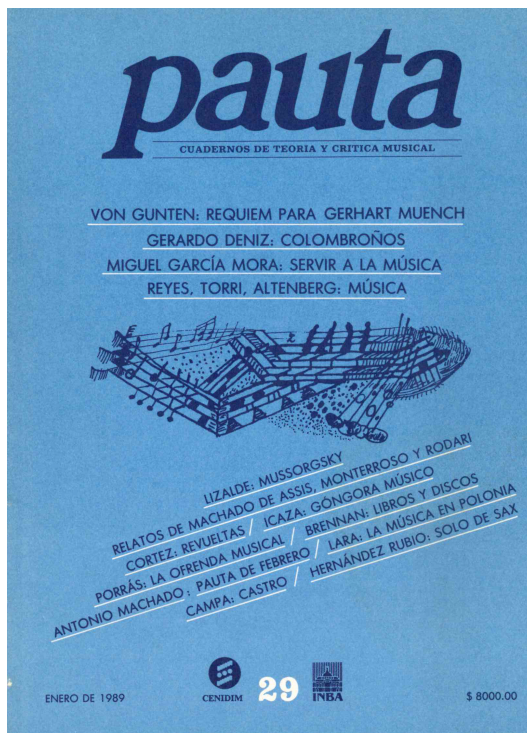


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 29. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero de 1989, México: Conaculta, INBA, Cendidim.

# pauta

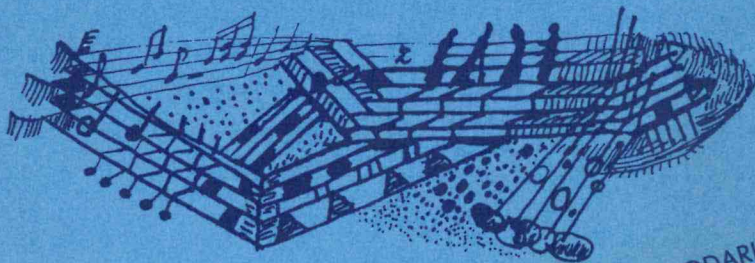
CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

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  
PORRÁS: LA OFRENDA MUSICAL / BRENNAN: LIBROS Y DISCOS  
ANTONIO MACHADO: PAUTA DE FEBRERO / LARA: LA MÚSICA EN POLONIA  
CAMPA: CASTRO / HERNÁNDEZ RUBIO: SOLO DE SAX

ENERO DE 1989



CENIDIM

29



INBA

\$ 8000.00

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

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
Victor Sandoval  
Director General

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

Jaime Labastida  
Subdirector General de Difusión y  
Administración

Josefina Alberich  
Subdirectora General de Educación e  
Investigación Artística

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

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

## pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera

Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter † / Antonio Russek  
/ Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Moisés  
Ladrón de Guevara / Juan Villoro

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 8,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 25,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.

Distribución: Paulina Campdera, Directora de Difusión y Relaciones Públicas. INBA

Subdirección editorial, Reforma y Campo Marte, Módulo C. Tercer piso. Tel.: 395 97 86

Gustavo Peñalosa, Jefe de Producción Editorial / UAM IZTAPALAPA /

Av. Michoacán y purísima / Col. Vicentina, 09340, México, D. F.,

Tel: 686 03 22. Ext. 526

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

## pauta

CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Registros legales en trámite.

UNIVERSIDAD AUTONOMA  
METROPOLITANA

Dr. Oscar M. González Cuevas  
Rector General

Ing. Alfredo Rosas Arceo  
Secretario General

UNIDAD IZTAPALAPA

Dr. Gustavo A. Chapela Castañares  
Rector

Mtro. José Luis Rodríguez Herrera  
Secretario

Mtra. Patricia De Leonardo Ramírez  
Coordinadora de Extensión Universitaria

Gustavo Peñalosa  
Jefe de la Sección de Producción Editorial

CENIDIM  
DIFUSION

# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

CENIDIM  
DIFUSION

Vol. VIII, No. 29, Enero, Febrero, Marzo de 1989

## SUMARIO

Presentación	3	DOCUMENTOS	
Roger von Gunten Requiem para Gerhart Münch	5	• Gustavo Campa Ricardo Castro	40
Augusto Monterroso El concierto	9	Antonio Machado Galerías	50
Gerardo Deniz Colombroños	12	Francisco A. de Icaza Góngora músico	51
Eduardo Lizalde La obra de Modesto Mussorgsky	13	Felipe de Jesús Hernández Rubio Notas para un solo de sax	55
Alfonso Reyes Arte poética	16	Peter Altenberg Música (dos poemas en prosa)	60
Luis Jaime Cortez Silvestre Revueltas: 3. La primera orfandad	17	Julio Torri A Circe	62
Machado de Assis Don Casmurro	23	Gianni Rodari Pianoforte Bill y el misterio de los espantapájaros (Western musical-culto-italiano)	63
Miguel García Mora Servir a la música (entrevista de Consuelo Carredano)	28	Ana Lara De la vida musical en Polonia	70

Eliud Porrás  
De número, música e ideas  
(Bach: La ofrenda musical) 74

NOTAS SIN MÚSICA

Juan Arturo Brennan  
Libros 82  
Discos 88

COLABORADORES

93

Tercera de forros: Lección de música  
por Alfonso Reyes  
Pautas de Janet Holtz  
Dibujos de Augusto Monterroso

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

Luvina, Juan Rulfo.

La Dirección de *Pauta* dedica este número a la memoria de Gerhart Muench, fallecido el 9 de diciembre de 1988 en Tacámbaro, Michoacán.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Volumen 7, Nos. 25-28, ene-dic., 1988

DISCOS	Números	Páginas
Brennan, Juan Arturo	25	90-94
Brennan, Juan Arturo	26-28	206-209
ILUSTRACIONES		
Blanco, Alberto	26-28	
Zabludovsky, Moisés	25	
LECCIÓN DE MÚSICA		
Parks, Gordon	25	3a. de F.
Yourcenar, Marguerite	26-28	3a. de F.
MISCELÁNEA		
Cortez, Luis Jaime	25	3-4
<i>Presentación</i>		
Helguera, Luis Ignacio	26-28	3-4
<i>Presentación</i>		
MÚSICA		
Alcaraz, José Antonio	25	7-18
<i>Constelación y marea</i>		
Barce, Ramón	26-28	141-155
<i>Para una sociología de la música</i>		
Berent, Iris	25	73-83
<i>Influencias lingüísticas en la musicología</i>		
Campa, Gustavo E.	26-28	52-58
<i>"La leyenda de Rudel" de Ricardo Castro</i>		

<b>François, Jean-Charles</b> <i>La música y la universidad</i>	26-28	121-140
<b>García del Busto, José Luis</b> <i>Entre Falla y hoy</i>	26-28	70-76
<b>Guzmán, José Antonio</b> <i>Los instrumentos musicales en México</i>	26-28	156-168
<b>Henríquez Ureña, Pedro</b> <i>La leyenda de Rudel</i>	26-28	47-51
<b>Kühlewind, Georg</b> <i>La conciencia musical</i>	26-28	40-46
<b>Leli, Gianfranco</b> <i>"Prometeo" de Luigi Nono</i>	26-28	77-83
<b>Smith, Sylvia</b> <i>Escritura sonora</i>	26-28	98-102
<b>Tamayo, Lidia y Márquez, Arturo</b> <i>El arpa contemporánea</i>	26-28	103-120

## MÚSICOS

<b>Alcaraz, José Antonio</b> <i>Morton Feldman: Obituario tardío</i>	26-28	8-9
<b>Balza, José</b> <i>Antonio Estévez (segunda y última parte)</i>	25-28	48-72
<b>Baqueiro Foster, Gerónimo</b> <i>El "Novaro-Clave"</i>	25	36-40
<b>Cernuda, Luis</b> <i>Adolfo Salazar (1958)</i>	26-28	59-60
<b>Contreras Soto, Eduardo</b> <i>Discografía comentada de Silvestre Revueltas</i>	26-28	169-196
<b>Cortez, Luis Jaime</b> <i>Silvestre Revueltas:</i> <i>I. Preludio</i>	25	42-46

<b>Cortez, Luis Jaime</b> <i>Silvestre Revueltas:</i> <i>II. El comienzo</i>	26-28	10-25
<b>Chávez, Carlos</b> <i>Falla en México</i>	26-28	61-68
<b>Lara, Ana</b> <i>La creatividad de las contingencias</i>	25	26-31
<b>Tello, Aurelio</b> <i>Entrevista a Arturo Márquez</i>	26-28	29-39
<b>Von Der Weid, Jean-Nöel</b> <i>Mauricio Kagel</i>	25-28	32-34

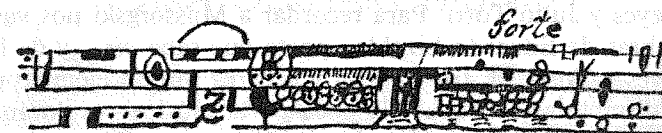
## POESÍA Y NARRATIVA

<b>Aiken, Conrad</b> <i>La disputa</i>	25	25
<b>Cabrera Infante, Guillermo</b> <i>"El concierto para el pie izquierdo" de Ravelli</i>	25	20-24
<b>Cervantes, Francisco</b> <i>Música para agonizar</i>	25	47
<b>cummings, e. e.</b> <i>37-377</i>	25	19
<b>García Lorca, Federico</b> <i>Retrato con sombra: Debussy</i>	26-28	69
<b>Hernández, Francisco</b> <i>Sin palabras</i>	26-28	26
<b>Juarroz, Roberto</b> <i>La música no necesita justificación</i>	26-28	5
<b>Kozer, José</b> <i>Diagrama</i>	25	41
<b>López Velarde, Ramón</b> <i>Los pianos</i>	25	5-6
<b>Monterroso, Augusto</b> <i>Sinfonía concluida</i>	26-28	6-7

Poema huichol (siglo XX)		
<i>Cómo nació el violín</i>	25	35
Rodari, Gianni		
<i>La canción de la reja</i>	26-28	94-97
Villar, Luis del		
<i>La música de J. D. Pascasio</i>	26-28	84-93
Zafú, Gabriel		
<i>Noche transfigurada</i>	26-28	27-28
<b>LIBROS</b>		
Brennan, Juan Arturo	25	84-89
Melo, Juan Vicente	26-28	197
Brennan, Juan Arturo	26-28	198

Realizó Luis Jaime Cortez

## PRESENTACIÓN



¡ Iniciamos con este número el octavo año de vida de *Pauta*, a la vez que celebramos la confianza y el apoyo que nos brinda una vez más la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Abre este número una nota luctuosa fulminante: la muerte de Gerhart Muench, artista de primer orden que vivió entre nosotros por más de 30 años en algún lugar de Michoacán. Pianista extraordinario, Muench –qué duda cabe– fue el más grande intérprete de Scriabin y el último de una raza desaparecida de gigantes. A su memoria, Roger Von Gunten –viejo amigo del compositor– escribe un *Requiem* en el que podemos escuchar la voz y la música de este verdadero *explorador de lo invisible* (que –en palabras de Proust– debe haber en todo músico). Los hombres de letras siempre nos han acompañado, y lo seguirán haciendo: la poesía y los textos literarios relacionados con la música son una constante en *Pauta*. En esta ocasión la narrativa musical corre a cargo de Machado de Assis, para quien la vida es una ópera con música de Satanás que Dios, el libretista, consintió en que se representara fuera del cielo. Poeta y músico reciben puntualmente sus derechos autorales de acuerdo al tabulador de las Sagradas Escrituras: “Muchos son los llamados, pocos los elegidos”. Dios recibe oro, Satanás papel. Continuamos con un breve (y terrible) relato de Augusto Monterroso: asistimos junto con él a un concierto exclusivo en el que la música pone en jaque al poder. Gianni Rodari nos ofrece un delicioso western “spagetti” en el que las balas del Sherriff no pueden vencer a las corcheas de Piano Bill.

En esta ocasión asistimos a tres aniversarios: los ciento cincuenta años del nacimiento de Mussorgsky y los cien años del nacimiento de Alfonso Reyes y Julio Torri. Para recordar a Mussorgski nos valemos de las palabras de Eduardo Lizalde –poeta que sabe oír–, y de las del propio Reyes y Torri: el *Arte Poética* y *a Circe* son un ejemplo de cómo dos disciplinas artísticas –la poesía y la música– exploran sus mutuos misterios. Antonio Machado y Altenberg confirman en su poesía lo anterior. Por su parte Gerardo Deniz rinde un homenaje al músico y químico ruso Borodin al explorar las semejanzas entre la notación química y la musical. En nuestra sección de *Documentos* publicamos un texto fundamental de Campa sobre Ricardo Castro. Una entrevista con Miguel García Mora –uno de nuestros más notables músicos–, un breve ensayo de Francisco A. de Icaza sobre Góngora *musicus* (al igual que Sor Juana), la tercera parte de la esperada biografía de Luis Jaime Cortez sobre Silvestre Revueltas, un certero ensayo de Eliud Porrás sobre *La ofrenda musical* de Bach en el que las matemáticas y la música se confunden, la vida del saxofonista de origen mexicano Joe “Stormy” Garcia por Hernández Rubio y una breve nota que nos envía Ana Lara acerca de la vida musical en Polonia –así como las puntuales reseñas de Brennan– completan este número de aniversario. La lección de música está a cargo de Alfonso Reyes.

M. L.

## REQUIEM PARA GERHART MÜNCH



ROGER VON GUNTEN

El 19 de diciembre falleció en Tacámbaro, Michoacán, Gerhart Münch, hombre, músico y poeta, en todos sus aspectos, singular. Una vez le oí decir entre amigos: “Si me muero, quiero ser enterrado en Tacámbaro”, y a todos los que estuvimos con él nos cayó en gracia su pequeño lapsus gramatical. Pero ahora que lo pienso bien, me parece que a lo mejor fue un lapsus sólo a nuestros ojos, ya que la magnitud y el alcance de sus conceptos y la profundidad de sus visiones musicales dejaban entrever siempre que Gerhart Münch, con toda modestia, se contaba él mismo entre los inmortales.

Según una nota luctuosa aparecida en la prensa, no fue enterrado en Tacámbaro sino en Morelia, pero no importa; es un detalle que carece de importancia ante el hecho fulminante de que sí murió.

Conocí a Gerhart y Vera Münch en Tepoztlán, a principios de los años setenta, cuando ellos, y yo con mi familia también, radicamos en este pueblo. Todos los lunes, el maestro Münch tomaba un autobús, y luego un tren nocturno, para ir a dar sus clases de piano a Morelia. Regresaba el jueves exhausto, y el resto de la semana componía, preparaba sus conciertos y recibía a amigos, admiradores y curiosos venidos de todo el mundo para verlo. Hasta que un día (uno de estos días negros y nefastos), un grupo de rock que se llamaba “La Revolución de Emiliano Zapata” tuvo a bien instalarse justo al lado de los Münch y, siendo el mundo como es, no hubo manera de persuadir al grupo de que fuera a ensayar a otra parte con sus bocinas del tamaño de roperos y el tormento sonoro que infligían con ellas.

Gerhart y Vera se refugiaron en Tacámbaro, un lugar que amaban y donde unos amigos suyos les consiguieron una casa con un mirador que daba sobre los tejados de la pequeña ciudad y la lejana tierra caliente de Michoacán. Lo más maravilloso



## EL CONCIERTO



AUGUSTO MONTERROSO

Dentro de escasos minutos ocupará con elegancia su lugar ante el piano. Va a recibir con una inclinación casi imperceptible el ruidoso homenaje del público. Su vestido, cubierto de lentejuelas, brillará como si la luz reflejara sobre él el acelerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala, en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca— intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo.

Lo creo, no lo sé. Bach, Mozart, Beethoven. Estoy acostumbrado a oír que son insuperables y yo mismo he llegado a imaginarlo. Y a decir que lo son. Particularmente preferiría no encontrarme en tal caso. En lo íntimo estoy seguro de que no me agradan y sospecho que todos adivinan mi entusiasmo mentiroso.

Nunca he sido un amante del arte. Si a mi hija no se le hubiera ocurrido ser pianista yo no tendría ahora este problema. Pero soy su padre y sé mi deber y tengo que oírla y apoyarla. Soy un hombre de negocios y sólo me siento feliz cuando manejo las finanzas. Lo repito, no soy artista. Si hay un arte en acumular una fortuna y en ejercer el dominio del mercado mundial y en aplastar a los competidores, reclamo el primer lugar en ese arte.

La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante. Pero es raro que alguien apruebe fríamente. Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligrosa y puede arruinarlos. Si ella no hiciera una señal de que considerara suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que

tas más conocidos de Europa. La Segunda Guerra Mundial lo encerró en su país natal, y con la destrucción de la ciudad de Dresde perdió todo: su casa, sus libros y toda la música que había escrito. Sobrevivió los tres días que duró el bombardeo aliado, agazapado entre unos arbustos, y el resto de la guerra fue un constante deambular por el país devastado y en ruinas. Para salir de él emigró con su esposa (Vera Münch era americana) a Estados Unidos, pero en vez de una fama renovada encontró tantas penurias que, según sus propias palabras, esos años fueron los más oscuros de su vida. Me dijo que en un tiempo tuvo que trabajar como peón en la construcción de una carretera.

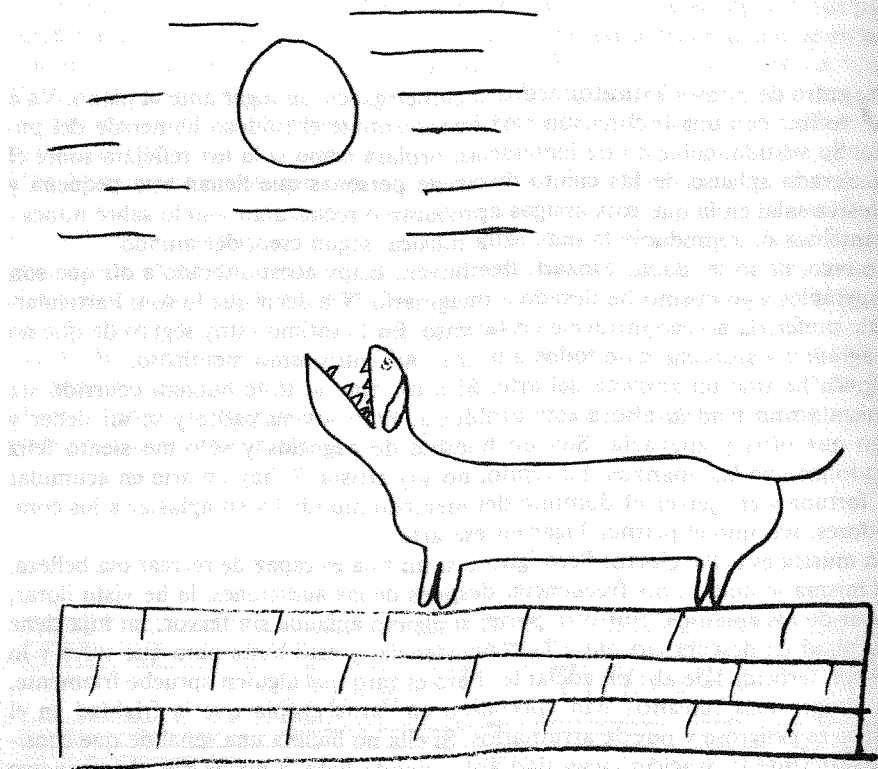
No sé por qué los Münch vinieron a México, pero creo que se los recomendó Henry Miller en *Big Sur*. El hecho es que, poco a poco, Gerhart volvió a la música como pianista, profesor y, desde luego, compositor. Tacámbaro fue su ínsula: ahí escribió una música cada vez más luminosa y sonora, y encontró también el ambiente rico y a la vez precario que al parecer necesitamos los artistas para sentirnos a gusto.

Gerhart Münch creía en los *manes*, y a ellos confiaba el rumbo de su vida y en cierto modo también sus obras. Le parecía de mal agüero sacar copias a sus partituras manuscritas. Me acuerdo del caso de dos obras para orquesta que se estrenaron en el Teatro Hidalgo: *Auditur* y *Oxymora*. El concierto se grabó en vivo y Gerhart se quedó con la cinta y nunca la mandó duplicar. Durante años la guardé en mi casa como única prueba de la existencia de esas dos grandes obras. Las partituras (de las cuales tampoco existen copias, que yo sepa) se las pidió la UNAM para una exposición con autógrafos de compositores mexicanos. Nunca se realizó esta muestra y los manuscritos quedaron quien sabe dónde. Es posible que en los diez años en que no volví a ver a Gerhart Münch se los hayan devuelto; pero ahí están también las sonatas (¿o fueron los preludios?) de Aleksandr Scriabin que el pianista grabó para la UNAM. Nunca se hicieron los discos y uno se pregunta: ¿dónde queda la importantísima obra que dejó Gerhart Münch? ¿Quién se va a ocupar de reunir las piezas desperdigadas para publicarlas y hacerlas accesibles a los músicos que quieran tocarlas y a nosotros que las queremos escuchar? Gerhart Münch dejó un gran legado a México y nos toca hacer algo para que no se nos pierda y podamos disfrutar de su riqueza.

Gerhart Muench

siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo. A veces esperan mi cansancio para cesar de apludir y entonces los veo cómo vigilan mis manos, temerosos de adelantármese en iniciar el silencio. Al principio me engañaron y los creí sinceramente emocionados: el tiempo no ha pasado en balde y he terminado por conocerlos. Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso. Aplauzo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa lo que sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas. Me gusta mortificarlos, pero no me preocupan.

Son otros los que me irritan. Se sientan siempre en las primeras filas y a cada instante anotan algo en sus libretas. Reciben pases gratis que mi hija escribe con cuidado y les envía personalmente. También los aborrezco. Son los periodistas. Claro que me temen y con frecuencia puedo comprarlos. Sin embargo, la insolencia



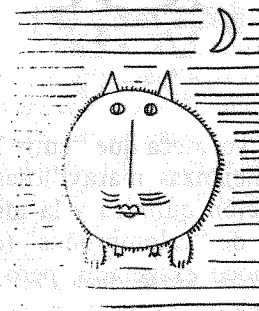
de dos o tres no tiene límites y en ocasiones se han atrevido a decir que mi hija es una pésima ejecutante. Mi hija no es una mala pianista. Me lo afirman sus propios maestros. Ha estudiado desde la infancia y mueve los dedos con más soltura y agilidad que cualquiera de mis secretarias. Es verdad que raramente comprendo sus ejecuciones, pero es que yo no soy un artista y ella lo sabe bien.

La envidia es un pecado detestable. Este vicio de mis enemigos puede ser el escondido factor de las escasas críticas negativas. No sería extraño que algunos de los que en este momento sonríen, y que dentro de unos instantes aplaudirán, propicie esos juicios adversos. Tener un padre poderoso ha sido favorable y aciago al mismo tiempo para ella. Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. Pero nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría adonde he llegado. Jamás podremos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale. Es ridícula, en un hombre como yo, esa preocupación.

Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio. Que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan equivocado. Es mi hija, claro, pero por lo mismo no tenía derecho a hacerme eso.

Mañana aparecerá su nombre en los periódicos y los aplausos se multiplicarán en letras de molde. Ella se llenará de orgullo y me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante, a medida que vaya llegando a los últimos tal vez a aquellos en que el elogio es más admirativo y exaltado, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta convertirse en un débil rumor, y cómo, finalmente, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito. Y yo me sentiré, con todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista y que Bach y Mozart y Beethoven estarían complacidos de la habilidad con que mantiene vivo su mensaje.

Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida. Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizarán sobre el teclado, la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo una vez más.



# COLOMBROÑOS\*

GERARDO DENIZ

## HOMENAJE A BORODIN

Allegro catalizzato (\*E=10<sup>8</sup>)

Allgroy catalizzato (♩=10<sup>8</sup>)

CC

## DIABOLUS SOLVET VITRUM

A Louyet y Nicklès,  
muertos igual

## RESONANCIA

A Hlasiwetz

c1ccccc1 ↔ c1ccccc1

\* Dice la canción yucateca que “entre las almas y entre las rosas hay semejanzas maravillosas”. También las hay entre la notación química y la musical. Quizás el hablar al respecto de “colombroños” (es decir, “homónimos”) sea un poco exagerado, pero para título está bien.

# LA OBRA DE MODESTO MUSSORGSKY



EDUARDO LIZALDE

En 1989 se cumple el sesquicentenario del nacimiento de Modesto Petrovich Mussorgsky (Karevo, 1839 – San Petersburgo, 1881), y también el CXX aniversario de la composición de la ópera *Boris Godunov* (1869), la obra maestra de este extraordinario compositor, al que hubiera bastado la redacción de esa sola partitura, de imponente belleza y originalidad, para ocupar sitio predilecto entre los mayores músicos del mundo.

Emprende Mussorgsky, desde muy joven, la carrera a la que lo inclinaba la aristocrática tradición militar de su familia, pero al mismo tiempo hace estudios de piano y de música, y pronto se hacen evidentes sus grandes facultades de ejecutante y de creador; y muy pronto, realmente, a los diecisiete o dieciocho años de edad, cuando conoce al compositor Dargomijsky (1856), que lo relacionará con sus futuros camaradas, Balakirev y César Cui, toma la decisión de abandonar las armas para dedicarse a la composición en cuerpo y alma. No pareciera tardía esa decisión, sobre todo en un hombre de las potencialidades artísticas suyas, si la vida de Mussorgsky hubiese sido diez o quince años más larga. En la completa pobreza, alcoholizado y deprimido, muere en el hospital militar de San Petersburgo, ese 28 de marzo de 1881, unos días después de haber cumplido cuarenta y dos años de edad. En la misma San Petersburgo que, exactamente dos meses antes, el 28 de enero de 1881, había contemplado el sepelio de Dostoiévsky, también destrozado por los padecimientos de la epilepsia que, según los biógrafos, fueron determinantes más que el alcohol, para la temprana muerte del autor del *Boris*. Es cierto, otros compositores de obra muy extensa mueren más jóvenes (Mozart, un fenómeno) o Schubert, que muere más joven aún; pero eran todos hijos de profesionales de la música, adquieren sólida formación técnica y escriben partituras desde la infancia;



Modesto Mussorgsky (1839-1881).

Mussorgsky, en cambio, dotado acaso de mayor genio que sus compañeros de generación (a la que pertenecían también Borodín y Rimski), no era poseedor de la pericia de que ya daban clara muestra los demás, sobre todo en cuanto se refiere al manejo de los elementos de la orquesta y los intrincados recursos que precisa la redacción de grandes partituras sinfónicas y corales.

Es bien sabido que Rimski-Korsakov (el más joven de los cinco músicos), a la muerte de su admirado amigo Mussorgsky, revisó íntegramente la partitura y el trazo dramático del *Boris*, que se había estrenado en 1874, para dar a la ópera mayor brillantez orquestal y vocal, como parecían exigirlos los gustos de la época. El trabajo de Rimski, gran músico, fue honrado y admirable, artística y técnicamente hablando, y la ópera alcanzó con ese tratamiento la gloria que se extiende desde su reestreno (Petersburgo, 1896) a los días actuales. Pero el arreglo de Rimski, excelente sin duda, era obra de otro oído, de otra sensibilidad lírica; y a partir de los años veinte, volvieron a imprimirse las partituras originales de Mussorgsky y a montarse en el teatro la versión de 1874. En la versión de Rimski, que es aún la más difundida, se hizo el estreno occidental del *Boris* en la Scala de Milán

(1901), y luego, con la puesta en escena de Diaghilev, en París (1908), con Fedor Chaliapin, que abrumó a todos los públicos con su interpretación magistral durante tres decenios. Después emprenderían la temeraria aventura de cantar el papel todos los grandes bajos del siglo: Adamo Didur (que la estrenó en el MET, 1913), Alexander Kipnis, Ezio Pinza, George London, Petrov, Pirogof (un barítono grave), Ghiaurov, etc.

En México, el *Boris Godunov* fue estrenado por una compañía rusa, dirigida por Eugene Fuerst, en el Teatro Iris, en 1923, con el bajo Max Panteleff en el papel central. No volvió a montarse la obra sino en 1953, cuando se presentaron en México los bajos Nicola Rossi Lemeni y el veterano Salvatore Baccaloni; en 1958, cuando Rossi Lemeni volvió al escenario de Bellas Artes, y en 1961, cuando cantó el papel de Boris el bajo Tit Kuuzik y el muy joven tenor Plácido Domingo cantó los papeles del príncipe Shuisky y el del Inocente.

Mussorgsky sólo dio término al *Boris*, entre las muchas óperas que inició y proyectó, pero ya a los diecisiete años, cuando Dargomijsky lo descubrió, se hallaba escribiendo la partitura de una ópera sobre *Han de Islandia*, de Víctor Hugo; dos años después componía su *Edipo en Atenas*, de la que rescató una escena coral incorporada luego a su también inconclusa *Salambó* (sobre el texto de Flaubert), compuesta entre 1863 y 1866. Con libretos inspirados en textos de Gogol, había emprendido también *El Matrimonio*, del que logra estrenar privadamente un acto, *La feria de Sorochinsky* y *La Eva de San Juan*.

Finalmente, toda la obra de Mussorgsky alcanzó enorme celebridad; forman parte del repertorio habitual de todas las orquestas y todos los concertistas sus *Cuadros de una exposición*, obras para piano, orquestadas por Ravel y otros; *Una noche en la árida montaña*, reorquestada por Rimski a partir de una sección de la *Feria de Sorochinsky*; sus tres magníficos ciclos de canciones: *El cuarto de los niños* (1868-1870), *Sin sol* (1874) y *Danzas de la muerte* (1875), aparte de la ambiciosa *Kovanchina*, cuya factura final encomendó el compositor a Rimski, que la estrenó en 1886.

