este sentido, se hace especialmente útil la abundancia de ilustraciones (fotografías, grabados, dibujos), sin los cuales una empresa de este tipo perdería gran arte de su valor. La abundancia de información e imágenes, así como una bibliografía extensa, hacen de este atlas una interesante obra de referencia y consulta sobre el sonido de la música en México.

ATLAS CULTURAL DE MÉXICO: MÚSICA

Juan Guillermo Contreras Arias

SEP/INAH/Grupo Editorial Planeta, México, 1988.

Hacia fines del año pasado, se publicó una interesante antología poético-musical titulada, justamente, *Poesía y música*. La selección de textos ha sido realizada por Moisés Ladrón de Guevara, y conforma un vasto panorama de escritos poéticos sobre la música. El atractivo más evidente de la colección es la variedad de autores, que garantiza la variedad de enfoques; conviven en este volumen Nezahualcōyotl y Shakespeare, Sor Juana y Cernuda, Cage y Cortázar, Neruda y Elytis. A través de esos textos sobre música, se va tejiendo una interesante colección de visiones encontradas sobre el fenómeno musical, provenientes de muchas épocas, de muchos estilos, de muchas posiciones filosóficas, poéticas y, claro, musicales. Una buena cantidad de los textos elegidos por Ladrón de Guevara fueron escritos en idiomas extranjeros, y en esta edición llevan, escrupulosamente, los créditos de sus respectivos traductores. Si la colección de autores es muy interesante, la de traductores no lo es menos. En esta atractiva selección de poesía musical habría que extrañar, quizá, que no se incluyeran las versiones originales de los poemas, junto a su respectiva traducción. Cabe aclarar que muchos de los textos de este libro han aparecido en las páginas de *Pauta*.

POESÍA Y MÚSICA

Selección de Moisés Ladrón de Guevara

Serie Malabar, IV

Universidad Autónoma

Metropolitana/Iztapalapa, México, 1988.

Y por supuesto, también están los libros malos. O malísimos; en este caso. La trompetomanía incurable que padezco desde temprana edad me llevó a adquirir, en una librería de Madrid, de peculiar texto, largamente titulado *Programa de estudios sobre los orígenes de la trompeta y su evolución en la historia musical* de Ángel Millán Esteban. Para empezar, como curso el librito es bastante raquítico, ya que en su índice pretende cubrir seis cursos en menos de setenta páginas. Después, al margen de lo que pensemos aquellos que tenemos cierta parcialidad por el bello instrumento, no es válido iniciar el prólogo con una afirmación como ésta:

"La enseñanza histórica de la Trompeta debe ser materia obligatoria en los planes de enseñanza normalmente confeccionados para los Conservatorios de Música."

La lectura del texto de Millán nos lleva a descubrir que es, en el mejor de los casos, un pastiche de fragmentos tomados de otros textos y enciclopedias de procedencia diversa. En el peor de los casos, es fusil en su más clara expresión, y mal fusil, ya que está lleno de datos erróneos, compositores mal identificados, obras mal atribuidas, numerosos errores ortográficos, sintaxis confusa y pésima organización del material. Entre las muchas carencias que hay en este texto, por ejemplo, está la indispensable tabla comparativa de rangos de las trompetas de distintas tesituras.

Sin ella, ¿cómo sabrá el estudiante los alcances relativos de un flugelhorn en si bemol y una trompeta en re? Además del mal realizado montaje de textos ajenos, al autor propone una serie de aseveraciones subjetivas, muy discutibles, respecto a la materia que trata. No tenemos noticia, por ejemplo, de que Mozart haya escrito mucho para la trompeta, como lo afirma Millán: existen sólo un par de *divertimenti* de estilo militar que Mozart escribiera por compromiso (K. 187 y 188) y cuya dotación instrumental (2 flautas, 4 trompetas y 5 timbales) es citada erróneamente por Millán en su libro.

¿Y qué pensar de un supuesto musicólogo que, al hablar de las cualidades sonoras de cierto tipo de trompeta, afirma que es "picotera y tunantuela"? Y no sólo el texto de Millán está plagado de errores y erratas: el catálogo de obras para trompeta es tendencioso en su selección, y nos presenta a autores como Pourcell y Saint-Saenz, entre otros; la bibliografía está, obviamente, fusi-

lada al azar de algunas fuentes anárquicamente citadas.

¿Qué más se puede decir de un libro tan malo? Solamente desear que, en algún sitio, se haya publicado un texto decente sobre la trompeta, en castellano. Aunque sea una buena traducción de un texto original en otro idioma.

PROGRAMA DE ESTUDIOS SOBRE LOS ORÍGENES DE LA TROMPETA Y SU EVOLUCIÓN EN LA HISTORIA MUSICAL

Ángel Millán Esteban
Expomúsica Pacheco, S. L., Murcia, 1985

REQUIEMS

Janigro

Iniciamos este recuento doloroso de pérdidas musicales recientes con Antonio Janigro, muerto el 1º de mayo del presente año en Milán, donde nació, de familia yugoslava, en 1918. Aunque mejor conocido como fundador y director de los ejemplares "Solistas de Zagreb", orquesta de cámara que nos ha dejado innumerables grabaciones valiosas, y como director de la Orquesta de Cámara Regional de Saar (RFA), Janigro fue también un espléndido cellista, discípulo sobresaliente de Casals.

Karajan

A los 81 años, musicalmente activo, sin soltar la batuta sino hasta el último momento, acaba de desaparecer Herbert von Karajan, uno de los más grandes y magnéticos directores de orquesta del siglo XX. La tarde anterior a su deceso (julio) ensayaba todavía una ópera de Verdi, programada como platillo fuerte en el próximo Festival de Salzburgo, en Viena, con Plácido Domingo. El medio musical mundial le ha rendido una elegía conmovida al maestro.

Guillén

Por los mismos días que Karajan falleció también el poeta Nicolás Guillén (Camagüey, 1902), que pobló su obra de cocodrilos y guitarras, de sones y ritmos del sentir tropical afrocubano, y que inspiró la *Sensemayá* de Silvestre Revueltas con estas líneas magníficas: "¡Mayombe-bombe-mayombé! / la culebra viene y se enreda en un palo; / con sus ojos de vidrio, en un palo, / con sus ojos de vidrio. / La culebra camina sin patas; / la culebra se esconde en la yerba; / caminando se esconde en la yerba, / caminando sin patas..."

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Con cierto retraso respecto al avance tecnológico y comercial, esta sección de *Pauta* se pone, finalmente, al día. El ubicuo disco compacto ya está poniendo en peligro la supervivencia del disco L. P., y esto es notorio especialmente en Europa y los Estados Unidos. En México, la revolución del compacto marcha con mayor lentitud, pero marcha al fin y al cabo. Hasta el número anterior de *Pauta*, las reseñas de esta sección se habían referido a discos L. P. y, en ocasiones, a cassettes. Si bien es cierto que varios de los discos reseñados en números anteriores ya están disponibles en compacto, es en este número donde, por primera vez, reseñamos material aparecido originalmente en el nuevo formato. Aunque algunas ediciones discográficas mexicanas siguen apareciendo en el tradicional L. P., ya están saliendo al mercado versiones en compacto de discos ya tradicionales en nuestra discografía; incluso, algunos proyectos independientes de grabaciones de música nueva contemplan editar directamente en compacto. Es por ello que, con creciente frecuencia, las reseñas de discos de esta sección se referirán a discos compactos. Sin embargo, como no esperamos que los L. P. desaparezcan de la faz de la tierra de un momento a otro, aún tendremos por aquí algunas noticias de discos impresos en el tradicional vinilo negro. Así, identificaremos

las fuentes sonoras de nuestras reseñas con las indicaciones (LP) o (CD) según sea el caso, para mayor información de nuestros lectores, aún en el entendido de que algunas grabaciones están saliendo al mercado en ambos formatos.

Y qué mejor que inaugurar la compactomanía en *Pauta* con música mexicana. En nuestro número 25 reseñamos el primer disco dedicado a la música de Samuel Zyman, joven compositor mexicano recién doctorado en Juilliard, y actualmente miembro del profesorado de esa prestigiosa institución musical. Recientemente, ha aparecido la segunda grabación, en la misma etiqueta, dedicada por entero a la música de Zyman. Su *Quinteto* para alientos, cuerdas y piano, presenta en su inicio una vena contemplativa menos oscura que la que se destaca en anteriores obras suyas. Después, Zyman exhibe su tradicional gusto por las texturas contrapuntísticas y los impulsos rítmicos constantes que, sin embargo, no llegan a convertirse en *ostinati*. El segundo movimiento del quinteto parte de una fuga de corte clásico, con interesantes secciones de ritmos encontrados. Sigue un ciclo de cuatro canciones sobre poemas de Salvador Carrasco, titulado *Solamente sola*, para soprano y piano. Las canciones son intensas, muy dramáticas, con estados de ánimo paralelos a los detectables de el trío *Bashe* de Zyman (ver reseña en *Pauta* # 25), o en su obra orquestal *Soliloquio*. Ciertos hallazgos interesantes en el paralelismo texto música no alcanzan su cabal desarrollo debido a lo rebuscado de algunos pasajes poéticos de Carrasco. Ello contribuye también a que, en ciertos pasajes, la enunciación del texto por parte de la soprano no tenga la transparencia requerida para su cabal comprensión.