El *Boris Godunov*, basado como se sabe en el poema dramático de Pushkin y en la *Historia de Rusia* de Karamzin, ha terminado por ser prácticamente dos óperas: la versión de Rimski y la segunda versión de Mussorgsky, que ha sido montada muchas veces en el siglo XX y de la que puede escucharse hoy la estupenda grabación de la orquesta sinfónica de la Radio Nacional Polaca, bajo la dirección de Jerzy Semkow, con el gran finés Martti Talvela en el papel del zar Boris. La reconsideración del libreto original de Mussorgsky no responde sólo a un acto de honradez histórica y justicia aural, sino al convencimiento de que la obra del gran músico y el sentido particular de sus aportaciones, no fueron comprendidos claramente durante medio siglo. Su propio longevo orquestador, Rimski, percibió más tarde las avanzadas propuestas y los aciertos innovadores de las composiciones de Mussorgsky, al que sus contemporáneos, músicos, oyentes, productores, quisieron siempre someter al lecho de Proculo del oído convencional. Es el destino honroso de toda obra verdaderamente genial y verdaderamente irreplicable.

## ARTE POÉTICA

ALFONSO REYES

1

Asustadiza, gracia del poema:  
flor temerosa, recatada en yema.

2

Y se cierra, como la sensitiva,  
si la llega a tocar la mano viva.

3

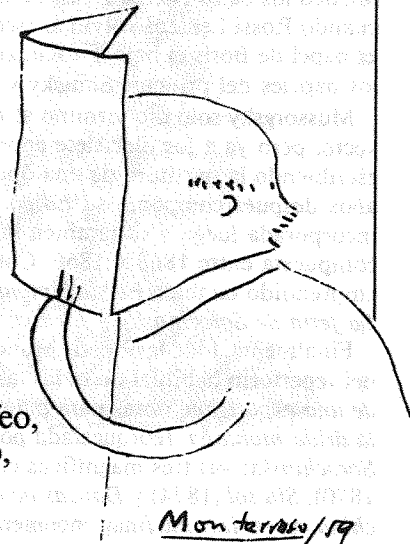
—Mano mejor que la mano de Orfeo,  
mano que la presumo y no la creo,

4

para traer la Euridice dormida  
hasta la superficie de la vida.

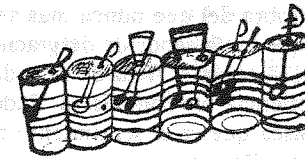
Paris, 1925.— VS.

Obras completas, Vol. X, p. 113, Fondo  
de Cultura Económica: México, 1959.



SILVESTRE REVUELTAS:

## 3. LA PRIMERA ORFANDAD



LUIS JAIME CORTEZ

I

“Me salía de Durango dejando allí  
un poco de corazón y más triste  
que como había llegado”.

José Vasconcelos

1913. Un día incomprensiblemente distinto, al amparo de los ruidos del amanecer (pájaros en los balcones, campanarios al viento), ruidos normales que debieron adquirir entonces un pequeño énfasis, como si alguien hubiese aplicado a las tintas del aire una segunda mano, trepó Silvestre en un vagón de buen muellaje y marcha cómoda y rápida, que lo depositaría en la ciudad de México al cabo de algunas horas sin tiempo, inmensas y dolorosas. Partía, sin saber bien por qué, no con la actitud desenvuelta y alegre de quien se va de vacaciones, o con la gallardía inocente de quien inicia una aventura, sino con el gesto sombrío de quien desconfía del mundo, con el agrio presentimiento de iniciar un viaje sin retorno. Un viaje, hay que decirlo, mítico: era “uno más que se va a la capital en busca de un destino glorioso”. A lo lejos quedaba “el caserío de tonos azules, blancos, ocre o rojos que se bañaban en los rosicleres del crepúsculo”. La contemplación de la serranía inacabable provocaba una tranquila y dulce convalecencia. Perspectivas acrobáticas de lomas y cumbres rompían el horizonte en todas direcciones. Y un azul sombrío, melancólico, daba el tono manso de las cordilleras. “Arriba, el cielo, como en escape fuera de sus límites, más allá de la configuración y el volumen”. (Las frases entrecomilladas son de las memorias de José Vasconcelos, quien, un poco antes

que Silvestre, había abandonado la ciudad de Durango, en plena juventud y en medio de reflexiones pesarasas).

La angustia de la partida que lo alejaba de su gente, el temor a lo desconocido, el miedo a no encontrar ya a su madre en lugares nuevos y hostiles, imprimieron en su alma un amargor de zozobra del que nunca más se liberaría. Era su primer viaje importante, el primero que tenía sabor de desgracia. Cuatro años más tarde partiría a los Estados Unidos, y, hacia el final de su vida, a España. Como veremos, en los tres casos su experiencia fue convulsiva. Padió en ellos aquella sensación de terror, "aquella náusea que es el sentimiento por el que se sabe que el cuerpo tiene alma", según decía Pessoa.

Nada más sabemos de este primer viaje. No hay cartas, diarios, ni narraciones de ninguna clase. Por eso lo dejamos abandonado en las tribulaciones de su partida: ¿qué le aguardaba en la casa de su nueva familia?

## II

Viviría con un amigo de su padre: don Ángel. Desconocemos todo lo referente a este personaje. Aunque puede adivinarse a un hombre común, quizá comerciante, respetable, con familia, quien podría cuidar a Silvestre sin gran esfuerzo. Su padre le enviaría el dinero necesario periódicamente y lo visitaría cada vez que sus negocios lo llevaran a la capital.

Imaginamos que además existía una nutrida correspondencia entre don Ángel y el padre de Silvestre, así como entre Silvestre y su familia. Pero esa correspondencia se ha perdido, o al menos no ha sido divulgada. El caso es que no aparece en la edición de las cartas.

La primera carta conocida de Silvestre está fechada en enero de 1916. (Hace referencia a cartas anteriores). Hay en ellas suficientes señales para reconstruir la vida adolescente de Silvestre en la ciudad de México, para rehacer, aún artificialmente, los rasgos de su primera orfandad.

## III

Es hasta el 5 de enero de 1916 cuando, ¡por fin!, podemos entrar en contacto personal con Silvestre. De esta fecha en adelante, el biógrafo puede abandonar su andar a tientas, pues las informaciones se multiplican y, sin llegar a ser abundantes, permiten elaborar las líneas principales de un retrato.

Dice Silvestre en esa carta:

"Mi muy querida mamá:

"acabo de recibir la cartita de mi papá fechada el 31 del pasado, a la cual contesto ya juntamente con la del 21 del mismo mes.

"En la carta del 31 me dice Fermín que hace tres días te encuentras enferma,

cosa la cual me ha inquietado: me sacarás pronto de esa inquietud, ¿verdad?"

Hay ya aquí varias observaciones posibles. Primera: el tono, que nos demuestra (sin énfasis) que lo dicho hasta ahora acerca de su relación con sus padres no es infundado. Es curioso que le escriba el padre y le conteste la madre. Además, está sólo en la ciudad de México. Quiero decir, Fermín no vive todavía con él, pues se reunirán hasta un poco más tarde.

Continúa la carta:

"Ya estoy estudiando y he prometido al señor Tello que aprenderé el contrapunto en cinco meses, y lo haré, créelo. Nada más que a veces un desaliento profundo me invade sin saber yo la causa, no tengo humor de estudiar, a veces dos o tres días me paso sin hacerlo, después me paso sin hacerlo, después me desespero, y quién sabe qué me dan ganas de hacer; me acuerdo de ti, voy a un templo, para ver si me conforto y no lo consigo, por más que quiero tener ahí mi pensamiento; me lleno de una tristeza indecible, pienso en mis ideales de artista. ¿Sabes?, quisiera ser como los demás de mi edad, sin preocupaciones, sin cuidado de ninguna



Silvestre Revueltas.

especie, los veo que tratan de divertirse, que no quieren tomar nada en serio, mientras que yo, ¡pienso tanto, quiero tanto, que no puedo tomar nada a diversión!”

Es una redundancia hablar del interés biográfico y psicológico de esta carta. En ella se nos muestra Silvestre con claridad abrumadora. En ella se hace evidente esa crisis terrible que lo atrapó muy joven y que ya nunca lo liberaría.

*Ya estoy estudiando.* ¿Era necesario dar la noticia? ¿Por qué, si a eso vino precisamente, lo dice con el tono asombrado de quien habla del nacimiento de un volcán? ¿Quería convencerse a sí mismo de que, en efecto, estudiaba? ¿O era simplemente un golpe teatral? Porque en realidad no parece haber abandonado nunca sus estudios.

Explica: *he prometido al señor Tello que aprenderé el contrapunto en cinco meses.* El señor Tello era el compositor Rafael J. Tello, maestro del Conservatorio desde 1902, discípulo de Carlos J. Meneses y de Julio Ituarte en el piano, y de Ricardo Castro en la composición. Lamentablemente conocemos muy mal, como tantas otras cosas del porfirismo, la obra de este compositor. Ni siquiera sabemos cuál es verdaderamente el paradero de sus partituras (habría que grabar y editar algunas de ellas). Pese a todo, más adelante, cuando veamos los primeros intentos creativos de Silvestre, trataremos de mostrar qué tipo de enseñanza, qué tipo de ideas recibió Silvestre de Rafael J. Tello.

Por otro lado, el hecho de que Silvestre estuviera aprendiendo contrapunto significa que había estudiado muy bien los tres años anteriores, pues sabía ya perfectamente la armonía. Más adelante veremos algunos de sus ejercicios y composiciones que constituyen un fiel relato de lo que Silvestre había ya aprendido.

Otro aspecto es importante: en esta fecha, ya Silvestre Revueltas había decidido ser compositor (aunque pasarían casi quince años para que lograra componer su primera obra realmente trascendente).

(Rafael J. Tello nació el 5 de septiembre de 1872, “en los momentos en que caía torrencial aguacero”, según palabras de unos de sus biógrafos. Murió en el año de 1946, seis años después de Silvestre, y su biografía contiene frases poco afortunadas para la vida de una artista: “en 1921 fue nombrado Inspector de Solfeo y Canto Coral en las escuelas primarias del Distrito Federal, plaza que ocupó hasta su fallecimiento”. Un epitafio que habría sorprendido a Edgar Lee Masters, sin duda.)

#### IV

Continúa Silvestre en la misma carta:

“Muchas veces, al caer estas tardes invernales me voy a Chapultepec, y bajo este cielo nublado me pongo a soñar ¡mi sueño eterno de amor, de poesía! y al volver a la realidad, al ver mis sueños desbaratados, me dan ganas de llorar, de morirme... ¡Perdóname! mamá, perdóname, son locu-



Romana Sánchez Arias de Revueltas, Madre del compositor.

ras, locuras que sólo a ustedes comunico, porque sólo ustedes me comprenden, los demás se reirían y ¿sabes? siento a veces desprecio por el mundo imbécil, pero después me digo ¿tiene el mundo la culpa de no ser loco, también, como yo...?"

Evidentemente nos encontramos ante un clásico texto de adolescencia. Además, no es del todo sincero (en sentido psicoanalítico). Hay un énfasis sospechoso, un tono melodramático que sólo emplea cuando escribe a su madre. Sin embargo, late en sus palabras algo real, tremendamente vivo. "Son cartas de un adolescente sí", diría su hermano José muchos años más tarde, "pero al mismo tiempo son algo más que las cartas de un adolescente. Entre sus exaltadas líneas románticas se filtran a veces preocupaciones que ya son más hondas y verdaderas..."

Estas cartas son un intento desesperado por revelar un conflicto verdaderamente crucial, que se mostraba sólo con los signos lacerantes de la angustia.

Vale la pena citar otra carta, esta vez con fecha del 17 de abril de 1917. En ella puede verse claramente que la desesperación ha ganado terreno, que el sufrimiento se expresa más simplemente, más verdaderamente:

"Mis queridos papás:

"Hace dos días recibí la carta de mi mamá y las líneas que pusiste al final, por las que vi no han recibido mis cartas. También dices que te dijeron que iba a tocar a todas partes donde me llamaban, lo cual no es cierto, pues sólo una vez, por insistencia de Genaro y Carlos fuimos Alfonso y yo al Hotel Londres; mis estudios siguen bien, sólo que mi entusiasmo ha decaído por completo, y mi único deseo es ir a Durango, con la esperanza de encontrar algo de paz para mi alma, mi vida aquí es insostenible y estéril, y yo no quiero que sea así, quiero revivir mi entusiasmo, pero allá en la soledad, aquí nada lo alienta; quiero sobreponerme al amor y a la vida; descansar de mi fatiga moral para tener fuerzas para luchar.

"Le dije a don Jesús que quería irme cuando él se fuera.

"Ustedes aprobarán, ¿verdad? Sí; no querrán que esté yo así, me contestarán, por telégrafo.

"Perdónenme si los he entristecido, pero era necesario, de otra manera no sabrían por qué quiero irme.

"Salúdenme a todos; que pronto nos veremos.

"Su hijo que los quiere.

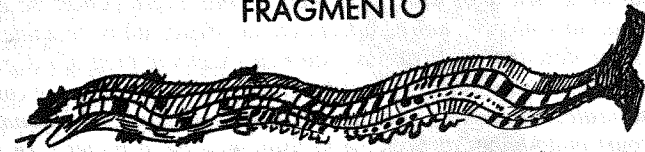
"Contéstenme.

Silvestre".

Lo sorprendió el canto de las sirenas antes de poder hacer cualquier cosa.

## DON CASMURRO

### FRAGMENTO



## MACHADO DE ASSIS\*

Nota y traducción de Julio Torri

Joaquín María Machado de Assis nació en Río de Janeiro, en 1839. Hijo de negros, su extracción fue humilde: el padre era pintor de fachadas, y la madre, en ocasiones, doméstica. Abrirse paso para llegar a ocupar el sitio destinado en la vida no carece sin duda de asperezas, aun en el benévolo ambiente del Brasil. El futuro escritor comienza por ser sacristán de la Iglesia de Lampadosa, aprendiz de tipógrafo, corrector de pruebas. Aparecen poco a poco los protectores: el librero Paula Brito, Francisco Octaviano, nombre ilustre en la historia de la prensa brasileña. Desde temprano apunta la vocación literaria firme, segura, dominadora.

A los diecinueve años escribe reseñas de libros, bajo el título de O passado, o presente e o futuro da literatura, en la Marmota de Paula Brito. Frecuenta los cenáculos de la época: la librería de Paula Brito, el estudio del doctor Filgueiras, finalmente la tienda de libros de su futuro editor Garnier. A los treinta años se casa con una dama portuguesa, hermana de un escritor satírico; y su matrimonio es excepcionalmente feliz. Su origen humilde, los prejuicios de raza, la pobreza inenunciable y una enfermedad incurable (la epilepsia, que se precisa a los cuarenta años) ennoblecieron su vida y pusieron en su carácter cierta nota de modestia, de delicadeza excesiva en los afectos, de represión y dominio absoluto en sus expansiones y entusiasmos. Fue un melancólico y un irónico más bien que un optimista generoso.

Hacia los cuarenta años, y acaso por influencia de la escuela de Médan, abandona su manera romántica, e inicia el período de sus libros más importantes: Las memorias póstumas de Braz Cubas y Don Casmurro. Por esta época se agrava su pesimismo que sólo se refleja en apreciaciones rápidas y en su repugnancia a vaciar

\* Tomado de Julio Torri. *Prosas dispersas*, en *Tres libros*, FCE, 1964.

la parte más seria de su pensamiento en el molde de un sistema filosófico coherente. Murió el 29 de septiembre de 1908, habiendo sobrevivido cuatro años a sus esposa, su adorada Carolina. Murió de cruel enfermedad: una úlcera cancerosa en la boca, y su antiguo mal, la epilepsia, se recrudeció en sus tristes años de viudez.

"Era un insigne descifrador de almas", dice su excelente biógrafo Alfredo Pujol, de quien extractamos todas estas noticias biográficas. En efecto, no se complace en describir la naturaleza, sino en penetrar en las complejidades del alma humana. Con los Goncourt pudo haber dicho. "En la fisonomía de la mujer y en la palabra del hombre estriban solamente mi placer y mi interés". Los cerros de formas caprichosas, las peñas crudamente coloridas, la línea perezosa de las bahías profundas, la exuberante vegetación del paisaje carioca, la gloria del trópico que es Tijuca y el regalo de los ojos que son Copacabana, la Gavea y los panoramas desde Corcovado y el Pão de Assucar tienen débil eco en el arte de este escritor, afín de los humoristas ingleses del siglo XVIII.

Las heroínas de Machado son creaciones de singular vigor. Acaso haya sido el gran retratista de la criolla brasileña, llena de femineidad delicada y etérea como figura de vieja litografía, y a la vez humana y discreta como las mujeres del teatro de Lope de Vega. Las protagonistas de Machado, sobre todo en su manera romántica de los primeros libros, se entregan por entero al amor, sufren pasivamente su dominación avasalladora, rebosan devoción y espíritu de sacrificio, pero conservan en el fondo un sentido firme de la dignidad femenina, de las conveniencias sociales, y de los rígidos preceptos morales que presiden las vidas puras.

Traducimos a continuación un pasaje de Don Casmurro, que muestra bien el exquisito ingenio del gran escritor.

### Es tiempo

Mas es tiempo de tornar a aquella tarde de noviembre, una tarde clara y fresca, sosegada como nuestra casa y el trecho de la calle en que morábamos. Verdaderamente fue el principio de mi vida: todo lo que sucedió antes fue como el pintar y vestir de las personas que van a entrar en escena, el encender de las luces, el afinar de los violines, la sinfonía... Ahora iba yo a comenzar mi ópera. "La vida es una ópera", me decía un viejo tenor italiano que aquí vivió y murió... Y explicóme un día la definición, en tal manera que me hizo creer en ella. Tal vez valga la pena darla: es sólo un capítulo.

### La ópera

Ya no tenía voz, mas se obstinaba en decir que la tenía. "El desuso es el que me hace mal", añadía. Siempre que una nueva compañía llegaba de Europa, iba al empresario y le exponía todas las injusticias de la tierra y del cielo; el empresario cometía una más, y él salía vociferando contra la iniquidad. Le quedaba aún el

aire de sus papeles. Cuando andaba, a pesar de lo viejo, parecía cortejar a una princesa de Babilonia. A veces tarareaba, sin abrir la boca, algún trozo tan antiguo o más que él; voces así sofocadas son siempre posibles. En ocasiones comía conmigo. Una noche, después de mucho Chianti, me repitió la definición de costumbre, y como yo le dijese que la vida tanto podía ser una ópera como un viaje por mar o una batalla, movió la cabeza y replicó:

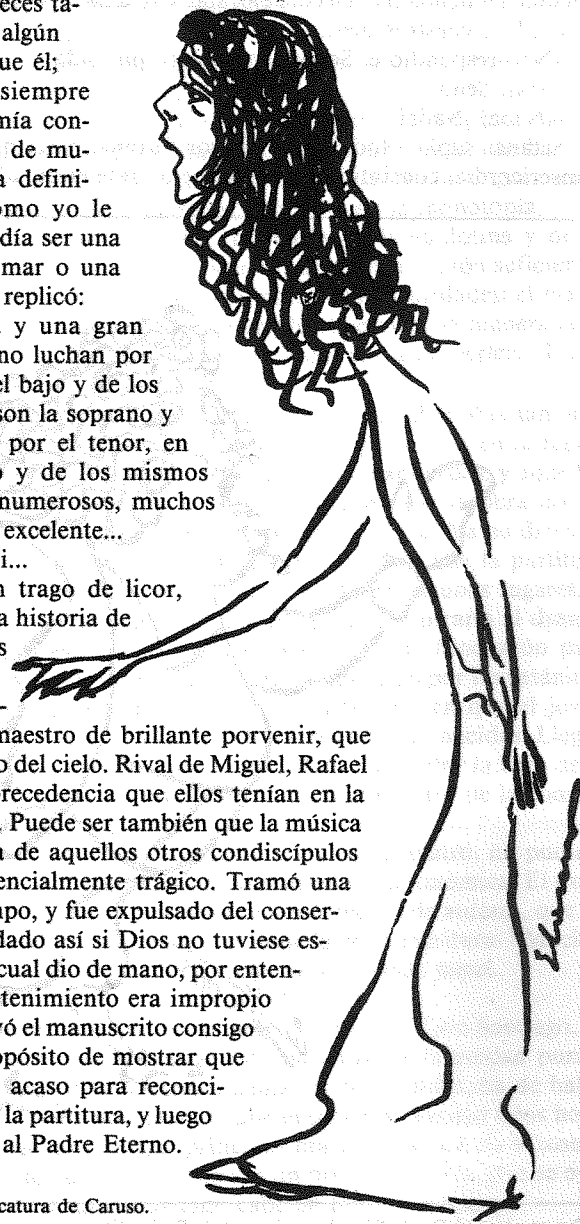
-La vida es una ópera y una gran ópera. El tenor y el barítono luchan por la soprano, en presencia del bajo y de los comprimarios, cuando no son la soprano y la contralto quienes riñen por el tenor, en presencia del mismo bajo y de los mismos comprimarios. Hay coros numerosos, muchos bailes y la orquestación es excelente...

-Pero, mi caro Marcolini...

Y, después de beber un trago de licor, dejó la copa, y me expuso la historia de la creación, con palabras que voy a resumir.

Dios es el poeta. La música es de Satanás, joven maestro de brillante porvenir, que aprendió en el conservatorio del cielo. Rival de Miguel, Rafael y Gabriel, no toleraba la precedencia que ellos tenían en la distribución de los premios. Puede ser también que la música en demasía dulce y mística de aquellos otros discípulos fuese odiosa a su genio esencialmente trágico. Tramó una rebelión, descubierta a tiempo, y fue expulsado del conservatorio. Todo hubiera quedado así si Dios no tuviese escrito un libreto de ópera, el cual dio de mano, por entender que tal género de entretenimiento era impropio de su eternidad. Satanás llevó el manuscrito consigo para el infierno. Con el propósito de mostrar que valía más que los otros -y acaso para reconciliarse con el cielo- compuso la partitura, y luego que la acabó fue a llevarla al Padre Eterno.

Lina Cavalieri como Adriana, caricatura de Caruso.



-Señor, no olvidé las lecciones recibidas -díjole-. Aquí tenéis la partitura, escuchadla, enmendadla, hacedla ejecutar y si la halláis digna de las alturas, admitidme con ella a vuestros pies...

-No -respondió el Señor-, no quiero oír nada.

-Mas, Señor...

-¡Nada! ¡Nada!

Satanás suplicó todavía, sin mejor fortuna, hasta que Dios, cansado y lleno de misericordia, consintió en que la ópera fuese ejecutada, mas fuera del cielo. Creó



Caruso como el Conde Ricardo, caricatura de Enrico Caruso.

un teatro especial, este planeta, e inventó una compañía entera, con todas las partes, primarias y comprimarias, coros y bailarines.

-¡Escuchad ahora algunos ensayos!

-No, no quiero saber de ensayos. Bástame haber compuesto el libreto; estoy pronto a dividir contigo los derechos de autor.

Fue tal vez un mal esta negativa; de ella resultaron algunos desarreglos que la audición previa y la colaboración amistosa habrían evitado. En efecto, hay lugares en que el verso va por la derecha y la música por la izquierda. No falta quien diga que en eso mismo está la belleza de la composición, en huir la monotonía, y así explican el terceto del Edén, el aria de Abel, los coros de la guillotina y de la esclavitud. No era raro que los mismos lances se reprodujeran sin razón suficiente. Ciertos motivos cansan a fuerza de repetición. También hay oscuridades; el maestro abusa de las masas corales, encubriendo a menudo el sentido de manera confusa. Las partes orquestales son, por el contrario, tratadas con gran pericia. Tal es la opinión de los imparciales.

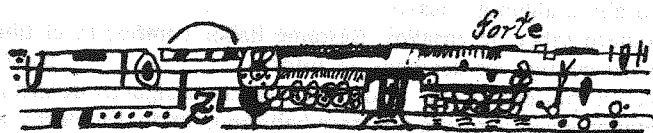
Los amigos del maestro pretenden que difícilmente se puede hallar obra tan bien acabada. Uno que otro admite ciertas rudezas y tal cual laguna, mas en la representación de la ópera es probable que éstas sean colmadas o explicadas, y aquéllas desaparezcan completamente, sin negarse el maestro a enmendar la obra donde hallare que no responde del todo al pensamiento subime del poeta. Ya no dicen lo mismo los amigos de éste. Juran que el libreto fue sacrificado, que la partitura corrompió el sentido de la escritura, y aunque sea bonita en algunos lugares, y trabajada con arte en otros, es absolutamente diversa y hasta contraria al drama. Lo grotesco, por ejemplo, no está en el texto de poeta: es una hinchazón para imitar a las *Alegres comadres de Windsor*. Este punto es discutido por los satánicos con alguna apariencia de razón. Dicen ellos que, en el tiempo en que el joven Satanás compuso la grande ópera, ni esa farsa ni Shakespeare eran nacidos. Llegan a afirmar que el poeta inglés no tuvo otro genio sino el de transcribir la letra de la ópera, con tal arte y fidelidad, que se confunde con el mismo autor de la composición; mas evidentemente es un plagiario.

-Esta pieza -concluyó el viejo tenor- durará lo que dure el teatro, no pudiéndose calcular en qué tiempo será éste demolido por utilidad astronómica. El éxito es creciente. Poeta y músico reciben puntualmente sus derechos de autores, que no son los mismos, porque la regla de la división es aquella de la escritura: "Muchos son los llamados, pocos los escogidos." Dios recibe oro, Satanás papel.

-Tiene gracia...

-¿Gracia? -grito él con furia; mas aquietóse luego, y replicó-: Caro Santiago, yo no tengo gracia, yo tengo horror a la gracia. Esto que digo es la verdad pura y última. Un día, cuando todos los libros sean quemados por inútiles, ha de haber alguien, puede ser que tenor, y tal vez italiano, que enseñe esta verdad a los hombres. Todo es música, amigo mío. En el principio era el *do* y del *do* hizose el *re*, etc. Esta copa (llenábala de nuevo), esta copa es un breve estribillo. ¿No se oye? Tampoco se oye el pan ni la piedra, mas todo cabe en la misma ópera.

## SERVIR A LA MÚSICA



ENTREVISTA A MIGUEL GARCÍA MORA

CONSUELO CARREDANO

**M**úsico por vocación, "huesero" por necesidad y funcionario por azar, Miguel García Mora es, a sus 77 años, uno de nuestros más notables músicos.

Estrenó e hizo estrenar en México algunas de las obras fundamentales de la música de nuestro siglo. Organizó en los sesentas una serie de importantes festivales de música contemporánea, y como pianista ha mantenido vivo el repertorio de obras mexicanas para piano.

Esta entrevista se llevó a cabo en su casa del centro de la ciudad de México en el mes de marzo de este año. Así, Pauta desea rendir un mínimo homenaje a este gran artista.

**Maestro, ¿cómo comenzó usted su vida como músico?**

Comencé tocando para que otros bailaran; solía acompañar las clases de gimnasia y las de las academias de baile. Más tarde fui profesor de música en algunas escuelas primarias y secundarias. Anduve también por los pueblos chicos enseñando a los maestros rurales los rudimentos del solfeo y del canto coral. Pero ahí el piano no servía para nada y aprendí a rasguear una guitarra. Fueron los años de la sierra de Puebla, de Michoacán, de Guadalajara...

**Usted ha sido acompañante de grandes músicos, ¿recuerda especialmente a algunos?**

Sí, yo toqué con casi todos los músicos que venían a México. Recuerdo particularmente a la gran violinista Ida Haendel y a ese gran músico que fue Henryk Szeryng, amigo de toda la vida. Trabajé también con los ballets rusos, con Balan-

chine, con Massine, todos ellos grandes artistas. He tocado con notables cantantes mexicanos y extranjeros.

**¿A qué se debe su interés por la música mexicana para piano del siglo XIX?**

Me han hecho esa pregunta y le confieso que en ocasiones hasta he llegado a enojarme, pero comprendo por qué me la hacen y voy a responderle: ¿cómo se le pide a alguien que ha nacido en un país determinado que no quiera lo que es suyo por derecho propio? Yo amo la música mexicana porque es buena y porque soy mexicano. No me queda más remedio. Yo no escogí este país; nací aquí y es por ello que los músicos mexicanos me interesan por sobre todos los demás; por encima de Beethoven, de Bach, o de cualquiera. Aunque esto no quiere decir que yo considere a la música mexicana como la mejor del mundo o la peor. Esto sería absurdo. La calidad de la música no tiene nada que ver con su nacionalidad, no tiene pasaporte.

**En el medio musical de nuestro país es usted considerado el mejor intérprete de música mexicana. ¿A qué atribuye usted esa "naturalidad" con la que aborda el repertorio del siglo XIX mexicano?**

No lo sé. Yo he viajado por todo el país y he tocado todo tipo de música. Aprendí mucho cuando estuve en las misiones culturales que organizó Vasconcelos. Por la vida y el trabajo que he tenido, he podido acercarme a mi gente. Conviví con los campesinos de Michoacán, de Jalisco, también estuve en la sierra de Puebla y recibí de ellos grandes lecciones. Me enseñaron entre otras cosas, una gran cantidad de canciones mexicanas, y debo decirle que me sé muchas, muchísimas. Trabajé largo tiempo como "huesero" —para usar una palabra muy nuestra— tocando de todo en los restaurantes. Recuerdo que en *La Peña Montañesa* (un restaurante que estaba en 16 de septiembre, arriba del Olimpia) me contrataron como pianista suplente, no por buen pianista sino porque no era borracho. En fin, creo que si toco bien la música mexicana es porque amo profundamente a mi país y eso es quizá lo que transmito.

**A mi juicio, su dedicación a la música mexicana lo convierte en una rara avis, ¿no cree usted?**

Pues sí, es cierto. Aunque esto para mí tiene una explicación. A nosotros nos obligan, con toda la razón del mundo, a estudiar a los clásicos, a los grandes maestros europeos, en especial a los alemanes. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, el querido Chopin (aunque no tiene nada de alemán pero es centroeuropeo). Y es lógico, ellos son los que más han compuesto para el piano. Por eso no es de extrañar que un pianista chino, por ejemplo, maneje ese repertorio. La música francesa, si exceptuamos a Debussy y a Ravel, ya no es tan común que se toque.

Es más refinada, no es para las mayorías. Pero lo que es más raro aún es que los pianistas conozcan las canciones de su país, es por ello que los que nos dedicamos a tocar ese tipo de música somos una *rara avis* del piano.

*Su interpretación de las "Danzas afrocubanas" de Lecuona y algunas de las obras de Albéniz revelan, a mi juicio, además de un profundo conocimiento del estilo, una marcada preferencia por la música española.*

Sí, y creo que esto se debe a una razón de tipo histórico. México fue una colonia española. Los mexicanos aún seguimos divididos en dos bandos: los que adoramos a España y los que no la queremos. Por mi parte yo, con todo el amor que puedo tener por México, amo entrañablemente a España; me gusta su música, ¿por qué?,



García Mora a los 10 años con su padre y hermanos.

pues porque de alguna manera yo también soy español, igual que soy mexicano. Hago una aclaración: para mí, música mexicana, música española, o música latinoamericana, es básicamente lo mismo. En una palabra, todo el mundo hispánico ejerce una atracción y despierta un interés muy especial en mí.

*Si no me equivoco, en el año 1930 usted estrenó en México "Gaspard de la Nuit" de Ravel y posteriormente algunas otras obras de los impresionistas. Esto no era algo común entre los pianistas de su época.*

Yo hice la carrera completa de piano y como todo estudiante toqué el repertorio de siempre. La música francesa la fui descubriendo poco a poco. Mi maestra Esperanza Rodríguez Segura me introdujo en ese mundo y comencé a estudiarlos: Debussy, Ravel, Fauré, Poulenc y Satie son mis ídolos. En mi juventud ellos eran los "nuevos" compositores. Ahora son ya clásicos.

*Ahora que menciona a Satie, ¿qué opina del piano preparado de John Cage?*

El piano preparado es otra manera de hacer música. En ocasiones revela sonoridades muy hermosas. Me gusta y mucho, pero no me tocó, no fue lo mío. Lo mismo me ocurre con algunas obras de Enríquez, Ibarra o Quintanar, obras muy buenas, interesantes, pero con una grafía musical distinta a la tradicional. Es por esto que no puedo tocarlas, no sé cómo se hace y le confieso que me da envidia no poder hacerlo.

*¿Quiénes son, a su juicio, los compositores mexicanos para piano más sobresalientes del siglo XIX?*

Para mí, el primero y muy por encima de todos los demás es Ricardo Castro. Conozco su obra completa porque la he tocado. ¿Qué es afrancesado? Pues sí, lo es, pero que no se le reproche lo que era natural en su tiempo. Era la manera que tenía para defenderse de la ópera italiana. No hay que olvidar que México estaba absolutamente dominado por ella, y que en esa época todos los países, y México no fue la excepción, habían vuelto su mirada a Francia. Castro fue un profesional, la factura de sus obras lo demuestra. La música de los demás, ni para qué decir



García Mora con el Jefe de los agraristas, Baranca de Santa Clara, Jalisco, 1935.

nombres, son sólo baluceos; unos afortunados, otros sin sentido. Reconozco que Villanueva tiene algunas cosas buenas. Por ejemplo el *Vals poético*, (a ése que no me lo toquen), es una maravilla. La primera mazurca, las seis *Danzas humorísticas*, y hasta el *Vals amor* podrían serlo también.

**Es evidente que los compositores mexicanos han encontrado en el piano uno de sus principales medios de expresión. ¿Cómo ve usted la creación pianística a partir de Castro?**

En la obra de Ricardo Castro se siente la influencia armónica de algunos compositores franceses de fines de siglo XIX, aunque ya en sus últimas obras se asemeja un poco a Debussy. Manuel M. Ponce representa un paso adelante, aunque no se dedica al piano con tanto amor, ni su obra es tan nutrida como la de Castro. José Rolón es también importante aunque su producción es menor que la de Ponce; pero ambos "hablan" con un lenguaje más moderno. Pienso en las *Danzas mexicanas* de Ponce y en las *Danzas jaliscienses* de Rolón. Sin embargo, la eclosión moderna surge con Carlos Chávez. Él es, a mi juicio, el último compositor mexicano que ha escrito una obra sólida y abundante para el piano. No quiero decir con esto que no se siga escribiendo para el instrumento, pero no conozco ninguna obra que sea comparable a los *Diez Preludios* y a las sonatas de Chávez.

**En 1968 usted grabó el concierto para piano y orquesta de Rolón con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. Tengo entendido que posteriormente usted emprendió la revisión de la partitura. ¿Podría decirnos los motivos de esta revisión?**

Rolón hizo varias revisiones de la partitura orquestal del concierto. Anita de la Cueva, su mujer, lo estrenó en Guadalajara allá por los años treinta y después Rolón hizo varios cambios que lejos de enriquecer a la obra, ensuciaban la parte de la orquesta. Yo realicé la grabación de esa segunda versión, la última que hizo poco antes de morir. Sin embargo, no quedé satisfecho, y como conocía las dos versiones, lo que hice, de acuerdo con Hernández Moncada (antes él también ya había hecho una versión, aunque creo que pecó un poco de respetuoso), fue limpiar una serie de duplicaciones y pasajes "recargados", inútiles según mi punto de vista. Esta partitura está ya en manos de un copista y según parece, voy a tocarla con Manuel de Elías y la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

**¿Por qué cree usted que las tres piezas mexicanas más populares del siglo XIX sean tres vals?**

Pienso usted en *Sobre las olas*, en el *Vals poético* y en el *Vals capricho* ¿verdad? Así es. Bueno, el vals es el rey de la música de salón. Con música de salón quiero decir la música no sinfónica, no operística, no de cámara. Se sigue oyendo porque

el vals ha demostrado ser muy vigoroso. Su antecesor, el minué, también duro largo tiempo, pero ahora es una pieza de museo. Ya nadie se interesa por él. Hemos padecido una enfermedad que se llama "gran sinfonismo" y junto a ella, esta música sencilla se vuelve una "pobre infeliz". Poulenc dijo alguna vez: "la adorable mala música..." y nosotros tenemos "mala música" muy buena. La marcha *Tierra blanca* es deliciosa, lo mismo que la música de Agustín Lara, que queramos o no, es un orgullo para México. No todo el tiempo debemos estar calificando estéticamente, hay que entender las cosas desde un punto de vista social también. En España, por ejemplo, no todos conocen a Manuel de Falla pero todos cantan *Granada* de Lara. La música no la tenemos nada más nosotros. La música anda por todos lados; es una flor del espíritu humano.

**¿Es sólo mi impresión, o efectivamente, en México han destacado más las mujeres pianistas que los hombres?**

Me parece una pregunta interesante, yo también lo creo. Quizá tenga una explicación de tipo social. El piano posee un mundo maravilloso, único entre los instrumentos porque en él se hace toda la música. Los demás, diría yo, son instrumentos "lineales" que casi siempre representan una pequeña parte de la música. El piano, por lo contrario, tiene muchas más cosas

## Programa:

### I

Scherzo .....	Schiller
Vals .....	Grenwald
Niña Mercedes Forseck (1)	
El alegre labrador .....	Schuman
Danza de la molinera .....	Schmoll
Niña Lupe Moreno (1)	
Melodia .....	Zilcher
Minué .....	Zilcher
Scherzino .....	Zilcher
Niña Carmen Garza (1)	
Gavota .....	Zilcher
Vals .....	Zilcher
Elfentanz .....	Zilcher
Niña Ester Moreno (1)	

### II

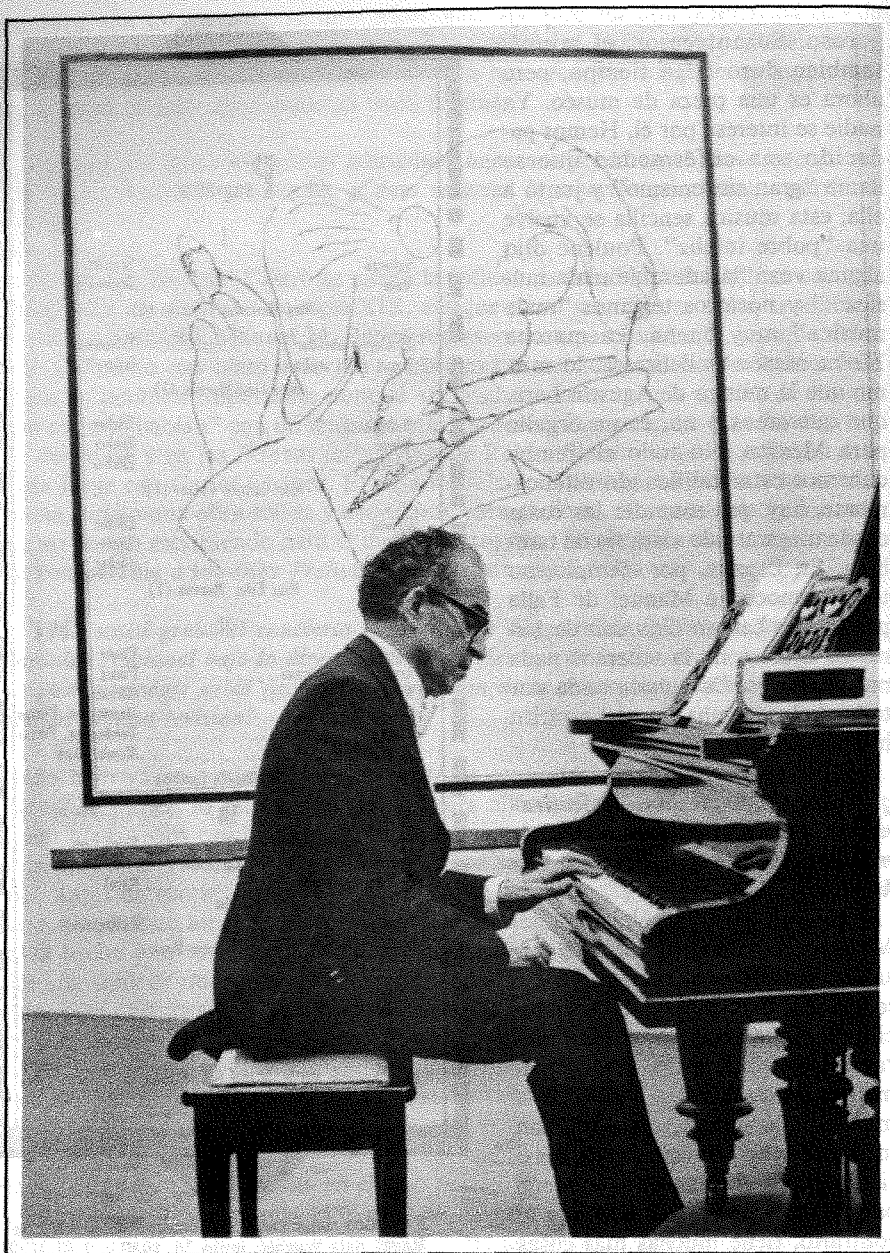
Duerme .....	Ponce
Arrulladora mejicana .....	Ponce
Mazurca .....	Carrasco
Canción mejicana .....	Dominguez Portas
Balada .....	Dominguez Portas
La hilandera .....	Mendelssohn
Srita. Matilde Garduño	

### III

Festa (danzas características) .....	Pujol Pons
Danza noble—Ballet—Corranda .....	Ravel
Gaspard de la nuit .....	Ravel
Ondina—La horca—Scarbo .....	Rubinstein
Estudio Staccato .....	Rubinstein
Sr. Miguel Garcia Mora	

(1) Discípula del Sr. Miguel Garcia Mora

Programa del estreno de *Gaspard de la Nuit* de Ravel, Sala Wagner, junio 26, 1930.



García Mora en el estreno de *Vexations* de Satie, Sala Benjamín Franklin, 1974.

qué decir (la literatura pianística que existe me dará la razón). Por otra parte, estoy convencido de que para llegar a ser una gran figura, es necesario dedicarse por entero a él. Creo que eso puede explicar que en México las mujeres pianistas destaquen más que los hombres. Me atrevo a decir que, en general, las mujeres que logran ser grandes pianistas, han podido, cuando menos en su etapa de formación, dedicarse de tiempo completo a su instrumento. A los hombres les es más difícil ya que por tradición somos los que llevamos el dinero a casa. Y ahí empiezan los trabajitos, las clasecitas, el "hueso" a fin de cuentas.

*Por último maestro, ¿qué es un buen concertista?*

Es otra *rara avis*. Es aquel que puede vivir del concertismo. Pero esto es algo que deberíamos desterrar de los conservatorios. Que se quiten eso. Que gocen la música. Que se dediquen a ser siervos de la música. Necesitamos curarnos de la enfermedad europea del concertismo. Hacer música en donde sea para el que la quiera escuchar. Todos los pianistas del mundo quieren llegar a ser Liszt, esa es una herencia que nos dejó este gran músico. Yo también quise ser concertista alguna vez. No lo fui, pero soy pianista, soy músico, y para mí el nombre de músico es glorioso. Sólo me duele no haber tocado en dos sitios: en un circo y en un burdel.

## DISCOGRAFÍA DE MIGUEL GARCÍA MORA

1955 *Valses mexicanos de 1900*. México: Musart, MCD-3001, 1 disco.

Lado 1:

1. Vals Capricho/R. Castro
2. Vals Bluettes/R. Castro
3. Vals Primavera/R. Castro

Lado 2:

1. Vals Poético/F. Villanueva
2. Sobre las olas/Rosas-Rolón
3. Vals Sentimental/R. Castro

1956 *Classical Mexican Waltzes*. México: Capitol Classics, P-18037, 1 disco.

Side one:

1. Vals Bluettes/R. Castro
2. Vals Primavera/R. Castro

3. Vals Poético/F. Villanueva
4. Vals Sentimental/R. Castro
5. Sobre las olas/J. Rosas

Side Two

1. Vals Caressante/R. Castro
2. Vals Amor/F. Villanueva
3. Vals Galante/M. M. Ponce
4. Vals de concierto/R. Castro
5. Vals Capricho/R. Castro

1956 *Danzas mexicanas*. México: Musart, MCD-3005, 1 disco.

Lado 1:

1. Tres danzas nocturnas/Luis G. Jordán
2. Hermosas tapatías, dos danzas/Luis G. Jordán
3. Mazurca en Re M/F. Villanueva
4. Danza humorística/F. Villanueva
5. Minué op. 23/R. Castro
6. Improptu en forma de polka/R. Castro

Lado 2:

1. Adiós/Carrasco
2. Mazurcas Nos. VII y VIII/Carrasco
3. Gavota/M. M. Ponce
4. Dos danzas mexicanas/M. M. Ponce
5. Preludio No. 5/B. Galindo
6. Tres danzas indígenas jaliscienses/J. Rolón

1956 *Isaac Albéniz*. México: Musart, MCD-3008, 1 disco.

Lado 1:

Suite española

1. Granada (serenata)
2. Cataluña (curranda)
3. Sevilla (sevillana)
4. Cádiz (serenata)
5. Asturias (leyenda)



García Mora durante una grabación, 1955.

Lado 2:

1. Aragón (fantasía) 2. Castilla (seguidilla)
3. Cuba (capricho)
4. Mallorca
5. Zortzico

1956 *Récital mexicano*. México: Musart, MCD-3012, 1 disco.

Lado 1:

1. Secreto eterno/Perches
2. Mazurca melancólica/R. Castro
3. Plenilunio/M. M. Ponce
4. Scherzino mexicano/M. M. Ponce
5. Veracruzana/Castillo
6. Añoranza/González Ávila
7. Barcarola/R. Serratos
8. Scherzo/Carrasco

Lado 2:

1. Intermezzo/M. M. Ponce
2. Balada mexicana/M. M. Ponce
3. Canción/S. Revueltas
4. Jalisciense/B. Galindo
5. Preludios I, II, V, y IX/C. Chávez

1959 *Ritmos de América*, México: Musart, MCD- 3020, disco.

Lado 1:

Danzas afrocubanas/E. Lecuona

1. La comparsa
2. Lola está de fiesta
3. Danza de los ñañigos
4. Ahí viene el chino

Lado 2:

Compositores de Brasil

1. Choros V/H. Villa-Lobos
2. Cirandha/H. Villa-Lobos
3. Dos saudades de las selvas/H. Villa-Lobos
4. Congada/Mignone
5. 8° vals de la esquina/Mignone
6. Moda/Lorenzo Fernández
7. Jongo/Lorenzo Fernández

1968 Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Luis Herrera de la Fuente. Miguel García Mora, pianista. México: RCA-MKL/S-1815, 1 disco.

Lado 1:

Concierto para piano y orquesta/J. Rolón

Lado 2:

1. Sones de mariachi/B. Galindo
2. Janitzio/S. Revueltas

1984 *Las más bellas páginas del piano*. México: Luzam, LUMC-8302, 1 disco.

Lado 1:

1. Vals en la b/J. Brahms
2. Romanza sin palabras/F. Mendelssohn
3. Intermezzo/M. M. Ponce

4. Sonata en Re/P. Soler
5. Mazurca en si m/R. Castro
6. Consolación No. 5/F. Liszt
7. Algo se pesca, danza humorística/F. Villanueva
8. Sevilla/I. Albéniz

Lado 2:

1. Claro de luna/C. Debussy
2. Noveleta sib m/F. Poulenc
3. Adiós/Carrasco
4. Sonata/D. Cimarosa
5. Vieja Viena/Godowski
6. Scherzo en Sib, op. 31/F. Chopin

1987 *Las más bellas páginas de los vals románticos mexicanos*. México: Luzman, LUMC-8603, 1 disco.

Lado 1:

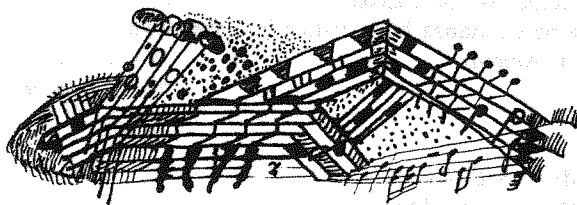
1. Olímpica/J. Herrera
2. Vals Poético/F. Villanueva
3. Duda/R. García de Arellano
4. Vals melancólico/R. Castro
5. Morir por tu amor/B. J. García
6. Vals Bluettes/R. Castro

Lado 2:

1. Tristes Jardines/J. J. Martínez
2. Vals Caressante/R. Castro
3. Vals Soñador/E. Díaz
4. Vals Amor/F. Villanueva
5. Vals Elegía/C. Chávez
6. Vals Capricho/R. Castro

Fechas proporcionadas por el maestro García Mora.

## RICARDO CASTRO



GUSTAVO CAMPA

Tiembla aún mi mano al trazar estas líneas y mi espíritu conturbado por la honda pena se rehusa indócil, y se ha rehusado, en estos días de duelo, a dictarme las palabras justas y las expresiones adecuadas para lamentar la desaparición del grande e infortunado artista y para ensalzar cual se debe sus extraordinarios y gloriosos méritos.

Obligado por un triste deber —deber de cariño fraternal y de compañerismo— pronuncié en las exequias de Ricardo un pequeño discurso dictado por la más sincera emoción; evoqué en unas cuantas frases los méritos del hombre y del artista, comprometiéndome a desarrollar más tarde mis ideas con amplitud y mis juicios con entera independencia.

Pues bien, ese momento no ha llegado aún: el dolor me oprime cruelmente, mi cerebro sufre aún las consecuencias de la tremenda sacudida, y si bien los pensamientos y recuerdos acuden en tropel a mi mente, huyen también en tropel cuando pretendo prenderlos en las puntas de la pluma.

No voy, pues, a hacer el panegírico de Ricardo Castro ni a trazar un juicio crítico del artista: voy a eslabonar como pueda algunos fragmentos escritos a propósito de sus triunfos, complementándolos con las observaciones que juzgue pertinentes.

Sería inútil relatar la vida de Ricardo: todo el mundo la conoce y es muy sabido que su precocidad fue precursora de la espléndida florescencia de su talento. Pero bueno es saber, aunque también se puede presumir, que Castro, como todos los artistas predestinados, apuró frecuentemente al amargo breva de la decepción. Y no porque, en relación con su extraordinario talento, dejase de soportar las punzantes heridas de la envidia, sino por el temor de no ser bien comprendido o ser olvidado fácilmente.

A este respecto recuerdo lo siguiente:

Hacia algunos años que Ricardo se había rehusado a presentarse al público como pianista, engolfado como lo estaba en algunos trabajos de composición y consagrado —como es preciso consagrarse en México para vivir— a la ruda labor de la enseñanza, cuando una tarde del mes de mayo de 1901, tropecé con él en el Conservatorio. Llevaba en la mano unas esquelas, y al saludarme puso una de ellas en la mía interpelándome a la vez, con esa afabilidad que tan típica era en él:

— ¿Quieres asistir a mi concierto!

— ¿Cuál concierto? —interpelé a mi vez.

— Preparo uno, dentro de pocos días, en la sala Wagner...

Y a mi nuevo ademán interrogativo se adelantó a contestarme con cierto dejo de amargura: “voy a tocar... para que no se olviden de mí...” Confieso que sus palabras dejaron en mi ánimo una impresión dolorosa... ¡Pensaba que le olvidaban, a él, que siempre fue querido y admirado!...

¡Pobre Ricardo! temía y esperaba, y por fortuna sus temores trocáronse en quimera y sus esperanzas superaron quizás a sus legítimas ambiciones.

A su llamamiento no solamente acudió el público solícito y entusiasta: acudió la gloria ciñendo su frente de laureles y fue tan buena compañera que no le abandonó más.

Aquel concierto fue el punto de partida de la ascensión gloriosa a que aludí en los últimos renglones de mi crítica sobre *La Leyenda de Rudel*. Gracias a una noble protección pudo consagrarse Castro libremente al estudio y, después de un año de labor, conquistar aquí y en toda la República los más brillantes triunfos que artista alguno haya obtenido hasta la fecha.

En ocasión de aquel primer concierto memorable di a luz un largo artículo alusivo, en forma de carta abierta, del que juzgo oportuno transcribir algunos fragmentos.

Ligado desde la niñez con Ricardo con los lazos de la más fraternal amistad, natural era que abriese mi sumario juicio con el capítulo de los recuerdos.

“Antes de trabar mutuo conocimiento personal —decía— cuando ambos éramos muy jóvenes, casi niños, y comenzábamos el estudio de la composición bajo la dirección del mismo maestro, ya un círculo tenebroso, perverso y malintencionado que funciona a la sombra y tiene más afiliados que una religión, círculo al que pertenecen todos y ninguno, había intentado desunirnos, alejarnos en lo posible al uno del otro, y tratado de sembrar entre ambos la más infundada de las desconfianzas. La calumnia y la mentira se habían dado la misión de deslizar en nuestros

Los griegos, a pesar de Pitágoras, se olvidaron siempre de la verdadera décima Musa: la del silencio, que es el más puro de todos los ritmos musicales.

Alfonso Reyes, Vol. IV, p. 56

oídos palabras estúpidas y hablillas tan absurdas como despreciables... ¿Qué podrían temer de dos inexpertos estudiantes, de dos pobres muchachos sin saber y sin experiencia?... Y sin embargo..."

Un buen día, caminando ambos con nuestras incorrectas partituras bajo el brazo con el fin de hacer una prueba orquestal en el Conservatorio, tuvimos oportunidad de conocernos, de cambiar las primeras palabras amistosas, de comunicarnos nuestros ideales y nuestros anhelos, y de ofrecer con pacto de arte y de cariño, una barrera infranqueable a los dardos envenenados que se nos dirigían.

Desde entonces fueron comunes nuestros afanes, comunes nuestras labores y constante el comercio de ideas y aspiraciones. Trabajábamos ambos, no con el deseo de superar el uno al otro, sino con el de obtener la desinteresada y recíproca aprobación.

Casi día con día Castro sujetaba humildemente a mi juicio sus recientes producciones, y yo me sentía orgulloso de presentarle las mías cuando aún no secaba la tinta en el papel. Puedo, pues, decir con orgullo, que fui el primero en conocer y aplaudir muchas de esas obras —los *Nocturnos*, la "Polonesa", el celebrado "Vals Capricho", el gentil "Minuetto", y muchas otras— que más tarde adquirieron merecida popularidad.

La evolución se iba operando lenta pero fructuosamente; huelga añadir que era el fruto del estímulo y de la más sólida confianza. Los años transcurrieron, y al darnos experiencia y madurez de criterio, sirvieron a Castro para ser indulgente conmigo y a mí para reconocer a más y mejor sus méritos y talento.

Bajo aquel exterior débil y enfermizo, había el espíritu de un luchador. Y no de un luchador vulgar que pretende ser creído bajo su palabra, sino del luchador laborioso, activo e inteligente, que acredita su esfuerzo con trabajos y con obras.

Castro se consagró con grande afán al estudio del piano, instrumento en que sobresalió desde sus tiernos años, y con igual ardor a la composición, rama del arte que siempre cultivó y en la cual también ha conquistado inmarcesibles lauros.

Como pianista, olvidó para siempre los primeros triunfos obtenidos con la ejecución del famoso "Himno del Brasil" y las fantasías de *Norma* y *Rigoletto*, para hacer estudio serio y reposado de estilos y maestros clásicos; y como compositor desechó sus primeras producciones y evolucionó completamente asimilándose las concepciones de los compositores franceses y alemanes contemporáneos.

Para valorizar el empuje de tales esfuerzos hay que tomar en consideración el medio desfavorable en que se vive y la atmósfera antiartística que se respira; débese reflexionar en la falta absoluta de modelos y de guía en las dificultades con que se lucha para producirse en un país, que, como el nuestro, no cuenta ni con frecuentes audiciones, ni con buenos elementos, y ni tan sólo posee una Sala de Conciertos; débese medir la poca importancia del estímulo cuando se imparte por unos cuantos, y la magnitud de la censura cuando brota capciosamente de los labios de los envidiosos.

Pensando en todo esto y algo más que me callo, se podrá juzgar de los méritos

## Caprice-Valse.

Ricardo Castro, Op. 1.

Allegro. 8

Piano.

*f*

*cresc.*

*ff brillante*

*dolce*

*rapido*

*f*

del que lucha y se estimará en su legítima cuantía el triunfo del que vence.

Y es verdad que si la lucha fue ruda no fue prolongada: el supremo consuelo del triunfo le aguardaba y la satisfacción de ganar la confianza de quienes podían alentarle y estimularlo. Un amigo de corazón y un alto hombre público, artista a su vez, vinieron en su ayuda, aportando el primero todos los elementos para fomentar la triunfante carrera, y premiando el segundo, con fe y con justicia, con noble propósito de estímulo artístico, aquella labor tan ardua y tan meritoria. Gracias a esos impulsos, el tímido artista que temía ser olvidado, fue aplaudido y celebrado en su propio suelo y después en la vieja y siempre culta Europa.

Ricardo partió para el Viejo Mundo pensionado por nuestro Gobierno, con la ilusión de corresponder a la distinción de que había sido objeto, que no por ser meritisima dejaba de ser excepcional. Justo era que diese a la patria la honra y la gloria que de él exigía.

Ni sus esperanzas, ni las de sus protectores resultaron fallidas; Ricardo fue celebrado allí como acá y su talento e inspiración fueron reconocidos en aquellos centros altamente artísticos y altamente cultos que, por lo mismo, no consagran medianías ni disimulan deficiencias.

Haré breve enumeración de los conciertos que organizó y de aquellos en que se ejecutaron algunas obras suyas, extractando, a continuación, los más satisfactorios juicios de la crítica europea.

El lunes 6 de abril de 1903 tuvo efecto su debut como pianista en la celebrada Sala Erard de París y en el Concierto Le Rey, efectuado el 26 del mismo mes, su presentación como compositor ante el público parisiense.

En el primero, aparte de varias obras de Beethoven, Bach, Chopin, Philipp,

... Los mayas, dueños de una música singular —trompetas y flautas, percutores y cascabeles, conchas de tortugas y el "teponaguaztli" de madera hueca y que corría varias leguas a favor del viento—, distinguían casi a nuestro modo los registros vocales (bajos, baritonos, tenores, contraltos, sopranos) y conocían unas danzas graves y otras livianas. Contaban con un teatro musicado y con bailables, el de los "ixtoles", y otro de pantomima y recitación, en que los actores o "baldzames", como en la incipiente comedia griega, se consentían burlas y sátiras contra los personajes presentes. Su cantor principal gozaba de sitio privilegiado en el templo. Los cantos remedaban al "zachic" o pájaro de cien voces, "zenzontle" mexicano. En el siglo XVI, Sánchez de Aguilar pondera sus farsas y admira su gracejo y su espíritu chocarrero, recomendando a la Iglesia que, en vez de prohibirla como se había intentado al principio, aproveche aquella vieja costumbre y le dé una aplicación más honesta, sustituyendo los temas gentiles con temas de utilidad religiosa.