El disco cierra con el Concierto para piano y conjunto de cámara, obra de distribución cien por ciento clásica que abunda en la preocupación de Zyman por el manejo de las formas tradicionales. Destaca en primera instancia la simetría de la distribución instrumental: dos quintetos, uno de alientos y uno de cuerdas, más timbales y el piano solista. En esta obra, Zyman se muestra fiel, sin esclavizarse, a los temas planteados para su desarrollo, y el primer movimiento tiene un amplio episodio a modo de cadenza, de gran disciplina formal. Largos, líricos arcos sonoros caracterizan el segundo movimiento, y se detectan en él interesantes figuras como pedales que dan sostén a la estructura del adagio. Finaliza la obra

con un rondó ágil, flexible, compacto y directo al punto.

Las interpretaciones son buenas en general, y se nota sobre todo cierto entusiasmo juvenil por parte de los instrumentistas. Se extrañaría, en todo caso, algo más de claridad en la dicción de la soprano Rachel Rosales en *Solamente sola*. En resumen, no hay en estas obras de Zyman nada que apunte hacia la búsqueda, el experimento a la innovación. Hay, un cambio, un sólido oficio y una disciplina que han sido, hasta ahora, las cualidades principales del compositor.

SAMUEL ZYMAN: Quinteto para alientos, cuerdas y piano; *Solamente sola*; Concierto para piano y conjunto de cámara. Mirian Conti, piano; Rachel Rosales, soprano; The Chelsea Chamber Ensemble; Samuel Zyman, director. ANTILLES-NEW DIRECTIONS 91055-2 (CD)

De reciente aparición también es el primer disco grabado en los Estados Unidos por el Cuarteto Latinoamericano, y la primera de sus grabaciones en aparecer como disco compacto. Se trata de una interesante selección de música latinoamericana que, entre otras cosas, permite analizar el progreso del grupo a partir de una comparación directa. Esta comparación puede hacerse a partir de los dos cuartetos de Silvestre Revueltas incluidos en este disco, obras que el Cuarteto ya había grabado anteriormente (ver *Pauta* No. 17) para la serie Voz Viva de la UNAM.

Música de feria y *Magueyes* son los cuartetos de Revueltas incluidos en esta nueva grabación, y las versiones del Cuarteto reflejan mucho estudio y mucho trabajo sobre obras que son ya fundamentales en su repertorio. Se nota, sobre todo, un sonido de grupo más coherente y ensamblado, y una resolución inteligente y balanceada de las paradojas rítmicas propuestas por Revueltas en sus cuartetos. Ello es especialmente notable en *Música de feria*; la nueva grabación de esta obra permite apreciar sutilezas estructurales que no eran tan claras en la primera grabación que el Cuarteto hiciera de esta obra.

Tenemos después el primero de los cuartetos de cuerda de Alberto Ginastera, y el último de los cuartetos de Heitor Villa-Lobos. En ambas obras, se nota claramente el compromiso particu-

lar que el Cuarteto Latinoamericano ha hecho con la música del área que le da nombre. Energía cortante y controlada en Ginastera, límpida y clara textura en Villa-Lobos. En el Cuarteto No. 17 del músico brasileño destaca, sobre todo, la interpretación del *Lento* que constituye prácticamente el único movimiento de gran aliento lírico entre todos los que se incluyen en la grabación. En cuanto a la obra de Ginastera, interpretada toda con gran rigor, resalta el segundo movimiento, *Vivacissimo*, en el que el Cuarteto mantiene una transparencia admirable al interior de una textura muy compleja.

En este sólido y satisfactorio proyecto discográfico, el Cuarteto Latinoamericano se ha enfrentado a una variable interesante; todas las grabaciones anteriores del grupo se habían realizado en L. P., con todas las limitaciones técnicas y sonoras que ello implica, particularmente en nuestra industria discográfica, y ahora, en compacto, no hay más que la música misma. Como era de esperarse, el Cuarteto ha pasado la prueba con alta calificación, y el disco en cuestión es muy satisfactorio tanto en el ámbito de la interpretación como en el de la grabación y la calidad sonora en general.

SILVESTRE REVUELTAS: *Música de feria*; *Magüeyes*
 ALBERTO GINASTERA: Cuarteto No. 17
 HEITOR VILLA-LOBOS: Cuarteto No. 17
 Cuarteto Latinoamericano
 ELAN 2218 (CD)

Volvemos al mundo del L. P. para hablar de cuatro discos de reciente aparición, que forman parte de la interesante Serie INBA-SACM, dedicada a la música mexicana de nuestro tiempo. El primero de estos cuatro discos se refiere a la música coral, y fue realizado con motivo de los 50 años de vida del Coro de Cámara de Bellas Artes. Con motivo de este enfoque celebratorio, el disco es más un panorama variado de música coral, que un compendio de nuevos autores y obras. Así, hallamos en él piezas de claro aliento nacionalista: melodías mayas y yaquis arregladas por Luis Sandi, o *Apatzingán*, de Paulino Paredes. En el primer lado del disco, que contiene las piezas mencionadas, hallamos también obras corales de Ponce, Salvador Moreno, y Miguel Bernal

GUITARRA

Fueron a cazar guitarras,
 bajo la luna llena.
 Y trajeron ésta,
 pálida, fina, esbelta,
 ojos de inagotable muiata,
 cintura de ardiente madera.
 Es joven, apenas vuela.
 Pero ya canta
 cuando oye en otras jaulas
 aletear sonos y coplas.
 Los sonosombres y las coplasolas.
 Hay en su jaula esta inscripción:
 "Cuidado: sueña".

Nicolás Guillén,
Música de cámara

Jiménez. Sin duda, las dos piezas de Moreno son lo más rescatable de la primera cara del L. P. En su segunda cara, el disco ofrece música un poco más nueva: inicia con los interesantes *Tres epítetos* de Rodolfo Halffter, para seguir con un par de obras de Alfonso de Elías, y una de Manuel de Elías, primera voz realmente actual en el repertorio de este disco. Y el L. P. concluye con la que sin duda es la más interesante pieza en esta selección: *Canto claro*, de Arturo Márquez. Interesante propuesta polifónica que nunca llega a la complejidad oscurantista, *Canto claro* destaca sobre todo por la mesura con la que Márquez utiliza los recursos corales a su disposición. No hay aquí la tendencia al ruidismo vocal o al efectismo gratuito; por el contrario, *Canto claro* es, precisamente, una diáfana y pulida aproximación a la puesta en música de un texto, con el fin fundamental de la comprensión cabal de éste. Las interpretaciones del Coro de Cámara de Bellas Artes son correctas, pero en algunos pasajes la calidad sonora del disco disminuye debido a puntos de saturación en frases musicales de dinámica fuerte.

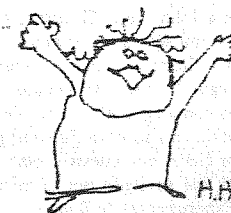
CORO DE CAMARA DE BELLAS ARTES: 50 aniversario
 Obras de Ponce, Paredes, Moreno, Bernal Jiménez, Halffter, Manuel de Elías, Alfonso de Elías, Márquez, y arreglos de Sandi sobre

música tradicional.
 Jesús Macías, director
 SERIE INBA-SACM PCS-10017 (LP)

El segundo de estos discos es una interesante grabación dedicada a la música mexicana para violoncello y piano. Inicia con los *Tres preludios* de Ponce, muy cercanos al pensamiento musical francés del inicio del siglo, y no exentos de cierto mexicanismo en algunas de sus melodías. De Carlos Chávez, su *Sonatina*, no necesariamente nacionalista por vía melódica, pero sí con dinámica rítmica de corte local que recuerdan el impulso motor de otras de sus obras. Más austero y refinado es el *Madrigal* del propio Chávez, obra de contornos contemplativos y no exenta de ciertos toques experimentales muy interesantes. El primer lado del disco finaliza con *Quotations*, de Mario Lavista, obra refinada, enardecida, muy atenta al elemento tímbrico y al empleo del tiempo y el silencio. Destaca también en la audición de la obra el reconocimiento de procedimientos armónicos que han sido constantes en la obra de Lavista; en particular, mencionemos algunas coincidencias interválicas que aparecen también en *Ficciones*, para orquesta. En el segundo lado del disco, un *Movimiento concertante* de Raúl Ladrón de Guevara, obra de claro corte neoclásico, tanto en su esquema formal como en sus modos de expresión. Después, dos interesantes obras de Manuel Enríquez. En primer lugar, su *Sonatina* para cello solo, de gran expresividad y experto en manejo del rango del instrumento de cuerda.

En segundo lugar, las *Cuatro piezas* para cello y piano, llenas de hallazgos tímbricos, especialmente afortunados en el tercer movimiento, un oscuro y solemne *Misterioso* muy bien abordado por los intérpretes. Ellos son el cellista Carlos Prieto y el pianista Edison Quintana, que en esta grabación dan muestra del acoplamiento logrado a partir de constantes colaboraciones.

MANUEL M. PONCE: *Tres preludios*
 CARLOS CHAVEZ: *Sonatina*; *Madrigal*
 MARIO LAVISTA: *Quotations*
 RAUL LADRON DE GUEVARA: *Movimiento concertante*
 MANUEL ENRIQUEZ: *Sonatina*; *Cuatro piezas*
 Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano
 SERIE INBA-SACM PCS-10020 (LP)



BOLETÍN RETROSPECTIVO

Febrero 23 y 25. La Academia de Música de Varsovia llevó a cabo un interesante Festival de Concursos de Música Mexicana del Siglo XX, integrado por obras de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Blas Galindo, Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista, Antonio Russek, Jorge Ritter, Juan Fernando Durán, Vicente Rojo, Ana Lara, Ramón Montes de Oca, Gabriela Ortiz y Rodolfo Ramírez. Las interpretaciones corrieron a cargo de músicos polacos.

Marzo 14. Invitada por la Universidad de Albany, Nueva York, la flautista mexicana Marielena Arizpe, acompañada al piano por Max Lifchitz y asistida por Gregory Meyers en electrónica, interpretó obras de Toru Takemitsu, Stefano Scodanibbio, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Mariana Villanueva y Max Lifchitz.

Abril 20. El propio Stefano Scodanibbio, virtuoso italiano del contrabajo, impartió un curso en nuestro país sobre nuevas técnicas del instrumento en la Escuela Nacional de Música y ofreció un recital (el 21) en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, en el que estrenó *Yuunohui Nahui* de Julio Estrada.

Mayo 9. Horacio Franco, flauta dulce, y Silvia Navarrete, piano, ofrecieron en la Sala Manuel M. Ponce un concierto en memoria de Gerhart Muench, en que interpretaron *Scriabin Dixit* y *Fulgores tacabarenses* de Muench—dedicadas a Roger von Gunten—y *Correspondencias* de Muench/Lavista—composición epistolar—.

Mayo 25. Con una cena (en que se especificaba: "Black Tie or Blue Jeans") y un espectáculo de danza a cargo de la Cunningham Dance Foundation, música sin speeches, se celebró en

Nueva York a John Cage. El mismo día se llevó a cabo el Decimoséptimo Certamen Internacional de Música Electroacústica en Bourges, Francia. En el segundo disco de ganadores de 1987 encontramos con alegría el nombre de Javier Álvarez (México), con su obra *Papalotl* para piano y banda. Por cierto que nuestro colaborador Antonio Russek fue invitado por el mismo Grupo de Música Experimental de Bourges para componer una obra para la celebración del Bicentenario de la Revolución Francesa (7-17 de junio), como representante de nuestro país. Felicidades a ambos compositores mexicanos.

Julio 4. Nuestro retraso editorial nos permite ser predictivos. Es decir, en este número de abril podemos reseñar acontecimientos de meses posteriores, como, precisamente, la resurrección de *Pauta*, que se llevó felizmente a cabo con la presencia de Víctor Sandoval, director general de Bellas Artes, y la participación musical de Margarita Castañón, Federico Bañuelos, Horacio Franco y Mari Carmen Higuera, quienes interpretaron obras de Roberto Portillo, Antonio Navarro, Marcela Rodríguez, Rodolfo Halffter, Gerhart Muench y Mario Lavista. Que las excelentes interpretaciones de esta música prefiguren augurios análogos para nuestra revista.

Dentro de la misma serie INBA-SACM, apareció un disco con música mexicana para piano, en el que destacan las obras de Julián Carrillo y Gerhart Muench. Del catálogo de Carrillo, Mari Carmen Higuera interpreta *Miércoles Santo*, *Plenilunio en Tepepan* y *Media noche*. Obras interesantes por cuanto nos muestran a un Carrillo con inclinaciones impresionistas, con un pensamiento musical todavía lejano a lo que después habría de ser su orientación microtonal. De Muench, la pianista ha grabado dos de las piezas que llevan por título *Tessellata Tacambarensis*, serie fundamental en el catálogo del músico alemán que tomara a México como su patria musical. Misterio, oscuridad, discurso musical intenso, extrema depuración del sonido, son las cualidades de estas dos piezas; en la número 7, la pianista debe tocar maracas y claves, sonidos que Muench incorporó a la partitura pianística con gran mesura y sabiduría. Hallamos también en

este disco la *Costeña* de Eduardo Hernández Moncada, pieza aparentemente tradicionalista, el compositor propone un lenguaje armónico seco, austero, alejado de los lugares comunes del nacionalismo. De Héctor Quintanar, tenemos la obra *Sonidos*, representante típica de la exploración acústica del piano. En ella se alterna el uso del teclado con el ataque directo sobre las cuerdas dentro de un discurso básicamente de búsqueda. Finalmente, el disco nos ofrece un brevísimo *Allegro* de Revueltas, interesante sobre todo por lo escaso de la producción pianística del músico de Santiago Papasquiaro. Compacto, nervioso y extrovertido, este *Allegro* es, ni más ni menos, un microcosmos que apunta con cierta claridad a lo que fue la dinámica orquestal en la obra de Revueltas. Las interpretaciones de Mari Carmen Higuera son claras y sólidas, y destaca sobre todo el trabajo estilístico en las piezas de Carrillo y el manejo del espacio sonoro en las de Muench.

JULIÁN CARRILLO: *Miércoles Santo*;
Plenilunio en Tepepan; *Media noche*
EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA:
Costeña
HÉCTOR QUINTANAR: *Sonido*
GERHART MUENCH: *Tessellata*
Tacambarensis, Nos. 3 y 7
SILVESTRE REVUELTAS: *Allegro*
Maricarmen Higuera, piano
SERIE INBA-SACM PCS-10018 (LP)

Finalmente, el cuarto disco de esta reciente entrega de INBA-SACM nos trae la siempre sólida presencia musical de Manuel Enríquez, en esta ocasión como intérprete. Tello, Muench, Guerra, De Elías, Lifchitz, Márquez y el propio Enríquez son los compositores a través de cuyas obras se confirma el lugar preeminente que Manuel Enríquez ocupa entre los instrumentistas mexicanos de nuestro tiempo. Aurelio Tello propone la obra *Dansaq*, en la que destacan los episodios marcados por la dinámica de una estilizada, depurada forma dancística de su natal Perú. De un dramatismo intenso, por otro lado, resulta la obra *Monólogo*, de Gerhart Muench, música de desarrollo plenamente congruente con el riguroso pensamiento sonoro del compositor. Después, *Conjuro*, del propio Enríquez, en la versión para vio-

lín y cinta hecha por el compositor a partir del original para contrabajo y cinta. Parecería un lugar común, pero justo es repetirlo: en *Conjuro* vuelve a hacerse evidente la maestría de Enríquez en todo cuanto atañe al violín, y en este caso es especialmente notable el hábil planteamiento del diálogo violín-cinta.

Sabiduría respecto a los modos de producción sonora y rigor en el discurso caracterizan a este *Conjuro*. En el segundo lado del disco hallamos una brevísima pieza de Ramiro Luis Guerra dedicada al intérprete-compositor, y dos obras de Manuel de Elías que contrastan en su concepción y desarrollo. La *Sonata II*, por una parte, apegada con disciplina a los cánones formales; *Aforismo*, por la otra, de distribución sonora más libre y temeraria.