Alfonso Reyes, *Obras completas*, Vol. XII, p. 291.

Dubois, Grieg y Moszkowski, figuraron en el programa las siguientes de su composición: Minuetto, Vals-Bluette y Chant d'Amour.

En el segundo, las siguientes piezas orquestales: Pequeña Marcha, Intermezzo de Atzimba, Baile Sagrado, Himno y el conocido Vals Capricho, estando la parte de piano a cargo del compositor.

"El Imparcial" de fecha 8 de mayo de 1903 reprodujo algunos de los juicios de la prensa francesa, entre los que sobresalen los siguientes:

De Le Monde Musical del 15 de abril.

"Ricardo Castro, profesor del Conservatorio de México, pianista y compositor, cuyo mérito es de los más serios, ha emprendido un viaje a Europa, trayendo comisión especial para estudiar la organización de los Conservatorios." Durante su residencia en París, el notable pianista quiso darse a conocer y el éxito ha venido a demostrar que sus deseos eran plenamente fundados. Si bien ha trabajado mucho él solo, Castro recibió los consejos de Eugenio D'Albert, y su ejecución lo demuestra. De la Sonata op. 31, número 3, de Beethoven, apreciamos, sobre todo, el Minuetto y el Scherzo; luego escuchamos con gran satisfacción la Gavota en re de Bach, la Polonesa en re menor y el Estudio en do menor de Chopin. De Philipp ejecutó Ricardo Castro con elegancia lo siguiente: Bailando y Elfo, luego interpretó la Fuente Encantada de T. Dubois, la Marcha de los Enanos de Grieg y el difícil estudio de concierto de Moszkowski. La interpretación del Arabesco de Liszt, nos agradó particularmente.

Finalmente hemos reservado para lo último, el placer de hablar de las encantadoras composiciones de Ricardo Castro, tituladas: Minuetto, Valse-Bluette y Canto de Amor, a las que dispensó el público una calurosa acogida.

Añadamos que Castro no se limita a escribir para piano, y que es autor de una ópera muy estimada en México, llamada Atzimba".

De Le Figaro, 9 de abril de 1903.

"Un artista de gran mérito, pianista y compositor que goza de gran reputación en México —Ricardo Castro— ha dado un concierto en la Sala Erard a fin de hacerse consagrar por el público parisiense.

El éxito fue ruidoso: después de cada uno de los trozos ejecutados —obras de maestros clásicos y modernos— el eminente artista fue calurosamente aclamado. Se escucharon con vivo placer, sobre todo, sus obras originales: Minuetto, Valse-Bluette y Canto de Amor, las tres deliciosamente inspiradas.

Las cualidades de virtuosidad y de talento musical de Ricardo Castro, se confirmaron plenamente durante este concierto que pareció muy corto al numeroso público".



Ricardo Castro.

De Le Guide Musical. 3 de mayo de 1903.

“En el concierto Le Rey, del domingo 26 de abril, se ejecutaron varias obras de Ricardo Castro, Profesor del Conservatorio de México: una pequeña marcha en la cual el autor parece haber seguido la escuela de Meyerbeer, y dos fragmentos de su ópera Atzimba, uno de los cuales, el Intermezzo, parecieron contener temas de lindo sentimiento melódico: en cuanto al segundo fragmento, la ejecución orquestal no fue tan buena que nos permitiese formarnos un juicio equitativo sobre esa página que denota, sin embargo, en el autor cierta habilidad de escritura.

Ricardo Castro ejecutó con mucho brío un Capricho Vals para piano y orquesta, que no carece de encanto, pero sería de desearse que se suprimiese el bombo, subrayando frecuentemente los tiempos fuertes”.

En la segunda serie de los conciertos Le Rey, el 10 de abril de 1904, ejecutáronse las siguientes obras de Ricardo: Minuetto para instrumentos de arco, una Romanza para violín y la Marcha tarasca de Atzimba. Acerca de ellas publicó el siguiente juicio La Revue Musicale:

“La marcha de la ópera Atzimba, que se ha cantado en América, está construída sobre un antiguo tema mexicano que Castro ha desarrollado de manera enteramente ingeniosa, y del que sacó curiosísimos efectos. White tocó una Romanza para violín que la orquesta debió acompañar mejor. Los cornos, principalmente, estuvieron inexorables... Un Minuetto para instrumentos de arco, de una preciosidad fina y espiritual, completó esa selección de las obras de Castro”.

El 28 de abril de 1904 se verificó en la Sala Erard un segundo concierto dado por el insigne artista. En esa audición ejecutó Castro una brillante selección de composiciones de Beethoven, Bach, Chopin, Moszkowski, Chaminade y Liszt, y una buena serie de obras originales escritas durante su permanencia en París. Va en seguida su enumeración:

Hoja de Álbum, Barcarola, Rive, Serenata, Nocturno, Estudio, Junto al Arroyo, Valse Impromptu, y Estudio de Concierto núm. 2.

Uno de los periódicos más populares de París, Le Journal, publicó el 1° de mayo el siguiente entusiasta juicio:

“Una buena parte del Programa estuvo consagrada a las obras del pianista-compositor. Seis preludios, Pres du Ruisseau, Valse Impromptu y Estudio de Concierto, todas notabilísimas y de alta inspiración. Pres du Ruisseau es un trozo al que, desde ahora, anticipamos un brillante éxito en el repertorio de los grandes conciertos. Los Preludios son divinos; encierran páginas, como la Hoja de Album y Reve, tan exquisitas, tan ideales, podemos decir, que recuerdan a Schumann. En suma, una audición excepcionalmente impregnada de entusiasmo, en el curso de la cual las llamadas y los bis, que no faltaron, se convirtieron en ovaciones; pues, hecho digno de consignarse, el artista mexicano es todo un temperamento: hay en su ejecución, aparte de un sentimentalismo profundamente tierno, tal calor, tanta pasión, una sonoridad a la Rubinstein, de tal manera extraña y poderosa, una

virtuosidad tan extraordinaria, un conjunto, en fin, de tan nobles cualidades, que quien las posee está enteramente designado como una naturaleza selecta, verdadera organización musical, tan rara de encontrarse hoy, en estos tiempos de acrobatismo pianístico. Ricardo Castro es un pianista genial. Retened su nombre porque, en lo porvenir, mucho se hablará de él. Ya lo veréis”.

Opinión de tan alto valor, lanzada a la publicidad por un diario poco accesible y, por lo común, desafecto a los artistas extranjeros, tenía para enorgullecer a otro que no hubiese sido tan modesto como Ricardo. El compositor sintióse lisonjeado y estimulado, a no dudar, y se esforzó por hacer conocer otras obras suyas de mayores proporciones y alientos. Lograr tal cosa en París habría sido casi imposible o tremendamente dispendioso; en consecuencia, dirigió su mirada hacia un país vecino —la Bélgica— cuya hospitalidad es proverbial.

Castro emprendió el viaje a Bruselas, en donde trabó íntima amistad con el distinguidísimo violoncellista Loevensohn, quien sirvióle de excelente guía e introductor en aquel centro artístico.

Muy poco tiempo después, el 28 de diciembre de 1904, hizo Ricardo su debut como pianista y compositor en Amberes, en un concierto verificado en la gran Sala del Jardín Zoológico.

Gran parte del programa fue consagrada a las obras de nuestro compatriota, siendo de notarse que dos de ellas fueron de reciente producción: los conciertos para piano y violoncello con acompañamiento de orquesta. Además de estas ejecuciones: el Minuetto, la Romanza para violín, el Intermezzo, la Marcha y la escena final de Atzimba para solos, coro y orquesta.

Seguramente que ese concierto constituyó uno de los éxitos más francos y sinceros de Ricardo Castro en Europa, a juzgar por la unanimidad de juicios y el legítimo entusiasmo de la crítica musical. Buena parte de tales juicios fue reproducida por *El Imparcial* del 19 de febrero de 1905; pero tengo a la vista un sinnúmero de otros igualmente entusiastas entre los cuales me sería difícil hacer una acertada elección. Sin embargo, pareceme que el siguiente, publicado en *La Federación Artística* del 1º de enero de 1905, rinde justicia a nuestro compatriota, con mayor cordura que muchos otros. Hélo aquí:

“Gran parte del programa estuvo reservada a las obras del mexicano Castro. El autor ejecutó magistralmente su Concierto para piano, obra intrépida y lucida que se resuelve en una delirante polonesa. El Concierto para violoncello está construido sobre un tema profundamente emocional; de una orquestación poco feliz en la introducción, se revela en toda su profundidad cuando el violoncello ataca su parte. La obra se sostiene brillantemente en el Andante y el Vivo: Loevensohn le prestó toda su elocuencia vigorosa y caliente, de suerte que la bella obra produjo todo su efecto. La orquesta encantó al numeroso público en la Marcha Tarasca del drama lírico Atzimba, construida sobre motivos populares mexicanos y desarrollada con pintoresca bravura.

En fin, la Escena Final del mismo drama lírico, para solos, coro mixto y orquesta, ha probado la habilidad de Castro en el dominio vocal, melódico y orques-

tal. La escena, trágicamente animada, desprende acentos de lo más puramente conmovedores, y se funde en un cuadro musical tan bien delineado como sincero.

El público, que casi se había dormido con el poema de Durant, despertó gradualmente con el ritmo tan franco y flexible de las obras de Castro. Y fue con justicia: en nuestros días el torticollis orquestal y armónico es tan contagioso que se siente uno encantado al encontrar, por excepción, un compositor moderno que lleve la cabeza recta, sobre sólidas espaldas. Para apreciar a Castro en su justo valor, es saludable repasar a la memoria las obras, especialmente para violoncello, que no han presentado nuestros grandes conciertos; sobre tal fondo, el Concierto de Castro formará un brillante y sólido alto-relieve. Además, todas sus obras se distinguen por su encanto irresistible que engendran la sinceridad y la variedad al servicio de la melodía y de la emoción.

No podremos pronosticar cómo la moda (emplearemos esa palabra) juzgará las obras de Castro. Desearíamos que su viaje por Europa refinase sus preciosas cualidades; pero esperamos que no las orientará por nuevas vías. Ha encontrado la buena”.

Ciñendo aún tan frescos laureles, Ricardo regresó a México, compensando la leve contrariedad que le produjese el alejarse de aquellos cultísimos centros de arte, con la dulce ilusión de volver a pisar el suelo de la patria. Venía a ofrecerle el último fruto de su inspiración, esa encantadora Leyenda de Rudel que tanto habíamos de aplaudir; venía a probar que no había sido ingrato ni con ella ni con sus protectores, y que a los sacrificios correspondía con esfuerzos; venía al lado de los suyos, de sus amigos y admiradores para hacer viables sus aspiraciones y para sentirse reanimado al calor del afecto, que a las veces parece más intenso que el de la admiración. Venía, por último —y nadie lo había sospechado entonces— a dormir su postrero y apacible sueño en el regazo cariñoso de su patria...

Aguardábanle los éxitos, aguardábanle los honores y los homenajes meritísimos... y aguardábanle también la Parca inexorable, que con crueldad, con saña, casi con gesto irónico, tronchó su existencia traidoramente, cuando todos, y el arte más que todos, necesitábamos de ella y más podríamos haberle exigido.

El duelo provocado con la muerte de Ricardo, no por haber sido tan sincero, unánime y profundo, deja de ser menos consolador. Cuando la pena se extiende hasta los últimos rincones y llega hasta el alma del pueblo, y la sacude, y la hace prorrumpir en sollozos, hay para qué meditar y por qué consolarse.

Si por unos instantes volviese a la vida el infortunado artista y contase una a una las lágrimas que su ausencia ha provocado, no desconfiaría más, ni repetiría aquellas amargas palabras:

“Voy a tocar... para que no me olviden...”

Gustavo E. Campa, *Críticas Musicales*, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, librería Paul Ollendorff, 50, Chaussée D'Antin, 50, Paris 1911. El artículo “Ricardo Castro” está en la pág. 340-350.

ANTONIO MACHADO

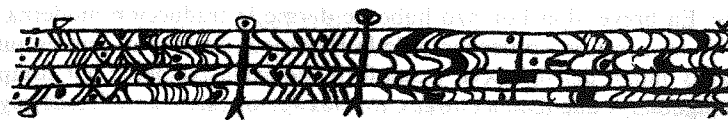
## GALERÍAS

I

**En el azul la banda  
de unos pájaros negros  
que chillan, aletean y se posan  
en el álamo yerto.**

**...En el desnudo álamo,  
las graves chovas quietas y en silencio,  
cual negras, frías notas  
escritas en la pauta de febrero.**

## GÓNGORA MÚSICO



FRANCISCO A. DE ICAZA

**A**l encontrar en diversas biografías de Góngora la noticia más o menos ampliada y documentada, de que el aprendizaje de la música y la esgrima le llevó en Salamanca el tiempo que debía haber dedicado a la jurisprudencia, pensé siempre cuán curioso sería dar con alguna muestra de aquellos estudios y ejercicios musicales que tanta influencia debieron tener más tarde en la riqueza rítmica de su verso, sobre todo en las formas populares.

El azar, gran colaborador en este género de investigaciones, me deparó ese hallazgo, no cuando lo buscaba, sino impensadamente.

Compulsaba yo varios códices de la Biblioteca Nacional de Madrid, a fin de ordenar y depurar el texto del tomo de versos satíricos y amorosos que un editor madrileño, al trazar el plan de su Colección de Obras Maestras de la Literatura Universal, pensó dedicar al gran poeta cordobés, y quiso confiarme, cuando al llegar al folio 433 del códice M. 392 —hoy manuscrito 4, 118—, tras de una hoja en blanco, encontré interpolados entre los versos unos folios de notas. Miré y remiré, sin fruto inmediato, las páginas cuya notación en cifras del siglo XVII sólo es comprensible para los iniciados; pero, convencido de que aquella vez había dado con más de lo que esperaba, mi perplejidad no fue larga. Era jefe entonces de la Sección de Manuscritos el erudito musicógrafo don Lorenzo González Agejas —que después lo fue de la Sección especial de Música— y a él acudí en consulta. Díjome que no desconocía la existencia de aquel texto, aunque no había tenido ocasión ni motivo de estudiarlo; prometiome hacerlo desde luego en mi favor, y no le fue

Francisco A. de Icaza *Obras*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. *El Universal*, 21 de marzo de 1921. [C.]

difícil, versado en esos trabajos, por haber realizado tan cumplidamente entre otros el traslado, en notación actual, de la música de Luis Milán, el autor del *Cortesano*. En breve, don Lorenzo hubo de darme la traducción moderna.

El códice en cuestión –procedente de la Biblioteca de Durán–, no es autógrafo pero sí, a no dudar, del siglo XVII y está formado exclusivamente por composiciones de Góngora. ¿A qué iban a entrar entre sus versos estas si no fuesen suyas? No sólo la constante mención de sus biógrafos, a que antes me referí, sino la más interesante de sus confesiones autobiográficas –aquella su donosa y desenfadada defensa ante el obispo de Córdoba en la visita de 1589– comprueban que fue músico.

Culpábasele ante el prelado de asistir rara vez al coro; de distraerse y conversar en él; de formar en el corrillo del Arco de Bendiciones, donde se trataba de vidas ajenas: de concurrir a las fiestas de toros en la Plaza de la Corredera; de vivir, en fin, como muy mozo, y tratar con representantes de comedias, y escribir coplas profanas. Góngora tomó su defensa en broma; a las primeras inculpaciones contestó con salidas graciosas, que aquí no vendría a cuento reproducir. Pero respecto a los últimos puntos dijo: “Si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, mi poca teología me disculpa: que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje. Por lo que toca a mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa, donde vienen como a la de cuantos hombres honrados suelen, y más a la mía por ser tan aficionado a la música.”

Esta declaración no sería del todo precisa si no la corroborara aquel romance, también autobiográfico, “Qué necio que yo era antaño”, donde felicitándose, hacia 1594, de haber salvado de una enfermedad y curado de una añeja pasión, cuenta:

En mi aposento otras veces  
una guitarrilla tomo  
que como barbero templo  
y como bárbaro toco.  
Con esto engaño las horas  
de los días perezosos  
y vame tanto mejor,  
cuanto va de cuerdo al loco.

Trayendo a la memoria, en varias ocasiones, su vida estudiantil en Salamanca, y delarándose músico y mujeriego, juega del vocablo diciendo:

En su Reverencia  
un gran canonista,  
porque en Salamanca  
oyó teología.

Sin perder mañana  
su lección de prima  
y al anochecer  
lección de sobrina.

De aquellos tiempos en que más que la prima de cánones preocupábale la espada negra y la guitarra de cuatro cuerdas, refiere:

Que de medias noches  
canté en mi instrumento:  
*Socorre señora*  
*con agua mi fuero.*

Donde aunque tú no  
socorriste luego  
socorrió el vecino  
con algún caldero.

Y tras de contarnos en otra ocasión que no es tan necio que no entienda el contrapunto, hace aquí y allá juegos de palabras con las notas:

Estaba en lo más ardiente  
de un día canicular  
entre dos cigarras que  
le cantan al *sol* que *fa*.

Otras veces entra en detalles de especialista sobre la forma de los instrumentos de cuerda de entonces y la manera de tocarlos.

Esas comparaciones de músico-compositor y ejecutante no se confunden con las tradicionales figuras retóricas de arpas, liras y demás instrumentos y accesorios de que hablaron los poetas y versificadores de todos los tiempos. Son claras y vividas, como se ven asimismo en el maestro Espinel. No en vano era éste “único en el arte de la guitarra”, a la que añadió una cuerda.

En su epístola a Francisco Pacheco, obispo de Málaga, diciendo que la vida de aquel prelado le sirve para contrastar la suya, escribe Espinel estas características palabras: “Que afina la virtud como en el canto se afina la perfecta con la falsa.”

Góngora se complace en hallar similes en lo que, según sus propias palabras, alguna vez fueron realidades. Si está de broma, escribe:

Ahora que estoy despacio  
cantar quiero en mi bandurria  
lo que en más grave instrumento  
cantara, mas no me escuchan.

Arrímense ya las veras  
y célebrense las burlas...

Y si malhumorado:

Ya de mi dulce instrumento  
cada cuerda es un cordel  
y en vez de vihuela, él  
es potro de dar tormento.

Y por último —porque las citas serían interminables— en el relato de una fiesta escribe:

Que quiere doña María  
ver bailar a doña Juana  
una gallarda española,  
que no hay danza más gallarda.

Y una *gallarda*, una *jácara* y una *rondeña*, son las tres piezas reproducidas. Están escritas para la guitarra popular de cuatro cuerdas. Sencillo y de efecto —ahora que tonadillas y tonadilleras dan a los viejos cantos actualidad— buscar entre los versos de Góngora letra apropiada a cada una de las dos últimas. No lo he hecho así, porque soy poco o nada aficionado a esas fantasías aun en los casos en que pudieran pasar por aceptables. La realidad cautiva más hondamente que cuanto podamos inventar de la vida y de las obras de aquellos sutiles y multiformes ingenios.

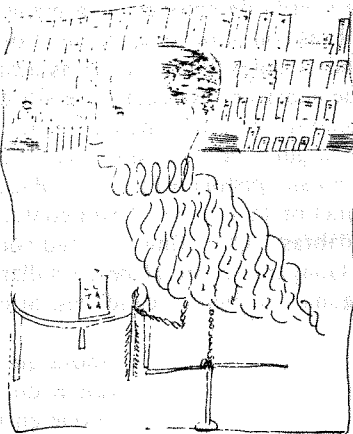
Los tres típicos fragmentos de música profana, auténticos, del siglo XVI, o comienzos del XVII, encontrados en un tomo manuscrito, todo de poesías de Góngora, son, de por sí, hallazgo suficiente.

FRANCISCO A. DE ICAZA

MÚSICA DE ORIENTE

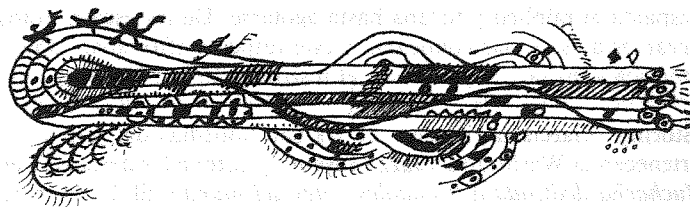
Cierra el piano; las cadencias  
de las danzas orientales no recuerdes,  
las cadencias de las danzas orientales  
que mis sueños arrullaron tantas veces.

No murieron mis rencores:  
dormitaban en su nido de serpientes,  
y ya asoman las cabezas triangulares,  
evocadas por la música de Oriente.



Góngora por Monterroso.

## NOTAS PARA UN SOLO DE SAX



FELIPE DE JESÚS HERNÁNDEZ RUBIO

A Francisco Hernández  
y Fernando Montes de Oca

Joe "Stormy" García fue un saxofonista tenor de origen mexicano cuya carrera musical se desarrolló en el suroeste de los Estados Unidos. Sin un lugar fijo de residencia, se le podía ubicar más frecuentemente en Los Ángeles, California, donde acompañó a diferentes grupos de jazz en clubes underground.

Reconocido y elogiado por grandes jazzistas, cuando éstos llegaban a efectuar temporadas en L. A. descendían hasta aquellos oscuros lugares donde tocaba "Stormy" García para "palomear" con él, pero ninguno de ellos lo invitó jamás a acompañarlo en los grandes clubes; de haberlo hecho, tal vez Joe los hubiera corrido de su "agujero", como él llamaba a los antros donde tocaba.

Su apodo de "Tormentoso" lo ganó por su conocida afición al alcohol y a que nunca quiso subordinar ni su música ni su forma de ser a estructura formal alguna. "La música está aquí; yo escojo los caminos por los que debo caminar y cuando no existen, los invento", le dijo a un insistente productor cuando no aceptó grabar un disco.

Son tres las cintas piratas grabadas en vivo que se disputan los coleccionistas cuando las pueden localizar: una donde toca con el trompetista Miles Davies; otra, con los saxofonistas Gene Amons y Dexter Gordon, y la tercera, con Óscar Peterson, en el bajo; Aírto Moreira, en las percusiones; Gato Barbieri, en el sax tenor y Paquito de Rivera en el clarinete, hay ahí un baterista no identificado. Esta última cinta es realmente para escucharse.

Cuando "Stormy" se sumergía en el mar de notas producido por su sax tenor, algunas veces las lágrimas comenzaban a correrle por las mejillas, entonces Joe daba la espalda al público y tocaba hasta agotarse. De las escasas fotos que de él se conservan ésta es la más conocida. A este respecto afirmaba: "Soy un médium entre la música y mi sax. Soy también el instrumento que él utiliza cuando quiere llorar".

Joe "Stormy" García no aparece en las enciclopedias del jazz pero partituras suyas pertenecen al Washinton's Jazz Museum y entre ellas destaca *Hierofonía con Sax y Muchacha dedicada a las adolescentes del mundo*. El 21 de marzo de 1987 fue encontrado muerto en su cuarto del *Cocodrilum Hotel*. Tenía cuarenta y nueve años de edad, uno menos de los que, según él, se había propuesto vivir. Su cuerpo, en posición fetal, estaba sobre la cama con una sonrisa que parecía una mueca de felicidad al trasponer los umbrales de este mundo, al cual, de no haber sido por su sax tenor, jamás hubiera intentado entender.

En su cuarto se recogieron pocas ropas viejas y sucias, la carta de un hijo que nadie le conoció llamado Louie, la novela *On the Road* de Jack Kerouac, un libro de poemas de Allen Ginsberg, el *Nuevo recuento de poemas* de Jaime Sabines (el poema "Los amorosos" estaba enmarcado con plumón rojo), una libreta con diversas anotaciones de donde fueron tomados estos fragmentos y por último, un sax tenor dorado cuyo paradero se desconoce y debe andar por ahí sobreviviéndole.

Su despedida fue sencilla. A falta de nota necrológica, *Los Angeles Times* le dedicó una brevísima nota en la página policiaca con la siguiente cabeza: "*Mexican Toxicoman Dead*". Como se ve, la suprema elegancia de la discreción.

#### LAS NOTAS

Si uno se fija bien, no hay ser vivo más parecido a una sirena que un sax.

Hay saxofones que ciertas tardes acuchillan con el filo de su sonido nuestra soledad. Nos arrinconan con desprecio y cuando no encuentran un basurero dónde tirarnos, nos lanzan con furia dentro de nosotros mismos.

Un sax nunca termina de tocar, sólo interrumpe su sonido en la esfera del tiempo y desde alguno de sus giros habrá de reaparecer.

Un corazón con otra forma de latir es el sax.

Hay en el sax una escala grande y otra pequeña que tocadas con mística matemática nos pueden conducir al Eterno.

Hay sonidos del sax que pueden arrojar un haz de luz sobre la lobreguez de nuestra alma.

Para un sax no hay cielo ni infierno, sólo existen tiempo y espacio aunque se extravíe en los cuatro.

Yo vi cómo un hombre tocaba un sax con los ojos cerradísimo y la desesperación de quien está a punto de tener un orgasmo con una sirena que se le escapa; para no perderla, el tipo nunca abrió los ojos y siguió tocando hasta que se ahogó en las profundidades de aquel exasperante sonido. Yo lo vi. La autopsia nunca reveló la verdad.

Es cierto que un sax no es una cosa, pero puede convertirse en un hogar.

Quien toca un sax es siempre un oficiante de luz interior.

Sólo acariciar a una mujer puede compararse con la dicha de tocar un sax bien afinado.

Ángeles pulverizados son algunos sonidos del sax, importante es que el oído los ubique en la brevedad del tiempo para rescatarlos.

Los dedos y la boca son instrumentos cuya finalidad es mantener comunicado al sax con el alma.

Tocar un sax es ir y venir sobre el mismo tejado encontrándolo siempre igual pero con diferentes huellas.

\*

El sonido de un sax puede desatar muchas lágrimas en nuestros ojos pero también la paz que proporciona a nuestro corazón un coito amoroso.

\*

Sólo algunos ciegos pueden ver el camino que traza el sonido de un sax.

\*

El sax es un jardín que debe regarse con la imaginación para obtener flores acústicas inimaginables.

\*

Piel que arde en sensualidad es un sax tocado con sentimiento.

\*

Que el sax continúe alucinando, que revienten las entrañas.

\*

El sax es como el alfabeto: no importa conocerlo sino intentar sus infinitas combinaciones.

\*

El silencio absoluto es otra nota que vibra en el sax.

\*

Tocar un sax es otra manera de besar el sexo del mundo.

\*

Hay noches que uno escucha elefantes cruzar por la calle pero, asomándose a la ventana, se reconoce a un sax que barrita esa tonada aprendida en otra jungla.

\*

El sax y el tiempo siempre se identifican pero nunca terminan de diferenciarse.

\*

Todo sax lleva dentro un animal en agonía que se niega a morir callado.

\*

La única forma de teorizar sobre un sax es tocarlo, ese momento donde carecemos del habla.

\*

Un sax puede orillarnos a una lucidez tan intensa que un sonido más y traspondremos las puertas de la locura.

\*

Ciertas lunas pueden provocar el aullido doloroso del lobo solitario que es un sax.

\*

Como un disparo, el sonido del sax puede rasgar el telón de la noche.

\*

El sax es una flor de metal con aroma de sonido que Dios construyó con la ayuda de algunos hombres.

\*

Acercarse cauteloso, pararse al filo del abismo, maravillarse con la profundidad, cerrar los ojos, mirar hacia adentro, saberse pájaro y lanzarse con plenitud al vacío sin dejar notas sueltas, hasta sentir que uno ya no es uno sino la libertad misma.

\*

Que necesidad de las palabras. Nada de esto es un sax.

\*

#### UNA OPINIÓN

Archie Shepp dijo: Hay dos tipos de saxofonistas: el virtuoso, que conoce muy bien la técnica y las posibilidades del instrumento, y el iluminado, que es uno solo con su sax y al que Dios le presta su aliento para tocar. Joe era de estos últimos.

## MÚSICA

### DOS POEMAS EN PROSA



PETER ALTENBERG

Traducción de Joel Peha

## DISCO DE GRAMÓFONO

(Deutsche Grammophon, sociedad anónima)  
C 2-42 531. *La trucha* de Schubert.

**H**ilo de agua de montaña traducido en música, claro como el cristal, murmurando entre peñascos y abetos. Encantadora bestia de prensa, la trucha, gris clara y punteada de rojo, acecha el botín, se detiene, fluye, salta, hacia abajo, hacia arriba, desaparece. ¡Grácil sed asesina!

El acompañamiento al piano es un dulce, suave y monocorde borboteo de agua de montaña, profunda y verde sombría. La vida real está ausente. ¡Se siente el cuento de la naturaleza!

Yo sabía que en Gmunden todas las tardes, una dama pedía tocar en la tienda del relojero el disco de la Grammophon C 2-42 531 dos y tres veces. Se sentaba en un taburete y yo permanecía de pie muy cerca del aparato.

Jamás nos dirigimos la palabra.

En las demás ocasiones escuchaba el concierto en espera de que yo apareciera.

Un día pagó tres veces seguidas por la pieza y después quiso irse. Entonces yo pagué una cuarta. Se quedó de pie en la puerta escuchando hasta el final.

Disco de la Grammophon C 2-42 531, Schubert, *La trucha*.  
Un día ya no regresó.  
Como regalo suyo me quedó la canción.  
Llegó el otoño y la explanada resplandeció de raras hojas amarillas.  
Entonces sacaron el gramófono de la relojería porque ya no era costea-  
ble.

## CONCIERTO

**L**egaste del concierto, llena de canciones y textos de canciones de poetas como Stefan George, Richard Dehmel y Jacobsen, el difunto danés que hacía música en palabras.