De Max Lifchitz escuchamos *Transformations II*, pieza de compacto desarrollo en la que conviven el rigor y la flexibilidad, como en muchas obras del compositor que hemos escuchado principalmente en los Foros Internacionales de Música Nueva. El disco finaliza con la interesantísima contribución de Arturo Márquez a través de su *Manifiesto*. Coherencia, desarrollo fluido, cuidado en las transiciones, son las cualidades primeras que el oído aprecia en este trabajo de Márquez, señalado, además, por un notable aliento lírico y una hedonista búsqueda del sonido justo para cada momento. Además de señalar la calidad de las interpretaciones de Enríquez en este disco, vale la pena señalar que éste es el primer disco dedicado por entero a la música mexicana para el violín. ¿Vendrán pronto otros similares, dedicados a otros instrumentos?

AURELIO TELLO: *Dansaq*
GERHART MUENCH: *Monólogo*
MANUEL ENRÍQUEZ: *Conjuro*
RAMIRO LUIS GUERRA: *A. Manuel*
MANUEL DE ELÍAS: *Sonata II*; *Aforismo*
MAX LIFCHITZ: *Transformations II*
ARTURO MÁRQUEZ: *Manifiesto*
Manuel Enríquez, violín
SERIE INBA-SACM PCS-10019 (LP)

Con una tenacidad digna de aplauso, el compositor mexicano Jorge Córdoba sigue empeñado en su esfuerzo de producir discos con su música y las de algunos de sus colegas. Los tres primeros

volúmenes producidos por Córdoba en la serie Música Contemporánea de Cámara han sido reseñados en los números 17, 21 y 25 de *Pauta*; en el cuarto de la serie, aparecido recientemente, la música ha sido compuesta en su totalidad por el propio Córdoba. En las *Piezas sencillas* para piano, el compositor nos da formas simples y claras, de cierto aliento lúdico, en las que pueden detectarse en mayor o menor medida, cierta influencia del impresionismo, la presencia de un Bartók menos bárbaro y, aunque parezca poco probable, algo de los modos de expresión pianística de ese estupendo músico que es Keith Jarrett. En sus piezas para trombón y percusiones, Córdoba se acerca a dos modos diversos de expresión.

En la primera, logrando un campo sonoro contemplativo, casi ambiental, muy bien anclado por el vibráfono en la textura de fondo. En la segunda, proponiendo algo más áspero y provocativo, de compleja dinámica rítmica, con un *trombonismo* ágil y exigente para el intérprete.

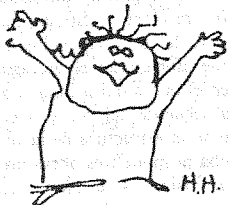
Después, la obra más satisfactoria del disco: *Tres movimientos* para trompeta, corno y trombón. En estas breves piezas, Córdoba ha sabido, sobre todo, resolver el difícil problema del balance y la mezcla tímbrica en los metales. Es particularmente afortunado el protagonismo de la trompeta en el inicio del primer movimiento, y el papel subsecuente del corno y el trombón como soporte de la estructura de la obra. Finalmente, Córdoba propone tres obras protagonizadas por las percusiones y el piano, compuestas originalmente con fines didácticos: *Tres piezas fáciles*, para tambor, pandero, maracas y piano; *Música para percusionistas* y *cuatro percusiones*; *Tema y variaciones* para xilófono, vibráfono y piano. Son piezas fáciles, sí, pero no complacientes, y a pesar de estar dedicadas al aprendizaje de los niños, no excluyen muchos giros musicales de corte contemporáneo, lo cual habla bien de Córdoba en cuanto a su actitud de desear el paternalismo con el que usualmente se trata al niño cuando se le acerca a la música. De su *Tema y variaciones* con que cierra el disco, es particularmente atractiva una sección en la que Córdoba se aproxima a cierto orientalismo lúdico a través, claro, del xilófono.

Este disco tiene como su principal acierto la presencia de buenos intérpretes, en particular el trombonista Julio Briseño, el trompetista Christopher Thompson y el percusionista Alejandro

Reyes. Hay también algunos aciertos en el proceso de grabación, particularmente en el logro de planos sonoros diversos, aunque como suele ocurrir con nuestros discos, hay partes en que las dinámicas altas y la pasta no se llevan muy bien, produciendo algo de saturación. ¿Solución a este problema? Jorge Córdoba ya la busca, mientras planea la próxima aparición de su quinta grabación, que ser producida en disco compacto.

JORGE CÓRDOBA: *Piezas sencillas; Dos piezas; Tres movimientos; Tres piezas fáciles; Música para percusionista y cuatro percusiones; Tema y variaciones para xilófono, vibráfono y piano.*

Adrián Velázquez, piano; Jorge Córdoba, piano Julio Briseño, trombón; Christopher Thompson, trompeta; Joy Worland, corno; John Godoy, percusiones; Alejandro Reyes, percusiones. Alejandro Reyes, percusiones. Música Contemporánea de cámara, Vol. 4 EMI LME-531 (LP)



RECORDANDO A CRI CRI

La suave, grata voz de Francisco Gabilondo Soler forma parte sustancial de la infancia de muchos de nosotros (los nacidos en México entre los veinte y los setenta, aproximadamente). Parte más bien soterrada, que despierta de una manera nueva en cuanto volvemos a poner un disco suyo —de preferencia, en mi opinión, alguno de su primera época— y lo reescuchamos como niños adultos, apreciando cabalmente sus grandes méritos pedagógicos y artísticos, además de sus ya viejos encantos melódicos, rítmicos, instrumentales e histriónicos insustituibles.

Escribir con fortuna a los diecisiete años sobre padecimientos de los treinta o sesenta, a menos que se sea Rimbaud o se haya vivido muy aprisa, es casi imposible; escribir con fortuna a los

treinta o sesenta sobre el mundo de la infancia no es menos arduo. Con *empathia* admirable, Cri Cri no sólo lo logró, sino que después de que se paseó por el kindergarten como perfecto niño impostor, supo sensibilizar dulcemente a los niños de varias generaciones hacia aspectos más bien amargos de la vida, que suelen pasarles desapercibidos. (“La muñeca fea”, “Di por qué”, “El ropero”). Sus canciones contienen un sólido y espontáneo valor educativo y moral sabiamente indisoluble del juego —como quería Schiller—, de la diversión, el canto y la poesía de la infancia. Y sorprenden por su diestra agilidad de registros (vals, tango, paso doble, corrido, salsa, tap, jazz), admirablemente encontrados, por su letra fácil, traviesa, conmovedora, o bien, de ingenio popular agudo (“La olla y el comal”, en cuya composición seguramente se regodeó), perfectamente sincronizada a una melodía pegajosa y placentera. Alta pedagogía infantil: ser pegajoso sin ser aburrido. Auténtico talento musical dedicado al género infantil, Cri Cri es el único, además de Honegger y de Villalobos, que verdaderamente ha puesto a un tren sobre los rieles del pentagrama (“La maquinista”), el único que con “una burrita hermosa” logra toda una canción del amor frustrado, el único niño que componiendo tango (“Che La Araña”) le llega a Gardel o utilizando ritmos tropicales (“La negrita Cucurumbé”) le llega a Pérez Prado o Celia Cruz, el único en México que se ha divertido toda su vida como loco divirtiendo musicalmente a niños y adultos. El único que todavía podría dar batalla a todos los “Parchís” y demás basura comercial contaminante, si se reeditaran sus discos y se le dedicara algún espacio en radio y televisión.

LIH

En el concierto:
La voz femenina: —¡Qué buen pianista es, qué bárbaro! Fíjate cómo está con las manos para acá, para allá, para acá, para allá, para allá, para acá, para acá, para allá...

Francisco Tario, “Música de cabaret”, en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, 1952.

RUBINSTEIN NUEVAMENTE

Un verdadero deleite volver a ver y oír (Televisa, Canal 9) la serie espléndida de programas que el intérprete por excelencia de Chopin filmó poco antes de morir. Arthur Rubinstein nos deja un ejemplo de entrega y genio artísticos, de sensibilidad y cultura, de humor ante la vida y amor a la vida. A la viuda de Karl Böhm, le dice: “Yo nunca estoy cansado, mientras haya algo que despierte mi interés. Cuando me aburro, agonizo.” Receta de longevidad: todo lo sensible e inteligente le interesaba; por eso su persona pudo recorrer un siglo.

Es una lástima que el mediano conductor de orquesta que interrumpe las maravillosas secuencias de Rubinstein a cada rato para explicar —sin saber hablar ni explicar— lo que no necesita explicación, sea todavía peor conductor de programas televisivos musicales, y emita aberraciones como la de que no importa tanto la vida personal del artista como la impresión artística que deja, lo que quizás valga para ciertos casos —como vale para otros el de “artistas” mediocres de peor estofa humana—, pero definitivamente no para el humanísimo Rubinstein, como lo revelan los programas mismos.

LIH

EL CUARTETO EN PITTSBURGH

Juan Arturo Brennan

Hace ya más de un año que los miembros del Cuarteto Latinoamericano empacaron sus cuerdas, atriles y familias, para mudarse a la ciudad de Pittsburgh. Desde entonces, anclados firmemente en aquella ciudad del estado de Pennsylvania, han vuelto periódicamente a México a participar en casi todos los eventos musicales de importancia: Foro Internacional de Música Nueva, Festival del Centro Histórico, Festival Cervantino, Festival de San Miguel de Allende, etc. En medio de toda esta actividad en México y sus múltiples obligaciones en Pittsburgh, el Cuarteto se ha dado tiempo para grabar su primer disco compacto (ver reseña en este número de *Pauta*) con estupendos resultados musicales y sonoros. Si bien la reputación del Cuarteto es más que sólida en México, no nos han llegado muchas

—Quisiera morir silenciosamente, sin dejar una huella, como muere una música lejana en un oído inatento.

La ópera es un género retórico.
Wagner es un retórico alemán.
Verdi es un retórico italiano.
Massenet es un retórico francés.

—¿No habéis sentido la necesidad de escribir en un río?
—Fuera mejor el hacer música.

Carlos Díaz Dufoo, II, *Epigramas* (1927)

noticias sobre sus actividades en Pittsburgh, y es poco lo que sabemos de la forma en que el grupo se ha adaptado a un medio musical radicalmente distinto al nuestro. Una rápida visita a Pittsburgh me permitió hacer algunas observaciones sobre el asunto.

Una noche cualquiera, de mucho frío y mucho viento, aterrizo en Pittsburgh y, casi directamente del avión, llego a una sala de conciertos situada en las entrañas de un edificio que tiene un cierto parecido con una morgue. La sala misma, sin embargo, es un buen lugar para hacer música, y el público ha acudido en buen número para escuchar al Cuarteto Latinoamericano. Un primer dato interesante es la conformación de ese público: aquí en México, el Cuarteto había logrado hacerse de un público relativamente joven; allá, parece que el concepto *cuarteto* está todavía más cercano al gusto de un público de mayor edad. No faltan, sin embargo, los estudiantes de música de la Universidad Carnegie Mellon

(CMU, por comodidad), principalmente alumnos de los miembros del Cuarteto. el concierto de esa noche es particularmente interesante por dos razones: por la selección de obras del programa, y porque todas ellas son tocadas por primera vez por el Cuarteto. Haydn, De la Vega, Shostakovich y Schubert forman una combinación ideal para apreciar el rango temático y expresivo del grupo, y en cada una de las interpretaciones queda una primera impresión que habla bien de la concentración estilística de los cuatro músicos. Claridad y frescura en Haydn; disciplina y fuerza en De la Vega; lirismo-dramatismo muy bien balanceados en Shostakovich; manejo de texturas sonoras en Schubert.

A la mañana siguiente del concierto, con más calma, hago una breve pero muy instructiva gira por el Departamento de Música de la CMU, donde los miembros del Cuarteto Latinoamericano son artistas en residencia. Esta gira me pone en contacto con un lugar que, desde su entorno físico mismo, parece invitar al estudio serio, productivo y gozoso de la música. Amplios espacios, instalaciones limpias y ordenadas, mucha información a disposición de profesores y alumnos, y en general, un buen ambiente de trabajo. Especial mención merece una bien surtida biblioteca-fonoteca cuyos ficheros están totalmente computarizados. ¡Qué diferencia con nuestras tristes instituciones de enseñanza musical!

El claustro profesoral del Departamento de Música de la CMU no es una constelación de estrellas como la que pudiera hallarse en la Escuela Juilliard o en el Instituto Curtis, pero hay ahí nombres y personalidades interesantes: Leonardo Balada en composición, Lukas Foss en composición y dirección, Robert Page en música coral y, por supuesto, muchos de los mejores atrilistas de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh.

¿Qué impresión tienen los miembros del Cuarteto Latinoamericano sobre sus nuevas tareas y el lugar en el que las realizan? Mencionan, sobre todo, el ambiente de trabajo, simultáneamente relajado y exigente, y han detectado una actitud de verdadero profesionalismo en todos los niveles de la actividad musical con la que están conectados en Pittsburgh. Además, su estancia en aquella ciudad, en una universidad cuyo Departamento de Música tiene un bien ganado prestigio, les ha permitido ampliar notablemente sus contactos y opciones de trabajo y promoción a nivel internacional. Al frente del Departamento



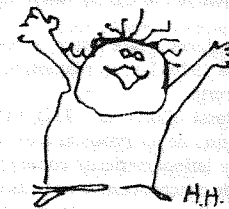
de Música de la Universidad Carnegie Mellon está la Dra. Marilyn Thomas, profesora de teoría y composición, y especialista en las relaciones entre la inteligencia artificial y la creación musical. En la pequeña pero hospitalaria oficina de la dirección del Departamento de Música, sostengo una breve entrevista con la Dra. Thomas, cuyo tema es el Cuarteto Latinoamericano y su actual posición en la CMU. Omito, pues, mis preguntas, y dejo que la voz de la Dra. Thomas fluya con su propia continuidad:

“La llegada del Cuarteto ha traído una energía nueva al Departamento, y ha elevado dramáticamente el nivel de enseñanza y aprendizaje de los instrumentos de cuerda. No sólo son un buen cuarteto de cuerdas; son también maestros extraordinarios, y esto se ve no sólo desde la Dirección, sino también desde el punto de vista de la evaluación de los alumnos. El alumnado del Departamento tiene un gran respeto por el Cuarteto, y se ha relacionado muy bien con ellos. El Cuarteto Latinoamericano no sólo es una sólida presencia profesional en la CMU, sino que también es un buen representante del Departamento ante el exterior. De hecho, el Departamento ha ganado en estatura desde la llegada del Cuarteto, y hay una mayor conciencia en la Universidad sobre nuestro trabajo y nuestras metas. Ahora bien, en general un cuarteto de cuerdas no es una novedad en un medio musical como el nuestro, pero el Latinoamericano ha hecho una gran labor de promoción para su trabajo, gracias a lo cual

los conocedores se están acercando más y más a sus conciertos, y el público está siendo cada vez más numeroso. Una gran ayuda para esta respuesta es el espléndido repertorio del Cuarteto, que gracias a su énfasis en la música de la América Latina, ha creado una identidad muy propia para el grupo, y una mejor respuesta por parte de la comunidad universitaria. Sin embargo, todavía falta que la ciudad de Pittsburgh adopte con más entusiasmo al Cuarteto como algo suyo.

Debo decir también que la presencia de los miembros del Cuarteto como artistas residentes en la CMU, es el núcleo de nuestro programa para traer importantes personalidades musicales al Departamento. Gracias al Cuarteto, este programa ya está marchando a todo vapor. Entre los planes inmediatos que tenemos para el Cuarteto está una serie de conciertos por suscripción, la presencia de algunos artistas invitados para tocar con el grupo, y una importante serie de clases magisteriales. La visión que tengo del trabajo del Cuarteto Latinoamericano en la CMU a largo plazo es plenamente satisfactoria.”

A las palabras de la Dra. Thomas es preciso añadir que, por su propia cuenta, el Cuarteto tiene entre sus planes el ampliar notablemente su calendario de giras internacionales, grabar su segundo disco compacto y, quizá, considerar la posibilidad de ampliar su estancia en Pittsburgh más allá de lo originalmente pactado.