Lucías espléndida y hermosa en tu vestido áureo y amarillo, y tus amados ojos miraban hacia la lejanía de la que apenas venían. Un enano, una lombriz, un reptil miserable y enroscado aparecían ante ti como cobarde reminiscencia terrena de que llegabas de sublimes lejanías, y los suspiros demasiado comunes de mi amor se extinguían en los tonos de tus nuevos mundos musicales.

Moría de celos del concierto y todo lo que lo rodeaba como redundantes variaciones de un alma amada con fanatismo—. Moría.

Pero tú mirabas, en tu romántico vestido, áureo y amarillo, a la lejanía de la que venías como de un largo, largo, largo viaje—. ¿¿Dónde estabas, mujer?!?

Entonces bajé la mirada que primero se clavaba con maldad y me rendí al destino—.

Dijiste con modestia: “Fue muy bello se ha aprendido mucho; al menos se atisbaron mundos hasta ahora cerrados—.”

Entonces me quedé ahí sentado y ya no me atreví a tocar como antes tus amadas manos—.

Y tú dijiste: “¿¿Qué tienes?!?” Y yo dije. “Nada...”

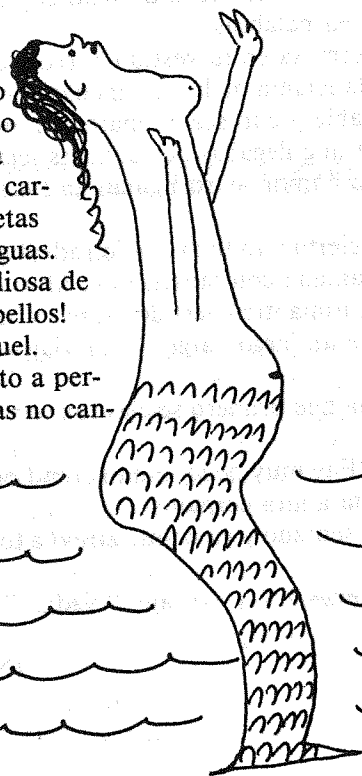
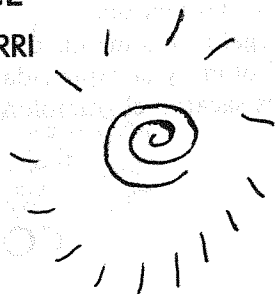
(Neues Altes; p. 25)

Alban Berg compuso sus *Cinco canciones para orquesta*, op. 4 sobre textos de Peter Altenberg.

## A CIRCE JULIO TORRI

¡CIRCE, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrear al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

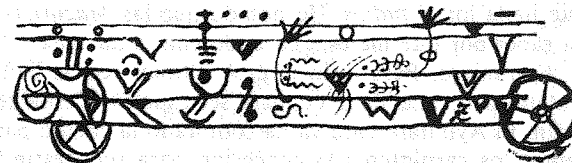


Sirena por Monterroso

Ensayos y poemas, en *Tres libros*, FCE: México, 1964.

## PIANOFORTE BILL Y EL MISTERIO DE LOS ESPANTAPÁJAROS

(WESTERN MUSICAL -CULTO- ITALIANO)



GIANNI RODARI

Traducción de Jesús Calzada

Allá, allá arriba, tras de los montes de la Tofa, donde los hongos están siempre carnosos y las castañas no tienen gusanos; y a veces también allá, allá abajo, en el llano de los caracoles, donde las aguas del río Mignone vagan sin rumbo fijo, merodea un solitario cowboy. Es Bill el Oriolés, así apodado porque es hijo de un criador de Oriol Romano. Los tolfetanos, por evidentes razones, lo llaman El Extranjero. Pero su verdadero nombre de batalla, es Piano Bill.

Escuchad en el aire las célebres notas de la Canción de la zorra, del *Microcosmos* de Béla Bartók, número 95, tercer volumen, página 44. Es Bill quien la ejecuta sobre su fiel piano. Juntos escalan las escarpas del monte Tosto; o bien acampan allá, hacia la Ripa Rosa, donde de nuevo vagan, abundantes, las aguas del Mignone. Juntos cabalgan, adelante Bill sobre su caballo blanco, detrás el piano, sobre su caballo negro. Pianoforte Bill. Piano Bill. Cuando se detiene para pasar la noche el solitario cowboy, antes aún de montar la tienda de campaña y encender el fuego para alejar a los Sheriffs, descarga el piano y esboza fugazmente las *Treinta y tres variaciones* de Beethoven sobre un vals de Diabelli.

Los campesinos del valle, poco antes de irse a la cama, se dicen uno a otro: -Ahí está Piano Bill que esboza fugazmente las *Treinta y tres variaciones*. Espléndida su digitación.

El Sheriff de la Tofa, que día tras día da cacería a Piano Bill para meterlo en chirona, sigue el eco como una pista sonora y se dice, regocijado: -Esta vez, Extranjero, te echo el guante.

De hecho, mientras el solitario cowboy saborea un succulento hongo asado a las brasas, el Sheriff se le aproxima, se le aproxima aún más y más, está listo para caerle encima en nombre de la ley. Pero Bill, que tiene oído absoluto, advierte el

cambio en el aire y sin siquiera volverse, le dice: -Tranquilo con las manos, Sheriff. Aquí estamos en territorio del Canal de Monterano; no tiene ninguna autoridad ni sobre mí ni sobre mi fiel piano.

-Eres astuto, Extranjero -farfulla el Sheriff.- Pero no te las arreglarás con una mazurka de Chopin el día que te eche el guante.

Piano Bill levanta, sin esfuerzo aparente, una ceja: -Raras veces toco a Chopin, -dice- y más que nada los *Estudios*. He notado que las *Mazurkas* hacen llover. Además quisiera saber por qué me está cazando con tanta saña.

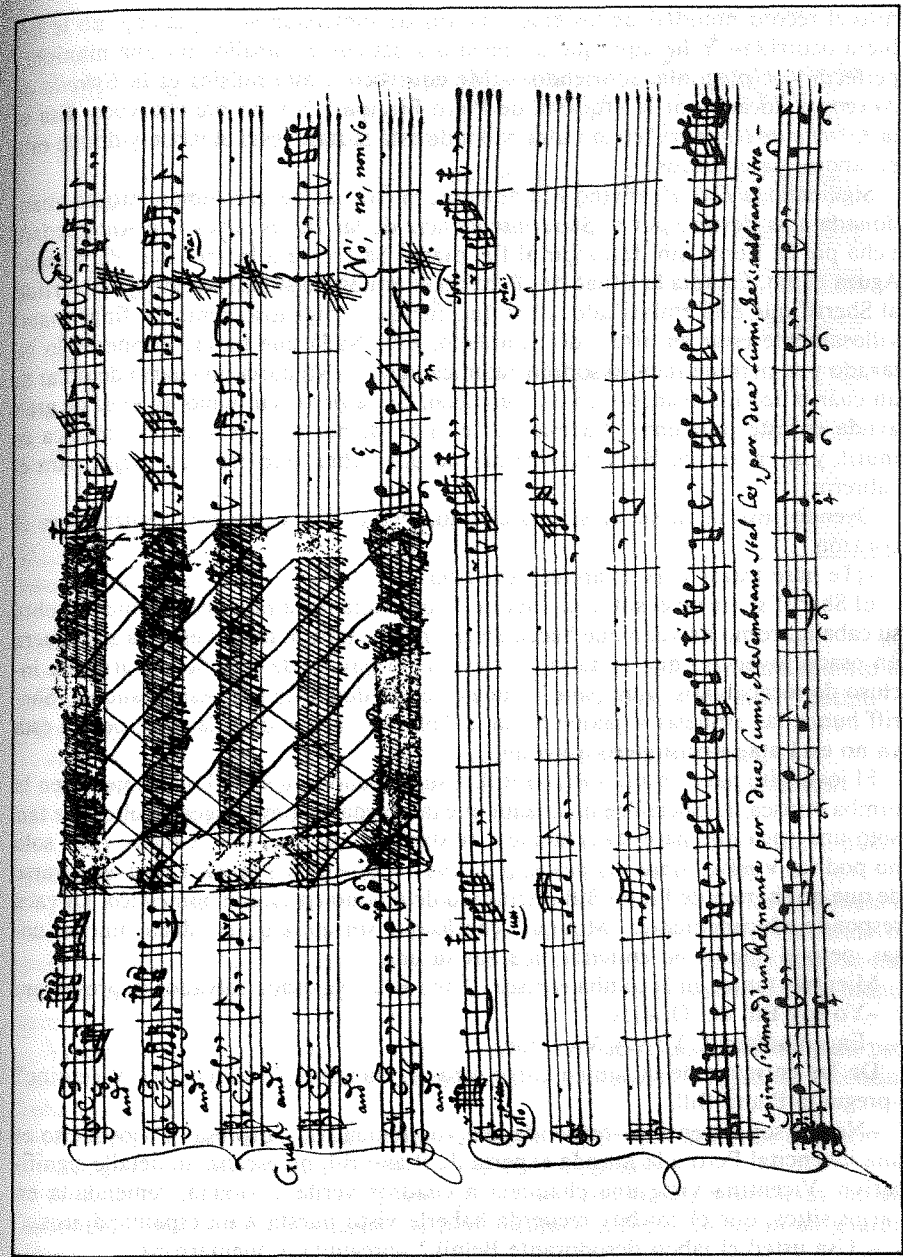
-Eres curioso, Extranjero. Pero te lo diré. A últimas fechas han desaparecido numerosos espantapájaros. Más de doce, para ser exactos. Varios testigos de ambos sexos te acusan. El Ayuntamiento ya ha comprado la cuerda para colgarte. Se ha convocado entre los carpinteros la concesión para prepararte la caja. Entre nosotros, se hacen las cosas en regla, con los ladrones.

Piano Bill reflexiona. Él también ha notado, en sus vagabundeos solitarios, una cierta rarefacción de los espantapájaros. Está dispuesto a jurar sobre su inocencia, sin embargo no dice nada. Ejecuta algunas *Escenas del bosque* de Schumann y se acuesta tranquilamente en su bolsa de dormir tras de haber cubierto al fiel piano con su funda de plástico gris. El Sheriff se acuesta no lejos, decidido a capturar al Oriolés con una estratagema cuando esté bien dormido. No obstante, sucede que se duerme primero él. Cuando lo escucha roncar, Piano Bill de nuevo carga el piano sobre el caballo, él mismo sube en su montura y reanuda su fatal andar, costeano el curso interminable del Mignone.

Camina y camina. Llega a la fuentejilla del agua avinagrada, bajo la Rota, y desciende para beber. Es un agua que facilita la digestión y quien bien digiere lleva la mitad del camino adelantado. De hecho, mientras bebe le viene a la mente que justo en el campo ahí cerca, ha sido robado un espantapájaros y decide ir a echar un vistazo o dos. Al segundo vistazo descubre una pista valiosa: una minúscula escama de jabón desodorante Belnik, conocido como "el amigo de las muchachas".

-Bill -se dice a sí mismo el solitario cowboy-, tal jabón de tal marca, no puede haber pertenecido a los espantapájaros, sino a alguna persona, masculina o femenina, que combina la audición de publicidad radiofónica con la higiene de las axilas. Busca pues el radiecito y el ladrón será tuyo.

Y espolea su caballo al trote, repasando mentalmente las *Variaciones Goldberg*, de Juan Sebastian Bach (en especial la quinceava, Canon a la quinta en modo contrario, Andante, con dos bemoles en clave) y explora con atención las campiñas circundantes; desciende al cañón de las Termas de Stigliano, hace una incursión a las Escaletas, se remonta tras las ruinas de Monterano. Así durante días, deteniéndose sólo para lavarse los pies donde el Mignone, o el Lenta, amainando en su curso, forman modestas lagunillas que la población ribereña llama justamente "pocetas". Piano Bill se lava los pies en la Poza del Tártaro, en la Poza de Tommasino, en la Poza de Ovejero (llamada así desde el día en que un pastor se ahogó en ella tratando de salvar una oveja: cosa que a Piano Bill, que detenta en incóg-



nito el récord mundial de los cinco metros de inmersión sin aqualung, no le hubiera ocurrido). Y he aquí que un buen día detiene el caballo con una maniobra perfecta y se pregunta, sonriendo: -¿Me equivoco o esta música es la *Estrella de Novgorod*, tocada por la orquesta de Piero Piccioni? No, no me equivoco. Esa es la *Estrella de Novgorod* en la radio, y donde está la radio está el jabón y donde está el jabón está el ladrón.

Siguiendo la *Estrella*, Piano Bill descubre la entrada de una tumba etrusca abandonada a su destino por la Superintendencia de las Bellas Artes y la Antigüedad. Echa pie en tierra, sin descargar al fiel piano. Se acerca a la abertura. Para oreja. Aguza el ojo. Estudia la situación. Pero no la estudia lo suficiente: no ha advertido al Sheriff que está emboscado sobre una encina y, engañoso como es, finge maravillosamente estar en otro lado. ¡Cuidado, Bill! Nada qué hacer. El Sheriff lo ha lazado y se permite incluso sonreír satánicamente: -No daría un cuarto de dólar ni un cuarto de vino blanco seco por tu cuello, Extranjero. Tu piano no te es de gran ayuda en este momento. Además ya te lo he dicho muchas veces: la música es inútil, y si en vez de Bach hubiese nacido una cabra, hubiera sido mejor para el cabrero.

Oyendo insultar a su músico preferido, Piano Bill siente una punzada en el corazón.

-¡Te haré tragar esas palabras! -exclama.

El Sheriff se rie de él sobre su cabeza. Luego salta de la rama directamente sobre su caballo, como ha visto que hacen en el cine. Pero de la tumba etrusca salta fuera un osado jovencito que corta la cuerda con su navaja de Boy Scout, provista incluso de sacacorchos, lima para las uñas y encendedor de gas. Así, cuando el Sheriff hunde las espuelas y galopa hacia la Tolfa, lleva tras de sí la sogá, pero a ésta ya no está atado prisionero ninguno.

El jovencito hace entrar a Piano Bill, a sus caballos y a su fiel instrumento en la tumba etrusca. El Sheriff se da cuenta que la cuerda está muy ligera, voltea; ve tan sólo una vaca que paca dulcemente y se daría de patadas por la rabia, pero solo no podría. Vuelve sobre sus pasos, pide sus documentos a la vaca para asegurarse de que no se trata de Piano Bill disfrazado de bovino en estado doméstico. La vaca responde educadamente: "Muuuu", con lo que sin duda quiere decir muchas cosas, pero el Sheriff no entiende ni siquiera una.

Mientras tanto, en la tumba etrusca, Piano Bill y su osado salvador se presentan.

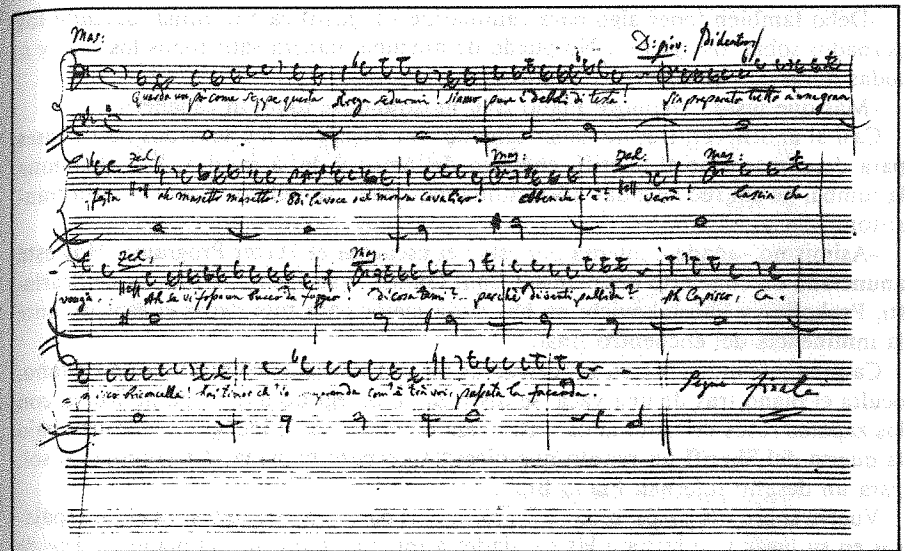
-Yo soy Bill del Oriolés.

-Encantadísimo. Yo soy Vicentino.

De las entrañas de la tumba surge otro jovencito. -¿También eres Vicentino? -pregunta Piano Bill.

-No, yo soy Vicentina -responde una voz femenina. ¡Sorpresa! ¡El jovencito es una jovencita! Pero a la mirada experta de Piano Bill no escapa un detalle significativo: Vicentina viste una chaqueta a cuadros verde y violeta, remendada en varios sitios, que el cowboy recuerda haberle visto puesta a un espantapájaros...

-¿Usa usted el jabón desodorante Belnik? -pregunta a quemarropa.



Mozart, *Don Giovanni*, 1787.

La muchachita responde ingenuamente que sí. -¿Ese radio es suyo? -adelanta con astucia Piano Bill, indicando un aparato de transistores del cual se difunde una aria de Cajovskij transcrita para "putipú" y "scetavajasse".

-Es mío -confiesa Vicentina. -Sin la radio, me sentiría huérfana.

-Entonces usted es -concluye Piano Bill-, la ladrona de espantapájaros.

-Cuidado con tus palabras, Extranjero-, se entromete Vicentino.

-¿Yo te salvo la vida y tú ofendes a mi prometida? Pero antes que nada, puesto que tenemos un enemigo en común, ¿por qué no nos entendemos?

Tras un par de interrogaciones, Piano Bill viene a saber la historia completa. Vicentino y Vicentina están secretamente enamorados; pero sobre Vicentina ha puesto los ojos el Sheriff, dándose aires de don Rodrigo; por lo que ellos se han dado a la clandestinidad, viviendo de bayas, raíces y peces pescados con las manos entre los guijarros revueltos del Mignone.

Vicentina ha huido con la minifalda, la radio y el jabón desodorante; para procurarle ropajes más adecuados a una muchachita perseguida y fugitiva, Vicentino roba los espantapájaros.

-Comprendo -dice generosamente Piano Bill-, ¿pero por qué más de doce?

-Toda mujer tiene un punto débil -le confía vicentino.

Lo llevan a otra parte de la tumba, que es una recámara sin servicios: he ahí todas las ropas de los espantapájaros acomodadas en hilera, como en un guardarropa.

-Debo también tener algo para cambiarme -se justifica Vicentina, bajando los párpados sobre los ojazos-. No puedo de ninguna manera salir todos los días y a todas horas con el mismo vestuario.

-Más que justo -reconoce Piano Bill, mostrándose todo un caballero.

Casi al anochecer, tras de haber tomado con Vicentino los acuerdos pertinentes para desenmascarar al Sheriff, enemigo del amor y de la música, Bill abandona la tumba, no sin recomendar a Vicentina mantener bajo el volumen del radiotransistor.

-Asimismo -añade-, intenta por esta vez escuchar el Tercer Programa. Hoy está anunciado un concierto del pianista Emil Ghilels, que ejecutará música de Scarlatti, Prokofiev y Shostakovich: no hay nada mejor para robustecer el espíritu ante la inminencia del encuentro final.

Camina y camina. Ya en las cercanías de la Tolfa, ata su caballo a un castaño, oculta el piano tras de una vaca, se disfraza de peregrino que viene de Roma con los zapatos rotos de tanto andar, atraviesa el territorio de incógnito y desliza bajo la puerta del Sheriff un recado que dice: "Te espero mañana al mediodía, al sol, para un desafío infernal. Piano Bill".

Vuelve sobre sus pasos, recorre las campiñas para reponer todos los espantapájaros en su lugar y se retira a las soledades a intentar sobre su fiel piano *El arte de la fuga*, de Bach, que ningún pianista del mundo ha logrado tocar completo por sí solo.

-Ese olor a polvo -dicen los campesinos, estremeciéndose en sus lechos-. Piano Bill está de nuevo intentando *El arte de la fuga*. Espléndida, además, la digitación.

Faltando cinco minutos para el mediodía, todos los tolfetanos se retiran a sus casas, atrancan puertas y ventanas y devoran *la pasta*. Faltando tres minutos para el mediodía, el Sheriff aparece en un extremo de la plaza, con una pistola en cada mano, otras dos ceñidas a la cintura y una quinta escondida bajo el sombrero. Faltando un minuto para el mediodía, al otro extremo de la misma plaza (¡pero qué casualidad!) aparecen el Oriolés, su piano, Vicentino, que lleva de la mano a Vicentina y Vicentina que lleva de la mano la radio de transistores. Piano Bill desmonta del caballo, descarga el piano y lo empuja frente a sí sobre sus ruedecillas hechas para el efecto.

-¡No se vale! -grita el Sheriff-. En los desafíos infernales no se admiten los parapetos.

-Me permito hacerte notar -replica Piano Bill-, que yo no porto armas, porque estoy en contra del humo de los disparos. Pretendo enfrentarte con mi piano, de hombre a hombre.

El Sheriff sonríe burlón, levanta una pistola, está por oprimir el gatillo... Pero justo en ese momento, del piano sale un tema de tal fuerza que el indigno representante de la ley siente una punzada en el mentón, otra en el piloro, una tercera en la manzana de Adán. Se lleva las manos al cuello, se desploma al suelo, se revuelca en el polvo. Los tolfetanos abren sus ventanas a tiempo para oírlo sollo-



Prokofieff, Cuarteto de cuerdas, op. 50, 1930.

zar: "¡Basta, basta! ¡Confieso! ¡Bach es grande, el Oriolés es inocente, Vicentina puede casarse con su primer amor, el cual nunca se olvida!

Esto es todo lo que quería oírle decir Piano Bill. El resto es de imaginarse. Los dos jovencitos se dirigen a sus merecidas nupcias y desean ser acompañados por Piano Bill.

-Tocarás para nosotros el *Ave María* de Schubert -dice Vicentina.

Una mueca de dolor se dibuja sobre el rostro del cowboy, atormentado por la intemperie: -No puedo -murmura-. De Schubert, si eso desean, les toco la parte del piano del *Quinteto de la trucha*...

Pero Vicentina quiere precisamente el *Ave María*, porque antes que ella la han tenido la hija del Alcalde, la hija de la maestra, su hermana Carlota y su prima Rosana.

-Lo lamento -murmura con un hilo de voz el honesto cowboy-. Es más fuerte que yo, Disculpenme, amigos...

Piano Bill espolea el caballo y se aleja al galope, para volver a su soledad... Y ve con bien, ve, solitario cowboy, que las aguas caprichosas del Mignone de acompañen cuando toques a Mozart sobre tu fiel piano, y que incluso las nubes atraviesen el cielo de puntillas para no perderse ni siquiera una bicromía de esa música divina.

(De *Nouvelle Fatte a Macchina*).

## DE LA VIDA MUSICAL EN POLONIA



ANA LARA

La idea que se tiene en México de Polonia, si es que se tiene alguna, está llena de misterios y de fantasía. Yo quisiera hablar, no tanto de Polonia en general, sino de la Polonia musical, más concretamente, de la vida musical polaca en torno a la música contemporánea.

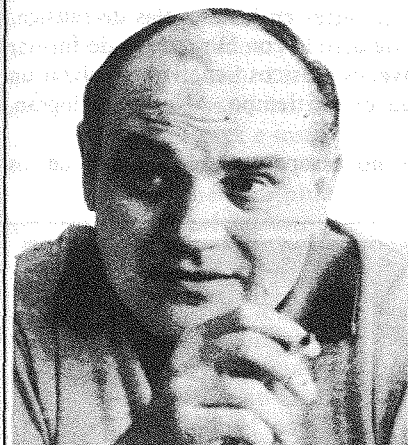
Polonia es uno de los países que tiene más festivales en el mundo: hay festivales de todos los tipos y géneros, para toda clase de públicos y en los lugares más diversos.

*El otoño de Varsovia* es posiblemente el más conocido en cuanto a música contemporánea se refiere. Se lleva a cabo cada año durante las dos últimas semanas de septiembre y abarca música contemporánea de todos los países, haciendo énfasis en la propia música polaca. Diariamente hay entre dos y cuatro conciertos en donde se escuchan las más diferentes corrientes estéticas y música de todas las generaciones. Hay incluso un concierto dedicado a los jóvenes compositores polacos. Y quien crea que la música contemporánea no tiene público, debe de ver cómo se llena cualquier sala de concierto para escuchar la última obra de Lutoslawski (y no sólo...)

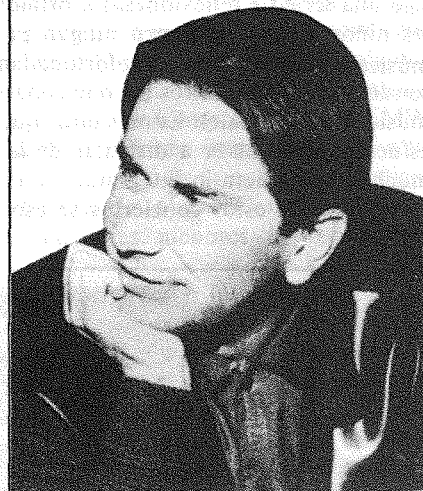
El siguiente festival importante es en la ciudad de Wrocław, al sur-oeste de Polonia. En esta ocasión el festival, que dura alrededor de seis días, está dedicado únicamente a la nueva música polaca. La programación es igualmente intensa que la de *El otoño de Varsovia* y la calidad de las obras supera muchas veces a la media del festival varsoviano.

*La primavera en Poznan* dura cinco días. En 1988 la mitad del festival estuvo dedicado a los niños. Los músicos polacos están realmente preocupados por el repertorio infantil, no sólo haciendo música para que los niños toquen, sino para

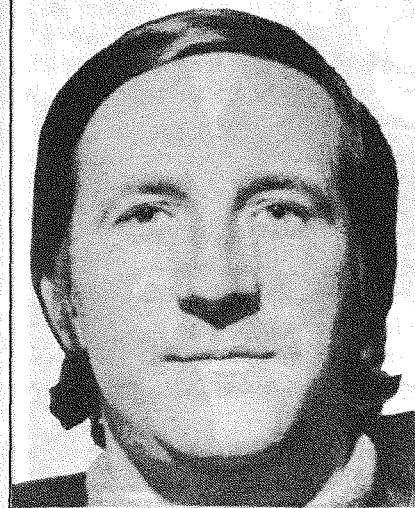
Kazimierz Serocki



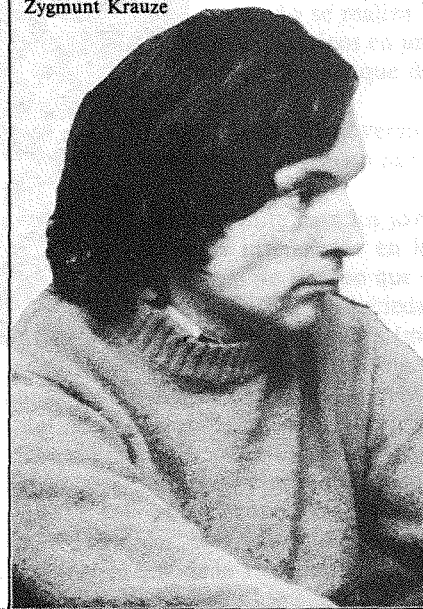
Tadeusz Baird



Tomasz Sikorski



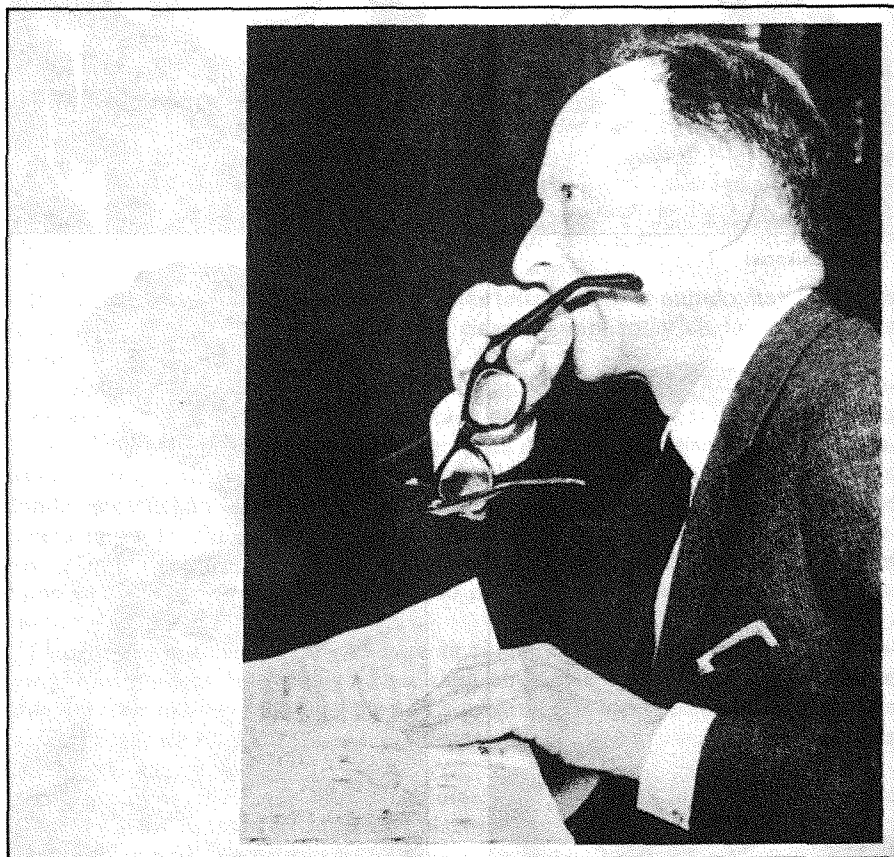
Zygmunt Krauze



que disfruten también de ella en las salas de concierto. Los mejores conciertos de este festival fueron precisamente los dedicados a los niños y creo que ellos los disfrutaron tanto como los adultos.

Esta preocupación por interesar a los más jóvenes en la música nueva trae consigo una serie de reflexiones. En primer lugar, la experiencia que se ha tenido con los niños es que no tienen ningún problema para "entender" el discurso de la música contemporánea; desafortunadamente, al entrar en las escuelas de música, son los mismos maestros los que coharten su desarrollo con el pretexto de formar músicos tradicionales. Es más tarde que los jóvenes músicos tienen que realizar un esfuerzo para volver a disfrutar de la música de su tiempo. Algunos lo logran, muchos ni siquiera lo intentan...

A través de estos conciertos se espera que no desaparezca el contacto de los



Witold Lutoslawski.

niños y jóvenes con la música nueva, estando todos muy conscientes de que no sólo serán el público del futuro, sino los maestros, los instrumentistas, los compositores.

Aparte de estos tres grandes festivales, se llevan a cabo otras actividades musicales. Sólo en 1988 podría enumerar: en Cracovia, la celebración de los 25 años del grupo de música de vanguardia PW2, que consistió en una serie de conciertos con lo más importante de su repertorio, además de mesas redondas con algunos compositores invitados, y una exposición de partituras gráficas (incluyendo alguna de Manuel Enríquez). La Sociedad Polaca de Música Contemporánea (PTMW) organiza conciertos en las principales ciudades de Polonia, impulsando así, a los jóvenes compositores e instrumentistas además de a los de ya conocido prestigio. Existe una rama de esta asociación llamada Círculo de Jóvenes Compositores, que se dedica únicamente a promover a los compositores, menores de 30 años, que pertenecen a la asociación.

En junio se realizó el Primer Festival Penderecki (primer festival, además, que lleva el nombre de un personaje vivo). El festival, realizado en Cracovia, lugar de origen de Penderecki, a todo lujo, comprendía únicamente obras del famoso compositor. Un detalle curioso es que estaba programada su ópera *La máscara negra* (1984-86), sobre el drama de Gerhart Hauptmann; pero como al compositor le gusta más la versión en alemán de la compañía de ópera de Poznan, en la invitación estaba incluido el viaje por avión de Cracovia, sur de Polonia, a Poznan, que se encuentra al oeste, y de regreso para llegar a tiempo al siguiente concierto.

Con la iniciativa de los jóvenes estudiantes varsovianos, cada año se realiza el Festival Artystacia, que intenta reunir a artistas visuales, actores y músicos en una serie de actividades conjuntas. Este festival está abierto a todos aquellos que deseen participar, sin importar la tendencia artística.

En el mismo estilo, pero con mucho más recursos, se celebró durante el verano, el Festival Arsenal 88. En este festival, principalmente pictórico, se incluían partituras gráficas así como diversos conciertos en la sala de exhibición.

Existe, además, un evento que es posiblemente el más importante para los jóvenes compositores y, eventualmente, para los instrumentistas interesados en las nuevas técnicas instrumentales. Se trata del Curso Internacional de Verano que se lleva a cabo cada año en las afueras de Varsovia. Organizado por la Sociedad Polaca de Música Contemporánea, consiste en reunir a un grupo de jóvenes (menores de 30 años), que hayan estudiado por lo menos hasta el segundo año de su carrera de composición. Son 15 días de curso en donde se combinan diferentes actividades: conferencias con celebridades del mundo musical, talleres y conciertos; además, cada participante presenta su trabajo y se discuten las diferentes ideas. El hecho de que todos los participantes: maestros y alumnos vivan en el mismo sitio hace un ambiente familiar; además de que se llega a conocer otra faceta de los compositores a quienes admiramos, y de la cual, a veces, se aprende más.

De esta manera doy un panorama, aunque muy general, de la vida musical de un país en donde el arte no es un lujo, sino una necesidad vital.

## DE NÚMEROS, MÚSICA E IDEAS



### ELIUD PORRÁS

a Agustín Ezcurdia

**1** Una de las más famosas anécdotas matemáticas nos cuenta cómo el pequeño Carl Fridrich Gauss realizó una sorprendente adición del 1 al 100. Ello sucedió un día que, queriendo sacudirse la atención de los niños, y disponer de tiempo para concentrarse en algún asunto, el profesor de Gauss les encargó que sumaran todos los primeros cien números enteros. Calculó que así se desembarazaba de ellos un buen rato, pero para su enorme sorpresa –y su no menor fastidio– un par de minutos más tarde el niño Gauss ya estaba de pie, a un lado de su escritorio, mostrándole en su tablilla el resultado correcto.

¿Cómo lo había logrado? Todo parece indicar que lo hizo de la manera más sencilla: procedió a sumar  $1 + 99$ ,  $2 + 98$ ,  $3 + 97$ , y así sucesivamente:



Todas las parejas suman como resultado 100. Dado que son 49 parejas, el total de todas ellas es 4900. Los números 50 y 100, omitidos en este emparejamiento, se suman a continuación y, gracias al súbito atajo, la respuesta final, 5050, aparece con toda facilidad. Gauss había descubierto una manera ágil, ingeniosa, e incluso elegante de hacer la suma en cuestión con total efectividad, de un modo que recuerda mucho las recomendaciones de Descartes acerca de cómo debería proceder el pensamiento. (Ya podía el profesor haberle encargado sumar del uno hasta el millón, que al fastidioso niño Gauss no se lo quitaría de encima.)

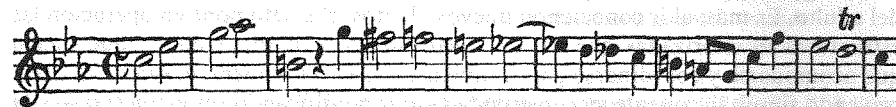
Gentilísimo Rey:

Con la más profunda humildad dedico a Su Majestad una ofrenda musical, la más noble parte de la cual deriva de la propia augusta mano de Su Majestad.

Así presentaba Bach, el 7 de julio de 1747, una de sus obras más extraordinarias: la *Ofrenda musical*, dedicada a Federico el Grande, rey de Prusia.

Con enorme placer recuerdo aun la muy especial gracia real cuando, hace algún tiempo, durante mi visita a Postdam, Su Majestad se dignó tocar para mí un tema para fuga en el clave, y al mismo tiempo me pidió gentilmente que lo desarrollara en Su presencia.<sup>1</sup>

Bach había llegado a la sede de la corte una tarde de mayo de ese mismo año. El rey ordenó ansioso que fuera traído a su presencia sin mayor dilación, de modo que, cansado anciano de 62 años, no tuvo oportunidad de asearse ni de reposar un instante. Ya en la corte, Federico, que sabía de su legendario talento improvisatorio, propuso unas cuantas notas en uno de sus claves, para que Bach improvisara algo a partir de ellas. Bach tomó asiento –por fin– y compuso, en el acto, una espléndida fuga a tres partes.



<sup>1</sup> El tema real

Uno de los aspectos más atractivos de la psicología genética de Jean Piaget es la posibilidad de integrar una teoría del conocimiento que dé cuenta de los procesos de percepción y de producción simbólica, en la estrecha y determinante relación que guardan con las formas de la efectividad. Esta psicología se basa en la existencia de estructuras de acciones interiorizadas en el sujeto, quien las desarrolla a partir de su contacto vital con la naturaleza. No sólo lo que estrictamente llamaríamos "actividad cognoscitiva" del sujeto se manifiesta como una estructura, sino también todas aquellas actividades que constituyen su íntima subjetividad. Así, además de estructuras cognoscitivas, existen estructuras afectivas, simbólicas, representativas, geométricas, estéticas y otras.

Nos interesa particularmente el hecho de que ninguna de estas estructuras opera con independencia, al margen de las demás. Constituyen un profundo entramado, determinándose recíproca y permanentemente: la mente humana compromete todos sus recursos para enfrentar al mundo en bloque. Por ello sabemos que aunque los objetos producidos por las diversas actividades humanas sean distintos, quizás *el proceso* de su producción no lo sea tanto.<sup>2</sup>

Existe la posibilidad de que en el fondo Gauss y Bach estuvieran realizando operaciones semejantes. Si estamos dispuestos a concederle, podemos remitirnos a los contactos posibles entre el pensamiento de los matemáticos y el de los compositores. Y a partir de ello, extender la mirada hasta ese fugaz, inasible momento que marca la génesis del pensamiento creativo. Veamos.

Piaget se acerca mucho a la concepción lingüística de Chomsky -¿o es Chomsky quien se acerca a Piaget?- cuando afirma que incluso las operaciones más sencillas susceptibles de ser repetidas (reflejos sensoriomotores) implican que el sujeto tiene interiorizado un esquema o esbozo de esquema a partir del cual la operación se repite. Este esquema, al ser confrontado con un nuevo objeto, sufre una modificación, y es esta modificación, o adecuación al objeto, lo que constituye el conocimiento del objeto. Los esquemas se van modificando, ampliando y constituyen estructuras cada vez más complejas y sofisticadas, como las que integran la psique del adulto. Es más: al ir conociendo nuevos objetos, el sujeto pone en operación las estructuras interiorizadas que ha ido desarrollando paulatinamente y que tienen que acomodarse y coordinarse para asimilarlos. De esta manera, el sujeto va construyendo simultáneamente su subjetividad -al ir modificando sus estructuras- y la "subjetividad compartida" o intersubjetividad. El mundo objetivo y el mundo subjetivo se construyen de manera paralela y complementaria.<sup>3</sup>

La experiencia va haciendo más eficiente el desempeño del sujeto en sus contactos con la realidad. La resolución de ciertos problemas, que inicialmente se hacía por tanteo, poco a poco va interiorizándose: una vez que las operaciones de clasi-

ficación, asociación, correspondencia y seriación se han constituido como esquema o estructura, la solución de problemas que requieran de estas operaciones será cada vez más espontánea, más natural. Los tanteos se realizan ahora en el interior del sujeto; la acción se interioriza y se da en el seno de la estructura correspondiente, tal y como sucede en un juego de ajedrez, en el que los participantes estudian mentalmente movimientos y prevén sus consecuencias antes de realizarlos efectivamente. Fue de este modo como Beethoven pudo componer su Novena Sinfonía, aun estando sordo: disponiendo y combinando mentalmente sonidos que ya había interiorizado. Bach gustaba de realizar ejercicios mentales similares. Forkel recuerda cómo "a veces se encontraba en una iglesia con alguno de sus hijos, cuando se comenzaba a tocar una fuga a plena orquesta. Tan pronto hecha la exposición del tema, se volvía hacia su hijo para decirle lo que el compositor podía y debía hacer para manejar bien el tema. La obra estaba bien desarrollada, y lo que había previsto ocurría. Bach se mostraba muy contento de ello y tocaba ligeramente a su hijo con el codo para observar que había adivinado bien".<sup>4</sup>

Para el caso de operaciones abstractas, como las que constituyen las matemáticas, la filosofía, la poesía y la música, es posible "explorar" interiormente no sólo lo dado, sino incluso lo posible, valiéndose de palabras o signos sin referentes empíricos, o sin imágenes de objetos reales. Y ya que el "espacio interior" en que todas estas operaciones se realizan es construido también a partir de acciones reales del individuo, es necesario afirmar que existe un origen común del conocimiento abstracto o formal y del concreto o fáctico. O ir más lejos aún: si las referidas estructuras interiores (educación) son construidas por el sujeto epistémico (la consciencia) en su intercambio con la naturaleza (el no-yo), y si son ellas y el bagaje biológico (herencia) lo que constituye toda la subjetividad, entonces la subjetividad es una construcción objetiva, intersubjetiva.

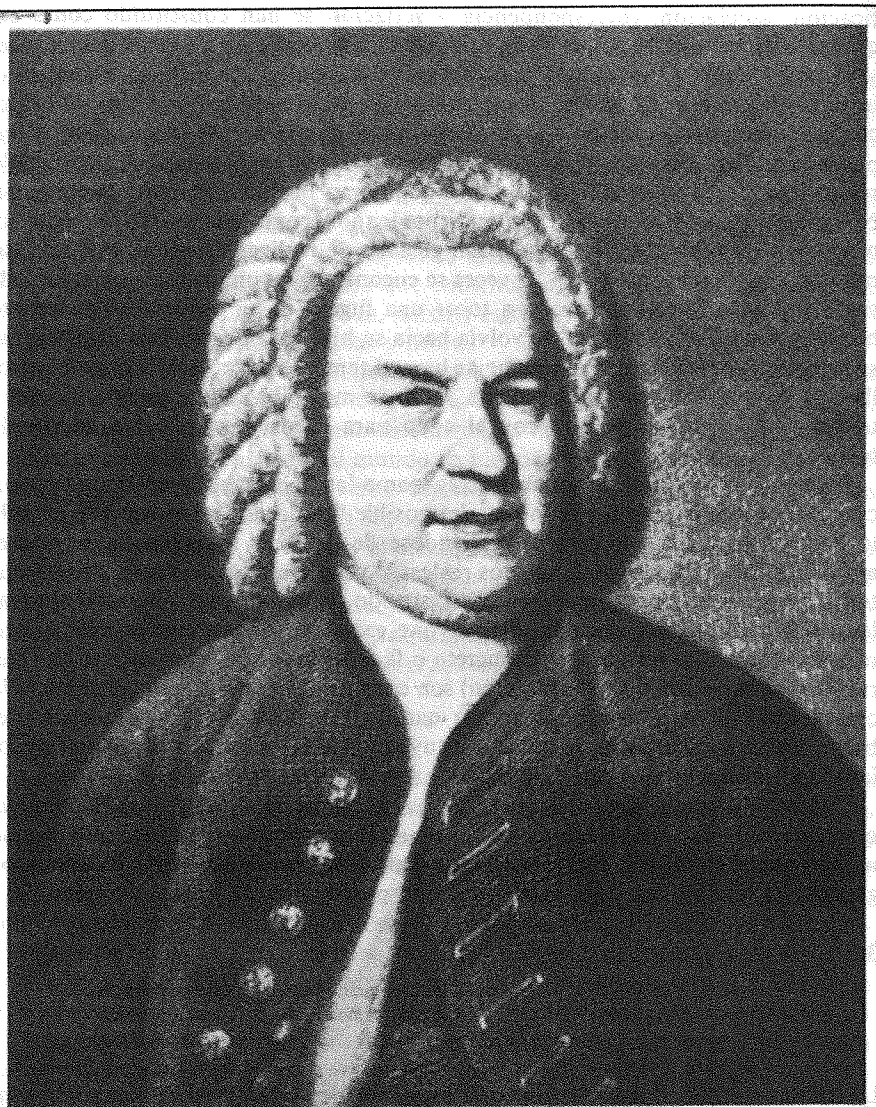
Una obra de arte, tanto como una teoría científica, es producto de la objetivación de estructuras, producto del trabajo humano: el artista construye su musa, lo mismo que el científico, en sus contactos diarios con la realidad: arte y ciencia son gramáticas que los hombres vamos creando para hablar de lo real y lo posible.

## 3

La música es un ejercicio inconsciente en aritmética,  
en el cual la mente no sabe que está contando.  
Leibniz

La combinatoria del pequeño Gauss es oscilante, pendular, rítmica como una canción de cuna: dividida la serie original en dos "polos", se la vuelve a entretejer nuevamente, paso a paso, al ir formando parejas que combinan un elemento de uno con su correspondiente del otro:  $1 + 99$ ,  $2 + 98$ ,  $3 + 97$ ..., hasta que el vaivén cesa al encontrar el reposo luego de la combinación  $49 + 51$ .<sup>5</sup>

Cien es el límite del conjunto de los números que Gauss debe sumar, pero curio-



Johann Sebastian Bach.

samente es, al mismo tiempo, el testimonio de la identidad de todos ellos con la serie. El límite da fe de cada una de las partes: las parejas sumadas son de números cuyo límite ascendente es 100, y, a pesar de que cada una de ellas es diferente a las demás, la suma de todas es idéntica: también 100 ( $A + B = 100$  para todos los casos). La combinatoria de Gauss es contrapuntística en la puntualidad con que cada número anuncia o “lleva inscrito en sí mismo” el número de su pareja, de su contraparte: es como si para jugar en este juego de complementarios, en el cual el requisito es sumar 100, el 1 anunciara o “llevara inscrito en sí mismo” al 99; el 2, al 98, y así sucesivamente, hasta llegar a la pareja que forman el 49 y el 51.

Todas las combinaciones son de opuestos complementarios. La trayectoria de una melodía arrojada en un campoarmónico es semejante: ella también postula o anuncia determinada compañía. Tchaikovsky dice que “una melodía nunca está sola, sino invariablemente acompañada por las armonías que le corresponden... cada idea melódica trae su inevitable armonía propia y su ritmo adecuado”.<sup>6</sup> Seamos cuadrados: en el plano vertical, la melodía se sujeta a los límites del sustrato armónico; en el plano horizontal, el ritmo impone rigor a su flujo. Oscila de este modo en el espacio de las voces y, como las parejas de Gauss, que al sumar 100 testimonian el límite del conjunto en sí mismas, lleva inscrita en todas sus apariciones la señal del límite posible al que debe sujetarse: la tonalidad, es decir, el espacio sonoro establecido.

Cuando una nota entra a este espacio sonoro, viene anunciando de manera muy clara para la mente del experto, determinada compañía. En la teoría tradicional del contrapunto, cada nota postula su complementario, la nota que le hará contrapeso y balance, que se encargará de “recogerla” y ser al mismo tiempo “recogida” por ella en el seno de –en función de– la identidad melódica y armónica. Las notas así apareadas “se hacen justicia unas a otras”, se imponen límites, “se tasan mutuamente sus excesos”, en el sentido explicado por Anaximandro.<sup>7</sup>

El tema que el rey Federico propone a Bach para que improvise es muy poco noble: complejo, irregular, cromático y árido. Sin embargo, la leyenda dice que Bach improvisó, además de la ya referida fuga a 3 partes, fugas a 4, 5 y 8 partes, aunque esto es difícil de creer incluso tratándose de Johann Sebastian.<sup>8</sup>

La *Ofrenda musical*, la colección que Bach envía dos meses después como regalo a Federico, consta de una fuga a 3 partes (esta sí, improvisada *in situ*), una fuga de 6 partes, 10 cánones y una sonata para trio. Ahora bien: ¿qué es lo que hace realmente Bach al improvisar sobre el tema del rey? Imaginemos que algo así como jugar al ajedrez, es decir, desarrollar el infinito de posibilidades comprendidas entre dos grandes limitantes: por una parte, la disposición original de las piezas en el tablero, a partir de la cual habrá de generarse todo movimiento posible –en el caso de Bach, el tema provisto por el rey–; y, por la otra, un conjunto de reglas que especifican los movimientos posibles de cada pieza y las circunstancias en que pueden realizarse –para Bach este conjunto está representado por una teoría de armonía y de composición que le indica qué cosas están “bien” y qué cosas no lo están.

En efecto, un buen juego de ajedrez es un juego de operaciones mentales: cuando un jugador realiza finalmente un movimiento, es porque ya consideró *mentalmente* un buen número de movimientos posibles y sus consecuencias. En su mente, el jugador mueve muchas piezas en varias direcciones, hasta que encuentra la mejor opción y se decide por ella. Y si nos preguntamos qué es lo que lo hace considerar una opción mejor que otra, no queda sino respondernos que un gran esquema, patrón o estructura denominado *estrategia*, en el cual todos sus movimientos encajan y encuentran su significado último.

Cuando Bach improvisa ante Federico, mueve mentalmente notas sobre un teclado imaginario, sólo que, por encima del jugador de ajedrez, él tiene la capacidad de prever —¿preoir?— la sensación audible provocada por cada “movimiento”, y optar entonces por la mejor posibilidad (posibilidades: Bach trabaja con tres o más voces simultáneamente). Bach *interiorizó* ese teclado y sus sonidos en la práctica constante, y su genialidad le permite realizar las complicadísimas operaciones de selección y combinación sobre ese “teclado interior” con una velocidad pasmosa, para que una vez ejecutadas sobre el teclado real las notas no vacilen, sino que fluyan con toda naturalidad, como corresponde a una buena improvisación.

Bach, al aceptar el tema propuesto por el rey, acepta un juego de ajedrez ya comenzado. Así como en el tablero todo movimiento hecho es irreversible y, al mismo tiempo, determinante de todos los movimientos siguientes, la combinación de Bach parte de los primeros movimientos hechos por el rey, los cuales le sugieren además los próximos: le sugirieron, por lo menos, dos fugas, una sonata y diez cánones.

Algo semejante sucede cuando Gauss acepta también una partida ya comenzada por su profesor, que ha fijado los límites de la operación. “El pensamiento del compositor”, afirma Pierre Boulez,<sup>9</sup> “...crea los objetos que necesita, y la forma necesaria para organizarlos cuantas veces tiene que expresarse”. El canon, forma musical a la que Bach recurre diez veces en su *Ofrenda*, es un ejercicio en que un tema se enfrenta a sí mismo (algo así como un objeto en una galería de espejos). Las “copias” del tema son ejecutadas por diversas voces o instrumentos, que pueden hacerlo en la misma clave, con tal que la segunda voz espere a que la primera haya avanzado una cierta distancia. La tercera tendrá entonces que esperar a que la segunda haya cubierto el mismo trayecto, y así sucesivamente. Es claro que, dado que las diversas voces habrán de sonar juntas habiendo arrancado en distintos momentos, cada una de las notas del tema tiene que “funcionar” simultáneamente en varios sentidos: como parte de la melodía, y como parte de la armonía de esa misma melodía cantada por las demás voces. Y, por supuesto, a mayor número de voces, mayor número de veces tendrá que funcionar cada nota como armonizadora. Las parejas sumadas por el pequeño Gauss son capaces de funcionar, simultáneamente, para ellas mismas y para el conjunto total. Aunque están formadas por números distintos, todas ellas, sin embargo, suman cien, es decir, testimonian el límite del conjunto al mismo tiempo que avanzan hacia él.

El canon se complica cuando las voces no sólo entran en distintos tiempos, sino

incluso en distintas notas. Se produce una bella armonía cuando, por ejemplo, la primera voz entra en do, la segunda en sol y la tercera en el re de la siguiente escala (intervalos de quinta). O bien, además de todo esto, las voces pueden estar cantando a distintas velocidades: la segunda al doble de la primera; la tercera, a la mitad. O invirtiendo el tema 41: cuando la primera voz asciende dos notas, la segunda las baja. O, finalmente, tocándolo al revés, como si lo estuviéramos viendo en un espejo.

Bach usó todas estas formas en su *Ofrenda musical*. A partir de una pieza original, elaboró muchas copias que son distintas todas entre sí, y sin embargo, todas llevan la misma información, todas “dicen lo mismo”, de manera semejante a como lo hacen las parejas de Gauss. Si Bach hubiera estado haciendo Teoría de conjuntos, la *Ofrenda musical* podría haberse llamado más bien *De las obsesiones del isomorfismo*.

#### Notas y referencias

<sup>1</sup> Citado por David y Mendel: *The Bach Reader*. Nueva York, 1972, p. 179.

<sup>2</sup> Toda actividad humana pone en juego estructuras interiores similares o idénticas: aunque la labor de científico produzca finalmente objetos diferentes a los que produce la labor del artista, el camino que ambos recorrieron puede tener más semejanzas de las que a primera vista admitiríamos. Este es un argumento angular para ciertas concepciones de filosofía de la ciencia y para la teoría operatoria del arte. Véase, por ejemplo, de Arthur Koestler: *Janus* (Nueva York, 1979) y *Los sonámbulos* (México, 1981); de Jacob Bronowski: *The Ascent of Man* (Boston, 1974) y *Los orígenes del conocimiento y la imaginación* (Barcelona, 1981); de Gerald Holton: *La imaginación científica* (México, 1985). Ciencia y poesía son inseparables en la obra de Lewis Carroll, donde ciencia y lógica proveen los marcos del juego literario. La teoría operatoria del arte es introducida por César Lorenzano en *La estructura psicosocial del arte* (México, 1982). Sigo de cerca este texto en la exposición que hace de las ideas de Piaget.

<sup>3</sup> Es sumamente problemático hablar de “objetividad”, aun en ciencia, después de Freud, Einstein o Heisenberg. Aquí empleamos el término como sinónimo de intersubjetividad, apuntando hacia “verdades por consenso” y no *per se*, como son todas las verdades que podemos conocer.

<sup>4</sup> J. N. Forkel: *Juan Sebastián Bach*. México, 1978, p. 107.

<sup>5</sup> En su versión anotada de *Alice in Wonderland* (*The Annotated Alice*, Nueva York, 1974, p. 27 n. 4), Martin Gardner refiere un experimento imaginario, muy discutido en la época de Carroll, según el cual un objeto arrojado en caída libre por un túnel que atravesara la Tierra de lado a lado adoptaría una conducta semejante. La cuestión era tan antigua que ya Plutarco la comentaba, y pensadores como Bacon y Voltaire la retomaron. La respuesta correcta la alcanzó Galileo en su *Dialogo dei massimi Sistemi, giornata seconda*: el objeto caería ganando velocidad aunque perdiendo aceleración hasta llegar al centro de la Tierra, punto en el cual su aceleración sería igual a cero. A partir de ahí disminuiría su velocidad, aumentando su desaceleración, hasta llegar a otro extremo. Entonces caería de nuevo. La resistencia del aire lo haría permanecer eventualmente en reposo en el centro de la Tierra.

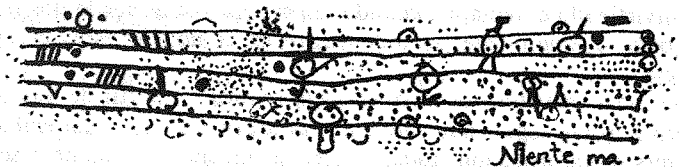
<sup>6</sup> Citado por Morgenstern: *Composers on Music* (Nueva York, 1975), p. 255. Stravinsky comenta en el mismo sentido: “Cuando ya he decidido mi tema principal sé, en términos generales, que tipo de material musical requeriré”. Cit. en *Pauta* No. 2 (abril 1982), p. 59.

<sup>7</sup> En otros términos, podríamos decir que el “predicado” está ya contenido en el “sujeto”, a la manera de la analiticidad kantiana: la información está ya contenida de alguna manera en la nota que fue introducida primeramente, y de su análisis se va a desprender cuál es su “predicado” necesario. Sin embargo, el proceso de selección que entre alternativas posibles hace el compositor se basa en su experiencia, es decir, es sintético. La música combina ambas características.

<sup>8</sup> Douglas Hofstadter hace una analogía de lo que esto hubiera implicado: “Uno podría comparar el trabajo de improvisar una fuga a 6 partes con el hecho de jugar 60 juegos simultáneos de ajedrez con los ojos vendados, y ganarlos todos”. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach* (Nueva York, 1980), p. 7.

<sup>9</sup> Citado por Lévi-Strauss: *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido* (México, 1972), p. 32.

# NOTAS SIN MÚSICA



## LIBROS

Juan Arturo Brennan

En un sitio bastante improbable (una mahleriana tienda de música en el *Perisur* de San Luis Potosí) me encontré con un interesante librito que si bien aporta poco a la musicología, es una divertida aproximación a la chismografía musical. Como en el caso de muchos otros libros, el objeto del chisme es Mozart, y una vez más se aborda el tema de su misteriosa muerte. Francis Carr, autor del libro, titulado *Mozart and Constanze*, propone un culpable distinto a Antonio Salieri. En este caso, la investigación gira alrededor de una tal María Magdalena Hofdemel, alumna favorita de Mozart y, al parecer, su amante. A partir de esto, Carr urde una serie de hipótesis que no dejan de tener cierto atractivo novelesco, pero que, como tantas otras, no pasan de ser eso, meras hipótesis. Además de que el librito está bien como pasatiempo para los mozartianos de corazón, sirve un propósito ulterior más noble: hay en él muchos datos interesantes sobre la vida privada de Mozart, y sobre sus últimos años de vida, todo ello sazonado con cartas y documentos no muy conocidos en la bibliografía sobre Mozart. El hecho fundamental que Carr trata en

su breve libro es el de que la tal Magdalena Hofdemel era una mujer casada; de ahí surgen toda clase de posibles móviles para acabar con Mozart de un modo más o menos truculento. En este sentido, aparte de lo estrictamente histórico, Carr propone algunas líneas de pensamiento similares a las tratadas por Peter Shaffer en su pieza teatral *Amadeus*, que dejan amplio lugar para fantasear, especular e inventar. Así pues, el texto de Francis Carr se presta idealmente para ser leído con curiosidad e interés (y un granito de sal), y se le puede hallar otro punto a favor en una bibliografía que bien puede aclarar algunos puntos oscuros de su hipotético discurso.

MOZART AND CONSTANZE

Francis Carr  
Avon Books, Nueva York, 1983

Con motivo del centenario de nacimiento de Heitor Villa-Lobos, la editorial Siglo XXI publicó en 1987 un breve libro sobre el compositor brasileño y su obra, cuyo autor es Vasco Mariz.

El valor fundamental de la obra radica en que Mariz es uno de los más notables conocedores de Villa-Lobos y su música, y ese conocimiento es más que evidente en el libro. Titulado *Heitor Villa-Lobos-El nacionalismo musical brasileño*, el

libro nos ofrece un interesante prólogo de Otto de Greiff, que sirve como indispensable elemento para contextualizar a Villa-Lobos en su tierra y en su tiempo. Después, Mariz traza un compacto bosquejo biográfico del compositor, seguido de un más compacto análisis de su música, análisis que está encabezado, como es de esperarse, por los *Chóros* y las *Bachianas Brasileiras*. En la bibliografía que sigue, están citadas prolijamente las obras del propio Vasco Mariz, en varios idiomas, y algunas otras fuentes. Finalmente, viene el catálogo resumido de la obra de Villa-Lobos, que apenas sirve para tener una idea de lo monumental de su producción. Como resumen breve (134 páginas) de sus obras más extensas, este libro de Mariz resulta interesante como una primera aproximación a Villa-Lobos, pero no deja de ser desconcertante el título de la edición de Siglo XXI, si consideramos que no hay parámetros ni puntos de comparación para estudiar más a fondo el nacionalismo musical brasileño. Claro, no se pone en duda, ni por un momento, que Villa-Lobos haya sido nacionalista, de hecho el más importante de ellos, pero ciertamente no fue el único, y el título de la obra hace esperar referencias a otros músicos, referencias que apa-

recen de modo apenas tangencial. Sin embargo, el breve libro de Mariz es un buen aperitivo para el enorme viaje que significaría entrar a fondo en la obra de Villa-Lobos.

HEITOR VILLA-LOBOS-EL NACIONALISMO MUSICAL BRASILEÑO

Vasco Mariz  
Siglo XXI, Bogotá, 1987

El CENIDIM ha publicado recientemente el libro *Mario Lavista, textos en torno a la música*; que resulta sin duda una de las mejores obras de su tipo editadas en México. Hacía falta un texto amplio y variado sobre un compositor mexicano tan importante, y la labor editorial de Luis Jaime Cortez ha logrado una interesantísima aproximación a la persona, la obra y el pensamiento de Lavista. Destaca sobre todo el formato elegido para el libro; ahí donde otras obras eligen la forma musical binaria A-B, donde A es la vida y B es la obra, en *Mario Lavista, textos en torno a la música* tenemos un breve pero sustancioso prólogo en el que Cortez traza un bosquejo bá-

"Hay un momento en que el silencio de la campiña se junta en la cavidad del oído como un polvillo de ruidos, un graznido, un castañeteo, un murmullo velocísimo entre la hierba, un chasquido en el agua, un pataleo entre tierra y piedras, y el chirrido de la cigarra por encima de todo. Los ruidos se atraen uno al otro, el oído llega a distinguir siempre unos nuevos, como a los dedos que deshacen un copo de lana cada hebra se descubre trenzada con hilos cada vez más sutiles e impalpables. Las ranas, mientras tanto, siguen con su croar, que queda al fondo y no altera el flujo de los sonidos, del mismo modo que la luz no varía con el continuo parpadeo de las estrellas. En cambio, cada vez que se levantaba o corría el viento, todos los ruidos cambiaban y eran nuevos. Sólo quedaba en la cavidad más profunda del oído la sombra de un gránizo o un murmullo; era el mar."

Italo Calvino, *El varón rampante*

sico de Lavista, y después, varias secciones que completan elegantemente esta mirada global al autor de *Continuo*, *Lyhannh*, *Ficciones* y otras partituras importantes. Así, la selección de textos incluye acercamientos a su pensamiento musical, a sus obras y, lo más importante, escritos del propio Lavista sobre otros artistas, sobre sus propias obras, y algunos ensayos que trazan claramente las vertientes de su compromiso con la música. Esta visión se complementa con algunas entrevistas que Lavista ha concedido a diversos cronistas musicales y, finalmente, un catálogo completo de su producción musical, que llega hasta la ópera *Aura*, cuyo estreno se prepara al momento en que escribo esta nota. Todo esto configura un texto en el que está ausente la aridez de una disertación doctoral, y está muy presente la música de Lavista y sobre todo, su actitud ante el fenómeno musical, ya sea el propio o el ajeno. A reserva de lo que los puristas puedan comentar sobre el peculiar formato del libro, lo cierto es que una edición de este tipo se antoja mucho más útil para una verdadera aproximación a un músico, que algún texto más ortodoxo y académico.

#### MARIO LAVISTA, TEXTOS EN TORNO A LA MÚSICA

Luis Jaime Cortez, editor  
CENIDIM, México, 1988

En números anteriores de *Pauta* esta sección ha servido como vehículo para informar a nuestros lectores de la oferta musical de algunas editoriales; después de los espacios dedicados al Fondo de Cultura Económica y a la Alianza Editorial, toca el turno a la casa Javier Vergara, Editor. Cabe aquí la aclaración de que se trata de una editorial argentina, que tiene una distribuidora en México. Ello no es obstáculo, sin embargo, para incluirla en *Pauta*, ya que todas sus ediciones pueden ser obtenidas fácilmente en México. Así, el creciente catálogo de libros sobre música que ofrece Javier Vergara, Editor, es ya suficientemente abundante como para dar noticia de él a nuestros lectores. Algunos de los libros han sido publicados en la serie *Biografía e Historia*, mientras que otros pertenecen a la colección *La Música y los Músicos*. En las fichas que siguen, se hace la aclaración pertinente. Las fechas de publicación corresponden a la edición en español, no a los originales.

La vida presente está compuesta como de muchas notas. Nos corresponde sin embargo escoger de ellas la que sea dominante en este acorde, que tiene a veces disonancias tan extrañas y desahacibles.

Julio Torri, *Tres libros*, FCE, 1964, p. 83

#### ARRAU

Joseph Horowitz  
Biografía e Historia, 1984

#### BEETHOVEN

Maynard Solomon  
Biografía e Historia, 1984

#### BRAVO

Helena Matheopulos  
La Música y los Músicos, 1987

#### CARLOS GARDEL

Edmundo Eichelbaum  
Biografía e Historia, 1985

#### CLARA SCHUMANN

Joan Chissell  
Biografía e Historia, 1985

#### CHOPIN

Bernard Gavoty  
La Música y los Músicos, 1984

#### EL ESPLÉNDIDO ARTE DE LA ÓPERA

Ethan Mordden  
La Música y los Músicos, 1985

#### GALINA

Galina Vishnevskaya  
La Música y los Músicos, 1985

#### HABLEMOS DE MÚSICA

Helen Epstein  
La Música y los Músicos, 1988

#### LOS VIRTUOSOS

Harold C. Schonberg  
La Música y los Músicos, 1987

#### GRANDES COMPOSITORES

Harold C. Schonberg  
La Música y los Músicos, 1987

#### LISZT

Ronald Taylor  
La Música y los Músicos, 1986

#### SCHUMANN

Ronald Taylor  
La Música y los Músicos, 1987

#### WAGNER

Ronald Taylor  
La Música y los Músicos, 1987

#### LOUIS ARMSTRONG

James Lincoln Collier  
Biografía e Historia, 1987

#### MAHLER

Quirino Principe  
La Música y los Músicos, 1986

... "como pasa con una melodía que aún no distinguimos bien y que un día llegará a subyugarnos"...

Marcel Proust

#### MI MUJER, MARIA CALLAS

Giovanni Battista Meneghini  
Biografía e Historia, 1984

#### MOZART

Wolfgang Hildesheimer  
Biografía e Historia, 1982

#### OFFENBACH, REY DEL SEGUNDO

IMPERIO  
Alain Decaux  
La Música y los Músicos, 1987

#### PADEREWSKI

Adam Zamoyski  
La Música y los Músicos, 1986

#### PAVAROTTI: MI PROPIA HISTORIA

Luciano Pavarotti (con William Wright)  
Biografía e Historia, 1985

#### PROKOFIEV

Harlow Robinson  
La Música y los Músicos, 1988

#### PUCCINI

Mosco Carner  
La Música y los Músicos, 1987

#### ROSSINI

Richard Osborne  
La Música y los Músicos, 1988

#### RICHARD STRAUSS, VIDA DE UN

ANTIHÉROE  
George R. Marek  
Biografía e Historia, 1986

#### SCHUBERT

George R. Marek  
La Música y los Músicos, 1986

#### VERDI

George Martin  
Biografía e Historia, 1984

#### HERBERT VON KARAJAN

Roger Vaughan  
La Música y los Músicos, 1986

Para no herir susceptibilidades y enfurecer a los puristas, trazo una línea que sirve claramente

para separar, y me permito incluir en esta lista la ficha siguiente:

ZEFFIRELLI  
Franco Zeffirelli  
Biografía e Historia, 1987

La incluyo porque si bien Zeffirelli no es ni compositor ni intérprete, su contacto cercano con el mundo de la ópera (explorado ampliamente en el libro) pudiera ser de interés para los amantes del género. Vale la pena mencionar también que la editorial objeto de este listado tiene planeada la aparición, en el curso de 1989, de la controvertida e interesante biografía de Leonard Bernstein, escrita por Joan Peyser. Una ojeada a la lista anterior deja bien claro que la mayoría de los títulos se explican por sí mismos; sin embargo, algunos de ellos requieren una breve aclaración.

*Bravo*, de Helena Matheopoulos, es una colección de interesantes encuentros con tenores, barítonos y bajos de nuestro tiempo, entre los que se encuentran, claro, los señores Araiza y Domingo.

Por otra parte, el libro *Los virtuosos*, de Harold C. Schonberg, ofrece una buena panorámica de

los grandes intérpretes, desde los *castrati* hasta Karajan y Pavarotti, pasando por aquellos que doblaban también como compositores: Liszt, Paganini, Paderewski, Rachmaninoff. El libro de Helen Epstein, *Hablemos de música*, es sin duda uno de los más interesantes de la colección; incluye encuentros con Horowitz, Bernstein, Galway y varias otras personalidades musicales de nuestro tiempo, presentados con mucho humor y un desenfado no exento del indispensable rigor narrativo. Es también notable el hecho de que incluya, por ejemplo, la presencia de Andrew Kazdin, que no es ni compositor ni intérprete, sino productor de discos.

De entre las biografías que forman la parte medular de esta colección de textos musicales, tres son especialmente interesantes: la que Mosco Carner dedica a Puccini, la de Quirino Principe sobre Mahler, y la de Robert Vaughan sobre Karajan, ésta última sobre todo porque permite una interesante visión al mundo interior de uno de los personajes más famosos y más controvertidos de la música de nuestro tiempo. Diré, en fin, que la biografía de Clara Schumann a cargo de Joan Chissell fue objeto de una reseña individual en el número 18 de *Pauta*.

...El sabio, dirá Schopenhauer, no conoce el aburrimiento. ¡Ay!, en el fondo placido de aquella existencia duerme la posibilidad, la certeza potencial de una tragedia sin catarsis. Montaigne cerró la llave al misterio. Huyó de la melancolía, la negó, la rechazó 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 melancolías y, en todo caso, el sentido de la musicalidad es arrebatador y disolvente. Es perverso, cuando no se reduce a aquellas rudimentales modulaciones con que el hábil Quirón enseñó a marchar al niño Aquiles. Es tentador: quien una vez lo ha experimentado, se le entrega sin resistirle más. Nietzsche, huyendo de Wagner, huye del ensueño y de la tristeza, de la niebla espiritual; deja la brumosa Europa Atlántica, busca el sol del Mediterráneo. Montaigne, por su parte, clarifica diariamente en su alma aquella clásica alegría bordelesa que tanto se parece al sol...

Alfonso Reyes, *Obras*, Vol. III, p. 173.

Montevideo, 27 de marzo de 1989.

Maestro  
Mario Lavista, Director de *Pauta*  
CENIDIM  
Liverpool 16  
Col. Juárez  
MEX-06600 México.

Estimado Mario:

Asidua y minuciosa lectora de *Pauta*, además de colaboradora, me encuentro en el número 23, página 100, con una sorpresa, de la que me es difícil salir. Cito:

"Núcleo Música Nueva

En Montevideo se acaba de crear por iniciativa de nuestra colaboradora Graciela Paraskevaídís, el Núcleo Música Nueva, destinado a difundir la música uruguaya contemporánea. La primera actividad consiste en grabar una serie de casetes de compositores uruguayos para hacerlos circular en el país churrúa y en el exterior. Enhorabuena".

No sé quién ha redactado esta noticia, que paso a desmentir, agradeciendo primero las felicitaciones que -supongo- son también para las primeras dos casetes ya editadas en 1987.

El Núcleo Música Nueva de Montevideo fue fundado en 1966 por un grupo de compositores e intérpretes uruguayos, entre los que no me encontré. En ese momento, me encontraba en Buenos Aires, mi ciudad natal, usufructuando una de las becas del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Sí fundé junto con Eduardo Bértola el Núcleo Música Nueva de Buenos Aires, años después, en 1975, y que tuvo corta vida. La edición de las mencionadas casetes se llevó a cabo conmemorando el vigésimo aniversario de la creación del Núcleo montevideano, del que formo parte desde 1975, y en el que trabajo actualmente en la parte de programación.

Te agradecería especialmente si estas informaciones que te transcribo pudieran ser incluidas en algún número futuro de *Pauta*.

Con un cordial saludo,

Graciela Paraskevaídís



## CURSOS LATINOAMERICANOS DE MUSICA CONTEMPORÁNEA

### INFORME ESPECIAL / SPECIAL REPORT

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea anuncian que al cabo de su decimoquinta versión, realizada en Mendes, estado de Río de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989, llega a su fin -tal como se había previsto- una primera etapa de trabajo. A partir de este momento, el equipo permanente de organización abajo firmante suspende momentáneamente las actividades abiertas y entra en período de evaluación general, en la cual se analizará lo acontecido durante casi dos décadas y se hará un estudio de propuestas nuevas.

Esta decisión ha sido tomada por considerarse que la presente situación histórica de América Latina exige cambios en la forma de alcanzar los objetivos planteados en un principio por los Cursos, objetivos vigentes aún: el desarrollo de la potencialidad creativa de nuestros jóvenes, la toma de conciencia de nuestra realidad como punto de partida para el trabajo cultural, la intercomunicación de experiencias y conocimientos, la apertura de canales alternativos de información, y la relación interdisciplinaria.

En esta perspectiva serán consideradas todas las sugerencias que las personas identificadas con dichos objetivos hagan llegar a este equipo.

Mendes, Brasil, 18 de enero de 1989. / Mendes, Brazil, 18 January 1989.

José María Neves  
Coriún Aharonián  
Graciela Paraskevaídís  
Cergio Prudencio  
Conrado Silva

# DISCOS

Juan Arturo Brennan

De su ópera *El gran macabro*, Gyorgy Ligeti ha realizado una especie de suite compuesta por escenas e interludios de la obra, y que han sido grabados por una marca alemana. De la audición del disco en cuestión se desprende la confirmación de que Ligeti es sin duda una de las figuras fundamentales de la música de nuestro tiempo. Los fragmentos de *El gran macabro* grabados en este disco permiten trazar un esbozo de genealogía operística que bien puede unir el mundo sonoro de Ligeti con antecedentes tan disímiles como Berg y Weill. Una interesantísima alegoría política y social es envuelta con la magia, la sátira, el simbolismo y el humor, y todo ello es complementado sólidamente por la inteligente música de Ligeti, que lo mismo propone en *El gran macabro* grandes acumulaciones orquestales (como en *Atmósferas*) que refinados momentos camerísticos o interludios para 12 cláxons. El saber que el imaginario país donde tiene lugar *El gran macabro* se llama Bruegelland, y que la portada del disco ostenta una reproducción de *El triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel, puede dar una buena idea de lo que es la ópera y su ámbito narrativo y visual. A juzgar por lo que se escucha en estas escenas e interludios, la ópera completa debe ser una importantísima contribución al género en nuestro siglo. La grabación se realizó en vivo, en una versión en concierto de *El gran macabro*, a pesar de lo cual la calidad sonora del disco es de primera, y lo mismo puede decirse de la interpretación. No deja de ser interesante notar que el director concertador en esta versión de *El gran macabro* sea el músico inglés Elgar Howarth, a quien conocíamos como trompetista, director de bandas y miembro del notorio Philip Jones Brass Ensemble. Por donde quiera que se le analice, *El gran macabro* de Gyorgy Ligeti es una obra que bien vale la pena ser escuchada.

**GYORGY LIGETI:** *El gran macabro*  
Escenas e interludios de la ópera  
Solistas varios  
Coro y Orquesta de la Radiodifusión Danesa  
Elgar Howarth, director  
WERGO WER 60085

Algunas de las tendencias más nuevas en la música tienden a hacer desaparecer, incluso, las diferencias más primarias en el quehacer sonoro. Así los *Cantos de Capricornio* del compositor italiano Giacinto Scelsi habitan un mundo indefinido entre Oriente y Occidente. Y que conste que esta apreciación viene directamente de la audición de la obra, y no del hecho de que la intérprete sea una cantante japonesa. La etiqueta alemana Wergo ha grabado 19 de los *Cantos de Capricornio* de Scelsi que, en su conjunto, forman una afirmación musical llena de dramatismo, a pesar de que carecen de texto y están contruidos a base de fonemas independientes. La voz de Michiko Hirayama ha sido usada por Scelsi para la expresión de sonidos guturales, silbantes, vibrados, microtonales, para crear un ámbito sonoro muy austero, agresivo a veces, misterioso siempre, y con más de una referencia a las músicas tradicionales de Oriente. La mayor parte de los cantos están escritos para voz sola, pero aún aquellos en los que intervienen instrumentos (un saxofón, un gong, percusiones, flauta dulce baja) es claramente discernible la estética oriental, sobre todo por el modo de utilizar el instrumental. La calidad sonora y musical de este disco está avalado por un premio otorgado a la producción por la crítica alemana.

**GIACINTO SCELSE:** *Cantos de Capricornio*  
Michiko Hirayama, voz  
WERGO WER 60127

En la marca de discos Avant se ha dedicado parte del catálogo a la exploración de la música para metales, y uno de estos discos es protagonizado por dos conocidos intérpretes, que han hecho su nombre como primeros atriles de la Filarmónica de Los Ángeles: el trompetista Thomas Stevens y el tubista Roger Bobo.

En su obra *Para-Tangentes* el compositor estadounidense de origen cubano Aurelio de la Vega propone la interacción entre una trompeta y una cinta magnética con música electrónica, en una dinámica muy típica del inicio de los setentas. Sordinas, ataques diversos, articulaciones variadas, son los elementos fundamentales del discurso de la trompeta, y su interacción con la cinta magnética está basada principalmente en la atomización del discurso musical.

Más homogénea y más continua es la proporción sonora del búlgaro Henri Lazarof en su obra

Cuando, en los programas de conciertos, comienzan por explicarme que aquella mañana el joven despertó hastiado de la vida, que pensó en su novia, que por el balcón entraba el tanido de las campanas, que el joven meditó un instante y se acordó de Dios... y pretenden que la música vaya diciendome todo eso "renglón por renglón", me pongo triste, y pienso que con Mozart acabó la música pura. Yo no quiero historias, sino música: yo ya sabré las historias que me forjo con ellas, si es que no soy capaz de alcanzar la cima platónica, donde flotan las especies abstractas, el deleite musical sin amalgama ni liga.

Alfonso Reyes. *Obras*, Vol. II, p. 294

*Concertazioni*, en la que a la trompeta y la cinta magnética se añade flauta, clarinete, corno, violoncello y arpa. A diferencia de la obra de De la Vega, *Concertazioni* propone cierta uniformidad tímbrica, puesto que los sonidos grabados en la cinta no son electrónicos, sino que están formados por varias pistas de trompetas y flugelhorn. Así, Lazarof logra en ciertos momentos de su obra una textura casi orquestal a pesar de la reducida dotación instrumental. El segundo lado de este disco está dedicado a una obra que parecería pertenecer a otra producción y, de hecho, a otro espectro musical. Se trata de *El pájaro amarillo* de Fred Tackett, escrita para tuba y lo que en Estados Unidos llaman *rhythm section*, es decir, la combinación de guitarra, bajo, batería y piano eléctrico. En la obra, la tuba funciona como pudiera funcionar un saxofón o un trombón en calidad de solista ante un grupo de jazz, y eso es precisamente lo que Tackett ofrece en la obra: un lenguaje sacado estrictamente de la prehistoria musical, un jazz suave, de contornos indefinidos, que dejó de estar vigente hace mucho tiempo. Al respecto, conviene mencionar que la obra de Tackett data de 1971-72. Dentro de esta peculiar combinación de obras de los setentas, la de Lazarof resulta ser la más coherente e interesante; las interpretaciones de Stevens y Bobo son, como todo su trabajo, sólidas e inteligentes.

**AURELIO DE LA VEGA:** *Para-Tangentes*  
**HENRI LAZAROF:** *Concertazioni*  
**FRED TACKETT:** *El pájaro amarillo*  
Thomas Stevens, trompeta

Roger Bobo, tuba  
Henri Lazarof, director  
AVANT AV-1009

Una importante adición a la discografía mexicana de música de concierto son los tres álbumes (9 discos) que contienen la obra completa para piano de Carlos Chávez. Además de su valor musical y documental intrínseco, estos discos tienen el interés añadido de que han sido grabados por la pianista María Teresa Rodríguez, quien fuera cercana colaboradora del compositor y, sin duda, su mejor intérprete en nuestro medio musical. Las obras contenidas en los discos están arregladas fundamentalmente en orden cronológico, y cubren sesenta años de creación musical, desde 1915 hasta 1975. Como en el resto de la producción musical de Chávez, pueden detectarse en estas obras pianísticas dos tendencias principales: una de corte nacionalista, la otra de perfiles abstractos, más universales.

Así, dentro de la primera tendencia hallamos los *Cantos mexicanos*, *Pascola* y los *Valses íntimos*, que algo le deben a la memoria de Felipe Villanueva. Las obras de la segunda tendencia son más abundantes, y reflejan el espíritu al mismo tiempo disciplinado y explorador de Chávez. Así, junto con formas clásicas como sonatas, sonatinas, fugas, estudios y los muy interesantes *Preludios* de 1937, podemos escuchar en estos discos piezas de carácter más experimental, como *Aspectos I y II*, *Polígonos*, *Unidad*, y la extensa, interesantísima *Invencción* de 1958.

Si en muchas de estas obras para piano de

Chávez se detecta la influencia indirecta de Chopin, en otras la referencia es mucho más clara: *Tres estudios para piano a Chopin, Homenaje a Chopin* y las fascinantes *Inversiones de mano izquierda de cinco estudios de Chopin*, de 1950, en las que Chávez evidencia su fascinación y su respeto por el gran compositor y pianista polaco. En el segundo de los tres álbumes en cuestión está grabada una obra especialmente interesante; se trata de la reducción a dos pianos de la sinfonía de baile *Caballos de vapor* (H. P.), cuya audición comparativa con la versión orquestal (grabada por Eduardo Mata en la misma etiqueta discográfica) proporciona datos muy interesantes sobre los procesos musicales de Chávez.

Otro ejemplo del espíritu aventurero del compositor puede hallarse, por ejemplo, en el primer movimiento de la *Segunda sonata* para piano, de 1919, para cuyo primer movimiento Chávez propone un *allegro doloroso*, término aparentemente contradictorio pero que es muy bien logrado por el compositor con una balanceada mezcla de disciplina rítmica y expresión lírica.

Ante el indudable valor de estos discos en nuestro medio, no deja de ser extraña la ausencia total de notas discográficas, sobre todo considerando la magnitud del proyecto y la importancia de la música en cuestión. Otra ausencia, de tipo estrictamente físico, es la del primer disco del primer volumen de la serie, que no apareció por ningún lado en los ejemplares que obtuvimos para esta reseña. Es de esperarse que este hecho sea una excepción casual, y no una desafortunada regla, sobre todo tomando en cuenta el aval de coproducción de la Secretaría de Educación Pública en este proyecto.

CARLOS CHAVEZ: Obra completa para piano Volumen I

María Teresa Rodríguez, piano  
RCA MRSA-08 (3 discos)

CARLOS CHAVEZ: Obra completa para piano Volumen II

María Teresa Rodríguez, piano  
Tonatiuh de la Sierra, piano II  
RCA MRSA-09 (3 discos)

CARLOS CHAVEZ: Obra completa para piano Volumen III

María Teresa Rodríguez, piano  
RCA MRSA-10 (3 discos)

Una de las etiquetas discográficas más interesantes de los Estados Unidos es, sin duda, la CRI (Composers Recordings Inc.) de Nueva York. Como su nombre lo indica, su trabajo está dedicado a la grabación y difusión de obras de los compositores estadounidenses, y de los extranjeros que radican o trabajan en la Unión Americana. Dentro del interesante catálogo de la CRI hallamos un disco de música electrónica que contiene, entre otras cosas, un par de obras del compositor venezolano Alfredo del Mónaco.

Las dos obras electrónicas de Del Mónaco representan dos aproximaciones muy diferentes al medio. La primera de ellas es el *Estudio Electrónico No. 2*, típico ejemplo de la electrónica de principio de los setentas, con un discurso sonoro fragmentado y disjunto, tendiente a la atomización de la materia acústica.

La otra se titula *Metagrama* y es, simplemente, una serie de transformaciones electrónicas sobre un poema leído. Se nos ofrece inicialmente el poema completo, leído por una bailarina-coreógrafa, a manera de referencia. Después, la obra propiamente dicha, construida a base de transformaciones electrónicas de fragmentos (frases, palabras, fonemas) del poema. El interés de *Metagrama* radica en el hecho de que no hay otra fuente sonora sino la voz que lee el poema, y eso le da cierta unidad de propósito.

El disco presenta, además, obras de Randall y Ceely. De J. K. Randall, oímos la música para la película *Eakins*, documental sobre la vida y la obra del pintor Thomas Eakins. Lo que Randall propone es una pista sonora muy abstracta, totalmente alejada de lo anecdótico, de contornos largos y contemplativos, de interesantes ambientes

... "como si la música del verano urbano acabara en una disonancia, con una rebelión de todas sus notas."

Rilke. "Cartas sobre Cézanne"

"Pronto me liberte, pues, de la tarea de lustrar escrupulosamente el calzado, de anudar con esmero la corbata y, sin resentimiento, me entregué a la bohemia propia de nuestra condición abandonada. Ya Puccini había lanzado a los aires las melodías de su ópera vulgar, pero simbólica, sentimental, y sin caer en la ingenuidad de algunos que se vestían a lo pintor y se enamoraban de tísicas, no dejaba de enternecernos el vals que pronto pasó a los organillos callejeros".

José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, p. 195.

sonoros. En un estilo opuesto está la obra *Elegía* de Robert Ceely, hecha a base de microeventos sonoros superpuestos; he aquí, nuevamente, la tendencia atomizadora de la música electrónica. Del mismo Ceely tenemos también *MITSYN*, obra cuyo título deriva de un programa de computadora. El estilo es similar al de *Elegía*, pero el material electrónico está más organizado, y su empleo se realiza de modo más austero.

J. K. RANDALL: Música para el filme *Eakins*  
ROBERT CEELY: *Elegía*  
ROBERT CEELY: *Mitsyn Music*  
ALFREDO DEL MONACO: *Estudio Electrónico No. 2*  
ALFREDO DEL MONACO: *Metagrama*  
CRI SD 328

Desde Puerto Rico nos ha llegado un disco francamente desconcertante. Se trata de un acetato que contiene cuatro obras del compositor estadounidense Francis Schwartz, quien al parecer ha estado estrechamente vinculado al quehacer musical puertorriqueño. Para comenzar, *Fronteras* para guitarra sola, obra que parece una simple acumulación de efectos y técnicas nuevas, y no tan nuevas, sin mayor convicción, continuidad o lógica interna.

Después, *Calígula*, para cinta magnética, basada en la constante repetición de los nombres de sitios históricos donde han ocurrido hechos nefastos: Auschwitz, Katyn, My-Lai y otros. Las notas al disco nos informan que en su versión original, *Calígula* debe ir acompañada de ciertos aromas que complementan el discurso dramático. ¿Qué caso tiene entonces oír la obra sin el

*Olorama* correspondiente? Lo mismo parece ocurrir con la tercera obra del disco.

Se trata de *El tío de Baudelaire* para pianista-vocalista. Gárgaras, trompetillas, silbidos, gritos y algunos sonidos pianísticos con poca continuidad conforman esta pieza de teatro musical que, sin la imagen correspondiente, tampoco tiene mayor sentido en el disco. Finalmente, la obra coral *Paz en la tierra*, planeada originalmente para un coro móvil cuya interpretación requiere la participación activa del público. Muchos efectos, muchos modos de producción vocal (algunos de ellos, nos informa el autor, se llaman semi-pitos), poca materia estrictamente musical.

Las prolifas notas al disco, cortesía del propio Francis Schwartz, nos dicen que además de los aromas y olores varios, el compositor plantea en sus obras recursos como la participación activa del público, la multimedia (que él llama *poliarte*), la manipulación de la temperatura durante las ejecuciones y otras cosas. En el mismo texto hallamos también noticia de que una de las obras poliartísticas más aplaudidas de Francis Schwartz lleva por título *Mon oeu*, es decir, *Mi huevo*. Encima de todo, el disco en cuestión está mediocrementemente interpretado y grabado, y la presentación es bastante rudimentaria.

FRANCIS SCHWARTZ: *Fronteras; Calígula; El tío de Baudelaire; Paz en la tierra*.  
Ana María Rosado, guitarra;  
Francis Schwartz, voz y piano  
Coro de Cámara de la Universidad de Puerto Rico.  
Instituto de Cultura Puertorriqueña ICP-C17



● **FOSS EN MÉXICO** *Hacia el comienzo* (1984) de Mario Lavista, tríptico para mezzosoprano y orquesta sobre poemas de *Ladera Este* ("Hacia el comienzo" 1964-68): "Con los ojos cerrados", "Pasaje" y "Maithuna" –fragmento– de Octavio Paz, fue ejecutado por Lukas Foss (1922), conduciendo a la Orquesta Filarmónica de la UNAM y con la joven cantante María Encarnación Vázquez como solista, en la reciente visita del excelente músico y compositor norteamericano a nuestro país, los días 11 y 12 de febrero pasado. El espléndido programa incluyó también la *Obertura y música para tres orquestas de Don Juan de Mozart* –estreno en México–, el *Concierto para piano No. 1, en re menor* de Bach y *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sobresalió sin duda la esmerada y finísima interpretación que logró Foss de *Hacia el comienzo*, cuyo bello y delicado exotismo instrumental, afin en algo quizás a las maravillosas texturas sonoras de la *Shéhérazade* (1903) para soprano y orquesta (sobre poemas de Tristan Klingsor) de Ravel, corresponde admirablemente a las revelaciones sensuales y profundas de la mujer que plasman los poemas de Paz. Feliz conjunción en verdad.

#### TEXTOS EN TORNO A LA MÚSICA Y REFLEJOS DE LA NOCHE

El miércoles 8 de febrero pasado se presentó en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes el primer libro y el primer disco totalmente dedicado a

la música de un compositor que no ha escrito poco y que ha compuesto mucho. Mario Lavista agradeció, entusiasmado, la existencia inquieta de una joven generación de intérpretes mexicanos que enriquecen su repertorio clásico con su incursión ávida en las manifestaciones más nuevas de la música contemporánea (es el caso de Marielena Arizpe, Horacio Franco y el Cuarteto Latinoamericano, con quienes grabó el disco). "En nuestro país estamos asistiendo a un renacimiento instrumental –dijo el compositor– no sólo en el ámbito de la composición sino, sobre todo, de la interpretación, y esto es básico para el compositor. Tengo la esperanza de que esta actitud de los intérpretes se refleje en la enseñanza y podamos en el siglo XXI resolver la actual ausencia de músicos interesados en la música de su tiempo". La comunicación viva y dinámica entre el compositor y el intérprete es cada vez más fundamental: "Si un intérprete –continuó– ejecuta mal al piano una sonata de Beethoven, el público sabe que el problema no está en la sonata sino en la interpretación, mientras que si un intérprete ejecuta mal una obra contemporánea, el público cree que la obra es mala".

Dieron la bienvenida a *Textos en torno a la música* y al disco *Reflejos de la noche*, editados ambos por INBA/CENIDIM, su cuidadoso editor y compilador Luis Jaime Cortez, Aurelio Tello, Juan José Escorza, Daniel Catán, –quién objetó algunos detalles de la edición–, Horacio Franco, Guillermo Samperio –quién moderó la mesa– y Charles Lake, que leyó el hermoso poema de Álvaro Mutis, "Después de escuchar la música de Mario Lavista": "... Del diálogo del cristal y del oboe,/ de lo que el clarinete propone como huida/ y la flauta regresa a sus dominios,/ de lo que las cuerdas ofrecen como enigma/ y ellas mismas devuelven a la nada,/ sólo el silencio guarda la memoria". Enhorabuena.

Bien mirado, todo Quevedo está en los huesos: huesos es todo él, y hasta sin médula: tubos, verdaderas flautas de hueso, por donde el viento ha sonado largamente.

Alfonso Reyes, *Obras*, Vol. III, p. 131.

## COLABORADORES

**Roger von Gunten** nació en Zurich, Suiza en 1933. Estudió pintura y diseño gráfico en Zurich, y más tarde en México grabado en metal en la Universidad Iberoamericana. Llegó a México en 1957 y desde entonces reside en esta capital. En 1964 ganó el primer premio del Segundo Festival Pictórico de Acapulco. Tiene exposiciones individuales tanto en México como en el extranjero desde 1956. Su obra ha sido estudiada y comentada principalmente por Juan García Ponce.

**Augusto Monterroso:** véase Pauta 26-28

**Gerardo Deniz:** véase Pauta 22. El Fondo de Cultura Económica lanzó recientemente su libro *Grosso Modo*.

**Eduardo Lizalde:** véase Pauta 24. Su último libro es *Tabernarios y eróticos*, ed. Vuelta. Recientemente fue nombrado Director de la Ópera de Bellas Artes.

**Alfonso Reyes:** véase Pauta 12 y 18.

Este año celebramos el centenario de su nacimiento.

**Luis Jaime Cortez:** véase Pauta 26-28.

● Sobre **Joaquín María Machado de Assis** véase la presentación que hace Julio Torri y que hemos reproducido en este número. Con el fragmento de *Don Casimiro* que publicamos queremos recordar al gran autor brasileño en su 150 aniversario.

**Consuelo Carredano** estudió la carrera de piano en el Conservatorio Nacional de Música de México. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación Musical (CENIDIM), de donde actualmente realiza un trabajo sobre la vida y la obra de Felipe Villanueva.

**Gustavo Campa:** véase Pauta 26-28.

● **Antonio Machado** (1875-1939) es uno de los poetas españoles –miembro de la Generación del 98– más notables de todos los tiempos. Su poesía es ejemplo puro y clásico de sencillez, decretado lirismo y profundidad espiritual. A cincuenta años de su muerte recordamos la pauta de febrero de sus "Galerías" en esta *Pauta* de enero-febrero-marzo.

● **"Francisco A. de Icaza** de la España vieja/ y de Nueva España", al decir de Antonio Machado ("... que en áureo centén/ se graben tu lira/ y tu perfil de virrey"), nació en la ciudad de México en 1863 y murió en Madrid en 1925. Miembro

de la Real Academia Española de la Lengua, consagró el tiempo que le dejaron sus funciones diplomáticas a la poesía y la crítica. Son notables sus ensayos sobre clásicos españoles (Cervantes, Gutierre de Cetina, Góngora, Quevedo, Lope de Vega), románticos alemanes y españoles (Heine, Hebbel, Wedekind, Bécquer, Campoamor) e hispanoamericanos modernos (Dario, Nervo, González Martínez, Díaz Mirón). El Fondo de Cultura Económica recopiló sus *Obras* (en dos volúmenes) en 1980.

**Felipe de Jesús Hernández Rubio** (Gómez Palacio, Dgo. 1953). Tiene publicada la plaquet de cuentos *El mono imperfecto y otras maromas*. Es Jefe de Redacción de la revista *Tierra Adentro*.

● **Peter Altenberg** (1859-1919) es uno de los escritores austriacos más importantes y tal vez el principal impulsor del poema en prosa en su patria. En varias de sus postales se inspiró Alban Berg para sus piezas de *Lieder*. Hasta donde sabemos, ésta es la primera vez que se le traduce en México. En el próximo número de *Pauta*, Joel Phea nos ofrece más versiones de Altenberg y una nota alrededor de su vida y su obra.

● **Julio Torri** (Saltillo, 1889 – Cd. de México, 1970), de quien celebramos este año el centenario de su natalicio con el de Alfonso Reyes, es uno de los espíritus más sutiles e innovadores del Ateneo de la Juventud y de la literatura mexicana. Con la avaricia del que cuida sus palabras pero sólo para ofrecer concisas cosechas verbales de generosa exquisitez, Torri, pionero del poema en prosa mexicano, sólo publicó en vida: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) –a los que sumó unas *Prosas dispersas* para conformar *Tres libros*, FCE, 1964– y *La literatura española* –FCE, 1951–. Después de su muerte se han armado dos volúmenes con escritos dispersos o inéditos: *Diálogo de los libros* (FCE, 1980; que incluye su magistral correspondencia epistolar con Reyes) y *El ladrón de ataúdes* (FCE, 1987).

**Gianni Rodari:** véase Pauta 26-28.

**Ana Lara:** véase Pauta 25.

**Juan Arturo Brennan:** véase cualquier Pauta.

● **Janet Holtz**, nació en México en 1963. Presentó su primera exposición, "Del cielo inferior", en la Casa de la Cultura Juan Rulfo en 1987. Actualmente trabaja en el Museo de San Carlos.

En su próximo número

# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

**Nikolaus Harnoncourt**, La articulación • Tres textos de **Alfonso Reyes** • **Luis Jaime Cortez**, Alfonso Reyes y la música • **Antón Chejov**, Historia de un contrabajo • **Arnold Schoenberg**, Momento de transición • **Peter Altenberg**, Cinco tarjetas postales • **Giacinto Scelsi**, Ohne Titel • **Alejandro Rossi**, De paso.

# heterofonía

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL  
Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

■ Artículos de Destacados Musicólogos Nacionales e Internacionales

■ Crónicas y Noticias Musicales de Interés General

■ Información Sobre la Vida y Actividades del Conservatorio Nacional de Música

## 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

## PUBLICACIONES DEL CENIDIM

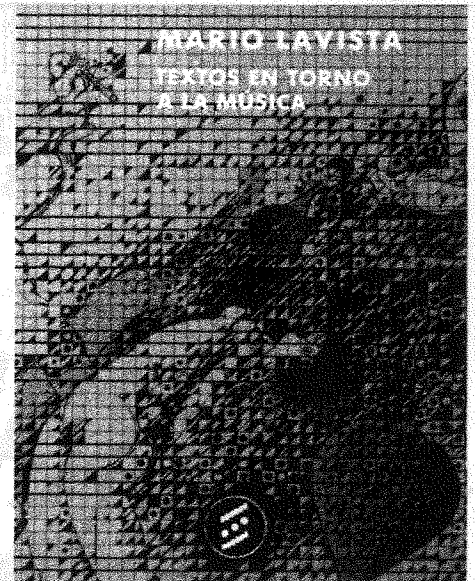
### LIBROS

- 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

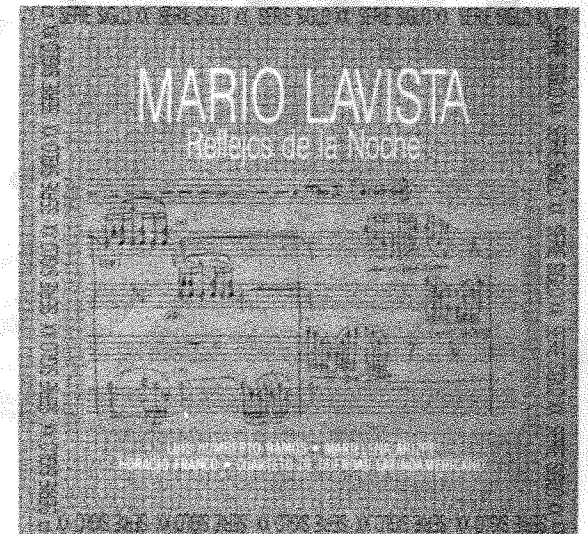
- G01 ■ *Diciembre en la tradición popular. Confites y canelones*. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G02 ■ *Festival de música y danza autóctonos*. Vol. I. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G03 ■ ENRÍQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986.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



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

SEP



El teatro, la ópera y la música han tenido su espacio  
y su resonancia en el Palacio de Bellas Artes  
Una obra en tres volúmenes documenta esas  
representaciones en sus momentos más altos:

*Palacio de Bellas Artes:  
50 años de teatro, música y ópera*

En venta en las librerías del Instituto Nacional de  
Bellas Artes: Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos  
y Museo de Arte Moderno



SEP

# 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

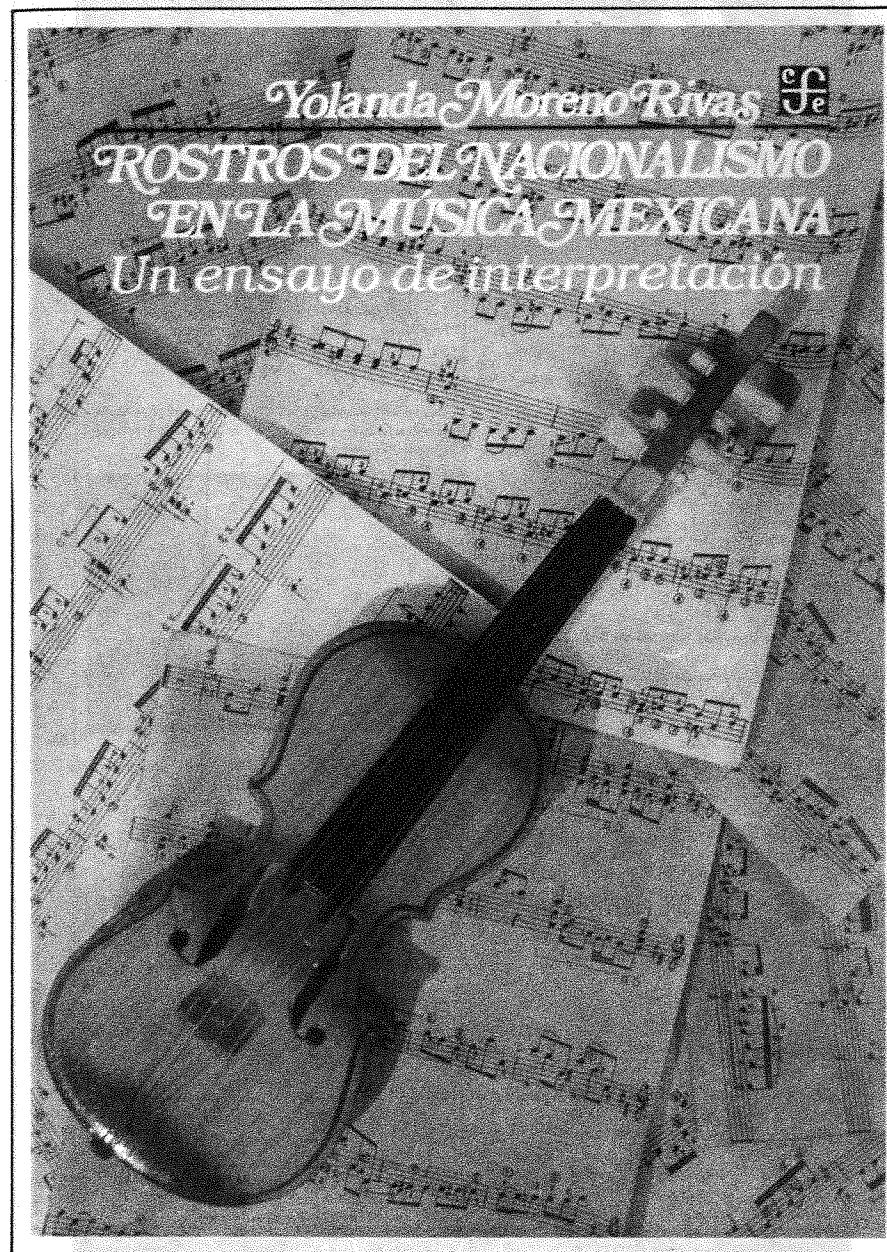
*Thomas Stanford*  
El son mexicano

*Max Steinitzer*  
Beethoven

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



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA





FONDO NACIONAL PARA  
LA CULTURA Y LAS ARTES

# CONVOCATORIA

1989

A LOS CREADORES INTELECTUALES  
Y ARTISTAS DE MEXICO

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes ofrece 25 becas individuales con el objeto de estimular la creación artística en la República.

El monto de cada beca será de 3 millones de pesos mensuales y su duración de un año, renovable por un año sólo en casos que la Comisión de Artes y Letras juzgue excepcionales. Su propósito es que los artistas e intelectuales que resulten beneficiados puedan dedicar ese tiempo exclusivamente al desarrollo de su obra.

Las becas se otorgarán como un reconocimiento al trabajo ya realizado por intelectuales o artistas de cualquier edad y como un aliciente para la ampliación de dicha obra.

Los becarios podrán ser mexicanos residentes en el país o en el extranjero, o extranjeros residentes en México.

El Fondo apoyará —a través de estas becas— las siguientes áreas de la creación artística:

- 1 Letras (en todos sus géneros)
- 2 Artes plásticas y Arquitectura
- 3 Artes escénicas y Danza
- 4 Música

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes invita a los creadores intelectuales y artistas de México a que, de manera individual, presenten proyectos susceptibles de realizarse a través del financiamiento que representan estas becas. En todo caso, los autores conservarán los derechos sobre su obra.

Las solicitudes deberán enviarse al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Cracovia No. 90, San Angel, C.P. 01000, México, D.F., México.

Los candidatos deberán presentar al jurado la siguiente información que le permitirá tomar sus decisiones:

- 1 Una descripción del programa de trabajo que llevará a cabo durante el año de duración de la beca.
- 2 Información pertinente acerca de su trabajo anterior.
- 3 Los nombres de tres autoridades reconocidas en la materia, nacional o internacionalmente, que puedan proporcionar referencias sobre el candidato.

La fecha límite para presentar las solicitudes a que se refiere esta convocatoria será el 15 de julio de 1989. El 15 de agosto del propio año se darán a conocer los resultados de la misma.<sup>1</sup>

Las solicitudes serán evaluadas por los miembros de la Comisión de Artes y Letras y de la Comisión Consultiva de este Fondo. La Comisión de Artes y Letras tomará las decisiones finales, que serán inapelables.

Los candidatos que no resulten favorecidos podrán solicitar nuevamente la beca en posteriores convocatorias.

México, D.F., a 8 de mayo de 1989.

<sup>1</sup> En fecha próxima se darán a conocer otras convocatorias referidas al trabajo de grupos artísticos, actores, bailarines, y músicos ejecutantes.

Comisión de Artes y Letras

# poesía y música

Moisés Ladrón de Guevara



ma/gba

VERANO 1989



USD. \$ 2.25

PACTO  
\$2,800

# TOPODRILO

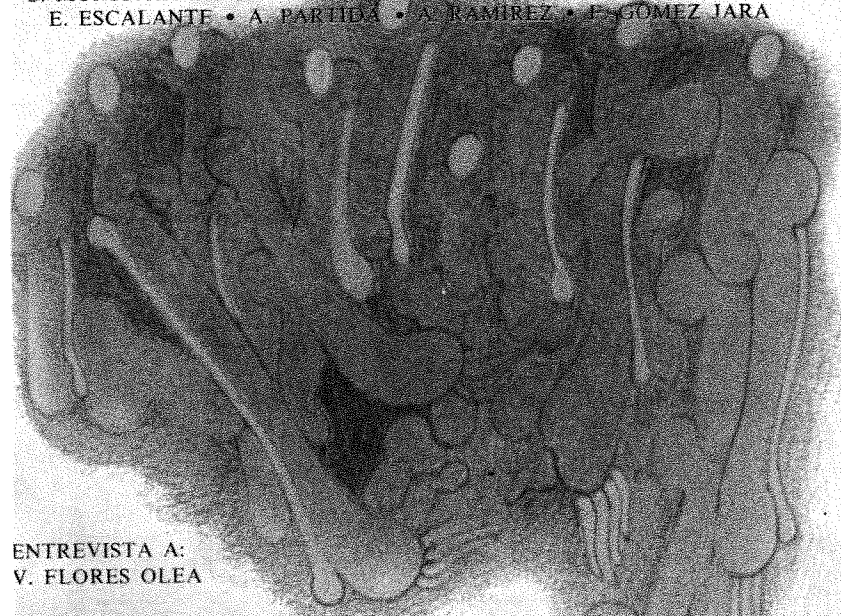
SOCIEDAD

CIENCIA

ARTE

## LA CULTURA EN MEXICO

C. MONSIVAIS • H. VASCONCELOS • J.A. MANRIQUE • G. ESTRADA  
E. ESCALANTE • A. PARTIDA • A. RAMIREZ • F. GÓMEZ JARA



ENTREVISTA A:  
V. FLORES OLEA

REFORMA ELECTORAL:  
M. Piekarewicz S., J. María Calderón  
R. Moreno Wonchee, L. Valdés, R. Trejo Delarbre.

ALMODOVAR Y EL CINE  
ESPAÑOL  
F. Goigrot.

6

EL ESPIRITU REENCONTRADO  
G. Vattimo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIUDAD IZTAPALAPA División de Ciencias Sociales y Humanidades

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 cábalas*

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 Bernardino de Las Casas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

### ERNST BLOCH

SOCIEDAD, POLÍTICA Y FILOSOFÍA

Dirigido por Carlos Vives  
Coordinado por Carlos Vives

Temas de:  
C. Díaz P. de Vivero •  
E. Mirano • L. Sosa •  
L. V. Aguilar • G. Varga •  
J. Vives

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Departamento de Estudios Políticos

JOSE PORFIRIO MIRANDA

# HEGEL TENIA RAZON

## EL MITO DE LA CIENCIA EMPIRICA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

JOSE PORFIRIO MIRANDA

# MARX Y LA BIBLIA

## CRITICA A LA FILOSOFIA DE LA OPRESION

12ª EDICION

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

POLÍTICA Y REGIÓN  
EN A. GRAMSCI, 1911-1926

Jorge Fuentes

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CRISIS Y  
REESTRUCTURACION  
PRODUCTIVA EN MEXICO

Enrique de la Garza  
Rafael Coronel  
Humberto Martínez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ESTADO Y  
SINDICALISMO  
MEXICANO, 1986

Maximino Ortega Aguirre

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

LA INDUSTRIA TEXTIL  
Y EL MOVIMIENTO  
OBRERO EN MEXICO

Carolina Rosas Escobar

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES  
AUTORES

## I. HISTORIA

- 1 *Periodo prehispánico*  
Susana Dultzin Dubin  
José Antonio Guzmán B.  
José Antonio Nava Gómez T.  
E. Thomas Stanford
- 2 *Periodo virreinal*  
José Antonio Guzmán B.  
Robert Stevenson
- 3 *Periodo de la Independencia a la Revolución*  
Gloria Carmona
- 4 *Periodo nacionalista*  
Julio Estrada  
Luis Alfonso Estrada

Aurelio de los Reyes  
Luis Sandi

- 5 *Periodo contemporáneo*  
José Antonio Alcaráz  
Julio Estrada  
Luis Alfonso Estrada  
E. Thomas Stanford

## II. GUÍA BIBLIOGRÁFICA

Sylvana Young Osorio

## III. ANTOLOGÍA

Miguel Alcázar  
Gloria Carmona  
J. Jesús Estrada  
Julio Estrada  
E. Thomas Stanford

## COLABORADORES

### Fotografías

Don R. Allen, Francisco García Crespo,  
José Antonio Guzmán B., Kal Müller, E.  
Thomas Stanford

**Coordinación partituras y originales**  
Velia Nieto

### Dibujo partituras

Alfonso Flores, José González

### Coordinación fotografías

Susana Dultzin Dubin, Rosa M. García

### Índices analíticos

Gloria Carmona, Julio Estrada

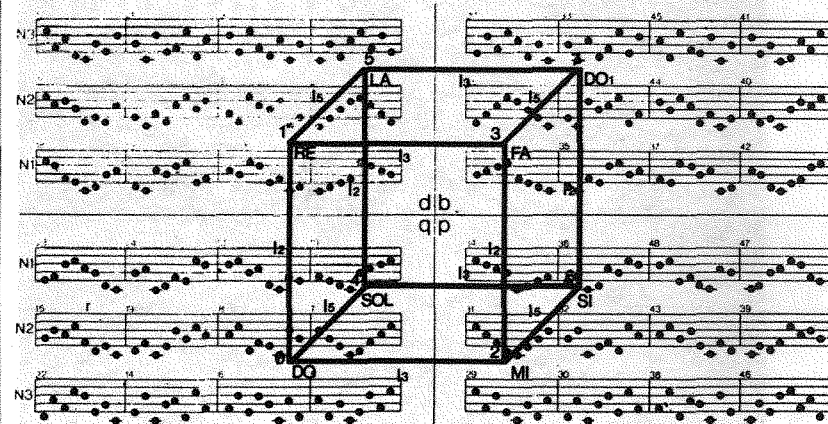
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

De venta en las librerías universitarias y casas de música

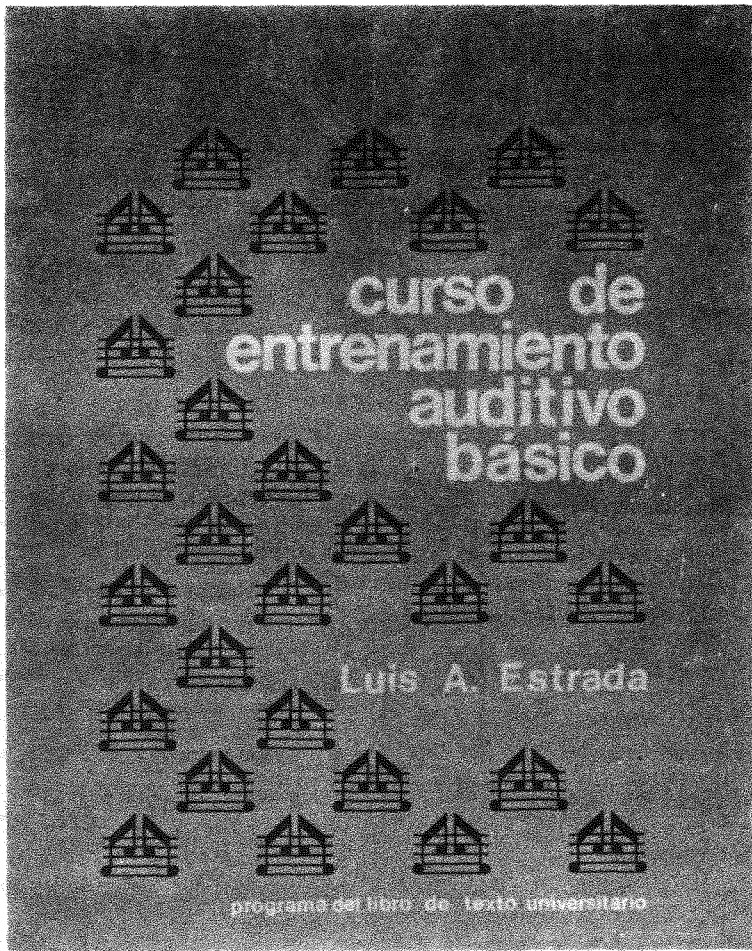
JULIO ESTRADA/JORGE GIL

# MÚSICA Y TEORÍA DE GRUPOS FINITOS (3 variables booleanas)

CON UN RESUMEN AL INGLÉS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Editado por la UNAM dentro del programa del libro de texto universitario.  
 De venta en las librerías universitarias.  
 Centro cultural universitario.  
 Zona comercial de la Ciudad Universitaria.  
 Insurgentes sur 299.  
 Biblioteca de la Escuela Nacional de Música (Xicotencatl 126, Coyoacán)

Técnicas de lectura y dictados a 1, 2 y 4 voces. Ejercicios de audición tonal, modal y atonal.

# LOS UNIVERSITARIOS

REYES  
Y TORRI

POR GONZALO CELORIO  
 Y JOSÉ LUIS MARTÍNEZ



"UN SER  
 HUMANO  
 ES UN CUERPO  
 DE AMOR":  
 JESUSA



FEDERICO  
 SILVA  
 EN LA UNAM

TERCERA ÉPOCA



BERTOLT  
BRECHT

POR ALBERTO BLANCO  
 Y PURA LÓPEZ COLÓNÉ



TEXTOS DE  
 DAVID HUERTA  
 Y JUAN VILLORO



CARTELERA

JULIO 1989

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

POESÍA DE ZAID,  
HERNÁNDEZ,  
GARCÍA LORCA, JUARROZ

RELATOS DE  
MONTERROSO,  
DEL VILLAR, RODARI

TELLO:  
ENTREVISTA  
A ARTURO MÁRQUEZ

TAMAYO  
Y MÁRQUEZ:  
EL ARPA CONTEMPORÁNEA

REVUELTAS POR CORTEZ  
FALLA POR CHÁVEZ



ENSAYOS DE: KÜHLEWIND,  
GARCÍA DEL BUSTO,  
SMITH, LELI

SALAZAR POR CERNUDA  
FELDMAN POR ALCARAZ

GUZMÁN: INSTRUMENTOS  
MUSICALES EN MÉXICO

BARCÉ: SOCIOLOGÍA  
DE LA MÚSICA



FRANCOISE: LA MÚSICA  
Y LA UNIVERSIDAD

DOCUMENTOS: HENRÍQUEZ UREÑA Y CAMPA / BRENNAN: LIBROS  
Y DISCOS



MELO: LIBROS  
CONTRERAS: DISCOGRAFÍA DE REVUELTAS

ABRIL-DICIEMBRE 1988



\$ 12,000.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

...La impresión recibida, para ser estética, no debe confundirnos; y para no confundirnos, debe ofrecer cierta "proporción entre sus partes" (siempre el sentido matemático), lo que la hará "fácilmente perceptible por la razón". "Razón", aquí tiene un significado muy alto, que todos entendemos en cuanto olvidamos el vocabulario técnico de la filosofía. Pensemos, por ejemplo en Mozart, cuya música, gracias a esa proporcionalidad de que habla Descartes, tiene cierto efecto "persuasivo". Ante una frase de Mozart que se desenvuelve y se resuelve, nos sentimos tentados a exclamar. "¡Tiene Ud. razón!" Pero esta proporcionalidad "no debe ser demasiado sencilla", porque entonces caeríamos en lo anodino, en lo sandio. Ni hay que abusar de los mejores efectos, porque el demasiado dulce empalaga. Los efectos deben graduarse, dando pausas, tiempos y espacios para que se evapore cada granito de perfume. De aquí el arte, todo el arte, la "fermosa cobertura", que decía el Marqués de Santillana, palabra que parece superficial y es profunda. El arte es un apretar en formas la materia. Podríamos divagar largamente. Descartes, aquí como en todo, cumple su función esencial de punto de partida.

Alfonso Reyes

Obras completas Vol. XII, p. 95, Fondo de Cultura Económica.

Imprenta Madero, S. A.



CENIDIM



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



**Instituto Nacional de Bellas Artes**



Casa abierta al tiempo

**Universidad Autónoma Metropolitana / Iztapalapa**