En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales,

- Robert Parker: Chávez y Copland
- Mariano Etkin: Alrededor del tiempo
- Ramón Xirau: Tres poemas
- Jorge Velazco: Entrevista a Claudio Arrau
- Giacinto Scelsi: El sentido de la música
- José Alberto Ubach: Sonata para guitarra de Beethoven
- Gustave Flaubert: Bovary va a la ópera
- Emile Zola: La letanía de Gagnière

COLABORADORES

- **Marcel Proust:** véase *Pauta* 7.
- **Alfonso Reyes:** véase *Pauta* 12, 18, 29
- **Anton Chejov** (Rusia, 1860-1904) es tal vez el maestro por excelencia del cuento clásico, además de un espléndido dramaturgo. Dejó cerca de doscientos cincuenta cuentos y noveles cortas, en que la existencia humana—sus angustias, tormentos, tonterías cómicas, aburrimientos y fatigas—ha sido percibida con una penetración impresionante.
- **Jomí García Ascot:** véase *Pauta* 9. Nacido en 1927, murió en 1986. Lo recordamos aquí a tres años de su muerte.
- **Alejandro Rossi** (Florencia, 1932), filósofo de formación, es uno de los prosistas más refinados de la literatura latinoamericana contemporánea, surtidor sutil de concreciones narrativas que incitan tanto a la reflexión como a la inquietud. Sus obras literarias son: *Manual del distraído* (1978), *Sueños de Occam* (1983), *El cielo de Sotero* (1987) y *La fábula de las regiones* (El Equilibrista, 1988). (Los últimos tres libros se han prestado sus cuentos como buenos hermanos).
- **Pedro F. Miret** (Barcelona, 1932-México, 1988) escribió toda su obra en México, totalmente al margen de la vida literaria de su literatura consecuencia de esto son quizás el casi unánime desconocimiento de su literatura y—en parte—la rara originalidad y la calidad anti—“literaria” de ella. Dibujante, guionista de cine y arquitecto—sus proyectos sólo tuvieron cabida en la literatura—dejó cuatro libros de relatos largos, cuentos y prosas breves—*Esta noche ... vienen rojos y azules*, Hermes, 1964 y Sudamericana, Buenos Aires, 1967; *Prostitutos*, Ed. de la Flor, 1973 y Pangea/INBA/SEP, 1987; *La zapatería del terror*, Grijalbo, 1978; *Rompecabezas antiguo*, FCE, 1981—y una novela, *Insomnes en Tahiti*, de aparición póstuma y reciente con el sello del Fondo de Cultura Económica.
- **Peter Altenberg:** véase *Pauta* 29. En este número su traductor, Joel Peha—quien lo ha vertido al español por primera vez en México, hasta donde sabemos, en nuestras páginas—nos presenta una breve semblanza. Arnold Schönberg.
- **José Balza:** véase *Pauta* 24.
- **Arnold Schoenberg** nació en Viena en 1874 y

murió en Los Angeles en 1951. De formación primordialmente autodidacta, inició su carrera como orquestador de operetas mientras aparecían sus primeras obras propias, todavía escritas en el lenguaje cromático de la época por ejemplo, *Noche transfigurada*.

Después de trabajar en Berlín, regresó a Viena y en 1906 provocó un escándalo con su *Sinfonía de cámara para 15 instrumentos*, escrita ya con conceptos radicalmente distintos del cromatismo tonal. Su trabajo de 1911 a 1933 estableció la práctica del dodecafonismo como alternativa al sistema tonal, y su continuación la garantizaron discípulos de la talla de Alban Berg y Anton Webern: la ya legendaria “Segunda escuela vienesa”. Al llegar al poder los nazis en 1933, se exilió en Estados Unidos, donde se dedicó a la composición y a la docencia hasta su muerte. *Erwartung* las *Gurrelieder* o el *Pierrot Lunaire* son sólo algunos de los títulos del extenso catálogo del vienés, que explican sin más el lugar que tienen en la música de este siglo.

● **Giacinto Scelsi** nació en La Spezia, Italia, en 1905. Se formó musicalmente al margen de la tradición de su país, en Ginebra, Suiza, y en Viena, bajo el influjo de las técnicas dodecafónicas. Se estableció en Roma a principios de los cincuenta. Como miembro de la asociación Nuova Consonanza, organizó conciertos de música contemporánea. Ha escrito ensayos sobre filosofía de la música—la mayor parte inédita—y poesía en lengua francesa.

Después de un período de estilo exuberante y no convencional, su música derivó a un ascetismo influido por el arte oriental, y posteriormente a su acercamiento al “anti-racionalismo” de los últimos años. Se ha relacionado su visión cósmico-esotérica de la música con las búsquedas análogas de Scriabin y Schoenberg.

● **Leonard Bernstein** nació en Lawrence, Massachusetts, EUA, en 1918. Estudió en Harvard y en Filadelfia; fue discípulo en dirección de Fritz Reiner y posteriormente de Isaac Koussevitzky.

Después de eventuales direcciones de orquesta—debutó muy joven—obtuvo la titularidad de la Filarmónica de Nueva York. Su trabajo de casi tres décadas con ella contribuyó a establecer defi-

nitivamente las reputaciones de orquesta y director. Es autor de tres sinfonías, los *Salmos de Chester*, piezas para ballet y música de cámara—sobre todo, piano—, así como de música para cine y televisión, y partituras para espectáculos de Broadway; de éstos últimos, el más conocido es sin duda *West Side Story*.

Ha conducido programas televisivos sobre música de concierto, y ha grabado una gran cantidad de discos, incluso de música de concierto latinoamericana.

● **Eugenio Montale:** (Génova, 1896), Premio Nobel de Literatura 1975, autor inspirado de *Finis-terra* (1943) y de *La bufera e altro* (1956), entre otros notables títulos de poesía, fue la figura principal de la llamada “escuela hermética”.

● **Luis Jaime Cortez:** véase *Pauta* 24, 25, 26-28, 29.

● **Nikolaus Harnoncourt:** véase *Pauta* 2, 20.

● **Francisco Núñez** nació en La Piedad, Michoacán, (México), en 1945. Inició desde niño sus estudios musicales en Uruapan, donde fungió como maestro de capilla a los 14 años. En 1964 se trasladó a México y estudió en la Escuela Nacional de Música y en el Conservatorio Nacional; en éste último concluyó su formación en el taller de Carlos Chávez. Ha compuesto música para diversas dotaciones, y él mismo ha estrenado varias de las orquestales, dirigiendo las principales orquesta del país. Ha sido director de la Escuela

Superior de Música del INBA. Ha presentado sus trabajos en diversos foros internacionales, incluyendo Varsovia y Londres.

● **Graciela Paraskevaidis:** véase *Pauta* 17, 20.

● **Francisco Tario** (México, 1911-Madrid, 1977) fue futbolista, copropietario de un cine en el Acapulco de los cuarentas, escritor y estudió piano. Hasta ahora empieza a ser reeditado y redescubierto como autor original de literatura fantástica, como intérprete y fabulador del misterio cotidiano y sobrenatural. Recientemente apareció una selección de sus cuentos: *Entre tus dedos helados* (UAM/INBA: 1988).

● **Carlos Díaz Dufoe II** (México, 1888-1932), apasionado admirador de Nietzsche, es un maestro del epigrama, a través del cual practica tanto ensayos mínimos o poemas en prosa, como la biografía maligna de dos o tres líneas, la fijación aguda y definitiva de rasgos, gestos, actitudes vulgares o inauténticas que confiaban escurrirse hipócritamente por la escalera fugaz de los hechos. Pesimista y escéptico, él mismo puso fin a su vida.

● **Saul Steinberg**, norteamericano, es uno de los más grandes y más influyentes dibujantes cómicos de todos los tiempos, de especial impacto en los años cuarenta.

OMISIONES

● Luis del Villar, a quién suponíamos en *Pauta* 26-28 inventado por el compositor Pascasio, nació en 1953 en Tulancingo; es profesor de psicología en la UNAM, escritor y melómano.

● Eliud Porras, quien colaboró en nuestro número anterior, se recibió en la UNAM con una tesis sobre Filosofía de la música, asesorado por Ramón Xirau. Actualmente dirige un programa musical de la BBC de Londres, ciudad donde realiza estudios superiores.

FE DE ERATAS

● En *Pauta* 26-28, pie de partitura, p. 9, rebautizamos las *Last Pieces* de Morton Feldman como *Lori(?)Pieces*.

● Los versos de la segunda fotografía de la p. 24 de *Pauta* 26-28 no son de “Romano” sino de Romana Sánchez, madre de Silvestre Revueltas.

● Una extraña trucha publicitaria y reporteril se nos coló en el poema “Disco de gramófono” de Altenberg, en *Pauta* 29, p. 60: “Encantadora bestia de prensa...” Debió decir: “Encantadora bestia de presa”.

● Una disculpa a Gerardo Deniz por haberle enlaidado una línea ociosa a su Colombrón # 1—la línea inmediata inferior a “Homenaje a Borodin”—. La profesora Protopova Torres Rioseco, química y pianista, de Mérida, nos llamó para decirnos que había gozado las analogías como verdadera música y para quejarse de lo que después de devanarse los sesos en pródigas e interesantísimas conjeturas concluyó con decepción que no era sino un triste empastelamiento tipográfico. Una disculpa también para ella.

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 percussionistas, 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

poesía y música

Moisés Ladrón de Guevara



ma/gba
mu/gba

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 cábalá

II encuentro
internacional
sobre sexualidad




UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

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

UAM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ERNST BLOCH

SOCIEDAD, POLÍTICA Y FILOSOFÍA

Sergio Pérez Correa
Viggo Karsén Ojagård
César Casanova Olivo
Coordinadores

Textos de:
D. Snel • F. de Vitoria •
F. Navarro • G. Vitoria •
L. F. Aguirre • G. Vitoria •
J. Vitoria

UAM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Departamento de
Estudios Políticos

JOSE PORFIRIO MIRANDA

HEGEL TENIA RAZON

EL MITO
DE LA
CIENCIA
EMPIRICA

UAM UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

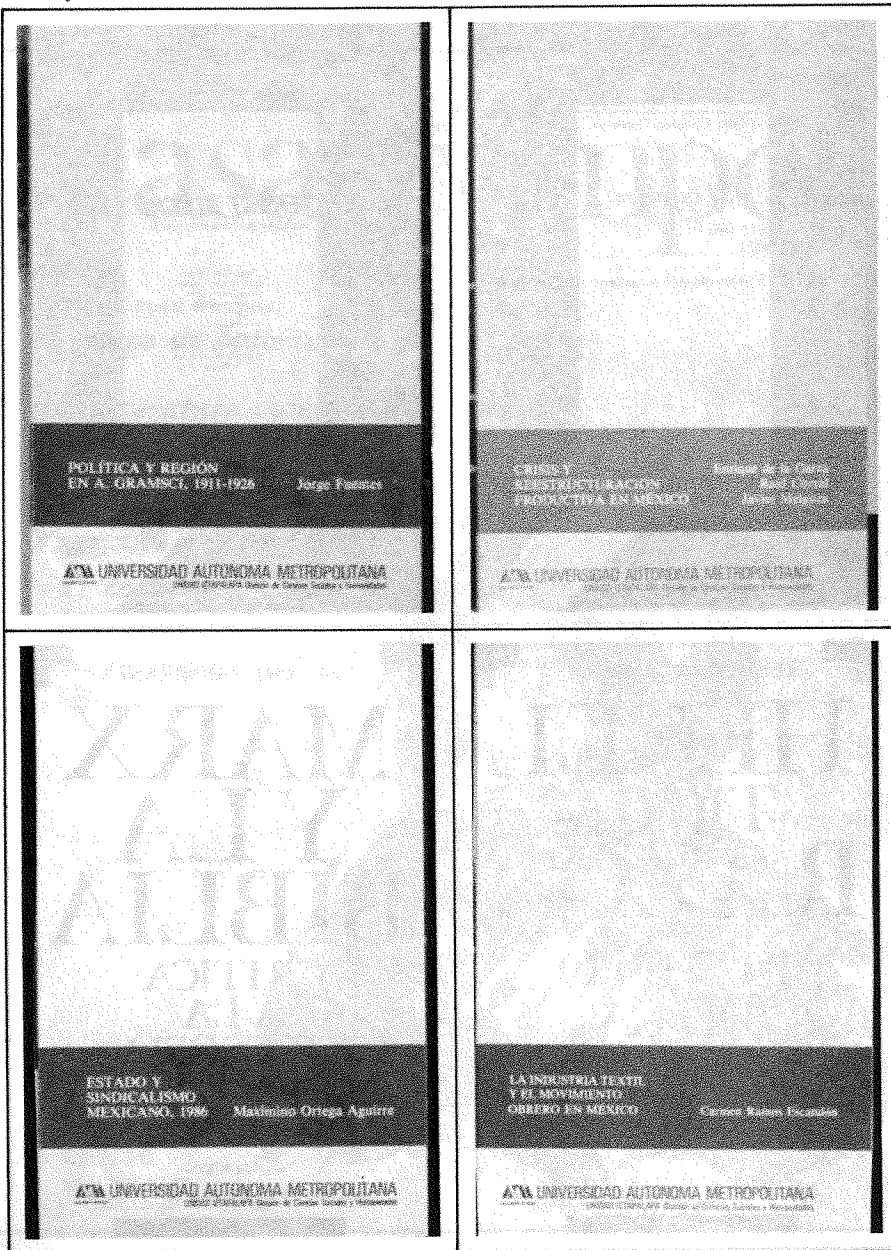
JOSE PORFIRIO MIRANDA

MARX Y LA BIBLIA

CRITICA
A LA
FILOSOFIA
DE LA
OPRESION

12ª EDICION

UAM 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

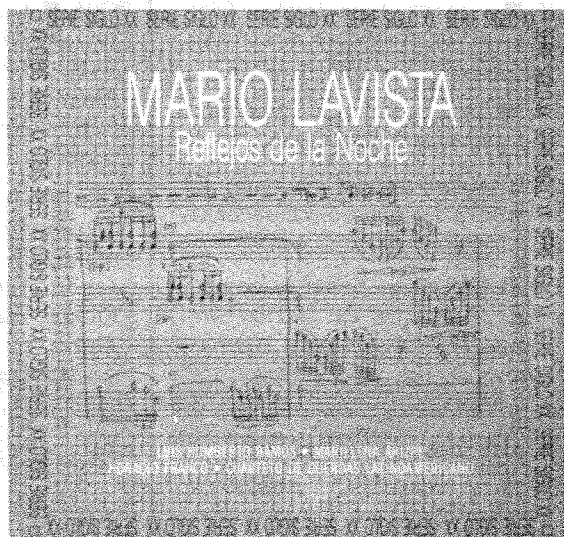
- G01 ■ *Diciembre en la tradición popular. Confites y canelones*. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G02 ■ *Festival de música y danza autóctonos*. Vol. I. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G03 ■ ENRÍQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986. 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 Cruzprietto, piano. 1987. LP.
- G06 ■ HUIZAR, 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.

MARIO LAVISTA
TEXTOS EN TORNO
A LA MUSICA



De venta en las
principales Casas
de Música

DE RECIENTE
APARICION



De venta en las
principales Casas
de Música



LIBRERIA Y CAFETERIA
DEL
PALACIO
Vestíbulo del Palacio
de Bellas Artes



ALGUNOS TÍTULOS DE NUESTRO CATÁLOGO SOBRE MÚSICA

David P. Appleby
La música de Brasil

Jesús Bal y Gay
Chopin

Joachim Ernst Berendt
El jazz.
Su origen y desarrollo

Alejo Carpentier
La música en Cuba

Pablo Castellanos
Horizontes de
la música precortesiana

Aaron Copland
Cómo escuchar la música

Carlos Chávez
El pensamiento musical

Johann Nikolaus Forkel
Juan Sebastián Bach

María Angeles González
y *Leonora Saavedra*
La música contemporánea en México

Juan Carlos Paz
La música en los Estados Unidos

José Ferrés
Freud y la ópera

Adolfo Salazar
La música como proceso histórico

La música orquestal en
el siglo XX

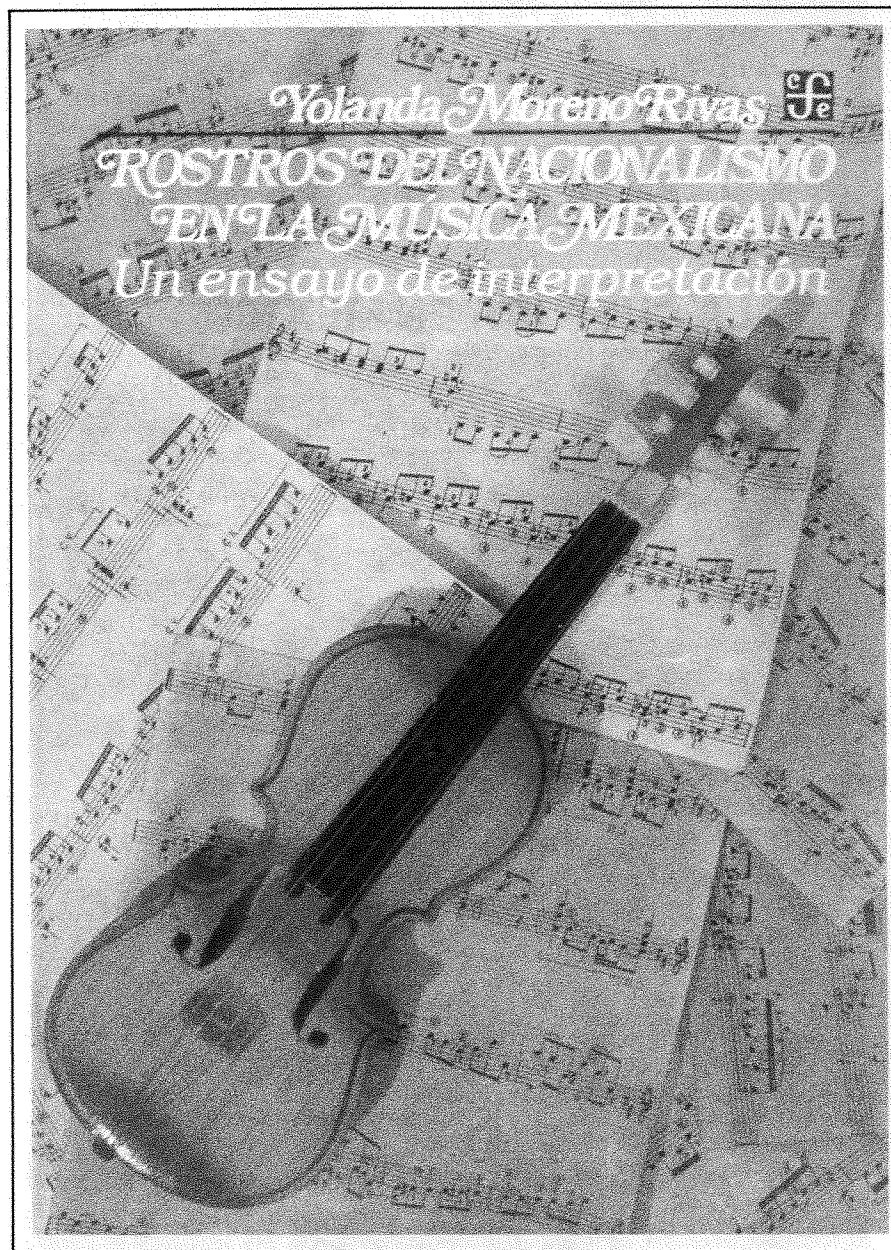
Thomas Stanford
El son mexicano

Max Steinitzer
Beethoven

La versada de Arcadio Hidalgo
Edición de Gilberto Gutiérrez
y Juan Pascoe



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



VERANO 1989



USD. \$ 2.25

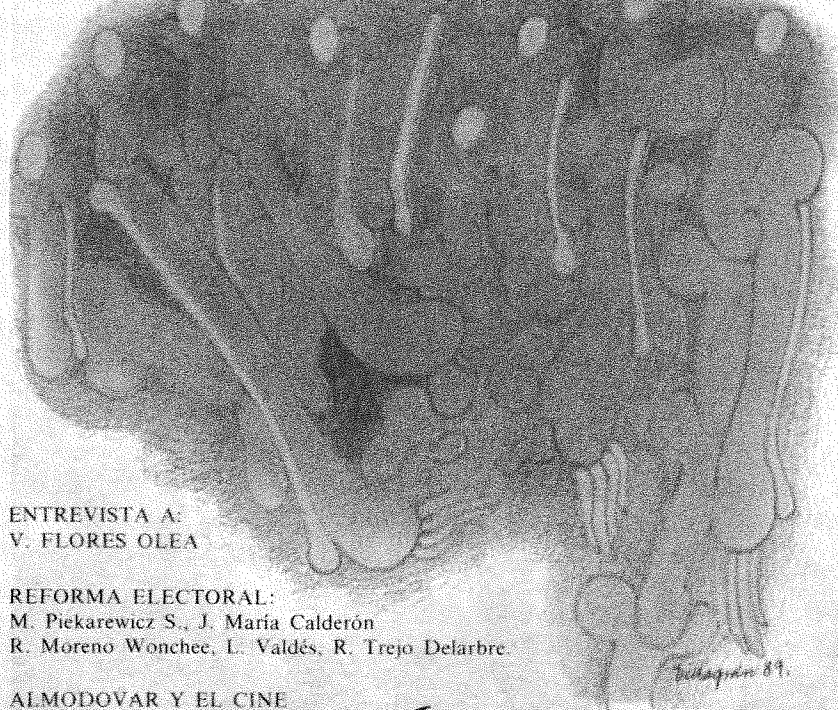
IMPACTO
\$2800

TOPODRILO

SOCIEDAD CIENCIA ARTE

LA CULTURA EN MEXICO

C. MONSIVAIS • H. VASCONCELOS • J.A. MANRIQUE • G. ESTRADA
E. ESCALANTE • A. PARTIDA • A. RAMÍREZ • 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

LOS UNIVERSITARIOS

LOS 150 AÑOS
DE LA
FOTOGRAFÍA
POR ALFONSO
MORALES Y
ELENA LUHA



POEMAS DE
ELSA CROSS
Y AMELIA VERTIZ



RAFAEL RAMÍREZ
HEREDIA
POR HERNÁN
LARA ZAVALA

TERCERA ÉPOCA



NACHO LÓPEZ:
LA VENUS
SE VA DE JUERGA



GABRIELA MISTRAL
POR ALICIA MEZA



CARLOS CHIMAL:
SANTA

CARTELERA

SEPTIEMBRE 1989

pauta

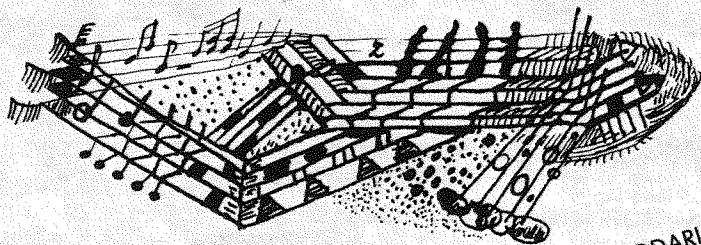
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

VON GUNTEN: REQUIEM PARA GERHART MUENCH

GERARDO DENIZ: COLOMBROÑOS

MIGUEL GARCÍA MORA: SERVIR A LA MÚSICA

REYES, TORRI, ALTENBERG: MÚSICA



LIZALDE: MUSSORGSKY

RELATOS DE MACHADO DE ASSIS, MONTERROSO Y RODARI

CORTEZ: REVUELTAS

ICAZA: GÓNGORA MÚSICO

ANTONIO MACHADO: PAUTA DE FEBRERO

BRENNAN: LIBROS Y DISCOS

CAMPA: CASTRO

LARA: LA MÚSICA EN POLONIA

HERNÁNDEZ RUBIO: SOLO DE SAX

ENERO DE 1989



29



\$ 8000.00

LECCIÓN DE MÚSICA

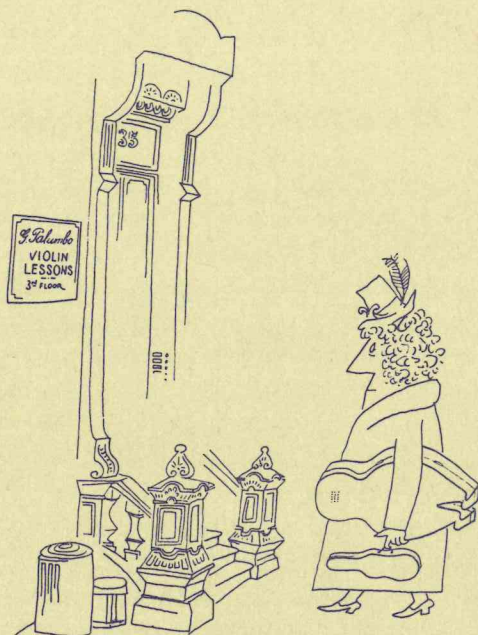
APARATISTAS Y AFICIONADOS

Más me habla alguien de un “sistema de sonido” y, en general, menos aficionado resulta a la música en cuanto tal. Cuadrafonía, brazos compensados, Dolby System, balances múltiples, cintas de metal y lo que venga, son, efectivamente, medios para oír mejor las grabaciones, para obtener un sonido más rico y pleno. Pero nada más eso: *medios*. Hay un cierto nivel de “calidad suficiente” que basta para apreciar la riqueza de una obra. La electrónica subsiguiente, si se puede pagar y lograr, es bienvenida, pero no puede convertirse en un *fin*.

Conozco “aficionados” que, junto a una “torre” de preamplificadores y amplificadores, muestran discotecas o “cintotecas” de una pobreza deprimente. Me hacen escuchar la nitidez del triángulo en una grabación de *Scherezada*, pero no tienen ni un solo disco de Brahms, o de Fauré. Ocupan su tiempo en trasvasar discos o FM a cintas o a *cassettes*, pero no en *escuchar* esos discos, esas cintas o esas *cassettes*.

A todos ellos les envidio su equipo. Es indudablemente mejor que el mío. Pero no puedo hablar con ellos. Yo no sé nada de electrónica. Y ellos no hablan casi nunca de música.

Jomí García Ascot, *Con la música por dentro*, Martín Casillas Editores: México, 1982.



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



INBA

Instituto Nacional de Bellas Artes



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa