

## 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 26-28. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril-diciembre de 1988, México: Conaculta, INBA, Cendidim.

# 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, LEI

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



CENIDIM

26-28



INBA

\$ 12,000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**Víctor Flores Olea**

*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

**Víctor Sandoval**

*Director General*

**Laura E. Ramírez Rasgado**

*Subdirectora General de Promoción y  
Preservación del Patrimonio Artístico  
Nacional*

**Jaime Labastida**

*Subdirector General de Difusión y  
Administración*

**Josefina Alberich**

*Subdirectora General de Educación e  
Investigación Artística*

**Esther Ruiz de la Herrán**

*Directora de Investigación y  
Documentación de las Artes*

**Luis Jaime Cortez**

*Centro Nacional de Investigación y  
Documentación e Información Musical  
"Carlos Chávez"*

***pauta***

*Director: Mario Lavista*

*Jefe de redacción: Juan Villoro*

*Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter † / Antonio Russek  
/ Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata*

*Diseño: Bernardo Recamier*

*Coordinador: Ignacio Toscano*

Precio del ejemplar: \$ 3,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 12,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.

**Distribución:** *María Esther Pozo, Directora de Difusión y Relaciones Públicas.*

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

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

***pauta***

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

***pauta***

no se hace responsable de materiales no solicitados.

Registros legales en trámite.

HELARTE DE LA ERRATA

1. A partir de este número, Juan Villoro forma parte del Consejo Editorial. El nuevo Jefe de redacción es Luis Ignacio Helguera.
2. Los dibujos de este número son de Pablo Helguera.
3. P. 4, línea 21, dice: "Luis Jaime Cortéz continúa su esperada biografía de Silvestre Revueltas y nos la pinta..."; debe decir: "Luis Jaime Cortéz continúa su esperada biografía de Silvestre Revueltas y nos lo pinta..."
4. P. 24, pie de foto, dice: "Versos de Romano Sánchez..."; debe decir: "Versos de Romana Sánchez".

Información: Esta *Pauta* triple cuesta \$ 12,000.00. A partir de *Pauta* 29 el precio del ejemplar será de \$ 8,000.00 y el de la suscripción anual, \$ 25,000.00, más gastos de envío.

CENIDIM  
DIFUSION

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM  
DIFUSION

Vol. VII, Nos. 26, 27, 28, Abril-Diciembre de 1988

## SUMARIO

Presentación	3	● Gustavo E. Campa "La leyenda de Rudel" de Ricardo Castro	52
Roberto Juarroz La música no necesita justificación	5	Luis Cernuda Adolfo Salazar (1958)	59
Augusto Monterroso Sinfonía concluida	6	Carlos Chávez Falla en México	61
José Antonio Alcaraz Morton Feldman: Obituario tardío	8	Federico García Lorca Retrato con sombra: Debussy	69
Luis Jaime Cortez Silvestre Revueltas: II. El comienzo	10	José Luis García del Busto Entre Falla y hoy	70
Francisco Hernández Sin palabras	26	Gianfranco Leli "Prometeo" de Luigi Nono	77
Gabriel Zaid Noche transfigurada	27	Luis del Villar La música de J. D. Pascasio	84
Aurelio Tello Entrevista a Arturo Márquez	29	Gianni Rodari La canción de la reja	94
Georg Kühlewind La conciencia musical	40	Sylvia Smith Escritura sonora	98
DOCUMENTOS		Lidia Tamayo / Arturo Márquez El arpa contemporánea	103
● Pedro Henríquez Ureña La leyenda de Rudel	47		

<b>Jean-Charles François</b> La música y la universidad	121
<b>Ramón Barce</b> Para una sociología de la música	141
<b>José Antonio Guzmán</b> Los instrumentos musicales en México	156
<b>Eduardo Contreras Soto</b> Discografía comentada de Silvestre Revueltas	169

<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>	
<b>Juan Vicente Melo</b> Libros	197
<b>Juan Arturo Brennan</b> Libros Discos	198 206

<b>COLABORADORES</b>		211
<b>Pautas de Alberto Blanco</b> 3 <sup>a</sup> de forros: Lección de música por Marguerite Yourcenar		

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

*Luvina, Juan Rulfo*

## PRESENTACIÓN



Tan familiarizada se encuentra ya *Pauta* con los naufragios, que ha sobrevivido sin problemas uno más, y precisamente el más largo de su existencia, tan largo que nos hemos visto obligados a lanzar este número triple para saldar cuentas con el velocísimo calendario. La entrega de *Pauta* 26-28 recoge hermosos poemas de Federico García Lorca, Roberto Juarroz, Gabriel Zaid y Francisco Hernández. Y cuentos de Tito Monterroso —su célebre y maravilloso guatemalteco empecinado en concluir la *Inconclusa*—, Gianni Rodari —un bellissimo relato— y Luis del Villar —un divertimento musicológico venenoso—. Es tal vez el momento de tratar de responder a una crítica ya bastante divulgada: ¿por qué publica *Pauta* tantos refritos? Pues bien, uno de los objetivos de esta revista ha sido, y es, pescar con las redes del pentagrama materiales literarios dispersos no en el aire sino en revistas y en libros; materiales, pues, ciertamente no inéditos —aunque muchas veces sí los hay— pero que se dejan releer de una nueva manera, en un nuevo contexto, como en una antología por entregas en que la literatura dialoga con la música o le rinde un homenaje. El mismo ánimo antológico y a veces incluso de arqueológica recuperación para la memoria cultural, vale para “Documentos”. No está de más, creemos, repasar valiosos escritos —dispersos, poco conocidos o ya fuera de circulación—, como los que presentamos ahora, de Carlos Chávez sobre la presencia musical de Manuel de Falla en

México y las estrecheces provincianas y dogmáticas que imperaban en el medio musical mexicano hasta principios de los años veinte, de Luis Cernuda sobre el ejemplo de pasión y rigor de Adolfo Salazar, de Gustavo Campa sobre *La leyenda de Rudel* de Ricardo Castro y de Pedro Henríquez Ureña sobre la misma obra. (Este último texto nos revela a Henríquez Ureña como uno de los más sólidos conocedores de música –de ópera en especial– de la generación del Ateneo. Melómanos fueron también José Vasconcelos, Antonio Caso y Carlos Díaz Dufoo II, a quien recordamos en este número, por cierto, en el centenario de su natalicio, con uno de sus espléndidos epigramas).

Incluimos también interesantes páginas de José Antonio Alcaraz –una eskuela de Morton Feldman–, de Kühlewind sobre “La conciencia musical”, de Gianfranco Leli sobre el *Prometeo* de Luigi Nono, de José Luis García del Busto sobre compositores españoles a partir de Falla –en cuyo recuento extrañamos una mención a Rodolfo Halffter, creador entrañable de España y de México–, de Jean-Charles François sobre la interacción en diferentes niveles entre “La música y la universidad”, de Ramón Barce sobre la “Sociología de la música” en teoría y en práctica, de Silvia Smith a propósito de una muestra reciente de grafismo musical y sobre problemas como la relación de la partitura con la interpretación musical y con las artes plásticas. Luis Jaime Cortéz continúa su esperada biografía de Silvestre Revueltas y nos la pinta, por lo pronto, como el niño de la mirada vaga, ida, que ya presagia al genio; y Eduardo Contreras Soto levanta un primer inventario discográfico –útil y urgente– de la obra del gran compositor duranguense. José Antonio Guzmán, soplándoles el polvo, hace sonar los instrumentos precortesianos, y Lidia Tamayo y Arturo Márquez –a quien Aurelio Tello entrevista, por cierto– el arpa contemporánea. Una lúcida nota de Juan Vicente Melo sobre Francisco Hernández y la habitual, puntual cobertura de “Libros” y “Discos” recientes a cargo de Juan Arturo Brennan cierran este número, con el que *Pauta* quiere cortar, en compañía de sus lectores y en clave de Sol, una *pausa* –habrá ya quien confunda las palabras al pedir la revista en librerías– demasiado prolongada.

Luis Ignacio Helguera

## LA MÚSICA NO NECESITA JUSTIFICACIÓN

ROBERTO JUARROZ

La música no necesita justificación.  
Ella no rompe el silencio:  
lo abre como a un fruto maduro,  
como a una mano húmeda,  
como a un templo fervorosamente ecuánime.

La palabra, en cambio, sí necesita justificación.  
Ella incorpora al silencio  
el estremecimiento que emana del sentido,  
el sinsabor de ese insinuante apremio que desgasta  
al silencio.

La música acompaña a la noche.  
La palabra siempre la corrige.  
La palabra empieza en el hombre.  
La música puede empezar en cualquier parte.  
La música es un gesto hacia la luz.  
La palabra es un gesto ante el vacío.  
La palabra desconcierta a las cosas.  
La música es una reducción de la nada.  
La música completa lo invisible.  
La palabra sólo recorta lo visible  
y lo prende con alfileres  
en la espalda de los pájaros.

Caracas: Monte Ávila Editores, 1982

## SINFONÍA CONCLUIDA

AUGUSTO MONTERROSO

Yo podría contar –terció el gordo atropelladamente– que hace tres – años en Guatemala un viejito organista de una iglesia de barrio me refirió que por 1929 cuando le encargaron clasificar los papeles de música de La Merced se encontró de pronto unas hojas raras que intrigado se puso a estudiar con el cariño de siempre y que como las acotaciones estuvieran escritas en alemán le costó bastante darse cuenta de que se trataba de los dos movimientos finales de la *Sinfonía inconclusa* así que ya podía yo imaginar su emoción al ver bien clara la firma de Schubert y que cuando muy agitado salió corriendo a la calle a comunicar a los demás su descubrimiento todos dijeron riéndose que se había vuelto loco y que si quería tomarles el pelo pero que como él dominaba su arte y sabía con certeza que los dos movimientos eran tan excelentes como los primeros no se arredró y antes bien juró consagrar el resto de su vida a obligarlos a confesar la validez del hallazgo por lo que de ahí en adelante se dedicó a ver metódicamente a cuanto músico existía en Guatemala con tan mal resultado que después de pelearse con la mayoría de ellos sin decir nada a nadie y mucho menos a su mujer vendió su casa para trasladarse a Europa y que una vez en Viena pues peor porque no iba a ir decían un *Leiermann*\* guatemalteco a enseñarles a localizar obras perdidas y mucho menos de Schubert cuyos especialistas llenaban la ciudad y que qué tenían que haber ido a hacer esos papeles tan lejos hasta que estando ya casi desesperado y sólo con el dinero del pasaje de regreso conoció a una fami-

\* Organillero.

lia de viejitos judíos que habían vivido en Buenos Aires y hablaban español los que lo atendieron muy bien y se pusieron nerviosísimos cuando tocaron como Dios les dio a entender en su piano en su viola y en su violín los dos movimientos y quienes finalmente cansados de examinar los papeles por todos lados y de olerlos y de mirarlos al trasluz por una ventana se vieron obligados a admitir primero en voz baja y después a gritos ¡son de Schubert son de Schubert! y se echaron a llorar con desconsuelo cada uno sobre el hombro del otro como si en lugar de haberlos recuperado los papeles se hubieren perdido en ese momento y que yo me asombrara de que todavía llorando si bien ya más calmados y luego de hablar aparte entre sí y en su idioma trataron de convencerlo frotándose las manos de que los movimientos a pesar de ser tan buenos no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba y por el contrario podía decirse que se lo quitaban pues la gente se había acostumbrado a la leyenda de que Schubert los rompió o no los intentó siquiera seguro de que jamás lograría superar o igualar la calidad de los dos primeros y que la gracia consistía en pensar si así son el *allegro* y el *andante* cómo serán el *Scherzo* y el *allegro ma non troppo* y que si él respetaba y amaba de veras la memoria de Schubert lo más inteligente era que les permitiera guardar aquella música porque además de que se iba a entablar una polémica interminable el único que saldría perdiendo sería Schubert y que entonces convencido de que nunca conseguiría nada entre los filisteos ni menos aún con los admiradores de Schubert que eran peores se embarcó de vuelta a Guatemala y que durante la travesía una noche en tanto la luz de la luna daba de lleno sobre el espumoso costado del barco con la más profunda melancolía y harto de luchar con los malos y con los buenos tomó los manuscritos y los desgarró uno a uno y tiró los pedazos por la borda hasta no estar bien cierto de que ya nunca nadie los encontraría de nuevo al mismo tiempo –finalizó el gordo con cierto tono de afectada tristeza– que gruesas lágrimas quemaban sus mejillas y mientras pensaba con amargura que ni él ni su patria podrían reclamar la gloria de haber devuelto al mundo unas páginas que el mundo hubiera recibido con tanta alegría pero que el mundo con tanto sentido común rechazaba.

*Obras completas y otros cuentos*, Ed. Joaquín Mortiz: México, 1971.

### CONTRADICTION IN ADJECTO

La Sinfonía Inconclusa es la obra más acabada de Schubert.  
Augusto Monterroso,  
*Lo demás es silencio.* Nota a José Antonio Alcaraz.

# MORTON FELDMAN: OBITUARIO TARDÍO



JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Enorme refinamiento y capacidad de exploración tenaz caracterizaron al compositor norteamericano Morton Feldman (1926-1987). A partir de *Projections* (1950-1951) usó, con exquisito sentido ascético, técnicas aleatorias así como una notación gráfica que registra, primordialmente, las alturas del sonido. Algunas veces, las articulaciones se encuentran (han sido) espaciadas en forma tan amplia e irregular que no pueden captarse de manera precisa. De este modo, ritmo y pulso toman la apariencia de estar ausentes, aún cuando al contexto –estabilizado por dinámicas apenas perceptibles (es decir: por volúmenes muy bajos en la resultante auditiva)– lo consideren isócrono otros criterios.

De gran nitidez, siempre radiante a causa de su discreción extrema, la música de Feldman experimentó –según confesión explícita del compositor– la influencia de dos pintores: Jackson Pollock y Willem de Koonig. Entre 1965 y 1966 Feldman concretó su indagación en dos partituras, que pueden considerarse parte medular para el sector evidente de sus obras maestras: *Four instruments* para violín, cello, piano y campanas tubulares, así como *Two pieces* para tres pianos.

El tejido transparente, sibarítica austeridad y hallazgos constantes –tanto en terrenos de la percepción como estéticos– de Feldman, propician un color único para su realidad sonora. Así, fueron objeto de la atención y el discernimiento irrepitibles de Carlos Chávez (1899-1978), quien estrenó en México varias realizaciones de este compositor singular. Una vez más...

Feldman habló en primera persona acerca de sus concepciones, con tino revelador: "...Hubo una deidad en mi vida y ésa fue el sonido. Todo lo demás es consecuencia de ese hecho. El proceso fue consecuencia de ese hecho. Por supuesto, lo que pasa en el mundo es que cuando la obra de uno comienza a ser conocida, hay

que justificarlo. Uno tiene que fabricar cierta racionalidad. E incluso la racionalidad más banal es aceptada, bienvenida... En mi música dejo la situación rítmica bastante libre. Esto es: hay varios grados de lentitud y el ejecutante tiene libertad de duración..."

En el libro de Jonathan Cott, que contiene conversaciones con Stockhausen, este último relata:

"Feldman y yo estábamos sentados en la parte delantera de la primera galería superior en el Philharmonic Hall, cuando Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York interpretaron una de sus obras. Una vez que terminó la pieza, Bernstein se volvió para dar las gracias al público que aplaudía.

"Antes de la ejecución de su obra Feldman y yo nos pusimos de acuerdo en que yo daría las gracias en vez de él. De modo que me levanté... El reflector me apuntó... sonreí y saludé a la multitud. La mano de Lennie señalaba hacia el lugar en que estábamos sentados Feldman y yo, pero cuando me vio su sonrisa simplemente se congeló y mirando para otro lado murmuró: 'Ese loco de Stockhausen'. Me senté, el apluso continuaba, así que me paré de nuevo y gentilmente recibí la ovación dando las gracias con un gesto de reconocimiento. Bernstein salió por tercera vez, hizo ponerse de pie a la orquesta y como me levanté de nuevo gruñó: 'Siéntate Karlheinz'. Por cuarta vez Bernstein volvía al foro. 'Te estoy logrando un gran éxito, Montie' le dije, mientras empezaba a pararme una vez más. Pero en esa ocasión Feldman había tenido ya suficiente y sentí su mano sobre mis hombros, deteniéndome: 'Oye Karl', dijo, 'esto no me lo puedes hacer. Mi mamá está entre el público y ¡VOY A PONERME DE PIE!'"

Very slow. Soft. Durations are free

Morton Feldman, Fragmento de *Lort Pieces* para piano, 1959

# SILVESTRE REVUELTAS

## EL COMIENZO



LUIS JAIME CORTEZ

### I

“Hagan la rueda, mirones,  
traigo noticias bien ciertas;  
sé de los hechos mejores  
de un tal Silvestre Revueltas”.

Alfonso del Río

Los cadenas montañosas atraviesan la república. Tristes y misteriosas, en el mapa parecen descender inevitablemente de norte a sur, formando entre sí valles y planicies. No lejos del río de Santiago, entre grandes bosques, en plena Sierra Madre Occidental, se extiende, por encima de los 1 700 metros sobre el nivel del mar, un minúsculo pueblo que, hacia 1910, al fracasar una antigua empresa minera asentada ahí, contaba con 54 habitantes: San Andrés de la Sierra.

Pueblo adusto, marginal, palabras que según Braudel describen la esencia de las montañas, su historia consiste en no tenerla. Pueblo efímero, en él vivieron los abuelos maternos de Silvestre.

El abuelo, Fermín Sánchez, era minero. “Delgado, de mediana estatura... ojos pequeños y oscuros, penetrantes e inquietos”. Al parecer, murió de silicosis. Alcohólico. La abuela, Edelmira Arias, hija de españoles, erigia sobre sus hombros una figura encendida de fuerza, enérgica, plantada en el centro del mundo, a juzgar por una fotografía que se conserva, en la cual los brazos mismos despiden un poder extraño. No es quizás una exageración decir que el poderío de la personalidad de Silvestre le venía por vía materna. Aunque en verdad podemos equivocarnos

por la ignorancia en que estamos respecto a los abuelos paternos, que murieron cuando el padre de Silvestre, José, era muy joven. La abuela se llamaba Consolación Gutiérrez. El abuelo, Gregorio Revueltas.

### II

“Ah, qué inesperado es el  
pasado”.

Luis Cardoza y Aragón

Hacia la hora del crepúsculo de un día cualquiera, no importa qué año de finales del siglo pasado, vestido con ropas de gente de ciudad, llegó José a San Andrés de la Sierra, como tenedor de libros de la compañía minera. Conoció pronto a la familia Sánchez Arias, que constaba principalmente de cinco hermosas mujeres: “era el tiempo en que las amadas salían del baño con las puntas de la caballera goteando constelaciones”. La abuela Edelmira le invitaba calientes y cálidos chocolates con pan de huevo. Y el amor, con un ligero golpe mágico, hizo que Romana, tenue muchacha de apenas 16 años, probara la manzana. Se casaron, empaquetaron sus recuerdos, y se fueron a vivir a una ciudad cercana, importante y próspera: Santiago Papasquiaro.

### III

“Apelamos, pues, a vuestro juicio paciente  
y comenzamos por sus años de niñez”.

Christopher Marlowe

Aquí nació Silvestre, primogénito de la familia Revueltas Sánchez, el último día de 1899, por la noche. Entró al siglo *en anacrusa*.

En sus oídos sólo resuena el ruiderío de fiesta, el estallido de incertidumbre de los cohetes multicolores, el difuso resonar incorpóreo de una banda lejana: permanecerán, por mucho tiempo, por siempre, hasta el final, en su sangre, como el mensaje indescifrable de un mundo inasible. Años después, como si hubieran germinado en silencio, brotarán repentinamente en las notas de *Música de feria*.

### IV

Silvestre, pues, era capricornio, y no abundo porque el horóscopo de un niño o de un adolescente es ridículo cuando se lee a la luz de la edad madura.

### V

Lo que se dice del momento en que nace un compositor, por esto mismo, es una vana conjetura, un prejuicio que se engendra en proyectar al pasado imágenes que

sólo son claras en la edad adulta. Es como verificar un destino invirtiendo el orden del tiempo. Si lo hacemos, veremos que no fue por azar que Silvestre naciera en una casa humilde, de contornos escuetos y sin adornos (como su música). Los duendes que aman las apasionadas matemáticas del aire habían preparado el escenario. Una casa austera, pesada y fuerte, sin más ornamento que un poste. Una casa en que José, su padre, fundaría su primera tienda de abarrotes, una auténtica tienda de abarrotes de pueblo, donde se venden telas y veladoras, jabón y azúcar, pilas Rayobac y aspirinas, y donde han ido acumulándose toda suerte de objetos: molinos de café con formas fantásticas, pesas, relojes inverosímiles, costales, calendarios usados, espejos rotos, fotografías descoloridas y azadones gastados.

Algo de este desorden, algo de este melancólico *aleph* de juguete conservaría para siempre el espíritu musical de Silvestre.

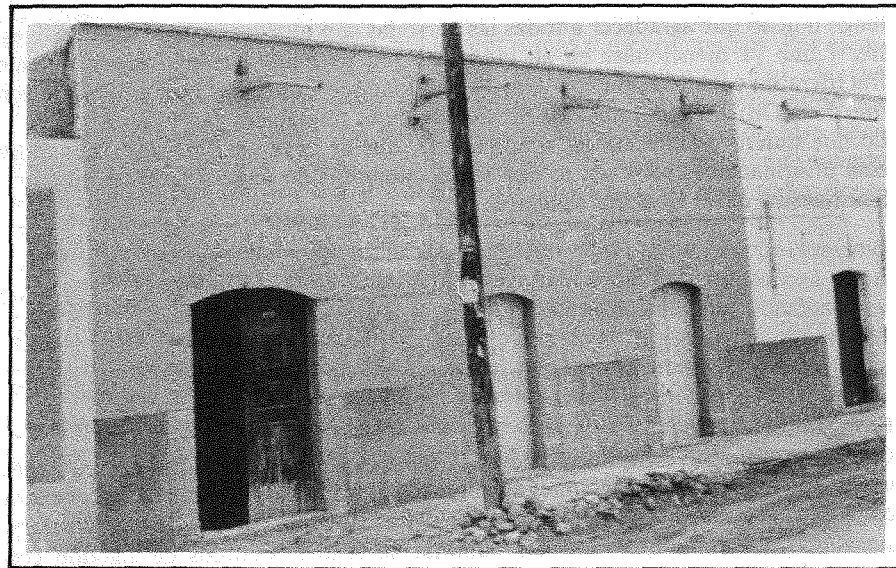
## VI

Si la leemos bajo la influencia de una hermenéutica sutil y alimentada por la vida, la declaración de Santiago de la Vorágine es profética:

“Silvestre, palabra derivada de *sile* (luz) y de *terra* (tierra), quiere decir *luz de la tierra*, o lo que es lo mismo, luz de la Iglesia, porque ésta reúne las tres características que según Paladio debe tener la buena tierra, a saber: fertilidad, color moreno y suavidad. La Iglesia, en efecto, es fértil en buenas obras, posee la negrura de la humildad y la dulzura propia de la devoción. Si este nombre proviniese de *silva* (selva) y de *theos* (Dios), significaría *selva de Dios* y le cuadraría muy bien a este santo, que llevó o condujo a la fe en el Dios verdadero a hombres selváticos, incultos y duros de corazón. En el *Glosario* se afirma que Silvestre quiere decir verde, agreste, umbrío, frondoso, y que tales adjetivos convienen a este siervo del Señor: el de *verde*, por su contemplación de las cosas celestiales; el de *agreste*, por la aspereza con que trató su cuerpo; el de *umbrío* o sombrío, por el empeño que puso en mantener su ánimo refrigerado y defendido del calor de la concupiscencia; el de *frondoso*, porque es como un árbol lozano plantado entre los demás árboles del cielo”

## VII

Se conoce demasiado poco la infancia y primera juventud de Silvestre. Los músicos apenas hablan de ellas. Se limitan a arrojar dos o tres datos generales y aislados, sin intentar reconstruir los inicios de una vida insólita: la labor del biógrafo oscila aquí entre la prestidigitación y la magia. No hay testigos presenciales de esta etapa de la vida de Silvestre. Nadie podría acusarlo de nada. Sólo circulan por el mundo unas cuantas anécdotas descabelladas, propiciadas con ironía por el mismo Silvestre. Rosaura, su hermana, nació muchos años después, y lo que sabe lo aprendió por tradición familiar, y lo escribió en su libro de memorias: es el docu-



Casa natal de Silvestre Revueltas

mento más rico en información propiamente biográfica. Es imprescindible, aunque es víctima de un defecto fundamental: no siempre son los familiares (y menos una hermana menor) los colocados en mejor perspectiva para observar y entender la vida de un artista (imaginemos una biografía de Kafka escrita por su padre...).

Por otro lado, los testimonios de los contemporáneos no son necesariamente valiosos (pienso, por supuesto, en los contemporáneos de la época de madurez de Silvestre, los únicos que viven aún). Muchos lo conocieron sin saber quién era. Otros cuentan de más, ostentando ufanos que saben lo que nadie más sabe. Este se reserva, maliciosamente calla aquello que no coincide con su propia interpretación de las cosas. Aquel habla sólo de sí mismo, cuando lo que se le pide es que hable de otros. Por todo eso, quiero decir desde ahora que apoyo mi retrato de Silvestre casi únicamente en documentos escritos. Particularmente tres tipos de documentos (casi todos ellos han sido publicados): sus cartas, su diario y sus partituras. Son, a mi juicio, los únicos testimonios patentes. El resto consiste en aprender a conversar con ellos.

Más aún, los que lo conocieron y tenían algo que decir (bien o mal) ya lo dijeron. Acaso hayamos perdido para siempre alguna sonrisa, algún gesto amargo, alguna acción pequeña y reveladora. Pero Silvestre, al cabo, surge con ímpetu de entre los restos de sus pasos humanos.

Lo que acabo de decir no implica un menosprecio de esa sabiduría que se obtiene por el aparentemente simple camino de la tradición oral. Por el contrario,

tengo mucho que agradecer a todas las personas con quienes he hablado de Silvestre, y que ya mencionaré en su momento (en particular, resultó especialmente fructífera mi conversación con el maestro Francisco Contreras, quien fuera *concertino* de la Orquesta Sinfónica de México desde su fundación, en 1928, hasta 1952). Lo que quiero manifestar es, simplemente, que el lente correcto para leer todas esas informaciones sólo nos lo dan los documentos de puño y letra de Silvestre. Son nuestra única filosofía saludable.

## VIII

“...una presencia tibia y protectora”.  
José Vasconcelos

Prosigamos.

Cuando su hijo Silvestre nació, Romana tenía escasos 17 años. Era por entonces una bonita muchacha, de facciones armoniosas y onduladas, de abundante cabellera color castaño claro, de ojos inteligentes y melancólicos, que usaba vestidos sencillos y discretos que parecían iluminar su rostro. Vestidos de algodón con mangas largas y ceñidos al cuello. Se había casado, un año antes, con un hombre de modesta profesión, pobre, pero lleno de salud y colmado de ambiciones, y con quien compartía afinidades importantes: el aprecio por el estudio (aunque ellos no hubieran estudiado), el respeto por el arte (aunque para ellos fuese más bien algo desmesurado e inalcanzable, misterioso y sagrado), y el mismo cuidadoso interés por atender a los hijos con dedicación total.

Silvestre cayó en buenas manos. A su alrededor, durante muchos años (hasta los trece, para ser exactos), una forma femenina y amorosa se agitaría delicadamente, protegiéndolo y mimándolo, dándole amparo en sus primeros contactos con el mundo.

## IX

El padre era un hombre severo, de una seriedad solemne: rara vez brillaba en su rostro una sonrisa, y siempre iba amplificada por los involuntarios destellos de un diente de oro. Su bigote romo, desde los años mozos, quería ser el anuncio de la gravedad con que se enfrentaba al mundo. Bajo de estatura. Flaco en su juventud y fornido hacia sus cuarenta años.

Su relación con Silvestre fue a la par bondadosa y autoritaria. Pero es necesario matizar esta última palabra. Quiero decir, cuidó (y vigiló) escrupulosamente la formación de su hijo, al menos hasta donde le alcanzaron sus recursos y cultura. Tanto, que la misma vocación de Silvestre, antes que a él mismo, le fue revelada a su padre. En el medio provinciano en que nació Silvestre, un padre menos atento hubiera permitido el desvanecimiento de una vocación apenas insinuada.

Don José estuvo alerta siempre a pequeños e insignificantes signos que hoy sólo conocemos residualmente en forma de anécdotas más o menos creíbles. Por ejemplo, Heriberto García Rivas cuenta que Silvestre, a los tres años de edad, escuchó sorprendido una orquesta de pueblo que despertó en él un violento entusiasmo por los instrumentos, que imitaba con donaire, gesticulando graciosamente. Un poco más tarde le dió por hacer flautas de carrizo. Silvestre mismo escribió que cuando escuchó música por vez primera se quedó bizco durante varios días, y que desde entonces vagó por el mundo dando tamborazos en las tinas de baño.

Interpretar estas anécdotas literalmente, y en especial las narradas por el mismo Silvestre, sería quedarnos en la superficie, perder los mensajes ocultos que están ahí, esquivos a la comprensión. Por lo pronto podemos sacar dos conclusiones provisionales. Primero, que cuando Silvestre habla de sí mismo, se oculta, no se entrega en raptos de verbosidad. Sus armas: el humor y la ironía, que a menudo dirige contra sí mismo. Por supuesto, hablo de los textos que él dirige al público, al mundo de fuera: sus cartas y diarios son otra cosa. Fue un hombre extraordinariamente discreto, y nunca se hubiera permitido hablar de sí mismo con seriedad. Por otro lado es claro que hubo en la infancia de Silvestre manifestaciones evidentes de talento, de algo que siempre resulta un poco aterrador cuando lo observamos en un niño: Silvestre tenía, hecho que consta fehacientemente en varias fotografías, la mirada del músico, que parece vaga y vacía porque se concentra en una lógica más profunda, más pura, sin escorias, muy distinta de nuestra vulgar ideología y comprensión. A los siete años comenzó a estudiar violín formalmente. (Francisco Ramírez, un músico que olvidaron los diccionarios fue su primer maestro.) Había ya en sus manos, en su mirada, en su cuerpo, algo por lo que más tarde no podría evitar que su corazón se derramara. Respiraba sin saberlo, y quizá sin desearlo, el alfabeto misterioso de la música.

## X

Fermín y Edelmira fueron también a vivir con su yerno y su hija a Santiago Papasquiari.

El padre viajaba constantemente, ocupado en su trabajo de comerciante infatigable y ambicioso. La madre, siempre “enferma” (como se decía entonces de las mujeres embarazadas). Durante los ocho años que vivieron en Santiago Papasquiari nacieron, además de Silvestre, Fermín, Consuelo, José Maximiliano (que murió a muy temprana edad) y Emilia. El abuelo, siempre “alumbrado”, con una botella de aguardiente en la mano, según cuenta Rosaura. Ella, a mi parecer, lo inmortalizó sentado frente al mostrador de la tienda, un poco diagonal y como haciendo un gran esfuerzo enigmático, con un espantamoscas gris de crin de caballo en la mano, para espantar tanto a las moscas como a los niños que se acercaban. (Esta imagen, ciertamente, pertenece a una época posterior, pero da indicios de lo que fue el abuelo algunos años antes). La abuela, cuidando con autoridad su próspera familia.

## XI

“...lindos ojos maliciosos y piernas ágiles”.  
José Vasconcelos

Aunque debemos imaginar otros personajes en este bosquejo de la vida familiar: las tías de Silvestre, y sus primas. En particular, una de ellas, huérfana, era casi de su misma edad: Margarita. Silvestre y Fermín, no es muy arriesgado pensarlo, tuvieron con ellas sus primeros despertares amorosos (platónicamente, se entiende). “De vez en cuando”, cuenta Rosaura, “mi hermana Consuelo los sorprendía por las noches queriéndose meter al cuarto de Margarita”.

Margarita, continúa Rosaura, “fue naturalmente coqueta toda su vida (nunca se casó). Siempre la vi arreglada con pulcritud. Se ponía una flor artificial o cualquier otro adorno en el vestido, a la altura del hombro, o en los cabellos. Su mayor coquetería eran los escotes bajos, los cuales llegaban hasta donde los grandes pechos se juntaban. A veces se ponía el adorno en ese lugar, para disimular un poco” Murió, ya anciana, en 1969.

Pero me adelanto a la narración. Ordenémonos.

## XII

Por otra anécdota sabemos que Silvestre, a los siete años, organizó “una banda de música”, que dirigía con placer inmenso: ¿habrán reflexionado quienes la refieren lo que pretenden decir con eso? No digamos entonces que sus estudios musicales comenzaron pronto (a esa edad Mozart ya era compositor). Digamos, más bien, que le gustaban los juegos peligrosos: “jugaba” a ser músico.

## XIII

Silvestre no tardó muchos años en darse cuenta del extraordinario camino que le había ofrecido su padre, y de pasar con decisión los tragos amargos que ello implicaba. Siempre tuvo por él un amor extremo. Un cierto respeto temeroso no le fue ajeno. Pero hacia el final de sus días, mucho después de la muerte de su padre, aún lo recordará con un afecto vivo, vital. “Debo a mi padre lo mejor de mi vida interior y lo mejor de mi amor hacia los hombres”, dice en una nota autobiográfica. La sentencia, veremos más tarde, no es excesiva. Es contradictoria.

## XIV

“Según las fotos”, dice Rosaura, “Silvestre no fue un niño bonito. Sus grandes ojos tristes le daban un aire de huérfano”. No parece ser falso. Pero en algunas fotos su rostro brilla magnánimo, con los destellos opacos de la melancolía, que es una formulación de la belleza.



Romana Sánchez



José Revueltas (padre)

Dice Thomas Mann que la vida y la experiencia pueden prestar a ciertos vocablos un acento totalmente extraño a su cotidiana significación, y coronarlos de un nimbo de espanto que sólo pueden comprender aquellos que hayan descubierto su sentido más aterrador. Sucede lo mismo con los rostros.

## XV

En 1908 la familia abandona Santiago Papasquiari para ir a vivir a Colima, donde Silvestre continuó sus estudios de violín, y donde la vida comenzaría a dejarle recuerdos nítidos e intensos. De Santiago Papasquiari, a donde nunca regresaría, guardó poco en la memoria. Vale la pena recordar lo que dice en unas líneas de sus apuntes autobiográficos:

“Nací en Santiago Papasquiari del estado de Durango, el 31 de diciembre de 1899. Creo que es un lugar cercano a las montañas, pues el recuerdo más lejano y vivo de mi infancia me ilumina un viaje por la sierra, amarrado a una mula —era muy pequeño—, durmiendo el sueño bajo tiendas de campaña y sobre el suelo, y cazando pajarillos con rifle de salón, recogiendo frutas en la madrugada, oyendo los lobos en la noche. Desde entonces me quedó un automático, tendido amor por los pinos, las montañas y los horizontes...”

Y más adelante:

“Hay un barrio de Santiago (Papasquiari) que se llama España: creo que se cruza un arroyo para ir —tenía ocho años cuando salí de Santiago, casi no lo recuerdo—. Yo vivía un sueño de aventura cada vez que iba a España. Me mandaban allá con mi abuela cada vez que me daban aceite de ricino. Para que reposara la purga. Allí me ponía a limpiar los frijoles y a tocar una flauta de carrizo.

“Después toqué el violín. Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara...”

## XVI

Estas palabras de Revueltas nos lo entregan muy naturalmente como un niño de carne y hueso. Nos lo entregan como formando parte de un cálido hogar.

Es cierto que con estos fragmentos autobiográficos Silvestre no pretende narrarnos su vida, mostrarnos el reverso de su alma. Fueron escritos para publicarse, y los hizo con la desenvoltura del hombre modesto que se sabe importante. No son, como algunos otros textos suyos, la boca de la sinceridad. Pero nos dejan enseñanzas importantes. Un hombre se define por sus comedias tanto como por sus impulsos sinceros.

Silvestre, es curioso, olvidó que sus estudios de violín comenzaron en Santiago, a los siete años, y no en Colima, como dice. Olvida incluso mencionar el primer violín que le regalaron sus padres.

Dice Rosaura: “él no cuenta en sus notas autobiográficas qué impresión le causó el hecho de tener en sus manos su primer instrumento musical verdadero. Yo conservaba ese pequeño violín, pero...”.

## XVII

Nadie nos cuenta de Silvestre jugando a pares o nones con canicas de ágata.

## XVIII

Dije páginas atrás: “esta primera y ciertamente sumaria biografía”. Ambos adjetivos son correctos. No es que yo desconozca o menosprecie trabajos anteriores, entre los cuales hay algunos excelentes. Simplemente afirmo que hasta ahora, en el sentido riguroso de la palabra, no ha sido intentada una biografía. Lo que hay son “semblanzas”, ensayos dirigidos a iluminar alguna faceta específica, breves cuadros de períodos cortos de su vida, apologías, anecdóticos y “análisis técnicos”. Entre todos es destacable el trabajo de Otto Mayer-Serra, su “Silvestre Revueltas and musical nationalism”, publicado en el *Musical Quarterly* en la temprana fecha de 1941. Son notables también los ensayos escritos por José Revueltas y por Juan Marinello. Ellos tres, de diferentes maneras, consiguen dibujar eso que, a falta de una mejor definición, llamaremos “el misterio Revueltas” (que existe, ciertamente, así como existe un “misterio Mozart”).

Quizá no haya sido escrita aún una biografía porque el tiempo mismo ha exigido que la vida de Silvestre se enfríe, que las pasiones políticas, morales y estéticas que la circunscribieron dejaran de tener la fuerza de la sangre que late. Casi cincuenta años después de su muerte ya podemos (espero) hablar con cierta calma de sus borracheras, de su militancia comunista, de Carlos Chávez, de Stalin, de Trotsky, del nacionalismo, de la guerra española...

Quizá, también, alguien que falta en alguna parte perdió su oportunidad de escribir esta biografía. Esa persona, creo, fue el propio hermano: José Revueltas. A él le correspondía por derecho y por temperamento.

Silvestre fue el personaje sin nombre de muchos de sus cuentos. Fue el signo inaprehensible.

En cuanto a mí, sé que soy solamente un intruso violento, un espectador poco silencioso.

## XIX

Gira el rollo de la pianola deteriorada que es el recuerdo. El “yo” de Silvestre aparece y se pierde intermitentemente a lo largo de su infancia.

Se esfuma en Colima, que sobrevive apenas como nombre: “Después toqué el violín. Lo empecé a estudiar en Colima...” Luego, silencio. Además, el dato es erróneo.

Surge nuevamente dos años más tarde: “Hice mi primera aparición en público, cuando tenía once años, en el Teatro Degollado de Guadalajara. Al día siguiente, mi padre compró todos los periódicos. (Desde entonces me han perseguido y ahora ya no los quiero comprar). Para él era una recompensa dulce por el gasto que había hecho comprándome un traje nuevo para aquella ocasión... ¡Estábamos tan ‘brujas!’”

## XX

“Una atmósfera benigna, despejada, parecía posarse sobre la mano tendida a palparla. ¡Durango! ¡Estábamos, por fin, en Durango!”  
José Vasconcelos

Ese mismo año, 1911, la familia regresa a Durango, pero ahora a la capital del Estado. Las cosas marchaban viento en popa. El futuro parecía generoso.

Silvestre ingresa al Instituto Juárez. Prosigue sus estudios musicales con entusiasmo. El padre viaja más que nunca. Escribe desde Sinaloa, Nuevo León, Coahuila, Jalisco, Michoacán, México... Pendiente de su esposa y sus hijos, anota en sus cartas sus preocupaciones y pensamientos. Son documentos importantísimos para saber lo que pasaba entonces con Silvestre.

Por esas cartas sabemos, por ejemplo, que en Durango se anuncia la tempestad. Silvestre viviría sólo dos años en esta ciudad, que dejó a pesar suyo.

Sucedió más o menos así.



Fermín y Silvestre

## XXI

Las relaciones de Silvestre con su padre comenzaron sutilmente a modificarse. No es que se hubiesen deteriorado o que hubiese aparecido entre ellos una sombra. Lo que aconteció fue más extraño.

El pequeño Silvestre comenzó a ser tratado, casi repentinamente, como un adulto mínimo, como un niño con demasiados años. De algún modo, su destino se había desatado.

Una carta de José dirigida a su esposa, el 20 de mayo de 1911, es particularmente ilustrativa. Leemos:

“...por ahora cuida de tus hijitos con la ternura con la que hasta ahora lo has hecho, sin dejar por ello de ser enérgica, sobre todo con los hombres y más aún con Silvestre, que bajo su apariencia de mansedumbre tengo la creencia de que encierra un carácter voluntarioso y dominante que es bueno extirpar en él...”

¿Qué había sucedido? ¿Qué hacía necesarios esos comentarios? No lo sabremos nunca, a menos que aparezcan algunos documentos insólitos, de los cuales hasta hoy no tenemos noticia.

Lo menos que podemos decir es que padre e hijo se habían distanciado. Y que en una cosa tenía razón José: a los 11 años, la vida de su hijo se había ido de sus manos, y había ingresado en un mundo que él jamás podría comprender.

Continúa José, en la misma carta:

“Su carrera, o más bien, su inclinación por la música, es como todas las cosas, un bien y quizá también un mal...”

¿Qué observó José, que le provocó ese miedo sutil e inexplicable?

Pero antes de seguir es conveniente leer el resto de la carta:

“...se presta mucho a la adulación y él es por naturaleza vanidoso y éste es el punto que debemos tocar y hacer todo el esfuerzo posible porque desaparezca, y si no se puede, culpa será del destino y no nuestra; a Fermín, no obstante su carácter, lo creo como siempre te lo he dicho, más noble de corazón y más amante de su familia y creo que será más fácil asimilarnos su cariño. El de Silvestre creo que muy pronto nos lo robarán, esto es, si ya no nos lo han robado...”

¿No es un poco excesivo hablar así de un niño de apenas 11 años?

## XXII

La comunicación entre Silvestre y su padre no volvería a renaudarse. Aunque las apariencias hayan mostrado lo contrario.

Encerrado en sí mismo, callado, ajeno, Silvestre fue en adelante un ser extraño, insondable. “Rotas ya sus comunicaciones con el mundo exterior”, comentaría mucho tiempo más tarde el otro José, su hermano 14 años menor, “deseoso de que nadie perturbara su ensimismamiento ni ese diálogo interno en el que estaría tan

ardiente, tan angustiosamente empeñado”, vivió para la música, esa forma infinita de la angustia.

A esta edad temprana, Silvestre sospechaba ya la dimensión del hombre. El hombre, que no es sino un centauro sutil, mitad animal y mitad símbolo. Había comprendido, quizá, que la música es sólo música, pero que al mismo tiempo es fatalmente otra cosa.

### XXIII

Comenta José, su hermano:

“...lo que ocurría a los once años de edad, era lo mismo que seguiría ocurriendo, después, a lo largo de la vida entera: Silvestre sólo estaba escuchándose por dentro, por debajo de su propia piel, y nadie sino él podía percibir lo que escuchaba, ni mucho menos comprenderlo, aún cuando llegara también a oír aquellas cosas en las que Silvestre se abstraía con la totalidad absoluta de su ser.

“Escuchar: esto era consubstancial a Silvestre...”

“A Silvestre se le iba dando su música —su música por dentro—, desde niño, en las dosis perceptibles por él, lentamente, hasta que madurase y pudiera, así, traducir, organizar, orquestar esos signos misteriosos que él sólo escuchaba y comprendía”.

Es verdad, Silvestre Revueltas pertenece a esa estirpe de poetas que viven solamente para escribir unas cuantas obras terribles. Su vida parece ser una preparación, y su muerte, un derecho ganado con honradez.

“Desde luego que debió ser un niño insumiso o imperioso. Pero ¿insumiso ante qué, imperioso sobre quién?”, replica José a la carta de su padre. “La respuesta que nos da su vida es bien desoladora: ante nadie, sobre nadie, contra nadie, cuando menos nadie visible, tangible, terrenal”.

La rotunda escritura de José es inigualable. Su conocimiento profundo del alma de su hermano es asombroso, sobre todo si tomamos en cuenta que era 14 años menor, y que, según él mismo confiesa, como veremos, lo “conoció” apenas unos pocos años antes de su muerte. José, en relación con Silvestre, era el hombre que sabía demasiado. Y todo lo aprendió por afinidad de temperamento, por comprensión de ciertos signos ininteligibles para el resto de los mortales, no por una fácil convivencia larga y permanente.

Por eso me permito transcribir el resto de sus réplicas a la carta que hemos comentado tan largamente (no está de más decir que, cuando las escribió, ya su padre había muerto):

“Esta insumisión, esta rebeldía, estaba más allá de nosotros, lejos de nuestro alcance, inaparente y desigual. Era la rebelión diaria de Silvestre y su diaria caída con la roca de Sísifo a las espaldas, en la percepción y hallazgo de su verdad desgraciada, hecha para anonadarlo con el fruto siempre reiterado de la incertidumbre; era ese combate invisible que Silvestre libraba sólo, sin escudo y sin espada, y en el que los demás no acertábamos a ver sino la actitud mansa y la mirada

melancólica, en los momentos aquellos de incurable tristeza en que Silvestre se habrá convencido de que no era posible otra cosa que callar, prisionero como estaba, incomunicado de todos cuantos lo rodeábamos, en este mundo que no era el suyo”.

### XXIV

“Porque los hechos, sea el que fuere su origen (y sólo Dios sabe de dónde proceden) no pueden ser equilibrados más que por medio de nuestras privadas suspicacias”.

Joseph Conrad

En una penetrante intimidad consigo mismo, Silvestre era el presentimiento de un futuro habitante del mar, capitán de algún barco mitológico. Su rostro parecía decir, con el lenguaje de sus reservas, “yo sé lo que significa ser como soy”.

Esto sorprendía a la madre, y enojaba al padre. En las cartas que hemos citado puede observarse que los reclamos hechos por José a su hijo están en relación con su carácter, y sólo de modo muy sutil con su profesión: no había descubierto aún que eran una sola cosa. Aunque lo sospechaba.

Con todo, reitero lo que dije antes, José apoyó decididamente los estudios de Silvestre. En un texto, texto que también hemos citado, dice José el hermano: “...Silvestre estaba marcado con signos muy visibles para sus padres, que no los discutían, que no los contrariaban jamás. A lo largo de toda su vida, en efecto, mi padre supo amar estos signos como ninguno, y supo ayudar a Silvestre, también como nadie, para que pudiera disponerse a realizar lo que éstos le ordenaban, justamente en el duro tránsito de la adolescencia, cuando el arte de Silvestre estaba más necesitado de ese amor y esa devoción ejemplares”.

José, evidentemente, tiene gran parte de razón. Pero minimiza el distanciamiento entre su padre y Silvestre. Es explicable, dadas las obvias razones afectivas, su punto de vista. Pero nosotros debemos agregar algunas gotas de malicia.

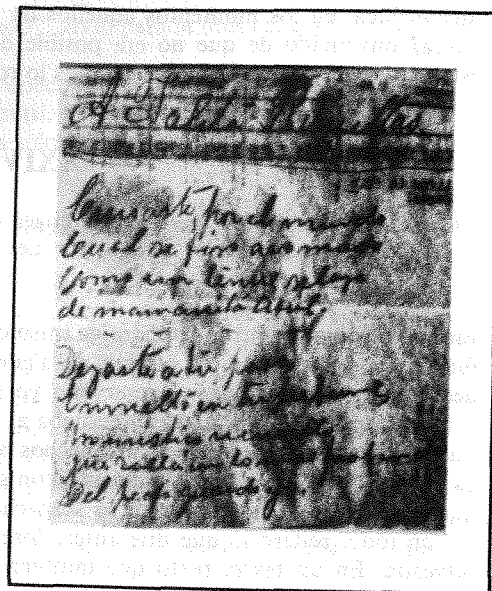
### XXV

En otra carta del mismo año, 1911, también dirigida a su esposa, José anotaba:

“Te escribo esta carta esperando la recibas un poco antes de mi llegada, pues siempre parece un hecho que esta misma semana saldré, Dios mediante. Dentro de un rato, a las 3:30 de la mañana (ahorita es la una y media) sale don Ramón para Mazatlán y a su regreso me ha prometido que podré ir; y si Dios me lo permite, dentro de unos ocho días, allá nos veremos. Me dices que el mismo don Federico opina que Silvestre está perdiendo el tiempo y que debemos ponerlo en el Conservatorio, y yo soy de la misma opinión; sólo que ya ves cómo están las cosas, y sobre todo el dolor y la pena que indudablemente nos causa verlo fuera de nuestro lado. Pero hijita mía, hay que resolernos; estos sacrificios son nada en comparación de los que todavía nos resta sufrir, y menos mal que ahora se trata de su



Primera comunión



Versos de Romano Sánchez

bienestar. Así es que si lo resuelves, velo alistando para cuando vaya yo a Guadalajara sea de un modo o de otro, llevarlo a México y encargárselo a Don Ángel y, Dios por delante hijita, tenemos que irnos acostumbrando a estas separaciones”.

Esta carta es del 29 de febrero. La que citamos antes es posterior. Está fechada el 20 de mayo.

Hay entre ellas un rotundo cambio de tono al hablar de Silvestre. En la del 29 de febrero José habla con un afecto paternal y, sin exagerar, yo diría *dulce*. En la del 20 de mayo hay un reproche áspero, también paternal, y por eso mismo más terrible.

### XXVI

Por parte del padre, la situación era simplemente enigmática, como si tratara de sostener una conversación con un mecanismo ininteligible. Por parte de Silvestre, las cosas eran más confusas aún, pues llevaban consigo el malestar nuevo de la juventud que se inicia. Para él, de algún modo, era como si todo lo que estaba por ocurrir hubiese ya ocurrido. Un abismo de silencio apareció entre ellos. Porque los hechos pueden hablar por sí mismos con abrumadora precisión, pero nunca significan nada.

### XXVII

La benévola estimación que tengo por Silvestre no me ha impedido descubrir aquí y allá una nota, por así decirlo, como de sospecha. Sospecha de hechos ocultos, de aclaraciones retenidas, de motivos inadecuados. Lo que falta es, sencillamente, lo que no conocí, lo que ya no puede conocerse, y lo que no se explica aquí es porque yo mismo no lo comprendí, y lo que parece inadecuado es culpa de mi discernimiento imperfecto. Y todo eso no pude evitarlo, fui incapaz de suplir estas deficiencias ejercitando mi débil facultad de invención. Hacerlo, además, hubiera parecido con razón excepcionalmente falso. Por razones éticas, entonces, y por mi natural timidez, elegí mantenerme en forma estricta dentro de los límites de una sinceridad llana, sin la omnisciencia orgullosa de los ingenuos y sin el subterfugio de las emociones exageradas.

### XXIX

El viaje de Silvestre a la ciudad de México no se realizaría hasta 1913, dos años después de que su padre hablara del tema en una carta. Fueron dos años de silencio obstinado, de incertidumbre lúcida. Cruzó entonces (como se cruza siempre: sin saberlo) “la línea de sombra”, ese momento imperceptible en que el hombre entra en posesión de su destino.

A los trece años, Silvestre había librado su primer combate sin gloria.

### XXX

Parecía uno de esos personajes de Lewis Carrol que nunca se sorprenden con nada.

### XXXI

Son felices, con todo, esos primeros años de su vida, manchados apenas por oscuridades tenues, por momentos de pesadumbre: no parece haber sido un niño madurado con prisa, aunque, desde muy pronto, llevó en los labios el sabor de la muerte.

No tuvo él toda la decisión en su viaje de estudio a la Capital. Su padre, según los testimonios de que disponemos, decidió por él, supo que lo mejor para un futuro músico era abandonar la provincia. Fue un acontecimiento terrible para su vida interior. El vivir casi solo en la ciudad de México, siendo tan joven y estando tan lejos de la familia, le provocó un dolor difícil de superar. El hogar se le había vuelto triste.

### XXXII

Se desgarró su espacio edípico con facilidad aterradora.

## SIN PALABRAS

FRANCISCO HERNÁNDEZ

1  
¿Cómo decir, sin palabras, que la música respira,  
que su sangre es igual a la nuestra  
y no puede vivir en cautiverio?

2  
Al escribir rodeado por la música el cántaro escucha.  
Y la mecedora y el pez de caoba y todas las cosas.  
Las paredes oyen. Estas palabras oyen y saben  
que uno quisiera prescindir de ellas.

## NOCHE TRANSFIGURADA

GABRIEL ZAID

Tan diáfana era la música, tan viva, tan verdadera, que ya no supo más si era el director o un músico, si estaba oyendo o tocando, si era un instrumento en manos de la música o era sólo un oyente en el jardín nocturno, por el ámbito abierto. No había distancias. Sí, sí las había. Era uno y no otro, sin confusión. Había esto y aquello. Pero de esto a aquello el espacio era un trance, un dilatado vuelo sin tiempo y sin prisa, en figuras de amor todas perfectas, todas perennes y de paso.

Tan libre se sintió que dejó su instrumento. ¿Era su instrumento? Sí. Eran las Tablas de la Ley. Empezó a transitar arrebatado, por esto y por aquello, seguro de acordarse, sin temor de perderse, seguro del retorno yendo ya siempre en él, en su pasión, que era un acto de gracias, viéndose tan de acuerdo. Ya no quiso hacer nada más que ver, escuchar, seguir la noche iluminada en el misterio de su ser y de su música. Todo era penetrable. La música se dejaba mirar, y él, amorosamente, se dejaba llevar de su anhelo. Tan libre se sintió que no cuidó de ver que salía del concierto. Traspasado de música, iba henchido, anhelante. ¡Música, nada más que música! También la noche de neón, también el piterío y la prisa inocente de los coches en sus torpes afanes. ¡Pobres desamparados de la música!

Anduvo así kilómetros, sin cansancio. Estuvo a punto de ser atropellado mil veces. No llegó a darse cuenta. Lo protegía el milagro. Estaba aligerado, clarísimo, y sentía claramente que todo era ligero. Veía los edificios hechos de luz, de espacio. Todo estaba aliviado de su peso. ¡Música!, ¡nada más que música! Podía cruzar los muros, atravesar paredes, aunque usaba las puertas por respeto a la música.

Y sin embargo el desacuerdo existe, y el ruido existe, y el roto entendimiento hecho pedacería, cosas sordas, aisladas, sueltas, impenetrables, sin rostros, también existe. ¿Cómo era que no ponía su música en el mundo, la música, sino que el mundo, sordo, la apagaba? Un rumor miserable, tanto sordo barullo, estrujó poco a poco su corazón. Le faltó el aire. Le pesaron los pasos. Estaba fatigado. Estaba... ¿Dónde estaba? Murió desconcertado.

## ENTREVISTA CON EL COMPOSITOR ARTURO MÁRQUEZ



AURELIO TELLO

**N**o siempre, al oír una obra musical, podemos saber que hay detrás de ella (o antes). A veces cuesta mucho imaginar qué anima a un compositor a hacer una partitura. Conocer las ideas, las obsesiones, los saltos del vacío de un músico, ayuda a encontrar claves seguras para un conocimiento más profundo de la obra de un creador musical. Una entrevista es una manera de acercarse a ello, aunque no en todos los casos los compositores quieran bajarse del pentagrama.

Esta conversación con Arturo Márquez ocurrió una de esas cotidianas mañanas de trabajo en el CENIDIM. Arturo revela preocupaciones serias sobre problemas que afectan la carrera de un compositor: dominar sus medios de expresión, definir su lenguaje sonoro, cuál es su papel en la sociedad...

Pero a veces las preguntas lo acorralan y no siempre suceden a éstas las contestaciones esperadas. Entonces Márquez vislumbra que la mejor respuesta está en su música y así nos lo hace saber.

No es fácil decir con palabras lo que uno quisiera decir con música. Quizá por ello, Márquez es, a veces, parco en sus respuestas, demasiado breve, o tal vez genérico. Razón de más para ir directo hasta su música. Y comprobar, así, que es uno de los compositores más talentosos de su generación.

A. T. Arturo, tú regresaste a México, después de una estadía en París, en 1982. A partir de ese año, iniciaste una carrera ascendente como autor de un conjunto de obras que presentan ciertos rasgos absolutamente personales. ¿Cómo defines tu trabajo creativo a partir de este retorno a México?

A. M. Hay una cosa que quiero mencionar acerca de mi música, y que de alguna

forma va a contestar tu pregunta. Yo siento un deseo muy profundo, muy personal, de fundir la cuestión técnica con la cuestión emocional. Que es lo que he tratado de expresar en mis obras; lo emotivo, sobre todo.

*Tu formación se dió al amparo de ciertos compositores como Quintanar...*

Sí.

*¿Cuál es tu relación artística, estética, conceptual con la generación inmediatamente anterior a la tuya?*

Yo pienso que hay una relación estrecha porque, indudablemente, de ella aprendí. Fue en mis años en el Taller de Composición, con Quintanar, Ibarra, Enríquez, cuando realmente empecé a despertar hacia la concepción de la música nueva. Te lo digo con sinceridad, yo no la comprendía totalmente y, quizá por eso, no quise presentar mis obras desde un principio...

*¿No comprendías el pensamiento musical de estos compositores?, ¿no comprendías el lenguaje...?*

...mi formación anterior al Taller había sido muy tradicionalista. Cuando empecé a estudiar composición, me enfrenté con creadores como Quintanar, Ibarra, Gutiérrez Heras, Manuel Enríquez. Fue una especie de choque con mi pensamiento anterior, pero eso me sirvió para lo que estoy haciendo ahora.

*Y ésto se complementó en París con las clases de Málec y de...*

...de Málec, y de Casterede sobre todo. Casterede es un compositor muy tradicional y de alguna manera me llenó los huecos de formación musical que tenía. Málec, por otro lado, es un compositor de vanguardia. Sus clases me sirvieron bastante para encontrar lo que yo estaba buscando dentro de la música nueva.

*¿Sientes que tu música, tu obra, están entroncados en una tradición?*

Yo pienso que sí. No solamente porque las cosas se tengan que dar de esa manera, sino porque lo he buscado también.

*Desde el punto de vista técnico, o estético, ¿cuáles son tus antecedentes más inmediatos?, ¿cuáles han sido las fuentes, digamos, de las que partes?*

Tengo muchas influencias. De Enríquez, de Lavista, de Julio Estrada. De la música europea también; desde Messiaen, que es para mí uno de los grandes compositores de este siglo, hasta Berio. No comulgo mucho con Stockhausen ni con Boulez, pero Messiaen y Berio han sido dos de mis grandes maestros.

*¿Cómo concibes la música actual de México? Yo veo una suerte de acciones y reacciones en el proceso histórico de la música mexicana. A un cierto afrancesamiento le sucede un fuerte nacionalismo; a éste, un movimiento de vanguardia, sólo por citarte ciertos hitos (más o menos claros) con los que todos estamos de acuerdo respecto a la tradición mexicana. ¿Cómo ves tú la música actual?, ¿cómo la defines?*

Pienso que estamos viviendo una época que no tiene el suficiente impulso que sí tuvieron las dos épocas anteriores: la nacionalista y la vanguardista. De lo que estoy conciente es que hay un nuevo orden en la composición, con nuevas ideas. Incluso, los compositores de la vanguardia de los 60 o 70 están haciendo cosas nuevas en relación con lo que hacían hace 15 o 20 años. Están haciendo cosas nuevas porque simplemente tenía que ser así.

*¿Qué define eso nuevo en la música mexicana?*

¿Qué lo define? ¡...! Creo que es la emoción. Pienso que la música que estamos haciendo todos los compositores actuales es mucho más emotiva que la música de los años 60.

*¿Qué es la música? ¿Un vehículo de comunicación? ¿Un medio de expresión de emociones o de sentimientos como lo querían los románticos?, ¿o es un objeto puro, cuyo valor está en sí mismo?*

Es dos cosas importantes: tanto un afán de búsqueda, de creación, como la expresión del acto emotivo.

*¿Tú eres un romántico?*

No sé si lo sea, pero sí trato de serlo.

*¿Te importa mucho lo que expresas?*

Sí, sí, totalmente; eso sí.

*¿Qué expresas?*

Personalmente, mis emociones. Eso puede ser descrito de muchas maneras, puede ser una vivencia política, o una vivencia social. Pueden ser inclusive hasta vivencias personales...

*...¿Íntimas?*

Sí, por qué no...

*Estoy pensando en MUTISMO, por ejemplo. Tú escribiste esta obra en 1983. En el texto del programa hacías alusión al obligado silencio que ocurre en ciertos sistemas políticos. ¿Escribir una obra de este tipo, comporta una posición tuya como compositor ante la sociedad?*

Sí, totalmente; no sólo como compositor, sino como artista. Se ha dicho que el arte es una especie de reflejo de la vida. Yo pienso que más que un reflejo es parte íntegra de ella. Yo, como artista, y con ese don de poder realizar una obra artística, estoy participando enteramente dentro de la sociedad.

*Hay varias maneras de ver ésto. En el siglo XIV se creía, bajo la influencia del dulce nuevo stilo, que el arte era una copia, o una imitación, de la naturaleza entendiendo la naturaleza en su concepción más amplia que incluye la realidad social. Según la visión marxista, se acepta que el arte es una forma de conocimiento del mundo, como lo es la ciencia por ejemplo, pero con sus propias leyes y particularidades. También se dice que el arte es una forma autónoma de existencia frente a lo creado (digo la creación natural); es aquello que posibilita la realización creadora del ser humano. En esa medida, está más allá de la natural, más allá de lo social y de lo contingente. ¿Dónde ubicas tu producción, tu obra...?*

Mira, al empezar una obra, frecuentemente, me pregunto por qué la voy a componer ¿...?

Y ¿por qué?, ¿por qué se compone, Arturo?

Yo recuerdo haber compuesto desde los 14 años, cuando no sabía nada de música, como una especie de intuición. Es evidente que esa intuición se ha transformado; conjuntamente con esa intuición hay una especie de necesidad, una necesidad interior. Te puedo decir que en las semanas o meses que paso sin componer, soy totalmente desdichado. Quizá los momentos más plenos de mi vida han sido aquellos cuando he terminado una obra...

*...tocando el lado de la necesidad de componer, se me viene a la mente la frase de Honegger que decía que el compositor es un individuo que produce un objeto que nadie quiere consumir. Esto, de algún modo pinta o define la situación del compositor del siglo XX que cada vez más se ha convertido en un ser solitario, que compone una música para poco público o que, en todo caso, obtiene una respuesta social, determinada por los patrones de conducta típicos del siglo XX que hace que la música de concierto, la música de arte, ya no sea un producto de alta demanda. Frente a ésto, ¿cuál es tu actitud?*

Mira, reconozco que al compositor se le considera en un plano aparte dentro de la

sociedad. No sé cuál sea la manera, y no sé tampoco si sea lo correcto, de buscar un público grande. El fenómeno musical actual es muy distinto al del pasado... En mis composiciones, frecuentemente busco una manera de llegar a un público amplio, siempre y cuando a mí me plazca. Pienso que mucha de la música que he hecho es bastante "escuchable".

*Es decir, ¿hay una intención premeditada de agradar?*

Sí, y más que agradar, de impulsar una emoción...

*...¿tocar la sensibilidad del auditor...?*

...sí, tocar la sensibilidad, no la sensiblería. Y lo hago porque, de alguna forma, lo estoy haciendo conmigo mismo.

*La música que tú compones ¿es un reflejo de ti mismo, de tu comportamiento, un modo de acercarte a los demás?*



Arturo Márquez con Rodolfo Halffter

Sí, siempre. Yo soy una persona bastante callada y una de las maneras como he podido comunicarme ha sido a través de la música.

*Bien, vamos a hablar de otra cosa. Tú has hecho un conjunto de obras, algunas de las cuales han sido trabajadas en estrecha colaboración con los intérpretes. Estoy pensando en Di-verso para voz grabada sobre el texto de Ángel Cosmos, o en la obra de arpa, Peiwoh, que trabajaste con Lili Tamayo. ¿Cómo es que tu relación con los intérpretes ha determinado el curso y el resultado de la obra, y en qué medida la propuesta creadora ha modificado al intérprete?*

Trabajar con el intérprete, con su intérprete, va a permitir que la obra salga realmente como uno la quiere. Casi todas mis obras han sido enfrentadas a priori con el ejecutante. Es obvio que después de conocerlo, de conocer su instrumento, puedes omitir ese paso a priori, pero ya tienes la idea de cómo se sopla en la flauta, cómo se jalan las cuerdas, etc. Eso me ha permitido también el manejo técnico, profesional, del instrumento en cuestión; aprendes por qué se sopla, cuándo se sopla, te parcatas del aire humano que te dan, por ejemplo, los instrumentos de aliento. La respiración para mí es básica, inclusive en los instrumentos que no son de aliento; en el arpa, esos movimientos parten de un principio de respiración.

*La mayor parte de tu obra está escrita para instrumentos solos, o para pequeños conjuntos y son solamente 2 las obras sinfónicas que has escrito. ¿Representa esto algún estado de tu proceso de creación? Una preferencia por los conjuntos pequeños, ¿tiene que ver con una actitud hacia la música orquestal?*

Me identifico totalmente con la música de cámara. Creo que es una dotación ideal para mi pensamiento musical. Sin embargo, la orquesta es seductora. Y si ahora tengo 2 obras para orquesta, pienso que pronto caeré una vez más en la seducción de las grandes sonoridades. Escribir para orquesta es distinto que para un conjunto de cámara. El abordar los pequeños grupos te permite escuchar la obra con más acercamiento a la interpretación, a la creación, a como uno la concibió. Con la orquesta es mucho más difícil. Aquí en México, difícilmente se nos puede permitir que pongamos una obra de orquesta. Son pocos los directores y las orquestas que lo permiten, que lo comprenden.

*¿Y eso, a qué crees que se debe?*

Yo pienso que es una falta de gusto hacia la música nueva, y no solamente repercute en gente que escribe una música más atrevida, sino también en compositores que hacen música más tradicional. Hay un repertorio muy fuerte, muy grande de música para orquesta y un público numeroso para él. Pero la mayoría de los directores prefiere, de alguna manera, seguir una línea de unión entre director y público con base en la música tradicional que hacerle una nueva propuesta.

*Sin embargo, es evidente que en México, en éstos últimos años, ha aparecido un conjunto de instrumentistas que ha dedicado bastante de su tiempo, de su capacidad, de su talento, a la interpretación de obras contemporáneas; en un reciente discurso, Mario Lavista hablaba de que podríamos encaminarnos hacia la formación de una "orquesta del futuro", es decir, de una orquesta formada por músicos que asimilaran al conjunto todas las nuevas propuestas que se han ido dando técnicamente, en forma individual. ¿Qué propuesta harías tú, que opinión tienes de esto?*

Pienso que esta frase de Mario Lavista, "la orquesta del futuro", es un sueño irrealizable si es que la educación musical sigue por las vías que ha seguido hasta ahora...

*...o sea que la música nueva forme parte de un sistema perfectamente diseñado, con la metodología definida y con los objetivos absolutamente claros de educar a los intérpretes con obras contemporáneas. ¿Eso es lo que quieres decir?*

Totalmente. Que dentro de los programas de las escuelas de música se integre, en alguna proporción real, todo el movimiento musical nuevo, contemporáneo, y no estoy hablando solamente de la música mexicana, sino también de la extranjera.

*¿Integrar a México al mundo contemporáneo?*

Claro.

*¿En qué medida, en las esferas del arte, estamos participando de esa contemporaneidad? ¿Sobre quién recae la responsabilidad de que seamos, verdaderamente, un país a la altura de nuestro tiempo, musicalmente hablando?*

Es evidente que los recursos con los que cuentan otros países como los de Europa, o Estados Unidos, no tienen nada que ver con los que nosotros tenemos en nuestras escuelas de música. Pero pienso que el arte no va en proporción a los medios; es tan válido crear solamente con un papel pautado y pluma, con toda la imaginación que pueda uno desarrollar, como tener grandes computadoras para hacer la música que uno quiera con esos aparatos. Creo que por ahí debería ir el camino. Tal vez por muchos años no vamos a tener recursos y creo que está empeorando esto; entonces, los artistas tenemos que buscar una manera idónea para poder crear...

*¿...sobre las bases reales que nos ofrece la sociedad en la que estamos? Tú has tenido alguna inquietud por hacer obras que incluyen, por ejemplo, los medios electrónicos. Considerando que, como pintas tú el panorama, no vamos a tener grandes posibilidades de acceder a aparatos de alta tecnología, ¿cuál es el futuro de la música en México? ¿cuál es futuro de la música contemporánea?*



Yo pienso que sí.

*¿Hay nuevos rasgos o rostros que definan una nueva música en México?*

Sí, sí. Pero no se puede hablar de una escuela, o una generación de los años 50.

*¿Pero sí se puede hablar entonces de músicos jóvenes de diferentes raíces, que provienen de diversas tendencias o formaciones?*

Todos los compositores que estamos haciendo algo ahora partimos de distintas raíces y aunque tenemos las mismas inquietudes, los resultados son distintos. Hablo por ejemplo de Javier Álvarez, de Federico Álvarez del Toro, de Eduardo Soto Millán, hablo de mí mismo. Cada uno está haciendo una música distinta.

*¿Qué los une?*

Nos une la inquietud de hacer música nueva, pero estéticamente, lo confieso, no estamos en una búsqueda común, como por ejemplo, en la época nacionalista. En ese entonces a los compositores los unía un fervor común; en los años 60 también, cuando vino la época vanguardista.

*A unos los unía el proyecto ideológico y a otros los unía el proyecto de la ruptura.*

Exactamente.

*¿Cuál es ahora el punto de convergencia de los jóvenes compositores?, ¿romper con la vanguardia?*

No, nosotros somos continuadores de esa misma vanguardia, estamos haciendo cosas distintas pero...

*...hay dos maneras de continuar. Siendo un epígono de lo que ya se hizo o rompiendo con lo anterior.*

Sí.

*¿Tu sigues creyendo en la vigencia de la vanguardia tal cual se dio en los 60?*

No.

*¿Vale para tí música?*

Sí. Vale en el sentido de los aportes que nos dejaron. Yo ya no podría hacer una

obra totalmente gráfica, o enteramente abierta. De alguna manera, nosotros, como compositores de una nueva generación, estamos partiendo de la base de ser más responsable del producto final, aunque hay ciertos matices en ese concepto. La música aleatoria y la música gráfica de los años 60, nos han servido y nos sirven aún para, de alguna manera, integrarlas a la música nuestra.

*Hay un signo. Digamos un eclecticismo.*

En un sentido sí, no en la cuestión del lenguaje. En la cuestión de escritura sobre todo, hay una especie de eclecticismo. Por lo menos yo lo asumo así en mis obras. Oscilo entre lo abierto, lo indeterminado y lo fijo.

*¿Cuál es tu proyecto más inmediato?*

Estoy revalorando cómo es que quiero seguir haciendo mi música. Me convencen muchas de las obras que he hecho, pero algunas no. Mientras me encuentre en México, tengo que buscar una nueva manera de trabajar. No me interesa mucho tener tanta obra. Por los años 83, 84, escribí bastante, prácticamente 4 o 5 obras al año. Lo que pasa es que algunas, lo digo francamente, no son de mi total satisfacción. Creo que es más importante tener una buena obra, que muchas malas.

*¿Arturo Márquez es un compositor que ahora va a la búsqueda de su autenticidad?*

Yo pienso que sí.

*Es decir no importa la abundancia, sino lo esencial. Creo que ese es un rasgo común a los compositores mexicanos jóvenes. Conozco algunos casos de creadores jóvenes que han preferido negar sus malas obras y hacer un catálogo con pocas, en aras de una identificación más plena entre lo propuesto y el resultado, entre el deseo de crear y lo creado. Creo que ese es un signo común a ti, a Álvarez del Toro, a Rodolfo Ramírez, a Eugenio Delgado. Creo también que los frutos de los nuevos compositores de México van a verse todavía en un plazo un poco más largo.*

Claro, hay que esperar a ver qué fruto da esto realmente. Que el silencio de Ramírez, de Eugenio Delgado, de otros tantos que llevan años sin componer, sea productivo. Yo personalmente me siento muy incómodo al no poder estar, por lo menos, pensando, haciendo algo, buscando hacer una nueva propuesta en música, auténtica...

*...auténtica, en la medida que es tu voz personal...*

Tal vez pueda ser no sólo una voz propia. Si yo asumo conceptos sociales y políticos, a lo mejor no es una voz solamente mía.

# LA CONCIENCIA MUSICAL



GEORG KÜHLEWIND

Traducción de Federico Bañuelos

## 1. El origen

En el principio era el Verbo, el Logos; *este* verbo era música, sonido, metro y significado al mismo tiempo. Los griegos todavía llamaban "logos" a la "medida" del laúd, es decir a los trastes donde se presionan las cuerdas con el fin de producir las diferentes alturas.

El origen de la música es la abundancia de los dioses, su "superabundancia", su esencia, la cual es como la naturaleza y actividad de una palabra: suena, habla, resuena. El origen del mundo musical es divino, es decir, por encima del nivel ordinario de conciencia del hombre, supraconsciente. El hombre no sabe cómo es capaz de reproducir con precisión un tono que haya sido cantado por otra persona, cómo puede dar con la entonación justa. No hay semejanza entre aquello que es oído y aquello que los órganos productores del sonido tienen que hacer para reproducir la nota originalmente percibida.

El cantar se realiza sin *tocar*, como al emitir las vocales. En las consonantes, el hombre se toca a sí mismo. El canto sólo es posible con las vocales.

La música habla, de otra manera no es música. La música es "verbalización". Habla a través del elemento mineral, el cual en sí mismo no es "verbalización". Lo mineral hace posible la mecánica; pero ésta no ayuda al "discurso", la expresión. Quiere algo diferente. A diferencia de la palabra, todos los objetos y cosas se deben al reino mineral, son pues mecánicos.

El origen de la música yace en la conciencia colectiva, nació cuando la humanidad aún estaba indivisa, *una* vida. El habla y la música son un eco de la esfera de la supraconciencia sonando como un "canto/verbo" desde la "divina oscuridad

superior". El origen de la música se remonta a los tiempos en los que la conciencia humana aún estaba en unidad con el mundo y los dioses: era todavía supraconciencia, casi sueño.

## 2. El eterno presente

La música —al igual que la palabra— no nace por necesidad, sino por abundancia.

Mientras la palabra humana se separa de la música, esta última permanece "arriba": una expresión de su estructura supraconsciente. Sin embargo, la palabra, el lenguaje, se hunde profundamente: creada a partir de prácticas rituales deviene ahora la portadora de información. De otra parte, la música, también originada en el culto, deviene arte.

Ambas, música y palabra sólo llegan a ser realmente *música* y *palabra* si el hombre experimenta su superabundancia, su "acontecer". En el reino musical uno ni siquiera puede imaginar la forma "acabada"; en la palabra, en cambio, uno es fácilmente engañado a causa de la forma y manera en la cual ésta aparece, como sonido y escritura.

La experiencia de este "acontecer" es un movimiento participativo. Sin embargo, en el mundo sensorio-perceptivo no se encuentra nada que realmente genere movimiento. Las notas e intervalos *permanecen* después de su ejecución, no se mueven por más tiempo. Aquellos elementos de la música y la palabra que se manifiestan, primero aparecen y después permanecen tal cuales. Se presentan como unidades discontinuas: notas y sonidos, intervalos y palabras.

Estas unidades discontinuas hacen posible e incluso nos compelen a unirnos a ellas a través de una actividad interior. El movimiento sucede, como con todo lo que se mueve, en lo suprasensible, donde el mundo humano interior y el mundo exterior son uno: espacio-mundo-interior.

Aquello que se manifiesta no tiene transiciones; éstas ocurren supraconscientemente; sin embargo, su reflejo penetra la conciencia como una experiencia límite. Por esto, en cada proceso de entendimiento tanto del lenguaje como de las artes está alboreando el mundo de la ilimitada presencia eterna.

Es cuando entramos al dominio de la "*Tableau experience*" que estamos en peligro de perder nuestra vida: la vida entera no se nos presenta como imágenes estáticas, ni como una película proyectada hacia adelante y hacia atrás, sino continua y detallada, los matices de viejos sentimientos, memorias e impulsos de voluntad. Un pájaro vuela de rama en rama: en ese mundo está el eterno volar, eterno partir, eterno llegar.

Las notas de la melodía no son olvidadas después de su extinción —de otra manera no sería una melodía—; tampoco son recordadas, de lo contrario uno "abjuraría" de la melodía; sin olvidar, sin recordar, debe ser tanto presente como futuro. De otra forma no es melodía.

No toda secuencia de notas es una melodía, lo es sólo si ésta "hace sentido".

Pero el "sentido" –significado– no existe en el tiempo. Sentido es coexperiencia, comovimiento, covibración: aniquilación del tiempo.

### 3. La esfera superior de sentimientos

La resonancia con y en la música es una oscilación dentro de un campo de fuerza o sistemas de relaciones entre las notas. Tal como todos los juegos y lenguajes requieren de reglas que confinen su campo de acción y les den su estructura, así vive la música dentro de un sistema de sonidos.

La "expresión" siempre presupone un "sistema", tal como la gramática, la fonética y la sintaxis en el caso del lenguaje. Las conexiones son en sí mismas sistemas y reglas; producen relaciones. Los intervalos musicales y los sonidos sólo son posibles dentro de un campo de fuerzas, una escala. En tal contexto construyen relaciones; en otras palabras, la mutua conexión de los sonidos crea la escala; sonidos como tales, intervalos solos, no son todavía música.

Las cualidades dinámicas de los sonidos en una escala, su campo de energía, su "inclinación" que jamás es unilateral, permite la posibilidad de expresión en el lenguaje musical. En el sistema diatónico de la música clásica, la segunda y la séptima notas de la tonalidad tienen una tendencia hacia la nota principal, la tónica; la quinta y la sexta son las más distantes. Abandonar la tónica y regresar a casa a través de aventuras de relaciones emotivas en un panorama que es dado en su carácter fundamental por el sistema musical como diatónico, pentatónico, modos griegos o eclesiásticos, eso es música.

Cada clase de música vive en un sistema de sonidos, incluso la atonal, la música dodecafónica. El compromiso con la teoría hace posible la música.

En la percepción artística se preserva el color de los sentimientos del mundo perceptual. Los sentimientos son percibidos y percibimos a través de los sentimientos. Pero, por supuesto, éstos no son sentimientos personales, autosen-timientos como envidia o celos, sino sentimientos que van más allá, entidades conceptuales de un rango superior.

Un sistema musical nos dice algo acerca de la estructura de la esfera de la supraconciencia, como lo hace cada elemento de estilo en las artes: es así para el compositor y será, en algún momento, una facultad general o, al menos, puede llegar a ser una facultad de este tipo. Ya desde tiempos remotos un desarrollo tal en el sentido positivo sólo es posible a través de la participación del hombre.

Los sentidos superiores –sentido de escuchar, sentido de la palabra, sentido del pensamiento, sentido del Yo de los otros– y la percepción artística a través de grupos de sentidos, no están apuntando por medio de las sensaciones hacia objetos, sino hacia aquello que está "verbalizando". Sucede lo mismo con los otros sentidos, pero a causa de la interferencia de los elementos del "tocar" –tener contacto– emergen ahí, de las cualidades sensitivas superiores, los objetos –que, paradójicamente, son suprasensibles–, entidades conceptuales.

En la esfera artística el sentido del "tocar" tiene un papel espiritualizado, su

tarea original: tiene el efecto de que el Yo –no el ego– experimente su elevación; a través del vivificado sentido del "tocar", el Yo se extiende hasta el mundo de la música, girando su atención y él mismo hacia esta esfera.

### 4. Sinfonía

Entre todas las escalas musicales, el diatonismo, la música mayor-menor, ocupa un lugar especial. A través de ella se conformó una polifonía que sólo puede ser encontrada en la cultura cristiana. Parte de este proceso consistió en que las tonalidades se volvieron terrenales, los doce intervalos de la escala fueron homogeneizados, fue desarrollado un metro musical a partir de los anteriores metros del discurso y la música fue restringida a sí misma y separada de aquello que es causado cósmicamente; una fuerte antropomorfización tomó lugar.

El reino de la supraconciencia musical se acercó al hombre. La conciencia del ego se fortaleció y, en el proceso, el egoísmo también; pero entonces el mundo del espíritu se abrió al ser humano *individual*, aunque sólo en un reflejo; lo mismo



Concierto en el huevo (Siglo XVI, interpretación anónima de un tema de Jérôme Bosch, Musée de Lille).

hizo el mundo de la música. La parte supraconsciente del alma empezó también a individualizarse.

Como toda evolución que se dirige hacia la individualidad, este desarrollo es ambiguo, peligroso y hermoso al mismo tiempo. El aspecto hermoso es precisamente su polifonía, el sonar simultáneo de diferentes voces de seres humanos que viven en conciencias separadas: una superación de la separación, ahora como un proceso individual, iniciado por aquellos que están separados.

Para este propósito los sonidos deben purificarse. Esta no siempre fue la meta de la música. En la polifonía oriental uno no trata de cantar o tocar "puramente"; de esa manera el sonido puede abarcar un espectro mayor. Los ornamentos en notas de mitad, cuarto y octavo en las canciones folclóricas están aún apuntando hacia esta concepción.

La polifonía demanda sonidos puros, sólo una tónica -sonido fundamental- y sus armónicos. Por lo tanto, la polifonía no es posible en el habla. Textos diferentes pronunciados al mismo tiempo no son ni armoniosos ni desarmoniosos; son sonidos, caos y ruidos, porque los sonidos no son puros. Y aún se dice: "Si dos de vosotros resonaren juntos -griego: *symphoneuosin*- sobre la tierra acerca de cualquier cosa que pidieren, les será hecho por mi Padre que está en los cielos" (Mateo 18. 19). Resonar juntos no quiere decir que uno tiene que cantar, actuar o hablar de modo idéntico al otro. Con el fin de percibir *esta* armonía, el hombre tiene que aprender polifonía, debe, él mismo, convertirse en música en la pureza de sus sonidos.

### 5. Tan hondo como el mineral

La verdadera luz no brilla desde fuera; *es* la cosa, el fenómeno en sí, su habla, su ser "tal": verbo/luz.

Cada roca tiene su propia luz. La luz exterior es solamente un recuerdo de la luz del Verbo. El verdadero sonido no viene a través del movimiento -de las cuerdas o el arco, por ejemplo- sino que provoca el movimiento, mientras el sonido en sí es inaudible para el oído físico. La nota que suena únicamente nos recuerda el sonido "verbalizante".

La verdadera música se encuentra entre las notas sonoras. Del mismo modo que son representados seres espirituales en las pinturas o esculturas, hablando al hombre siempre con los labios quietos, como si fueran la palabra misma, ellos también *son* música en sí mismos. Ángeles que hacen música *son* música; sólo en imágenes antropomorfizadas tienen instrumentos, de otra forma *no tienen nada*.

El hombre *tiene* instrumentos hechos de mineral, sustancia muerta. Sin embargo, trasciende esto por medio de su sensibilidad, la cual está surgiendo allende la punta de sus dedos aplicados sobre el instrumento y más lejos aún, en el completo espacio sonoro. En las artes, el espíritu, el Verbo, penetra el elemento mineral que ordinariamente le está resistiendo: esa es la encarnación, el descenso a los

infiernos, la unión del Verbo con lo mineral, tan profundamente como la osamenta de la tierra y el hombre.

La restricción es el precio de la polifonía. El espíritu, el Verbo, se han hundido tan profundamente como hondo ha penetrado la roca -el mineral que somos nosotros-. El sentimiento se expande hacia el mineral con el fin de redimirle.

Ambos, música y lenguaje, alcanzan el mundo de la apariencia por la misma causa. Pero la música toma un sendero diverso: en el mundo perceptible sensorialmente. De esta forma evita ser usada como un medio de información. Su peligro yace más profundamente: ser usada *por debajo* del nivel de información, como una expresión de ella y un llamado a la subconciencia.

La verdadera realidad no es la de la piedra, es la del Verbo, la música: suena y habla. Si esta existencia, este verdadero *ser*, es lo suficientemente intenso, el hombre no necesita órganos sensoriales para percibir. Puede escuchar el *ser* de la catedral de Chartres con los ojos cerrados; puede percibir su proximidad a través del inaudible susurro de la estructura espacial circundante. Y su propio estado intensificado de ser responde despertando compasión y amor: es decir, con su propia superabundancia.

### 6. Autoindulgencia

Las palabras del hombre terrenal, el arte y el ritmo tienen dos aspectos: consisten de una parte manifiesta, el signo externo y una actividad interior. La última puede ser llamada *comprensión*, siempre y cuando no se use esta palabra en un sentido intelectual. Eso que manifiesta, el signo, está sujeto a la percepción sensorial, la actividad interior es parte del espíritu.

De esta forma la palabra conecta cielo y tierra: tiende un puente formando un intervalo. Así, en el caso de la música el "gesto" del intervalo tiene lugar en el espíritu, siempre de acuerdo al significado musical: una tercera menor es más relevante en un escala (ya sea entre la tercera y la quinta, la segunda y la cuarta o entre la séptima y la segunda) que como intervalo aislado.

Por medio del signo manifiesto la palabra puede ser automatizada; entonces cesa de ser una palabra. Por medio del signo manifiesto la música diatónica puede convertirse en trivialidad, expresión subjetiva, autosenntimientos. A raíz de que la tonalidad y la relación interválica se vuelven "compulsivas", como por ejemplo la "caída" a la tónica en la cadencia dominante-tónica es evidentemente esperada, puede ser forzado sobre el ser humano un sentimiento particular a través de la aplicación de las formas manifiestas de la música, apelando y abasteciendo su mundo emotivo *subconsciente* en lugar de la esfera supraconsciente. La llamada música "ligera" (música de entretenimiento) sólo existe en el diatonismo.

Es característico de todo abuso de la palabra el hecho de que eso que una vez fue originado en cultos religiosos se convierta en un estimulante. Aparejada a la encarnación del Verbo viene la necesidad de tratar con lo mineral. En el proceso, el

alma puede sucumbir parcial o totalmente. Por lo tanto: "¡Ay! dos almas viven en mi pecho", y a menudo sólo quedan el autosentimiento y la búsqueda del placer.

En esta era, el arte y la música tienen que tratar con la fealdad, tienen que recurrir a ella, de lo contrario ésta aparece -robada de las artes- en un atavismo más bello y seductor, como entretenimiento, como música ligera.

El peligro del mal uso es parte de la evolución. Es posible que el resultado sea más autoindulgencia que autoexperiencia, que el desarrollo esté desconectado del logro de la autoconciencia en el *alma*; que no alcance autoexperiencia espiritual.

### 7. El discurso polifónico

En el nacimiento de la música, el "canto/verbo" es monodía; ésta se origina en la divina unidad de la supraconciencia, la unidad de la cual surge el habla de un niño o de un pueblo entero.

La pedagogía externa termina con la autoconciencia del alma. Sólo la autoeducación nos puede llevar más lejos. Puede conducirnos hacia la posibilidad de que cada ser humano se convierta en una fuente de "superabundancia".

La música humana ha de manifestarse a través de instrumentos, incluida la laringe. Los ángeles no tienen la desafinante dificultad de penetrar la piedra, de hacerla sonar: ellos *son* en sí mismos "canto/verbo", verdadera música, como el ser humano entre la muerte y la nueva vida. Lo que es existencia *ahí* se vuelve habilidad *aquí*, facultad espiritual para hablar y cantar.

Después de haber recorrido el camino de la lucha con el mineral -el tercer nacimiento, el nacimiento del espíritu-, el hombre encuentra en la música una imagen ejemplar, un modelo para la posibilidad de improvisar en el quehacer polifónico. La polifonía muestra un cambio hacia afuera del espacio: porque donde dos, tres o más sonidos pueden existir simultáneamente, sin perturbarse, sin neutralizarse o extinguirse mutuamente, sin fundirse en un medio tono como los colores, donde las notas mantienen su individualidad al mismo tiempo que crean juntas una nueva cualidad, no hay espacio, como el que la pintura trata de descubrir y proyectar en la superficie. La polifonía es la contraparte, el contrapunto de estos afanes.

En la polifonía, el músico no sólo escucha su propia voz, anticipándola ligeramente, sino que al mismo tiempo también escucha las otras voces.

La música permite la pronunciación simultánea de diferentes textos. Inicialmente los sonidos como tales no son compatibles unos con otros, porque no son puros como los sonidos musicales. Si los sonidos son suavizados pueden ser liberados de las impurezas del alma, del mismo modo que en una solución homeopática la cualidad pura de las sustancias es liberada a partir de la mineralidad "no verbalizante".

La armonía del sonido, sinfonía sonora, prepara el camino hacia una experiencia musical del hombre: hacia una auténtica convivencia.

\* J. W. Goethe, *Fausto*.

# DOCUMENTOS

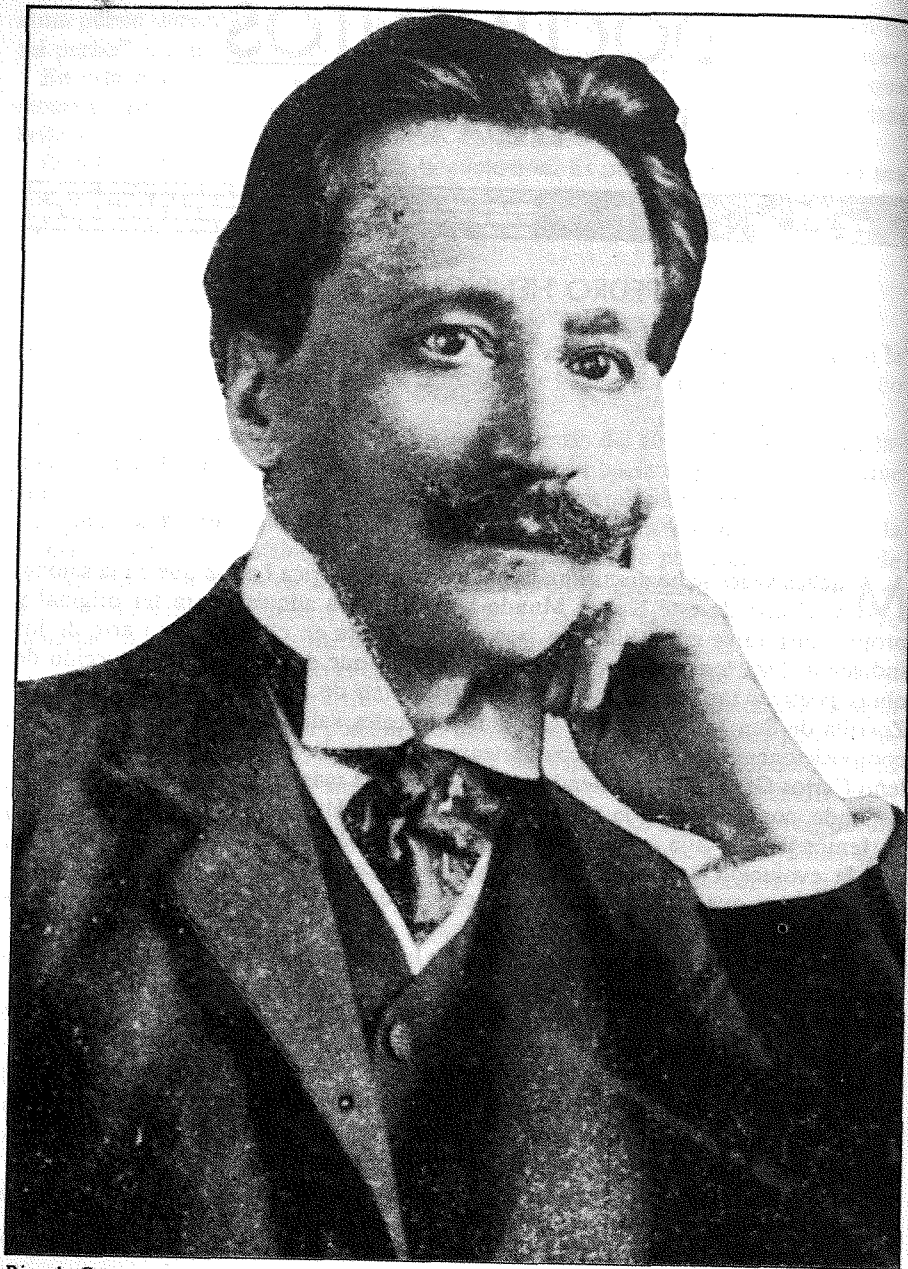
## LA LEYENDA DE RUDEL

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Muchas veces se ha discutido, lo mismo en la América Latina que en la sajona, si el arte de este Nuevo Mundo necesita, para adquirir carácter original y propio, inspirarse en la vida, en la historia y hasta en el imperfecto arte de los indígenas. Esta tendencia "indigenista", después que determinó la producción de obras poéticas tan admirables como el *Hiawatha* de Longfellow y el *Tarabé* de Zorrilla de San Martín, y aun de obras musicales valiosas, como lo son algunas composiciones cortas de músicos norteamericanos y la ópera *El guaraní* del brasileño Carlos Gomes, va perdiendo terreno cada vez más, a pesar de que todavía se defiende, con relación a la música, en los Estados Unidos.

Hemos llegado a la convicción de que la originalidad artística la alcanzaremos con la evolución de nuestra cultura y no mediante procedimientos artificiales, como lo es el que quiere tomar como principales fuentes de nuestro arte la vida primitiva y la tradición lejana de una raza en vías de desaparecer por extinción o por absorción; y lo que nos urge es dominar la técnica que hemos aprendido de los europeos, y desarrollar ideas nuestras, surgidas en nuestro ambiente y de nuestra vida actual.

Estas consideraciones me ha sugerido el estreno de la nueva ópera del maestro Ricardo Castro. El compositor que, hace años, dio al público *Atzimba*, cuyos personajes eran indígenas mexicanos, hoy, después de su larga residencia en Europa, presenta *La leyenda de Rudel*, cuyo argumento se desarrolla entre Provenza y Palestina, en la Edad Media. Ignoro si el compositor mexicano lo ha pensado y convertido en propósito; en cuanto a mí, creo que mayor servicio puede prestar a su país el artista desarrollando libremente su personalidad que empeñándose en "hacer arte nacional" con elementos de interés ya meramente arqueológico.



Ricardo Castro

*La leyenda de Rudel* significa un servicio, a la vez que un triunfo, para el incipiente arte mexicano. No es aventurado afirmar que la obra de Castro puede figurar en rango estimable entre la producción musical europea; en América indica un avance en la evolución artística. Podrá objetarse que la obra no ha sido escrita en América ni es, en realidad, "obra para América" (ya se ve que el público de México no ha sabido valorarla): su verdadero escenario sería el de la Ópera Cómica parisiense, por el cual desfilan tantos delicados poemas líricos de los jóvenes compositores de la escuela francesa, en la cual se ha formado Castro. Pero, en cambio, el autor es y sigue siendo americano (al contrario de Reinaldo Hahn, que, aunque hijo de Venezuela, es ya totalmente francés); ni siquiera artísticamente ha roto con América: ahí están sus hermosas *Danzas* tropicales, en las que ha explotado hábilmente el más valioso elemento musical nativo con que contamos en la América española: los bailes populares.

Encuentro en Ricardo Castro dos cualidades que, a mi juicio, lo caracterizan psíquicamente como mexicano: la sobriedad y la elegancia, que también distinguen a otros compositores y ejecutantes de este país. La elegancia, a veces exquisita, es la cualidad que más realza las composiciones de Castro para piano; y, si bien suele excederse en esa misma elegancia, acercándose al margen de la frivolidad, es por lo general sobrio en su técnica.

El hecho de que Castro fuese reconocido como genuino compositor pianístico me habría hecho dudar de sus aptitudes para la música dramática, que interpreta la vida en acción y pasión, si no hubiese sabido de su anterior ensayo de ópera y si en algunas de sus composiciones, como "Appassionato", no vibrasen acentos de emoción dramática.

Piedra de toque para el triunfo de una obra de arte es la impresión de conjunto. Es difícil que una obra formada por varios episodios de diverso carácter produzca impresión de unidad: ejemplo es creación tan excelsa como *La condenación de Fausto* de Berlioz. Con esto queda que, si la unidad de la obra es elemento favorable para la impresión de conjunto, no por ello es siempre necesaria.

*La leyenda de Rudel* no me produce impresión de unidad completa. Consta de tres episodios de carácter totalmente destino, enlazados por una idea poética, no por una acción dramática. Esto depende, claro está, del libreto, en el cual ha escrito el poeta francés Brody algunas páginas hermosas, pero no ha condensado todo el interés de la leyenda de Jaufré Rudel, príncipe de Blave y trovador provenzal de los más antiguos: esa leyenda, repetida por cronistas y poetas (desde Petrarca, que consagra un recuerdo a Rudel en su "Trionfo d'amore", ha pasado a Heine, a Carducci, a Swinburne), ha llegado a convertirse en la de la *princesa lejana*.

Pero si en la obra no hay drama, hay poesía, y éste es su mayor mérito. Castro emplea aquí hermosamente su don de melodista sentido y elegante, y llega a más: no sólo hay en la partitura gracia, en la "Canción de las violetas" delicadeza, y ternura en el dúo entre Rudel y Segolena, sino también brillantez de colorido en el *intermezzo* y el bailable del tercer acto, pasión profunda y serena en el dúo de Rudel y la Condesa, y elocuencia sobria y grave en la escena de la tempestad.

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

Carlos Díaz Dufoo II. *Epigramas* (INBA, 1967, o FCE, 1981)

El compositor ha sido, además, original, asimilándose los métodos de los maestros, sin empeñarse en disfrazarlos para simular originalidad completa. Su técnica revela que ha estudiado a Wagner, a los franceses e italianos contemporáneos; pero su sello personal, nada rebuscado, aparece bien definido.

Su manejo de la orquesta es magistral, sin pecar de complicado, y obtiene de cada grupo instrumental efectos apropiados y brillantes. El tratamiento de las voces suele ser menos sencillo, y, si no tan perfecto como el de la orquesta, es hábil, sobre todo en la parte de tenor.

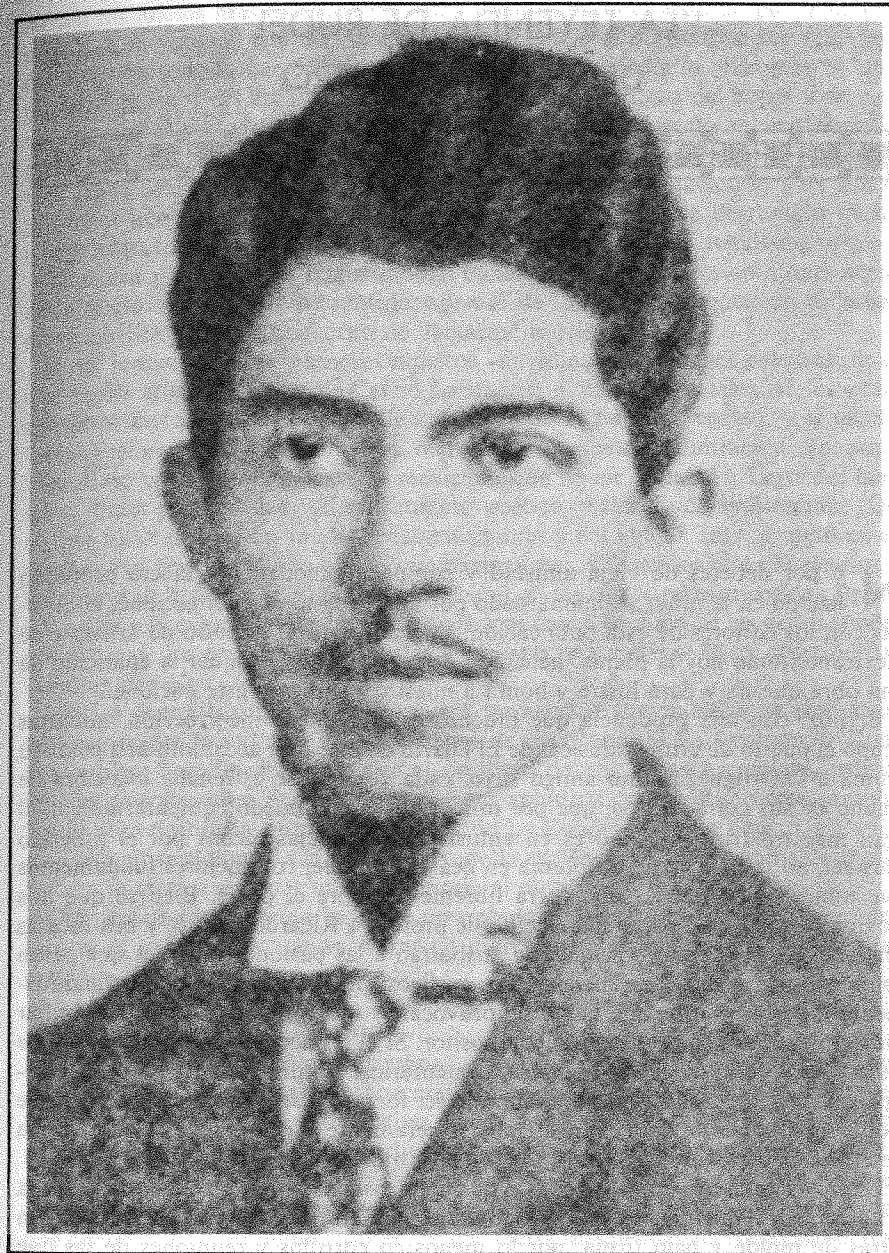
Sobre la parte técnica de *La leyenda de Rudel* puede considerarse punto menos que definitivo el minucioso y concienzudo juicio que acaba de publicar el compositor italiano Eduardo E. Trucco. Mucho cabe decir, sin embargo, sobre la significación de la obra como promesa de lo que el maestro mexicano alcanzará a realizar más tarde en el género dramático. Aparte de sus dotes de sinfonista descriptivo, demostradas en la escena de la tempestad y en la doble joya oriental que forman el *intermezzo* y el *bailable* del tercer acto (donde el color local ha sido labrado con sobriedad *verdiana*, sin el recargo de efectos exóticos que hay, por ejemplo, en la *Iris* de Mascagni), esta obra revela en el compositor verdadero temperamento dramático. Los dos pasajes de drama que contiene *La leyenda* son el dúo de Rudel y Segolena y el del mismo trovador con la Conesa de Trípoli de Siria. En el primero, están bien caracterizados los personajes, y su desarrollo es un aumento progresivo de sentimiento y de belleza. El dúo del tercer acto constituye, con la romanza de la Condesa, que le precede, el momento más hermoso de toda la obra. Hay allí pasión profunda, pero dulce y serena, expresada con nobleza en la majestad de un tiempo lento. Quien ha escrito estas magníficas páginas posee talento dramático indiscutible.

Anotaré, sin embargo, que, para mí, el lunar de la obra es la escena final. Después del dúo y de la muerte final de Rudel, la decorativa apoteosis resulta falsa, y hasta el comentario orquestal me parece poco inspirado, monótono, por la repetición del tema de los violines. ¡Cuánto más hermoso habría sido un final íntimo, de intimidad solemne, como el de *Tristán e Isolda*, un himno de amor y muerte cantado por la Condesa, por más que sea terrible afrontar la comparación con el divino "Liebestod" wagneriano!

De todos modos, *La leyenda de Rudel* es una labor de gran mérito, digna de éxito mejor que el obtenido. Esperemos que la próxima obra de Castro tenga más vastas proporciones y más acción dramática, y que en ella podamos apreciar una manifestación aún más completa de su talento.

(México, 1906)

*Obra crítica*, Fondo de Cultura: México, 1961.



Pedro Henríquez Ureña

## "LA LEYENDA DE RUDEL" DE RICARDO CASTRO

GUSTAVO E. CAMPA

No por deberes de vieja amistad y compañerismo, ni por afecto profundo nacido en la niñez y amamantado por los años; no por obligaciones contraídas con los editores de esta publicación, sino por natural impulso de artista y de mexicano, tomo hoy la pluma, henchido de regocijo, para saludar la aparición de una obra que da y dará lustre y honra a nuestro incipiente arte nacional.

Berlioz, con una prudencia que muchos calificaron de incorrección, mientras ocupó el puesto de crítico musical de El Diario de Debates, acostumbraba pasar su pluma a D'Ortigue, íntimo amigo suyo, cada vez que se estrenaba una obra de alguno de sus cofrades. Yo, que por mis desdichas no puedo equipararme con el gran maestro francés, si no es en entusiasmos y añejas luchas por el progreso musical, no cedo a nadie mi pluma en ocasión en que, con mejores fundamentos que nunca, debo dejarla que corra libremente sobre el papel. Bien sé que mis elogios se pondrán a cargo del afecto que profeso a Ricardo Castro, y mis escasas censuras o serenas observaciones se atribuirán a las pasiones innobles que pesan como estigma en la conciencia de los músicos; ¡no importa! desdeño tranquilamente los comentarios que habré de provocar, y me pongo en el caso de confiar directamente mis impresiones al compositor. Si él las acepta —como presumo que las aceptará— el resto de las hablillas, comentarios, admiraciones, vituperios y desahogos, me tiene sin cuidado. ¿Habrá de ser forzoso que un compositor escatime a otro su admiración o no exprese leal y sinceramente lo que piensa y sienta acerca de él? Evidentemente que no, y voy a demostrarlo.

Es muy sabida que en México, mas que en otros países, por no existir la legítima crítica musical que guía e ilustra, todos se creen autorizados a profesarla, si no en letras de molde y bajo firma, por lo menos en corrillos y reuniones de las que

parten los juicios más inconcebibles amplificados hasta el absurdo por la maledicencia. A la verdad, ésta no cumpliría con su oficio si no hincase sus venenosos colmillos en todo lo que es bueno, sano, noble y levantado: lo mismo en la labor esforzada e ideal del artista, como en la abnegada y altruista del hombre de ciencia, y ¡sabe Dios todo lo que la maledicencia propaga cuando encuentra en los profesionales el más rico terreno para fructificar! ¡Oh! entonces, a favor de la mentira, de la calumnia, de la criminal mala fe, destruye reputaciones, hace añicos prestigios adquiridos casi con sacrificio de la vida, y goza con derrumbar ideales que mientras más altos son mas dignos de su encono y de su repulsión.

Todo eso y mucho más he pensado al escuchar las más necias opiniones acerca de la ópera de Castro, y he sentido, además de la natural indignación de artista mexicano, casi, casi el bochorno de llamarme músico.

Y no, señores críticos y señores músicos —envidiosos, en buenas palabras, de un hombre de talento— la obra de Castro no amerita ni con mucho tales juicios y tales censuras; merece el aplauso que le ha tributado el público sensato, y si ustedes fuesen realmente críticos y músicos, merecería su respeto y admiración. Yo, por lo menos, no conozco obra lírica de mexicano que revele, como La Leyenda, tanto saber, tanta profundidad, tal sentimiento poético, y tan fluida inspiración. ¿Qué no está al alcance de las inteligencias mezquinas y del vulgo? Tal vez; pero en ese caso no es a Castro a quien habría que compadecer... Tampoco están al alcance de los pobres de espíritu las obras del clasicismo, ni las de los románticos con Berlioz y Wagner a la cabeza, ni las de los neo-clásicos como Brahms, ni las de los modernos ni las de los pseudo-decadentistas y realistas, y a nadie se le ha ocurrido condenarlas por eso.

Preciso es confesarlo: el defecto capital, tremendo e inevitable de la producción de Castro, estriba únicamente en ser obra de mexicano. Si La Leyenda de Rudel nos hubiese llegado amparada por el prestigio de una firma extranjera, habrían faltado palabras para elogiarla, manos para apludirla, y, en último caso, amplias fauces para deglutirla, como se ha deglutido La Condenación de Fausto, obra maravillosa musicalmente, a la que ha salvado la espléndida mise en scene de Barilli. Esto es lo cierto, por más que me sonroje al escribirlo.

Consignado lo anterior a guisa de preámbulo, voy a proceder a un somero análisis de la partitura, evitando entrar en digresiones técnicas impropias en quien pretende ser claramente comprendido.

\*\*\*

La primera página del Preludio esboza apenas, y de manera vaga, un inspirado motivo que, en las páginas subsecuentes del mismo número, alcanza potente desarrollo. Es de notarse que este motivo, que parece aparejado con el ideal amoroso perseguido por el poeta, surge en diversas situaciones con aspecto de conductor, y en ninguna de ellas se presenta de manera idéntica a la que caracterizó su primera exposición. De cualquier manera que sea, hay que elogiar el arte y el buen gusto que campean en el Preludio, concebido con cierta independencia respecto del resto

de la obra, así como su fina y expresiva orquestación, llena de matices y de contrastes de claro-oscuro. Aunque sea fugitiva y poco perceptible, llama la atención la iniciativa, en el final, de un nuevo intento que llamaré de la "muerte" o de la "fatalidad", dialogado entre las trompas, maderas y latones. Por fugitivo que sea, hiera la imaginación de manera eficaz, condensa el símbolo de la obra, y arroja en los postreros compases algo así como un velo de melancolía.

La escena primera se abre con un pequeño fragmento orquestal encomendado a las trompas y continuado por las maderas en diálogo, que sirve —si cabe decirlo— para localizar pintorescamente la situación.

A la solicitud de los peregrinos, Rudel corresponde entonando la canción de la Violeta, una verdadera lied, fresca, graciosa y gentil, acompañada y armonizada con sumo gusto y elegancia. Encantadora la terminación cadencial sobre la letra: "o violetta mite odorora", así como los compases que preceden a la entrada del coro. El "Allegretto" en "la mayor" contiene igualmente una plácida melodía de sabor mozartiano, que no puede desarrollarse con amplitud a causa de la imposición del texto.

El "racconto" del peregrino es de insignificante importancia vocal; todo su interés se concentra en el ingenioso acompañamiento orquestal a contratiempo, que en la "reprise" adquiere incremento sonoro inmoderado que ofusca a la voz: ésta no se escucha, pues no puede luchar con el desencadenamiento de todas las fuerzas de la orquesta.

Encuentro muy bello e inspirado el coro de los peregrinos; es sin duda, una de las páginas culminantes de la obra, que se recomienda por su espontaneidad, natural desarrollo, dulcísimas modulaciones, vaporosa armonización y buena disposición vocal. Lamento únicamente que la soñadora inspiración quede encomendada al coro masculino, poco flexible por lo regular, e incapaz —salvo en los grandes centros de arte— de interpretarla como lo pide y merece. Esa bella melodía, debidamente transportada, puesta en boca de un Magini-Colletti y luego parafraseada por el coro, habría provocado una tempestad de aplausos.

Así y todo, aún medianamente cantada y sin matiz, prodúcese la más cautivadora emoción. Como detalles dignos de ponderarse, señalaré la vehemente progresión sobre la letra: "Ai perigli tornate delle lote omicide", y la armonización del fragmento coral: "né voce piú canora", que es un verdadero y feliz hallazgo harmónico.

En la segunda escena predomina el trabajo sobre la inspiración, el cálculo sobre la espontaneidad, por eso, después de la página orquestal con que se abre, de las frases que subrayan la aparición de Segolana, de la intervención oportuna del motivo de la "muerte" y de la cantinela de Rudel, felizmente iniciada, pero desarrollada con lujo de modulaciones que despista; después de todos esos periodos más o menos rebuscados, siéntese el espíritu blandamente confortado al escuchar la linda melodía de Segolana: "Io non son perche di lagrimar deslo". Cabe asegurar que, en este caso, contra lo usual, la melodía fue escrita para un acompañamiento, y sin embargo, sobre el persistente dibujo de los violines deslízase aquella con una

A Monsieur Manuel R. del Castillo.  
A la mémoire de Madame Teresa M. de E. del Castillo.

# Lamento

pour Grand Orchestra

GUSTAVO E. CAMPA.

Partitions  
De M. E. C.

Parties séparées  
De M. E. C.

Propriété des Éditions pour tous les pays  
LEIPZIG et BRUXELLES,  
BREITKOPF & HÄTEL.  
Éditions aux Éditions de l'Éclair.  
1890

Copyright by G. Schirmer, Inc. 1890

naturalidad, con una fluidez y con tan intenso sentimiento, que no sólo pasman, sino que emocionan. Este periodo es uno de los más felices de la partitura, comprendiendo dentro del mismo la inspirada frase de tenor: "Va, va non temer", de comunicativa sensibilidad, el "insieme" en imitación de ambas voces, y el agitado final. Refiriéndose a este final, alguien ha dicho con cordura, que es violento y precipitado. Es la verdad; pero no hay que hacer responsable a Castro de tal defecto, sino al libretista que incurrió en ese y otros más graves, no siendo el menor la carencia de interés dramático que se echa de ver en todo el libro.

\*\*\*

Para analizar la tempestad que integra el segundo cuadro, necesitaría descender a pormenores técnicos que he procurado evitar en el curso de este artículo. Siempre que escucho o estudio algún fragmento de música imitativa semejante, recuerdo las sabias observaciones de un escritor francés, Johannes Weber, en un libro que tiene algo de utópico y mucho de verdadero, ha dicho lo siguiente:

"Todo el mundo ha hecho tempestades, todo el mundo puede hacerlas, y nada es más fácil; hay para ello medios muy conocidos por los prácticos en el oficio, cuyo empleo no pide más que habilidad técnica. Una sola tempestad es sin igual, porque es la única que contiene algo más que habilidad; ¿precisará nombrarla? Es la tempestad de la Sinfonía Pastoral de Beethoven.

Un redoble de timbales, un trémolo o un dibujo agitado de los violoncellos y contrabajos, puede pasar por una imitación del rayo; pero sucede también lo que con un tamborazo, que no representa sino por excepción el estallido del cañón. Un pequeño dibujo de violines sostenido por un acorde fuerte y seco de los instrumentos de aliento, puede figurar el relámpago, por más que se necesite para ello muy buena voluntad; las escalas cromáticas pueden imitar el silbido del viento; se las hace decir todo lo que se quiera...

Lo que impresiona al auditorio mucho más que todos los efectos más o menos imitativos, es el carácter grandioso e imponente de la obra. Si Beethoven hubiese querido pintar alguna inmensa catástrofe de las que llenan a los hombres de terror, espanto y consternación, habría recurrido a los mismos medios con los cuales representó un fenómeno meteorológico. Su música es admirable, no porque pinte una tempestad, sino a pesar de que está destinada a pintar una".

Todo lo anterior es perfectamente exacto; pero es preciso convenir en que la escritura de tal género de música requiere no sólo saber sino talento, y éste, a decir verdad, lo ha derrochado Castro a manos llenas. Bien concebida, bien desarrollada y sabiamente instrumentada, la tempestad escrita por el compositor revela al músico sólido y al sinfonista. No puedo dejar pasar inadvertida la ferviente frase del coro al unísono: "Noi eleviamo á te", que es de poderoso efecto; la oportuna intervención del motivo de la muerte y las sucesivas apariciones, primero en menor y después en varias dulces tonalidades mayores, del expresivo motivo del ideal amoroso.



Gustavo Campa

Con la misma sinceridad con que hago elogiosa mención de lo anterior, confieso que la escena tercera me deja insensible y frío. Desde luego vuelvo a culpar al libretista por su afán —ya acentuado desde el primer acto,— de mezclar ilógicamente lo real con lo irreal, por más que la intención poética justifique el procedimiento. No se debe olvidar que se trata de un libreto de ópera y no de un poema, y que lo que de éste se podría abandonar a la imaginación, capaz de engendrar todas las fantasías y todos los ensueños, pierde en la escena su encanto y su atractivo. Por eso, quizás, esa voz amenazadora de Segolana prorrumpie en acentos que no provocan la emoción anhelada, y por eso también el compositor no acertó a encontrar la frase precisa y eficaz que, dentro del

ambiente misterioso formado por las voces y la orquesta en su pianissimo tan vaporoso, llegase hasta el alma del oyente como augurio de castigo y muerte.

¿Por qué no explotó Ricardo el motivo característico de la muerte, que intempestivamente entrega en el final a todas las fuerzas de la orquesta?...

\*\*\*

Lleno de color y de voluptuosa languidez, exquisito y perfumado con aromas del misterioso Oriente, aparece el intermezzo con que se abre el episodio tercero. Castro buscó y encontró en su inspiración melódica, esos aromas embriagadores y vistiosa con las telas más ricas coloridas por su paleta orquestal. Buscó y encontró los mismos matices y acentuada originalidad de los bailables, llenos también de brillante color, desbordantes de exotismo racional y moderado; pero reservó lo mejor de su vena melódica para las últimas escenas de La Leyenda.

El monólogo de la Condesa desborda en inspiración tierna, melancólica y expresiva. Encuentro encantador el primer intento sostenido por el "corno inglés", y, a pesar de que, según un procedimiento predilecto de Castro, limita su desarrollo a incesantes modulaciones, cáusame deliciosa impresión por su propia expresión, profunda y desolada, y por la dulzura de las mismas modulaciones.

La aparición de Rudel sirvió de pretexto al compositor para escribir un largo fragmento sobre el motivo del Ideal. Si he de expresar mi franca opinión, diré que, por más interesante que sea musicalmente el fragmento en cuestión —y lo

es, indudablemente—, para ser teatral habría ganado estando concebido con mayor sobriedad.

A partir del dulce canto de Rudel: “Come vediamo il giorno...” con su apasionado arranque en que, por vez primera, vibra el motivo del Ideal en la voz del poeta, declina la importancia vocal y predomina el comentario de la orquesta; pero bien pronto las voces van recobrando sus derechos y, ya en diálogo más y más caluroso o en verdaderos períodos, confiados sucesivamente a ambas partes, se siente palpar una inspiración melódica, fluida, emocionante y llena de juventud. Largas serían las citas; básteme recordar el Andante en si mayor; la linda romanza de la Condesa: “Como gioiello d’or”, dulce y acariciadora —verdadera joya de la obra—; la oportuna reminiscencia del canto de los peregrinos; la solemne aparición del motivo de la Muerte, encomendado a maderas y latones, y algunos pasajes del nuevo monólogo de la Condesa, subrayados con el persistente motivo del Ideal.

En conciencia, creo que tan largo monólogo es redundante y nocivo; no se concibe la actitud de la Condesa arrodillada ante el cadáver de Rudel, ni se puede aceptar que en su alma no vibre más nota que la de la dulzura incesante, inalterable, impávida.

El final, bien preparado y excelentemente escrito para las voces en forma de coral, ofrece gran interés para el auditorio y no degenera en monotonía como alguien lo ha dicho —en virtud del curioso pedal agudo, variado por los violines. Castro quiso ejecutar un ingenioso trabajo harmónico, y lo consiguió sin perjuicio del resultado artístico; su coral es bello y dentro de la falsedad del libro, conviene a maravilla para cerrar su obra.

\*\*\*

He concluido mi larga y —para mí— no enojosa tarea. Mucho más y mejor se podrá escribir para juzgar la labor del compositor; pero dudo que nadie lo haga con mayor buena fe, con más imparcialidad y con mejor atención. He pretendido ponderar los méritos de un amigo y de un artista a quien mucho estimo y admiro, y para probar imparcialidad he procurado despojarme de todos mis afectos y de todas mis predilecciones. No he mentido para halagarle, ni he señalado los que, a mi juicio, son defectos, para zaherirlo. Va en una ascensión gloriosa y me comprenderá... Mi afán envuelve un ideal de arte y amor confraternal, que quizás se asemeje al de Rudel...



## ADOLFO SALAZAR (1890-1958)



### LUIS CERNUDA

Puesto que el aspecto principal en la obra de Adolfo Salazar, y al cual parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado. Mas la simpatía que siempre sentí hacia su trabajo literario y la amistad que le tuve, acaso puedan excusar dicha inadecuación y que, a causa de ella, deba ahora pasar en silencio ante el aspecto principal de su labor.

Música y literatura atrajeron igualmente, desde un principio, a Salazar: contemporáneo con sus primicias como compositor (actividad que luego no continuaría) fue según creo aquel encantador *Kodak de Andalucía*, primer escrito suyo que conocí, publicado en *Índice*, la esporádica revista madrileña editada por Juan Ramón Jiménez a principios de la década del 20. Allí, hablando de Sevilla, decía Salazar: “Sevilla no existe; Sevilla es una ilusión de la luz”. El don poético visual y expresivo, de que en aquel escrito daba muestra excelente, no parece que pudiera hallar terreno favorable en la labor periodística, a la que pronto se dedicaría y que sólo la enfermedad interrumpió hará unos dos años.

Al decir “periodística” no se entienda ahí la palabra en su sentido usual (para algunos, entre los que me cuento, poco estimable), sino en el de trabajos donde un escritor que era un intelectual y un artista hablaba de libros, de personas, de ciudades, que había leído, tratado o visitado, trabajos que por necesidad material, dadas las condiciones duras de nuestra vida literaria, publicaba con intervalos regulares y frecuentes en diarios de Madrid y luego de México. Recuerdo con gusto no pocos de dichos escritos y creo que el mejor tributo que a la memoria de su autor pudiera dedicarse sería recogerlos ahora, seleccionados, en un volumen.

Ahí, además del don poético a que antes aludía, aparecían otras cualidades exce-

lentes que poseyó Adolfo Salazar: su humor, su gracia, su cultura y gusto, su vivacidad y vitalidad, que nunca le abandonaron. No conocí a nadie que, como él, mantuviese indemnes tantas excelentes cualidades, a pesar del paso del tiempo y el cambio de sus circunstancias. Su conversación era siempre una delicia, y más de una vez, oyéndole contar cosas que vio o le acaecieron, le pedí que escribiera sus memorias, las cuales, de haberlas escrito, hubiesen sido libro sin igual entre nosotros, por el poder que en él había de evocar lugares y gentes (y de ambos tuvo conocimiento largo y vivido) de manera sugerente.

Si no las escribió, por desgracia, tal vez fuera por la exigencia cotidiana de ganarse la vida, que le ocupaba sin tregua. Siempre, al visitarle aquí en México, en su pequeño apartamento de la calle de Niza esquina con Londres, frente a la embajada de Estados Unidos, le hallaba inclinado sobre la máquina de escribir, anegado entre libros y papeles, aunque unos y otros (como todo en torno suyo) en orden perfecto. Sus años últimos estuvieron dedicados a trabajar en una historia de la música, cuatro volúmenes de los cuales sólo llegó a terminar y publicar el primero, dejando el segundo casi acabado, además de un andamiaje de notas y papeles.\*

Como Lorca (pocos como él hubieran podido trazar una figura real de Federico García Lorca, de quien fue amigo antiguo e íntimo), Salazar se sintió siempre atraído por la juventud y nunca perdió la suya, de espíritu, que subsistió siempre en él, a través de los años, como un hálito. Por eso, al encaminarse al lugar donde descansaba su cuerpo y donde habían de reunirse con él por última vez sus amigos y conocidos, al cruzar en la calle una de esas criaturas cuya juventud radiante y recién abierta les confiere encanto igual al de una flor, me sentí tentado de acercarme y pedirle que viniera conmigo a decir adiós a Adolfo Salazar con el tributo de su hermosura juvenil, apenas diferente al florido que en tales circunstancias se acostumbra.

\* En un trabajo de circunstancias sobre Adolfo Salazar, leo que escribía directamente sin auxilio de notas.

*Poesía y literatura*, II, 1964. Artículo escrito en 1958.

## FALLA EN MÉXICO

CONFERENCIA LEÍDA EL 23 DE JULIO DE 1970  
EN EL COLEGIO NACIONAL

CARLOS CHÁVEZ

El *Concerto* para clavicémbalo fue la última obra que Manuel de Falla escribió. Con posterioridad trabajó en su cantata *La Atlántida*, pero no llegó a terminarla: dejó apuntes que no se sabe de qué extensión ni importancia sean, porque, Ernesto Halffter (encargado por no sé quién, si los deudos del compositor, la Casa Ricordi de Milán, o el Estado español) Ernesto Halffter, encargado de "terminar" la obra, en la única versión conocida y publicada, no ha señalado cuáles fueron los apuntes originales, ni cuál fue y en qué consistió la intervención de él. Cuando antes digo que no se conoce la "importancia" de los apuntes, me refiero al hecho de que se ignora si esos apuntes consistían en fragmentos enteramente terminados, y cuántos, o en bocetos melódicos, o en trozos más o menos incompletamente desarrollados, o en diferentes soluciones a un problema armónico, melódico o contrapuntístico que en uno o varios casos el compositor se hubiera propuesto. Así las cosas, queda el *Concerto* como la obra final de la producción del maestro.

Hay excelentes ensayos biográficos y críticos sobre Falla y no intentaré, en esta ocasión, tratar de hacer o bosquejar uno más. Prefiero recordar cómo fue llegando a México la música del maestro, a quien, antes de la primera visita de Arturo Rubinstein en 1919, no conocíamos ni de nombre.

Desde 1914, las hondas conmociones revolucionarias de México habían hecho imposible una actividad cultural de consideración. Antes de 1914, las únicas informaciones de nuevas corrientes musicales que México había tenido habían sido muy escasas, aunque, de todas maneras, significativas. En 1903, el pianista mexicano Pedro Luis Ogazón había tocado por primera vez en México música de De-



Manuel de Falla

bussy. También, a principios de siglo, Carlos J. Meneses había dirigido, con la Orquesta del Conservatorio, *L'après-midi d'un faune*. En 1912, Manuel M. Ponce presentó un recital de sus alumnos de piano, con un programa compuesto exclusivamente por obras de Debussy: Graciela Amador tocó un grupo de preludios del *Primer libro*; Antonio Gómez Anda tocó partes de la *Suite pour le Piano*, y entre otros números más a cargo de otros jóvenes, yo toqué el Claro de Luna de la *Suite Bergamasque*.

Las presentaciones de Meneses y Ponce fueron, pues, aisladas y únicas, pero Pedro Luis Ogazón, en sus series larguísimas y admirables de recitales de los domingos en la salita de conciertos de su casa de San Ángel, desde 1913 tocaba con frecuencia muchas obras de Debussy y de Ravel. Yo comencé a ir a estos conciertos a fines de 1915, cuando empecé a recibir clase de piano del maestro.

Éramos entonces muy pocos los que gozábamos con la música de estos dos grandes franceses, casi nones y no llegábamos a tres; todos, así, todos, maestros y estudiantes de piano, con excepción de los mencionados, y todos los músicos en general, abominaban de la música de Debussy y de Ravel. Mi admiración no tenía límites y en 1917, aprovechando que —en plena revolución— mi hermano Manuel iba a Europa en comisión oficial con el general Cándido Aguilar, que era Secretario de Relaciones Exteriores, le encargué las últimas obras de Debussy, entonces recién publicadas: los *12 estudios para piano*, el *Segundo libro de preludios para piano*, las últimas sonatas, y otras obras más. El maestro Ogazón y yo las devorábamos y no nos cansábamos de admirar la siempre nueva luz de las creaciones debussyanas. Pero esto sí fue algo totalmente nuevo para él y para mí, aunque tal vez algunos de los preludios del *Segundo libro*, que yo le había regalado, sí los haya tocado poco después en algunos programas de los domingos.

En aquellos años, si la hostilidad de todos los maestros de México, Tello, Campa, Moctezuma, etc., etc., era violenta y despiadada contra Debussy ¿quién iba a pensar en otras nuevas corrientes musicales que estuvieran produciéndose en Europa? Por otra parte, los años de la guerra europea, 1914-1918, coincidieron precisamente con los años sangrientos de la lucha libertaria de México, lo que hacía doblemente difícil la comunicación de nuestro país con Europa, sobre todo en cuestión de corrientes culturales, artísticas. Pero no imposible.

En términos generales, el raquítilo y atrasadísimo medio musical mexicano estaba endiosado con el "nacionalismo" que Ponce había practicado y propuesto a partir de 1911, y se pensaba que ninguna otra tendencia debía tomarse en consideración. Sin embargo, Toño Gómez Anda era uno de los avanzados (¡), y tocaba como gran novedad música para piano de Leo Ornstein, a quien él consideraba algo así como la última palabra...

Cuando Rubinstein hizo su primera visita a México en 1919, era ya un gran pianista, aunque aún le faltaba profundidad y pulimento; él mismo ha declarado, no hace mucho tiempo, que no empezó a tocar bien sino hasta ya hombre maduro que se decidió a estudiar seriamente el piano. En sus recitales en el Teatro Arbeau, por cierto, al principio con muy escasa concurrencia de público, tocó las habituales

obras de repertorio –Liszt, Chopin, algo de Schumann y Beethoven, etc.– y se singularizó por la presentación de las obras de Albéniz. Podría decirse que todas sus interpretaciones caían del lado sensacionalista (lo mismo Liszt que la *Polonesa en la bemol* de Chopin...) y las obras de Albéniz, muy especialmente *Navarra*, eran una verdadera explosión de fuego, ardor y pasión. Pero no sólo Albéniz, sino también Granados, alguno o algunos otros españoles secundarios y, notoriamente, la “Danza ritual del fuego”, de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, estaba en primer lugar en la lista de los éxitos ibéricos del gran pianista. En la Danza ritual, en el pasaje de acordes alternados de ambas manos que inicia el acompañamiento del canto, levantaba manos y brazos desmesuradamente, como lanzados por resortes, con ese aire indiscutiblemente atractivo y convincente, característico del extraordinario Arturo.

Así conocimos, o mejor dicho, empezamos a conocer, en México, la música de Falla, pero no sólo eso, sino que, a decir verdad, fue entonces cuando por primera vez se supo en México que existía un músico español que se llamaba Manuel de Falla. Nada más se volvió a saber de él en los siguientes próximos años. Los maestros de entonces, importantes y conspicuos maestros del Conservatorio y de igualmente importantes academias de música particulares, que por razón natural tenían obligación implícita y explícita de ilustrar, informar, a estudiantes y público, nada hicieron por averiguar quién era, qué más había escrito ese señor, Manuel de Falla.

Pocos años después, en el invierno 1922-23, pasé seis o siete meses en Europa: mi primer viaje. Fui directamente a Viena a entregar una carta que para la *Universal Edition* me había dado aquí, en México, el célebre pianista Ignaz Friedman. Sólo permanecí alrededor de una semana en Viena, pues el director de esa gran casa editorial me hizo ver que, dadas las desastrosas condiciones de posguerra en Austria, la lista de espera de obras para publicación era larguísima. Me fui en seguida a Berlín, en donde el mismo Friedman me introdujo con la casa editorial *Bote und Bock*, que en pocos meses publicó mi Segunda Sonata para Piano –una obra de considerable extensión– y alguna otra cosa más. En mi viaje de regreso, en abril de 1923, planeé detenerme una semana en París –no tenía ya dinero para una estancia más larga– y valerme de las obras mías, acabadas de publicar en Berlín, como cartas de presentación, para hacer una visita a Ravel y a Dukas.

Fui a la Casa Durand a preguntar las direcciones de Ravel y de Dukas, que obtuve sin dificultad, y resolví, sin pedir cita, ir a buscar a Maurice Ravel. Había en mí sentimientos contradictorios: por un lado, la ilusión de lograr la visita al gran hombre y la esperanza de que me atendiera, me recibiera, en base a mis obras publicadas en Alemania; por otra parte, la sola idea de verlo en persona me emocionaba y me hacía estremecer. Vivía en Montfort l'Amaury; había que ir en ferrocarril. Una hermosa mañana, y al fin, sin demora, tomé el tren; de la estación, al bajar del vagón, en pleno campo, había que caminar un buen trecho para llegar al poblado; hallé la casa: me recibió su guardiana, una mujer corpulenta, como de unos 50 o 60 años de edad, amable. Me dijo: “el señor Ravel está en Inglaterra y

no regresará en varios días”. Al decir esto, su voz se alteró con emoción, y lágrimas aparecieron en sus ojos. Yo permanecí callado por unos momentos y le expresé el objeto de mi visita: “quería yo ver al señor Ravel”, le dije, “admiro profundamente su obra; soy mexicano, vengo de Alemania, en donde estas obras mías acaban de publicarse –le entregué la música– y me gustaría que, tal vez, tuviera tiempo de verlas”. La señora vio la música por encima y me dijo: “muy bien, yo se la daré a M. Ravel cuando vuelva; pase usted, tome asiento un momento”, y me hizo entrar al estudio que, recuerdo, era una pieza de cierta amplitud, más bien angosta, con un piano de cola, libreros y otros muebles sencillos. Yo me senté al piano y brevemente recorrí el teclado; la señora, con voz emocionada, me hablaba de sus preocupaciones por el maestro cuando éste se ausentaba de casa por largas temporadas.

Si bien sintiéndome un poco frustrado por no haber visto al gran compositor, me dejó un recuerdo grato, gratisimo, la visita a su casa, la pequeña charla con la señora y aun la tranquila belleza de la campiña, en esos días en pleno brote primaveral, de las suaves colinas de Montfort l'Amaury.

Sin perder un día más, me presenté en 38, Rue Singer, en un barrio viejo de París, a buscar a Paul Dukas. Me recibió también una guardiana, esta vez un poco seca y algo malhumorada. Le expliqué el objeto de mi visita y me contestó que le entregara yo la música y que informaría al señor Dukas; que volviera yo al día siguiente. Volví, y el maestro me recibió. No voy a relatar aquí la buena y larga conversación que sostuvimos; sólo haré una referencia al tema que hoy nos ocupa. Dukas había visto ya mi música impresa y me hizo tocar otras piezas manuscritas que yo llevaba y que escuchó con atención. Hizo buenos comentarios y luego me dijo con gran firmeza: “usted viene de un país en el que la música popular es de gran carácter ¿por qué no inclinarse hacia ella? Vea usted, Manuel de Falla ha hecho cosas admirables, las músicas populares de España y de México son de gran riqueza. ¿Conoce usted las siete canciones populares de Falla? Son un modelo de lo que hay que hacer con la música nacional del país, véalas usted, y estúdielas, ese puede ser un camino, aunque, claro, usted, de todas maneras, haga lo suyo”.

La verdad es que, aunque aún en el principio de mi carrera, tenía yo 23 años de edad, a mí siempre me interesó *hacer lo mío*. Mis intentos “nacionalistas” y lo que acerca de esto pienso, ya lo he comentado en varias ocasiones y se resume en pocas palabras: la música vale por ser buena música, no por ser española o mexicana.

Pero, al terminar mi visita al maestro Dukas, me fui a comprar las Siete canciones populares de Falla.

A mi regreso a México me inquietaba el atraso, la mediocridad y el provincianismo reinantes. Manuel M. Ponce, en la *Revista musical* que dirigía, había escrito el 15 de mayo de 1919, en un artículo titulado “La música después de la guerra”: “Debussy y Strauss sólo tienen un punto de contacto: el afán a veces morboso de originalidad... y más adelante: “Grovez, Ravel, Cyril Scott, Ornstein, Prokofieff, etc.... ¿serán los apóstoles de una nueva doctrina musical? Y en caso de serlo, ¿a qué caos, a qué bolshevismo artístico nos conducen en su injustificable afán de



Manuel de Falla durante una ejecución de su *Concierto para clavecín*



destruir las leyes tonales, en su loca carrera hacia la negación de toda melodía y toda consonancia?"

Estas palabras, escritas por el más distinguido músico de México, son un documento incontrovertible del atraso y de la ignorancia de los maestros de entonces. Horroriza pensar que midiera con el mismo rasero a Ravel y a Ornstein, a Cyril Scott y a Prokofieff: si conocía su música, admira la falta total de criterio: si no la conocía ¿cómo hablar de lo que no se conoce? Además, ninguno de los compositores citados destruyó o intentó "destruir las leyes tonales", ni tampoco la melodía y la consonancia. Los atonales eran otros, los de la escuela de Viena, que en un artículo que pretende comentar "La música después de la guerra", no son ni siquiera mencionados. ¿como no es tampoco mencionado Igor Stravinsky! En otro lugar del mismo artículo, dice Ponce que Debussy encadenaba "acordes no clasificados en los tratados de armonía". Entrando en el terreno técnico, esta afirmación revela una ignorancia total, increíble: todos los acordes usados por Debussy existen clasificados en los tratados de armonía: lo que el gran maestro hizo fue tratarlos y encadenarlos como antes de él no se había hecho.

La *Revista musical* en que tales conceptos (y otros más, semejantes) se publicaban, era, por cierto, de excelente presentación tipográfica, impresa por la Editorial México Moderno, que inició sus trabajos en los últimos años de la segunda década publicando las obras recién escritas de Antonio Caso, Ramón López Velarde, Pedro Henríquez Ureña, Enrique González Martínez, etc., etc.

La lista de colaboradores que aparecía impresa en la Revista incluía nombres de primera fila: Luis Castillo Ledón, Antonio Castro Leal, Alfonso Cravioto, Carlos Díaz Dufoo Jr., Enrique González Martínez, Pedro Henríquez Ureña, Julio Jiménez Rueda, Alfonso Pruneda, Luis G. Urbina, Jesús Urueta, José Vasconcelos, etc., pero jamás apareció publicado en la *Revista musical* un solo artículo de ninguno de estos distinguidos escritores.

La *Revista musical* incluía en cada número una pequeña obra musical. Si se daba entrada a esta música, era sin duda porque la dirección de M. Ponce y Rubén M. Campos le concedían plena categoría y representación. Y, efectivamente, representa perfectamente, mejor que nada, el mediocre gusto y el nivel profesional que privaban en México, y que resumen —efectivamente— la tradición musical mexicana que viene desde el siglo XIX y desemboca en los primeros veintitantos años del siglo XX. No resisto al deseo de mencionar (sin comentarios) la lista de las composiciones correspondientes a los doce primeros números, que fueron los únicos publicados: *Elegía de la ausencia*, M. M. Ponce; *¡En Mai!*, Gustavo E. Campa; *Melancolie*, Jules Dambé; *Elegía de las lágrimas*, Estanislao Mejía, para canto y piano; no aparece el nombre del autor de la letra, suponiéndose que es del mismo autor de la música; música y letra corren parejas por su chabacanería, y en la imposibilidad de copiar aquí la música, transcribo la letra:

¡Dulce, cuán dulce es llorar!  
¡Triste, cuán triste es reír!

Premio del llanto es morir  
Castigo a reír, penar  
Por eso es dulce llorar  
Por eso es triste reír.

(Estanislao Mejía fue uno de los principales alumnos de Gustavo E. Campa, y director del Conservatorio Nacional). *Gavota*, Alejandro Meza; *Comunión*, coro a tres voces, versos de Amado Nervo, música de M. M. Ponce; *Serenata romántica*, Heriberto López; *Momento doloroso*, Noe McPulmen; *Ce Soir J'ai de la Peine*, versos de Jaques Agrens, música de Audré Baknet; *Las hadas*, poesía de Jorge Isaacs, música de Luis Martín; *Mazurka XIII*, Manuel M. Ponce.

A mi regreso de Europa, con limitadísimos recursos económicos organicé los conciertos de Música Nueva en 1924 y 25 en los que hice oír, por primera vez en México, música de Schoenberg, Varèse, Poulenc, Stravinsky y otros, y allí estrene, con Lupe Medina, las Siete canciones populares de Falla.

Esta fue la segunda obra de Falla conocida en México.

Años más tarde, en 1928, se fundó la Orquesta Sinfónica de México por iniciativa mía y bajo mi dirección, y todas las obras principales del músico español fueron dadas a conocer en México: *Noches en los jardines de España*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro*, etc.

Falla fue un músico nacionalista; ya fuera la cita directa —hábilmente manipulada— o la resonancia que en su propia sensibilidad tuviera la música popular española, toda su música es, sin lugar a duda, música más o menos directamente "española".

La importancia de Falla radica en dos hechos fundamentales: supo encontrar las esencias populares y pudo evolucionar en el curso del desarrollo de su obra. Así, pasó del nacionalismo crudo de sus primeras obras, al nacionalismo filtrado de *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* para clavicémbalo. Aprendió y se dejó influir por corrientes importantes de su época: Debussy ¡por supuesto! También las tendencias simplificadoras de Satie deben haber tenido algún efecto; y sin duda el neoclasicismo stravinskiano o *retour à Bach*, convertido en *retour à Scarlatti*. Permaneció toda su vida impermeable a la "escuela de Viena", lo que es perfectamente explicable.

Fue Falla el músico español más importante del primer tercio de este siglo. No es uno de los pilares de la música del siglo XX en el sentido que lo son Debussy, Satie, Stravinsky y Webern, pero es, sin lugar a duda, uno de los valores reales de la música de este siglo.

Ed. El Colegio de México, México, 1970.

FEDERICO GARCÍA LORCA

## RETRATO CON SOMBRA DEBUSSY

Mi sombra va silenciosa  
por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas  
privadas de las estrellas.

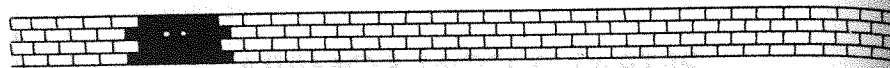
La sombra manda a mi cuerpo  
reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso  
cinife color violeta.

Cien grillos quieren dorar  
la luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,  
reflejado, de la acequia.

## ENTRE FALLA Y HOY



JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

Cuando en el mundo musical se pretende valorar el peso de los músicos españoles actuales en el contexto internacional, se recurre invariablemente a individualidades del terreno interpretativo: Yepes, Zabaleta, Caballé, Berganza, Lorengar, Kraus, Domingo, Carreras, Pons, Larrocha... Ciertamente no es poco, pero, evidentemente, la suma de rutilantes estrellas internacionales nacidas en un país dice poco acerca de la auténtica realidad de la música en el mismo. Cuestiones como el enraizamiento de los músicos en la dinámica cultural y social en la que se encuadran, como el estado de la enseñanza musical o como el momento creativo por el que atraviesa el país, es frecuente que tengan escasa relación con tal floración de individualidades. De estos aspectos esenciales, sin duda es el último el que ofrece una faz más positiva en la España de hoy, pero el fenómeno no parece ser suficientemente conocido y valorado en otros países cuya opinión nos importa.

Cualquier investigador o crítico interesado por el tema conoce varios nombres ilustres de la composición española actual. Sabe que la música española no sólo *existe*, sino que presenta en la actualidad un notable plantel de compositores pertenecientes a varias generaciones entre los sesenta y los veintitantos años de edad. Sus obras dejan en buen lugar a la música española allá donde se las acoge. No son pocos los estudiosos de la música contemporánea que, en los últimos años, se han ocupado de aspectos globales o parciales de la nueva música española; sin embargo, la generación mayor de estos músicos se encontró hace seis o siete lustros con un panorama artísticamente estrecho, con un ambiente desinteresado e incluso hostil. Actualmente, gracias a algunos esfuerzos y, sobre todo, a la calidad grande de algunas músicas, el panorama y el ambiente han cambiado. Este artículo pretende analizar, desde Madrid, cómo se ha llevado a cabo este proceso que, grosso modo, cristaliza en el entorno de 1970.

La guerra civil que asoló España entre 1936 y 1939 es un ineludible y traumático punto de inflexión en el devenir político, social y artístico-cultural de la historia reciente de nuestro país. La música contemporánea española no escapa a esta consideración. Pérdidas irreparables, silencios forzados, exilios, aislamiento posterior... más la herida espiritual, afectaron a hombres, obras, instituciones y proyectos en vías de dar frutos. En los años cuarenta, el panorama de la música española, que apuntó síntomas vigorosos de renovación durante la etapa republicana, se hundió en una profunda crisis cuyos síntomas más palpables eran las ausencias y una marcada desconexión con respecto a los movimientos más creativos y trascendentes que la Europa musical ofrecía en aquellos momentos. Manuel de Falla, voluntariamente exiliado en Argentina y casi sin producción desde 1927, era prácticamente un "símbolo"; fallecería en 1946. Joaquín Turina había dado lo mejor de sí mismo en los años veinte y treinta y su música, hasta que murió en 1949 no ofreció ni indicios de savia nueva. Si buscamos no ya calidades musicales sino figuras a las que los jóvenes, en cuyas manos iba a quedar el relato de la creación musical, pudieran acogerse para evitar el estado de absoluta orfandad, hemos de señalar inmediatamente a Conrado del Campo (1878-1953), estricto coetáneo de Falla y Turina, cuya obra jamás se codeó con la de ellos —ni seguramente lo hará—, pero cuya dedicación a la enseñanza hizo que su huella en las nuevas generaciones fuera, en cierto sentido, mayor que la de aquellos maestros. Dejando al margen a Falla, cuya obra, tan corta como perfecta, se aparecía como indiscutible en calidad y universalidad, cabe comentar que las figuras de Turina y Del Campo aparecían como contrapuestas en el ambiente musical de Madrid en los cuarenta. Ambos se caracterizaron por componer mucho, pero mientras la música de Turina se estrenaba inmediatamente, sin dejar de interpretarse los hitos de su producción anterior, la de Conrado del Campo se quedaba las más de las veces en su caótico archivo personal; mientras que el nacionalismo de Turina atendía a su Sevilla natal y a los muy "exportables" colores andaluces, la de Del Campo miraba hacia la sobria y seca Castilla; mientras que el punto de referencia europeo de Turina era el París impresionista, el de Del Campo estaba en el poematismo sinfónico de Strauss; la inspiración de Turina se manifestaba relajada, sin haber precisado más apoyos que un consejo de Albéniz y la enseñanza de D'Indy, mientras que Conrado del Campo componía intensa y tensamente, consultando diariamente sus "biblias" germanas: los corales de Bach, los cuartetos de Beethoven, las óperas de Wagner... Turina ejerció la enseñanza de la composición durante sus últimos años, pero con muy escasa proyección en sólo algunos músicos que se nos aparecen hoy como "Turinas menores", mientras que Del Campo realizó muy amplia labor sentando las bases técnicas de gran número de músicos a los que no encasilló en ninguna manera compositiva, desde miembros destacados de la generación de la República, como Bacarisse (1898-1963) o Bautista (1901-1961), hasta nombres de la música española de hoy mismo, como Miguel Alonso (1925) o Cristóbal Halffter (1930). La solidez técnica y la diversidad de la estética de los discípulos de Conrado del Campo constituye un signo del acertado enfoque de sus enseñanzas, pero

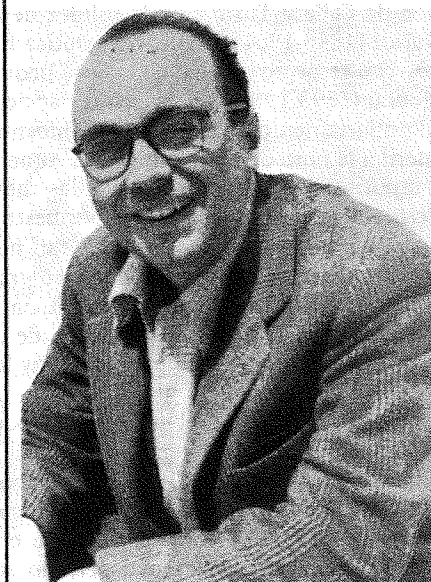
su casi solitario trabajo en este campo —luego mencionaremos otros maestros— no fue suficiente como para que podamos equiparar su importancia a la de otros grandes maestros europeos contemporáneos, en orden a su influencia en la configuración de la nueva música española, objetivo primordial de este artículo. Motivos: en primer lugar, la escasa proyección de su propia música, que si no encontraba vías propias de expansión mal podía ayudar en este sentido a la de sus discípulos; en segundo lugar su propia estética, anclada en un pasado que no contemplaba ni el menor “coqueteo” con las distintas vías que la atonalidad había abierto en la última etapa de su vida, lo que vino a dificultar su engarce con la generación más joven, la que empezaba a larvar ansias de “puesta al día”; y, en tercer lugar, una vez más, la dispersión de valores que la guerra supuso, alejando de España a algunos músicos de aquella Escuela que, de haber proseguido aquí, hubieran podido hacer eslabón en donde ahora percibimos ruptura.

Otros notables maestros fueron Julio Gómez (1886-1973) y Cristóbal Taltabull (1888-1964), que operaron en Madrid y Barcelona, respectivamente. El primero tuvo como discípulos destacados a Angel Arteaga (1928-1984), un gran talento de músico que murió sin haber llegado a centrarse en la creación de “obra grande”, y a Carmelo Bernaola (1929), uno de los principales compositores de la España actual. El catalán Taltabull aglutinó en sus clases a lo más representativo de la composición catalana de los años sesenta y setenta —Cercós (1925), Mestres-Quadreny (1929), Benguerel (1931), Guinjoán (1931) y Soler (1935), entre otros— y, en su caso, sí que se da una cierta continuidad merced a la enorme influencia que ha ejercido en generaciones posteriores de músicos catalanes el magisterio del mencionado Josep Soler. Este hecho trae como consecuencia que el grupo de Barcelona aparezca como más cohesionado y homogéneo que el de Madrid, si bien aquél carece de las rutilantes individualidades que puede aportar éste —al que, por cierto, pertenecen importantes compositores no madrileños de origen—.

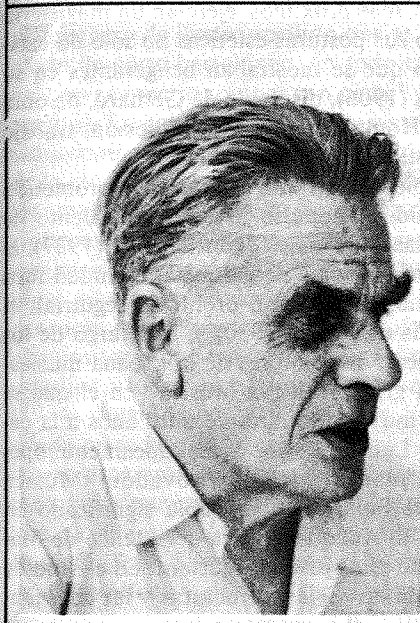
Però el engarce entre generaciones artísticas no se da tanto en las aulas como en la existencia de obras que significan en sí mismas esa natural transición, y lo cierto es que los compositores españoles nacidos alrededor de 1930, los que tuvieron que formarse en los años de posguerra y aspiraban a una renovación del lenguaje musical, los que consideraban a Falla como un glorioso *pasado* y creían que no se podía seguir ignorando en los años cincuenta la aportación de la escuela vienesa, los movimientos poswebernianos, los casos de Messiaen, Varèse o Cage, incluso las incipientes experiencias de la música electroacústica, tuvieron que sufrir hondamente una penosa falta de medios para conocer en su país esas músicas, una total ausencia de maestros que les sirvieran no ya de ejemplo sino tan siquiera de vehículo de conocimiento y, por supuesto, la casi absoluta incomprensión cuando comenzaron a manifestarse en un lenguaje que difícilmente podría ser asimilado por un ambiente musical pequeño y cerrado, donde la audición de cualquier música que fuera más allá de los ballets de Stravinsky era rarísima y rechazada por el público. Aquel ambiente musical —años cuarenta y cincuenta—, cuando salía del cómodo cultivo de la música romántica germana, se autocomplacía en la reitera-



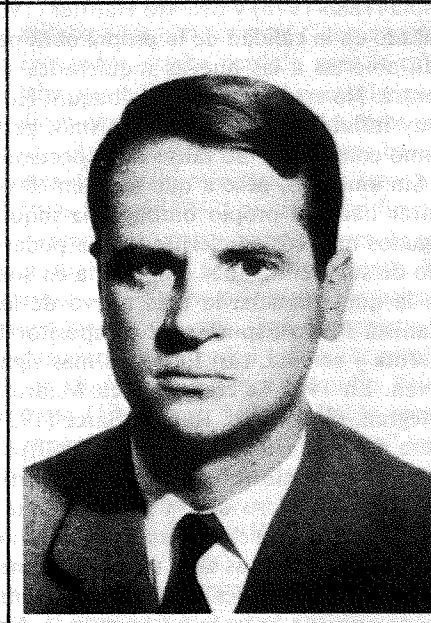
Ernesto Halffter



Luis de Pablo



Eduardo Toldra

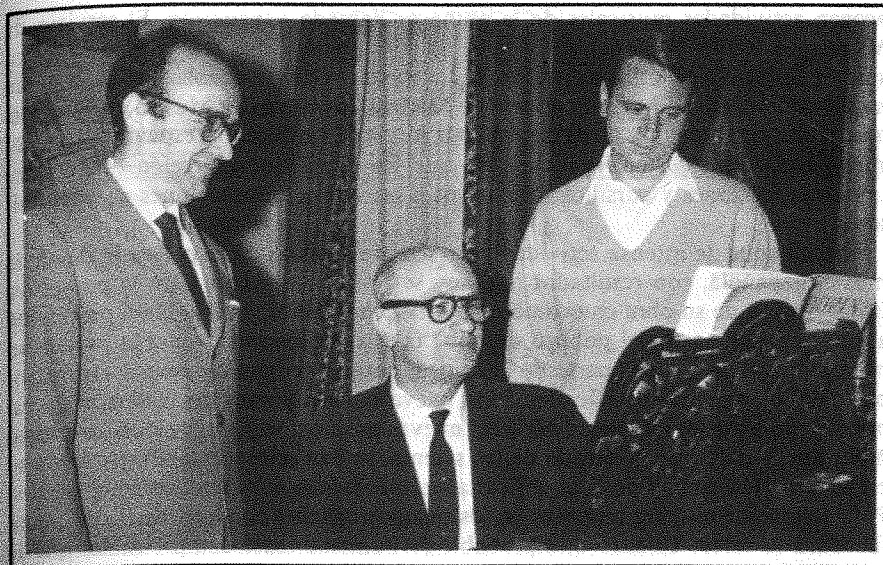


Cristóbal Halffter

ción de Falla y Turina; en la solidez de aquel excelente compositor que fue Jesús Guridi (1886-1961), pero cuya estética nacionalista no avanzaba –antes al contrario– con respecto a Falla; en la obra pequeña, pero perfecta y bellísima de Federico Mopou (1893-1987), un caso singular de música personal e intimista, desarrollada voluntariamente al margen del entorno y quizá por eso tan apasionante como estéril a la hora de abrir caminos... Aquel ambiente musical ignoraba la obra de los compositores exiliados y lanzaba las campanas al vuelo con la aparición del *Concierto de Aranjuez* tomado como muestra de lo que el nacionalismo español todavía podía hacer: su propio éxito –tan justo como duradero– sirvió más o menos conscientemente como estandarte *contra* otros lenguajes y, probablemente, colaboró a que el mismo Rodrigo se refugiara en esa estética descartando una hipotética progresión hacia nuevos modos de expresión musical.

¿A qué otros maestros podían mirar los jóvenes compositores de los años cincuenta? Con frecuencia y con razón se dice que Roberto Gerhard, discípulo directo y amigo de Schönberg, hubiera podido ser el eslabón perdido. Lo cierto es que el gran músico catalán, que antes de la guerra civil había practicado el nacionalismo heredado de Pedrell, llevó a cabo una profunda renovación de su lenguaje, fruto de sus estudios con Schönberg y de su vivencia de los movimientos musicales de avanzada, pero esto se produjo ya en el exilio, nacionalizado británico y durante los cincuenta y sesenta, período en el que a España no llegaba su música, venturosamente recuperada después... cuando ya era *pasado*. Por su parte, Óscar Esplá (1886-1976) y Ernesto Halffter (1905), más próximos, ejercían un magisterio basado en la calidad de la propia obra pero sus posturas estéticas no sólo no estaban abiertas a las nuevas inquietudes sino que se mostraban beligerantes en su contra. No era ese el caso de Joaquín Homs (1906), discípulo de Gerhard, de obra muy influida por el dodecafonismo, pero Homs, ingeniero de profesión, trabajó como compositor un tanto desconectado del ambiente musical.

Sin embargo, pese a que todo en el ambiente invitaba a un descomprometido mirar hacia el propio ombligo, la inquietud, el impulso juvenil y el talento de algunos músicos en ciernes iban a poder más. El canario Juan Hidalgo (1927), al filo de sus treinta años emprendía en solitario el viaje de Darmstadt, ciudad-foco de la que irradiaba lo más nuevo de la música europea; pronto le seguirían el pianista Pedro Espinosa, el compositor Luis de Pablo (1930) y, a lo largo de los sesenta y setenta, casi todos los más significativos nombres de la España musical joven. En 1958 se construye en Madrid el grupo “Nueva Música” en el que se integran, entre otros, Ramón Barce (1928) muy unido durante unos años a la carrera de Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Simultáneamente operaba en Barcelona un grupo de similar planteamiento renovador “Música Abierta”, heredero del “Círculo Manuel de Falla” que ya había significado en 1947 una primera llamada a la renovación. El Aula de Música del Ateneo de Madrid abre sus puertas a las manifestaciones de estos jóvenes músicos. En el seno de Juventudes Musicales se conmueven también las viejas estructuras y las actividades se orientan hacia la nueva música. En 1961, el escándalo con que se acogen en



Luis de Pablo, Rodolfo Halffter y Cristóbal Halffter

Madrid las “Microformas” de Cristóbal Halffter deja bien claro que el prometedor veinteañero de ilustre apellido que se presentaba años atrás con un *Concierto para piano* de corte bartokiano, en todo caso *inteligible*, estaba perdido para la causa del “no es preciso romper con nada” y optaba por la línea *dura* del nuevo lenguaje musical. En conferencias, coloquios y publicaciones, Barce, De Pablo y otros músicos *bombardean* con traducciones de textos clave, estudios de partituras básicas de la música europea reciente y declaraciones de principios estéticos; en estos ambientes empieza a oírse la joven voz de Tomás Marco (1942) pisando con firmeza en las nuevas vías. Se produce un cierto acercamiento entre compositores de esta generación y artistas plásticos de la vanguardia española de aquel momento. Sus obras se van haciendo sitio en las programaciones de los organismos musicales europeos más abiertos: Darmstadt, Donaueschingen, Royan... Son numerosos los compositores que, además de a puntos centroeuropeos, acuden a Italia a ampliar estudios y otear otros horizontes artísticos: Bernaola, Arteaga, Claudio Prieto (1934), Ángel Oliver (1937), Jesús Villa Rojo (1940), etc. Luis de Pablo recaba ayuda privada para poner en marcha una organización de conciertos “Alea” en la que se programa la música más innovadora de Europa, desde la Escuela de Viena, junto a las nuevas producciones de los jóvenes españoles, más incursiones en música de culturas no occidentales; figuras como Cage, Tudor, Rich, Stockhausen, Bussotti, Ravi Shankar... pasaron personalmente por “Alea”. Se instalan en Madrid, Barcelona y el País Vasco incipientes laboratorios de música electrónica. Los Institutos extranjeros de Madrid el alemán, el italiano y el francés, principalmente

acogen actividades musicales de la entonces llamada vanguardia. El servicio de Música de Radio Nacional de España no sólo graba y difunde la nueva música sino que procura exportarla a través de sus relaciones internacionales y la fomenta mediante encargos. El Conservatorio de Madrid, los cursos de Música en Composición y, progresivamente, otros organismos musicales y docentes españoles comienzan a contemplar la conveniencia de que los compositores recién establecidos impartan lecciones y cursillos formativos a las nuevas promociones de compositores...

Fueron años de intensa actividad para los progresistas de la puesta al día de la música española, con resultados que hoy se revelan positivos para la progresiva implantación de su obra en el ambiente artístico español, para la progresiva aceptación por parte del público de que "tales cosas existen", para la progresiva normalidad de trato por parte de la crítica, para la progresiva consideración por parte de los organismos oficiales de la nueva música y para dejar abierto un camino notablemente más accesible a las nuevas promociones de compositores españoles que, a partir de la década de los setenta, se han podido manifestar según su credo artístico con "sólo" las dificultades inherentes a los creadores musicales. Pero solamente quienes lucharon en los tiempos difíciles conocen hasta qué punto fue dura la tarea. Es más que probable (y humanamente comprensible) que lo hicieran por la propia supervivencia artística, pero hoy es justo reconocerles que consiguieron bastante más que eso.



Facsímil de un fragmento de *Maese Pedro*, 1933

## "PROMETEO" PROPEDEÚTICA PARA CUALQUIER FUTURO ESCUCHA

GIANFRANCO LEI

Traducción de Enzo Savinio

### *Los solistas del renacimiento Instrumental y el "Live Electronic"*

"Prometeo, tragedia del escucha", la más reciente ópera del compositor veneciano Luigi Nono, sintetiza, en su compleja y articulada estructura, dos acontecimientos musicales de gran actualidad, combinándolos en un resultado sonoro de lo más interesante, precursor de futuras novedades sensacionales.

En efecto, nunca como hoy la música ha vivido momentos de tanta exaltación: junto con una sorprendente evolución de la composición y de la técnica instrumental que ha creado una nueva sensibilidad musical en el campo tradicional, la electrónica ejerce su influencia sobre la música (así como sobre todas las actividades humanas en un contexto social caracterizado precisamente por una tecnología electrónica e informática), modifica en profundidad el "hacer música", poniendo al alcance del músico la posibilidad de un acercamiento más directo a la realidad acústica (ya sea en la composición de sonidos sintéticos —producidos directamente por máquinas—, ya sea en la interacción entre máquina e instrumento acústico), a partir del cual se recaban importantes indicaciones que se reflejan posteriormente en todo el trabajo musical.

De esta forma, por un lado el renacimiento técnico y expresivo de los instrumentos tradicionales, estimulado por la evolución de la búsqueda de nuevas posibilidades ejecutivas y por una investigación de la composición que tiende siempre más a elaborar un material sonoro extremadamente complejo —casi el valioso producto de una difícil selección—, ha creado una nueva sensibilidad musical y fundado una nueva era de virtuosismo; por el otro, paralelamente, la electrónica —con su versátil disponibilidad para sondear el universo acústico del sonido y del silencio, para ampliar las potencialidades sonoras de los instrumentos tradicionales descu-

briendo en ellos características siempre nuevas y múltiples posibilidades de interacción— proyecta hacia el futuro el pensamiento compositivo, en una realidad sobremanera estimulante, dibujando desde ahora cuál va a ser el futuro mismo de la música.

Y es precisamente inspirándose en el amplio patrimonio de invenciones instrumentales de los solistas y en su riguroso control técnico en la emisión, capaz de producir sonidos muy particulares, que el procesamiento electrónico de estas sonoridades especiales ha logrado, en el *Prometeo*, un resultado musical realmente sorprendente. Los instrumentistas, en efecto, interactúan con el medio electrónico con una precisa conciencia técnica del uso del micrófono, considerado como un instrumento, como parte integrante de todo el aparato electro-acústico, iluminando posibilidades expresivas verdaderamente extraordinarias, capaces de evocar un virtuosismo curiosamente precisista en la relación entre el “hecho” acústico y su transformación electrónica.

Además, desde esta estimulante convergencia de experiencias instrumentales eminentemente hermenéuticas, patrimonio exclusivo de solistas excepcionales desde el punto de vista interpretativo, y de experiencias de estudio y experimentos de laboratorio con el medio electrónico en búsqueda de un universo sonoro y de posibilidades perceptivas no accesibles de otra forma, se desarrolla toda una serie de colaboraciones muy fecundas que amplían la actividad musical en su conjunto, incluyendo a los técnicos especializados y llegando de este modo a constituir un verdadero equipo interdisciplinario capaz de producir y desarrollar siempre nuevas intuiciones e ideas, trazando un apasionante camino futuro hacia todo lo que en el campo musical ha quedado hasta hoy inescuchado.

Es precisamente combinando específicas capacidades de mediación que el *Prometeo* se propone en la escena musical contemporánea como el acontecimiento más importante de los últimos años por su originalidad de pensamiento y su riqueza de lenguaje, sus soluciones técnicas y orgánicas.

### *El escucha, el silencio posible*

*Prometeo* es el pensamiento de una ópera del escucha, es su tragedia misma, su drama (drân). Protagonista único —el que narra y es narrado— es el sonido: sonido que sobresa del silencio y vuelve al silencio, abriéndose a diferentes modalidades de escucha. De “isla” en “isla” integra una especie de archipiélago acústico; el sonido se revela, emerge, nace, se busca, se relaciona y vuelve al silencio, donde encuentra una vez más el camino del escucha, incluso allí donde no hay salida.

Escuchar lo que no puede ser escuchado, es el reto que a la música lanza *Prometeo*, nuevo “Présago” de nuestra era. Dar nuevamente escucha a lo posible: “Estúdiate por dentro: decide en la forma más adecuada, renueva tus tendencias”<sup>1</sup>, he aquí su invitación.

Hay toda una nueva concepción de pensar la música, de hacerla, escucharla, crear el sonido, empezando precisamente por su naturaleza íntima, por el silencio tan poblado de voces y tan a menudo desoído. Pero es precisamente allí donde se

lleva a cabo el drama del sonido, es allí donde el sonido se decide a la escucha, al espacio, al tiempo, a los otros sonidos. Es allí que se detiene en espera de ser evocado. Es exactamente allí, en el silencio, que Nono nos lleva a escuchar a su *Prometeo*, sonido tras sonido, en esta fascinante invención geo-acústica: el archipiélago musical.

Archipiélago compuesto por islas en el que el sonido se decide a ser escuchado en su natural información acústica y en el cuidado electrónico, a ser estudiado y leído en cada parámetro, ayudado a surgir, a mejorar, a ensancharse en recíproca correlación con el espacio en el que ha sido llamado a habitar sin posibilidad de distracciones, pero en el cual puede reflexionar, doblarse sobre sí mismo en mística meditación, como un pensamiento escondido que presiona, que en el esfuerzo de definirse reclama la urgencia de su “de-liberación”.

Y el sonido es “de-liberado”, se vuelve música en infinitas vibraciones continuamente engullidas por el silencio y que continuamente vuelven a aflorar en una audición jamás interrumpida, nunca quebrada, al contrario más y más clara, nítida, que intriga: como la última vaga luz del crepúsculo, que se hace primero aurora y luego alba.

### *El espacio acústico y la luz*

Lo que falta en *Prometeo* es la diferencia espacial misma entre interior y exterior, entre el juego de los sonidos y su contenido. El sonido nace en derredor, en cada punto cardinal, y en nosotros. Todo es sonido; en esta ópera-archipiélago no es cuestión de mirar, sino de escuchar. Y si la mirada es la esperanza y el oído la espera, aquí más que nunca mirar debe ser escuchar. Escuchar el sonido al interior de sus vibraciones mismas, como estando situados en la cavidad de un instrumento desde la cual poderlo captar en todas sus infinitas posibilidades de percepción.

Un instrumento, cabalmente, en el que el sonido pueda habitar: “topos” ideal sabiamente realizado por la construcción de Renzo Piano. No hubiera sido posible, en efecto, representar al drama del sonido en la unidireccionalidad acústico-visual de una sala de teatro tradicional, con la obligatoria distracción del escenario: hacía falta una nueva concepción del espacio acústico, en la cual la visión fuera necesariamente “visión del sonido”, no habiendo alrededor otra cosa que sonido. Y ¿cómo, de otra forma, poderlo captar singularmente, separarlo de cualquier otro, sino estando sumergidos en un lugar que exalte su poderosa, singular voluntad de afirmación?

En este sentido, la estructura de Renzo Piano se presenta exactamente como un instrumento en el que los sonidos naturales y los transformados interactúan y se fusionan en la música que conecta las islas de un archipiélago imposible de ver en su entereza. Un horizonte está abierto a nuestra vista, una parte del todo que el sonido relaciona con lo que está excluido; pero, al escucha, todo le es dado: ecuánime, la música navega y atraca, contigo y luego, inmediatamente con otro. Así la estructura misma se vuelve instrumento, productora de sonido; y el público isleño

está en contacto con el archipiélago entero porque todo lo que está a su alrededor es música.

También la luz es aquí sonido. No podía ser de otra forma en una obra donde todo está prepotentemente dirigido al escucha. Así como el espacio se resuelve en sonido, también la luz debe ensancharse como relación entre ondulaciones y vibraciones de color. Y para evitar que distraiga, o peor todavía, que ilumine donde no hay absolutamente nada que iluminar, tiene que fundirse con el sonido, que entregarse a él para aumentar la voluntad de escucharlo. Y como el sonido sobresale del silencio donde todavía se le escucha, así la luz no tiene contrario, sino que continuamente genera, crece, alimenta. La luz de *Prometeo* es una luz vivificante, una luz que no ilumina, que no hace resaltar objetos, que no tiene nada que volver atractivo, pero es una luz que se da como otro sonido: rutilante escucha de lo que antes era ciego mirar.

#### **El texto**

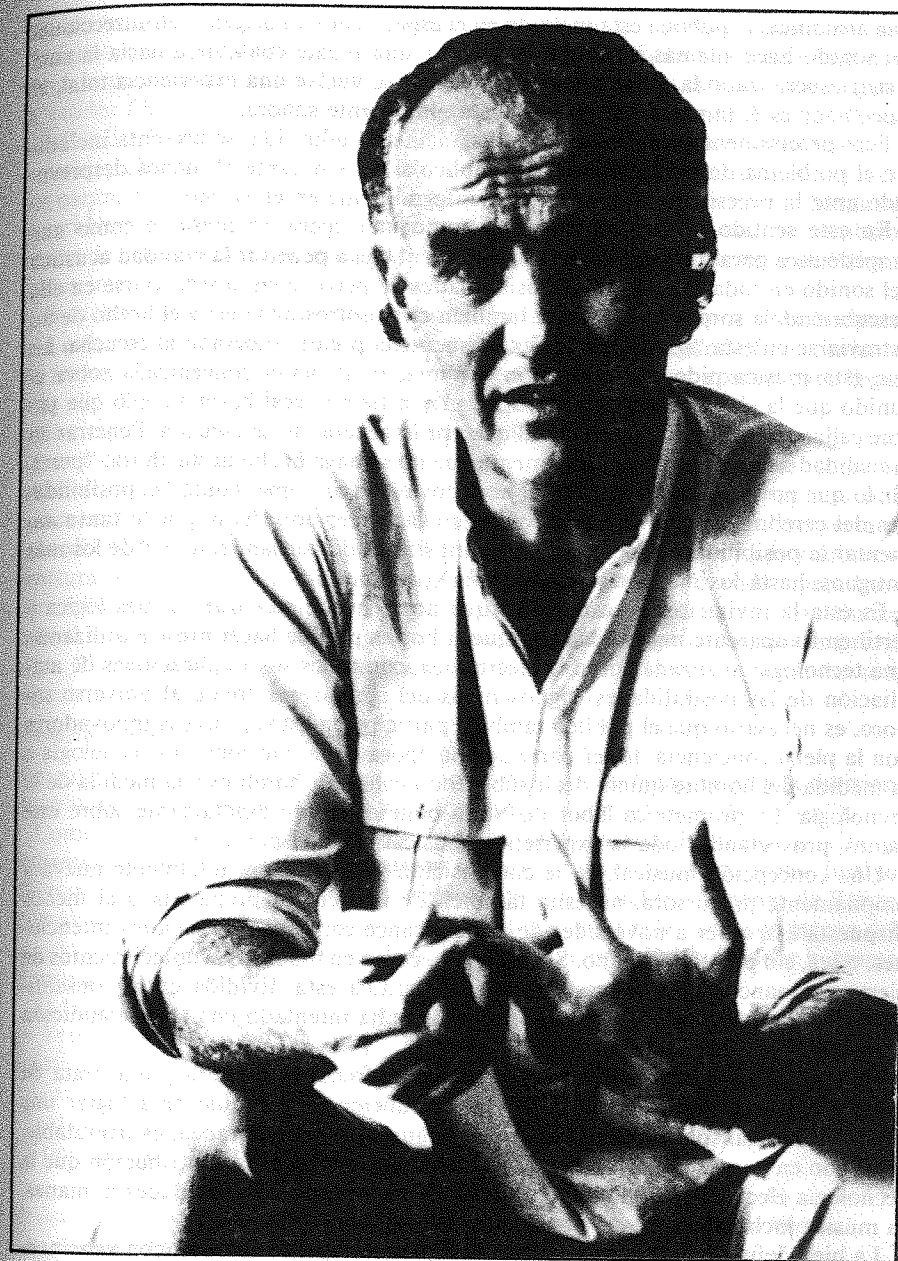
La radical libertad del sonido de todo lo que hasta ahora ha constituido el decorado clásico de un hecho musical, impone al *Prometeo* una palabra que sea, ella también, independiente de la función de personaje, de elemento definible en una específica determinación extramusical, para darse más bien como inquietud, como ansia de sonido. Una palabra que no se revuelve en canto lírico, en dicción rítmica, en "recitativo" y menos aún en lectura. La palabra debe ser aquí una superficie de sonido, una voz que viviría desoida si la música no se hiciera clave de su percepción.

El texto de Cacciari, es un montaje en diversos idiomas, desde Hesíodo, Esquilo y Virgilio hasta Goethe, Hölderlin y Nietzsche, integrando un recorrido que induce al inefable *más allá* de donde la reminiscencia extrae el recuerdo. Desde esos textos superpuestos, articulados por una única exigencia, se define la escritura de un movimiento de interrogación que busca y escudriña en esos signos inmóviles la memoria de una voz para iniciarla al canto. Busca el clamor que no se aplaca aún en la palabra, busca la clave, la memoria y el espejo de un eterno devenir que el sonido transforma en canto, para la voz que vuelve a su comienzo. Así la lectura se duplica para el escucha, así la palabra se hace música: "Y la historia que has oído narrar ¡no es aún la primera parte del canto!"<sup>2</sup>

#### **El público y la crítica**

Rígidamente encuadrado en el absoluto drama del sonido y de su escucha extremo, el *Prometeo* exige que la relación espectador-ópera se resuelva en la completa identificación sin posibilidad de comercio entre los dos elementos de la relación, según cánones dramaturgicos escrupulosamente aceptados (y cuya alternativa suele ser la total separación).

Notables han sido los esfuerzos hechos en este sentido para lograr un espacio acústico especial, concebido en función de una relación sonido-público que reduzca al mínimo las posibilidades de una distancia cualquiera. En esta enorme



Luigi Nono

caja armónica, el público está incluido en el espectáculo. El origen multidireccional del sonido hace además imposible establecer una fuente cualquiera hacia la cual dirigir esperanzado la mirada, así que escuchar se vuelve una experiencia total, el espectador es él también, de cierta forma, una fuente sonora.

Pero precisamente porque ninguna distancia está admitida, se presenta ineludible el problema de escuchar para un público si no ignorante al menos desprevenido ante la necesidad de co-participar integralmente en el evento.

En este sentido, *Prometeo*, más que como una ópera, se presenta como una propedéutica para toda audición futura, pues obliga a penetrar la realidad acústica del sonido en todas sus infinitas posibilidades de percepción, a sumergirse en ella descubriéndola sorprendentemente también en nosotros mismos: y el hecho de no extraviarse en esta "oscuridad" es exactamente el premio otorgado al escucha. Lo que esta música pide es la audición extrema, la atención concentrada sobre el sonido que la elaboración electrónica revela en tiempo real hasta aquello que parece callar: escuchar precisamente lo que por lo general no se escucha. Penetrar en la realidad acústica más profundamente que no se haya hecho hasta ahora: "percibir lo que no se cree perceptible ya, abrir los oídos, ir aumentando las posibilidades del cerebro, abrir el cerebro. Aumentar la percepción física, por lo tanto aumentar la posibilidad de acceder a los varios tipos de pensamiento, desde los más antiguos, hasta los más nuevos y actuales" (L. Nono).

Es ésta la invitación a un esfuerzo que no se puede rechazar, la más lógica y fértil en su aparente ingenuidad. Porque si hoy es posible hacer música utilizando una tecnología avanzada como la electrónica, con todas sus implicaciones de ampliación de las posibilidades cognoscitivas del compositor frente al universo sonoro, es necesario que el público también participe en estos procesos innovadores con la plena conciencia de ser parte de una época en la que construir tecnología a la medida del hombre quiere decir sobre todo construir hombres a la medida de la tecnología. La prometéica labor de Nono pone el acento exactamente sobre este punto, proyectando toda la experiencia musical hacia el porvenir.

Una concepción musical, de la composición y la audición, totalmente nueva y ampliamente precursora, necesita también de una crítica preparada o al menos dispuesta a acceder a novedades de tanto alcance con todas las mejores intenciones, o sea, sin prejuicio alguno. Sin embargo, como en todos los acontecimientos de cierta resonancia, en este caso también la crítica está dividida entre consentimiento y disenso: en muy pocos casos se ha intentado una lectura/audición semejante.

Muchos son los problemas con los que se enfrenta esta ópera y que trata de resolver: pueden ser discutidos, pero es su función de estímulo para lograr una reflexión radical sobre toda la experiencia musical contemporánea, es irrefutable, tomando en cuenta el hecho de que ya no se puede ignorar la contribución que la tecnología electrónica está dando a todos los sectores de las actividades humanas, la música incluida.

La bien definida exhortación al escucha que esta ópera lanza casi con vehemen-

cia, no está dictada por el capricho narcisista de un compositor, más o menos intrigado acústicamente y que quiere atraer la atención sobre su música más que sobre la de los demás; aquí no se trata de hacer evaluaciones estéticas o averiguar la validez filosófica de la tesis de un sonido-nómada; la insistencia con que Nono nos llama a la audición es la invitación natural de quien por años ha investigado acústica y electrónicamente la naturaleza del sonido en los más íntimos recodos de sus parámetros, así como las ambigüedades y los errores de la percepción humana; y para volver a proponérsela, él nos abre un universo sonoro y auditivo emocionante, de una riqueza inimaginable hasta hace poco y realmente presagio de estimulantes implicaciones, todas por verificar.

Escuchar *Prometeo* quiere decir escuchar ya la música del futuro, y no es casual que esta ópera llegue en un momento en que hablar de un segundo Renacimiento de las artes y del pensamiento se está volviendo casi un lugar común para llegar más allá de esta estupenda época de renovación.

El riesgo, común a todos los tiempos, es el de avanzar solos, y por ello, para llevar a cabo correctamente su función de guía para el público y de irrenunciable estímulo para el que compone o ejecuta música, la crítica musical, hoy más que nunca, debe participar en estas innovaciones con una apertura mental proyectada más allá de todo esquema institucionalizado, olvidando hábitos ociosos y sobreestructuras derivadas del cómodo estancamiento en posturas adquiridas, para buscar, reiniciar, abatir, defender, ella también, continuamente... Para no oír nunca más el eterno lamento de quien, solitario, paga el precio de su capacidad de previsión: "Leve cosa para el que se encuentra fuera de los males, levantar la voz, criticar al que navega en aguas agitadas".<sup>3</sup>

### *Prometeo, tragedia de la escucha*

Articulada como la tragedia griega, el *Prometeo* de Luigi Nono adopta la división dramaturga en episodios ("islas") y partes cantadas por el Coro ("Stásimos").

Como el *Prometeo encadenado* de Esquilo, también este *Prometeo* suscita la impresión de un drama sin movimiento (si se excluye el mecánico y casi furtivo moverse de cantantes y solistas a lo largo del perímetro del instrumento de Renzo Piano); la única puesta en escena que se ha efectuado aquí es la puesta en escena del sonido: la imposición del sonido y de su escucha; y en esta dialéctica debe buscarse el movimiento del drama.

El lugar físico que hospedó el acto es la iglesia secularizada de San Lorenzo en Venecia, al interior de la cual el arquitecto Renzo Piano realizó su estructura acústica.

Única ópera en programa de la Bienal "Música 1984", en co-producción con el "Teatro alla Scala" de Milán y en colaboración con el Municipio de Venecia ("Concejalia de la Cultura").

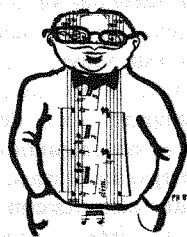
Música de Luigi Nono; textos cuidados por Massimo Cacciari; luces de Emilio Vedova.

<sup>1,2,3</sup> Esquilo, *Prometeo encadenado*.

## LA MÚSICA DE J. D. PASCASIO



LUIS DEL VILLAR



### *Semblanza del autor*

**A**unque la breve historia actual no es pródiga en datos concernientes a J. D. Pascasio, y aunque los datos de que disponemos distan bastante de ser exhaustivamente precisos, bien resultaría del todo imposible dejar de mencionar la obra, transcendentísima, de un artista de la talla del que ahora nos ocupa.

Ciertamente, quien quiera referirse a los compositores revolucionarios del arte musical bien podrá dejar de mencionar a Pascasio entre éstos, así como tampoco podrá considerarlo un compositor que pudiera denominarse genial: el mismo Pascasio se habría reído, turbado, o no habría entendido el significado de esas palabras; pero todo lo anterior no mengua un ápice la importancia que tiene su obra, especialmente si se toman en cuenta algunos detalles que le hicieron ser un músico diferente a otros muchos. La obra de Pascasio —en verdad, no extensa— surge en una época que se caracteriza acaso por la ausencia de valores en el terreno de la composición; en una época más dedicada a los directores de orquesta que a los creadores de obras; exactamente en medio de una “generación perdida”,<sup>1</sup> la cual se debate entre los estertores agónicos del nacionalismo y los asomos ya cubiertos de un leve polvo de las tendencias vanguardistas que alguna vez representaron franceses, alemanes e italianos de la década de los años 60. Quizá por las antítesis que sus composiciones ofrecen, Pascasio ha sido llamado en múltiples ocasiones, demasiado peyorativamente, “compositor incoloro, sin estilo propio y definido, carente de verdadera sensibilidad musical. En suma, un compositor que tiene el mérito, acaso, de conjuntar múltiples estilos, todos pertenecientes a la Historia ya”. Esta crítica negativa, de San Juan,<sup>2</sup> no es del todo falsa, pues Pascasio introdujo temas

muy similares a los originales de otros compositores (similitud meramente estilística), desde Mozart hasta Boris Blacher; mas he aquí que este detalle es, precisamente, el que a veces hace admirar su trabajo.

Pascasio no renueva: ni siquiera transforma los estilos musicales de otros. Simplemente —y por sencillo que esto parezca no es fácil— emplea formas arcaicas o tendientes a caer en el desuso, introduciendo en ellas sus temas favoritos, así como sus rasgos netamente personales. Trayendo a colación la opinión de San Juan, una parte de la crítica ha querido (podido) ver en este hombre sólo un tratado práctico de las formas antiguas, alguien que intentó dejar para la historia un mosaico respetable en el que se plasmaron algunas de las ideas musicales que, con distintos y en ocasiones mejores elementos temáticos, dieron fama a varios autores y ayudaron a elaborar lo que hoy en día arbitrariamente se denomina “música clásica”. En lo particular creemos que la labor de este hombre insigne va más allá de ser apenas un mosaico, por formidable que éste pueda ser; y creemos que Pascasio, consciente de su valía y de su dominio amplísimo para comprender y enfrentar cualquier estilo, trató de hacer ver a otras personas, melómanos o profesionales de la música, que aún existen muchas y muy variadas cuestiones que no han sido desarrolladas enteramente a la fecha. Más adelante, en forma somera, examinaremos algunas de sus manifestaciones artísticas, ofreciendo una explicación ligeramente más amplia de lo que recién se ha afirmado.

La historia personal de J. D. Pascasio no es similar a la de otros compositores. Tal vez ello haya hecho que su trayectoria no sea del todo conocida, ni menos correctamente evaluada, y que su obra permanezca en uno de los abandonos y desconocimientos más grandes que se tengan en la memoria. Relatar detalladamente la vida de este compositor puede ser asunto realmente tedioso y, colateralmente, de importancia escasa, especialmente si tomamos en cuenta que guarda muy poca relación con sus composiciones.

Pascasio se inició tardíamente en la música, llegando a ser, con tezón admirable, un aceptable pianista de concierto, profesión de la cual jamás obtuvo remuneración alguna. Cerca ya de los veinte años se sintió atraído por la composición, no así por la dirección orquestal. Estudió la primera de estas disciplinas con profesores de reconocida capacidad, tales como Pelayo y Vigoretti. Más tarde, animado por el éxito de sus primeras obras, éxito que se redujo a los ámbitos del conservatorio, intentó con fortuna asimilar y comprender el estilo y la intención de los maestros obligados en cada aula: v. gr., Burgmüller. Si bien probó estilos nuevos, sus preferencias giraron sistemáticamente a fin de producir obras “tipo”. Cada nuevo análisis desembocaba en una obra exploratoria (para otros, que no para él). En su momento la música de Pascasio llamó la atención, para ir siendo olvidada poco a poco, acusada de arcaica, infantil o “snob” (!!)... cualesquiera de las tres cosas.

Gracias a un afán típico de establecer paralelismos, Pascasio ha sido comparado, alabado o ninguneado. Así, se ha dicho que fue una versión hispanoamericana de, por ejemplo, Ives. Sólo que entre ambos compositores hay algunos puntos diver-

gentes que merecen anotarse. Ives era organista fundamentalmente, mientras que Pascasio prefería el piano (seguramente por los teclados les han hallado semejanzas); Ives era un revolucionario de la música, cosa que su colega siempre se abstuvo de practicar o afirmar; Pascasio pecaba de ordenado y meticoloso, en contraposición a Ives, que al parecer no tomaba muy en serio su producción global; Ives era un nacionalista a ultranza, cosa que a Pascasio le tenía sin mucho cuidado; las composiciones de ambos suenan totalmente diferentes. Cierto es que ambos tuvieron la desgracia de haberse desarrollado en medios totalmente incapaces de valorarlos adecuadamente como creadores serios, pero este fenómeno dista mucho de serles exclusivo. En suma, las diferencias son muchas más que las similitudes. Ives solía trabajar por su cuenta, de acuerdo a lo que él creía que estaba bien hecho, sin conocer a profundidad lo que algunos contemporáneos suyos realizaban. Pascasio, por su parte, si bien no utilizaba en sus partituras los hallazgos encuadrables de otros autores, no dejó de tener contacto, de estudiar y de difundir aquellas cosas que le parecían importantes; fue así como realizó una audición privada del *Concerto da camera*, de Blomdahl, y una versión para dos pianos (acompañamiento orquestal) del segundo concierto de Pável Berkowetz, obras que siempre le parecieron fascinantes. Reconoció el valor de la música de Fortner, aunque nunca le motivó lo suficiente, y alabó la producción de Moncayo, aunque no dejó de afirmar que resultaba, para su propio gusto, un tanto demasiado rica en fortísimos. Sean cuales hayan sido sus preferencias, ideas o errores, la obra de Pascasio no fue un exabrupto. Quiso algo, lo hizo y jamás le importó más allá de lo que debía importarle la opinión pública. Quizá por esto haya quienes afirmen que tanto se semejaba a Ives.

#### **Características de su obra**

La diversidad de estilos y formas de la música de Pascasio no permite encasillarlo en una época, concretamente; tampoco, decir que formó una escuela. Careció de seguidores, por la razón sencilla de que él mismo, en cierto modo, fue un amplio seguidor de otros maestros. Como artista podríamos alabar su facilidad para componer —que nos recuerda a Hindemith en, por ejemplo, su *Trauermusik* conmemorativa—, aunque su catálogo haya sido no muy abundante. En cuanto al tantas veces mencionado estilo, la música de Pascasio guarda similitudes con la de Rousel, pues difícilmente una pieza tiene características de otra, anterior.

El sello más notorio de su troquel es la comicidad, principalmente expresada en los títulos irónicos de ciertas piezas. Con esto tratamos de referirnos a la época en que principiaba a componer, época que dejó huella visible durante el resto de su existencia.

La ironía forma un renglón aparte, definitivamente más importante que cualquier otro. Algunos críticos han vilipendiado la manera sarcástica como Pascasio intitulaba sus composiciones (véase, por ejemplo, “*Demóstenes, el fluido*”, para narrador afónico y orquesta, Op. 15), alegando que un auténtico músico debe sen-

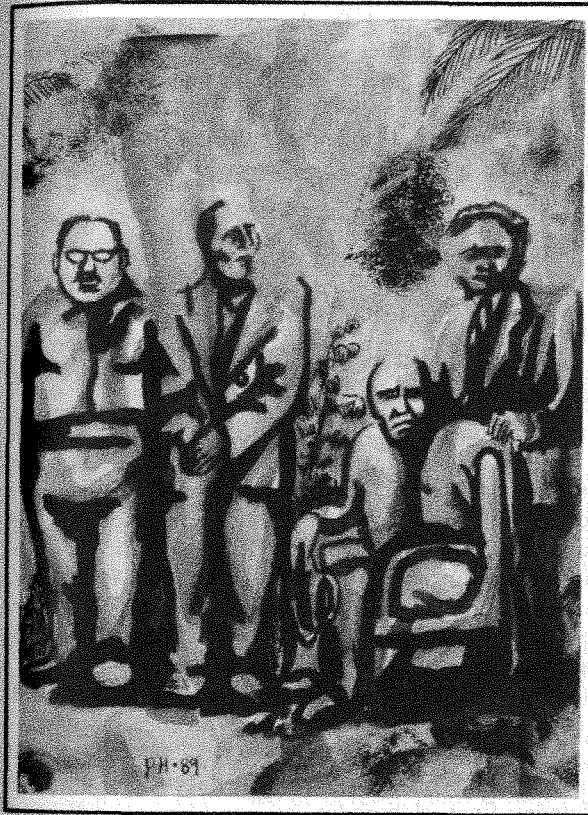
tir respeto por la música, sea cual sea la época. Y ciertamente Pascasio gozaba anotando, de propia mano, los títulos complejos y jocosos que se le ocurrían.

La idea permanente del silencio campea de principio a fin en él. Siempre tomó en cuenta, paradójicamente sin proponérselo, la definición que del silencio diera Cage: “La posibilidad de hacer música”; es por ello que hallamos en el catálogo de sus composiciones alusiones frecuentes a la paz y la tranquilidad.

Otra característica de Pascasio era que, en ciertos momentos, abordó temas populares ciento por ciento. Temas mexicanos, juveniles en su época, y tropicales, se incluyen en el catálogo general. Una muestra clara de su mezcla peculiar de humorismo cáustico y copia de estilo la constituye su opus 30. Pero Pascasio a veces solió ser serio, como cuando empleó el vals “*Desengaño*”, de David Portillo y del Razo, en uno de sus cuartetos, lentificando la melodía al extremo. El efecto que se obtiene es sorprendente y “típicamente latinoamericano”.<sup>3</sup>

Finalmente, incorporaremos a las características otras dos peculiaridades más:

primera, la numeración de sus obras; segunda, las combinaciones bien poco usuales que de instrumentos realizaba. Pascasio numeraba su producción aparentemente de una manera cuerda o sensata; sin embargo, tal numeración era totalmente absurda, y así encontramos que sus óperas se hallan intercaladas entre cuartetos y piezas concertantes, sin que sepamos exactamente cuándo o entre qué otras obras fueron compuestas. Con respecto a las combinaciones instrumentales, siguen conservando fielmente el espíritu de los autores que las inspiraron. Se ha dicho también que Pascasio copió a Hindemith en este renglón, cosa absolutamente fal-



Pascasio con sus maestros (Fotografía de Pablo Helguera)

sa, por cuanto el maestro alemán si bien compuso para instrumentos tan raros como el trautionio, los instrumentos empleados en cada obra eran congruentes entre sí (por ejemplo: tres flautas dulces, o heckelfón y piano).

Pascasio conjuntaba en una obra instrumentos disímbolos, un tanto a la manera de Messiaen en su "Cuarteto para el final de los tiempos", aunque en el compositor francés este hecho es una excepción total, excepción que era casi una regla en el autor que nos ocupa. Pascasio trataba de esta manera, tal vez, de demostrar su dominio sorprendente de la orquesta, de la armonía o de la imaginación. Naturalmente que esta habilidad se extendía a las transcripciones. Dicha habilidad, sin embargo, jamás fue aprovechada debidamente en virtud de la escasa aceptación que tenía el trabajo del compositor al final de su vida ya.

Como dato curioso hemos de acotar que la primera y última obras de Pascasio fueron, precisamente, oratorios.

### *Análisis de algunas composiciones*

Quedó especificado que las composiciones de J. D. Pascasio guardan poca, muy poca similitud entre sí —salvo casos excepcionales—. Generalmente pueden tomarse unas diez partituras a fin de ilustrar concretamente el mundo sonoro de Pascasio. Para el presente artículo, sin embargo, hemos preferido extraer del catálogo definitivo (que se presenta aquí mismo a manera de apéndice) algunas más, señalando tan solo el número que corresponde a cada obra, de acuerdo a la numeración original del autor.

Dos oratorios, los opus 1 y 5, mantienen estrecha relación formal. Son obras no muy extensas en las que el empleo de instrumentos de viento es predominante; además, carecen de codas al final, casi, de la ejecución, dando de este modo la viva impresión de haber nacido cortadas o fragmentadas estas piezas de fuerte sabor sacro. Quizás inspiradas en oratorios a la manera de Haydn o de algún compositor barroco por entero, las partituras de los opus 1 y 5 mantienen el sello característico del silencio, especialmente en lo que concierne a los títulos.

El opus 4 abarca tres poemas sinfónicos de regulares dimensiones, inspirados claramente en la música de Ricardo Strauss. Los tres, divididos cada cual en dos movimientos, muestran el empleo magistral de una orquesta grande que imprime un aire majestuoso, matizado al mismo tiempo por detalles leves pletóricos de delicadeza, de suavidad y de virtuosismo. Es notable en el segundo poema sinfónico el empleo libre del clavecín en funciones de bajo continuo; y notable es, igualmente, el título burlón que posee, mismo que nos sugiere una obra de proporciones inmensas, de sólida estructura y de sonidos inteligentemente combinados, todo lo cual se comprueba al escucharla con detenimiento.

Como si fuese una orquesta pequeña que resuena dentro de un inmenso caracol, el sonido del opus 16 inicia un regreso a la música moderna —no contemporánea—, por ejemplo, Boulez. El reducido material de este concierto camerístico, así como la breve plantilla (12 instrumentos, alientos), nos introducen a un universo de reflejos y metálicas sonoridades: finas, elaboradas casi con filigrana, delicadas,

armoniosas en toda la extensión de la palabra. El sonido agotador, recalitrante de los metales, especialmente de los cuernos, da por resultado una sensación curiosa en el escucha, sensación que es mezcla de escalofrío y placidez incomprensibles en gran parte: sensación equiparable a la que se obtiene cuando en un sueño un cuerpo se precipita en el vacío dentro de un gigantesco serpiente brillante.

Considerado unánimemente como su logro más grande, el poema sinfónico numerado con el opus 18 nos muestra el clímax de los procedimientos modernos, aunados a una sensibilidad digna del mejor Beethoven. Pero, pese a lo anterior, este largo poema guarda reminiscencias de Bruckner, principalmente con su Octava sinfonía, en do menor. Originalmente este poema sinfónico iba a ser un concierto para piano; después, una sinfonía precisamente; sin embargo, Pascasio, tratando de ser fiel a su idea de renovar dentro de la repetición, elaboró un gigantesco fresco pletórico de vida y colorido, aunque también con complejas masas sonoras, abstractas y demostrativas de un profundo conocimiento de la vasta orquesta a la manera de Mahler. Esta obra maestra abre así:



El opus 20 merece ser tomado en consideración en el presente análisis porque es difícil comprender cómo dos obras tan diametralmente opuestas pudieron haber sido escritas casi simultáneamente. Ambas nos recuerdan lejanamente la música del Mendelssohn joven y rebelde; pero existen tantas diferencias entre el trío y el cuarteto, que no puede establecerse una comparación verdaderamente a fondo. Dentro de ese mismo estilo de Mendelssohn-Bartholdi el concierto para piano, Op. 21, se muestra más accesible al gusto popular —más "clásico", diríase.

La muestra más fehaciente de que la atención de Pascasio por la música infantil fue grande se obtiene analizando su obra 25, en la que el título sugiere un falso abandono de la idea taladrante del silencio.

Su Cuarta sinfonía, "Explícita", y su "Sinfonietta explícita" (opus 28 y 28 bis, respectivamente) dan idea del magistral transcriptor que Pascasio era. En ambas composiciones veces hay en que no sólo varía la dotación, sino también el timbre orquestales. Las combinaciones son pletóricas de colorido, y realza dicho colorido la cantidad exorbitante de instrumentos indígenas latinoamericanos empleados para su ejecución. Como detalle importante habremos de mencionar que esta sinfonía fue la única obra que el compositor realizó por encargo específico, no siendo de su completo agrado el resultado final de su esfuerzo, razón por la cual creó la sinfonietta, aproximadamente un año después del finiquito de la obra original.

El "Adagio y scherzo a Lara", opus 30, conserva el mérito de ser un ensayo con la música tropical afrocubana, ensayo en el que se utilizan instrumentos de percusión tales como bongós, tumbas, güiros, claves y xilófono. Lo antitético del título con la plantilla orquestal se refleja de manera inequívoca en la lentitud pasmosa de sus tres movimientos: en ciertos momentos el piano conduce la melodía a un ritmo vertiginoso, bruscamente roto por la pasividad de la cuerda y los acerados golpes del timbal bajo. En este trabajo, como en el anterior, el punto de unión viene a ser exclusivamente el empleo de determinados ritmos y compases americanos (v. gr.,

la "Guaracha", en ritmo binario con compás de 6/8, del último movimiento). El movimiento inicial de este opus 30 contiene, parafraseada, una melodía de Lara no excesivamente conocida.

La admiración sin límites que Beethoven —comprensiblemente— causaba en Pascasio dio por resultado una sonata para dos instrumentos. Esta sonata no contiene tema alguno de Beethoven, aunque el espíritu del genial maestro alemán se palpa con claridad al escucharse el fagot imitando los cuernos del acompañamiento. La sonata posee el número 33 de opus.

Llamado por su autor "cuento sinfónico" luego del título, el opus 35 viene a ser una de las muestras postreras de la capacidad de aquél para el desarrollo de cualquier estilo y, en este caso, de cualquier escuela. El presente "cuento" es una sátira divertida de música serial en la que el órgano eléctrico hace las veces del narrador de un cuento sinfónico. Aunque el esquema de la obra recuerda la estructura del "Lincoln Portrait", de Copland, es evidente, clara y nítida de la mucha mayor influencia de Prokofiev. Según la propia explicación de Pascasio, este cuento sinfónico guarda un trozo del ballet "Chout", trozo tratado también de acuerdo a las reglas más estrictas del serialismo.

Acaso aquellas personas que detentan un cierto conocimiento de la obra musical de J. D. Pascasio prefieran otras composiciones en especial; esto, a no dudarlo, es cierto. Sin embargo, téngase en cuenta que la selección analizada no obedece a los meros gustos particulares de quien esto escribe, sino a la necesidad de presentar ejemplos bien demostrativos para el público, de las características más sobresalientes en el trabajo del artista que da origen a estas páginas. Es hartamente complejo hacer una selección adecuada en todo caso. La capacidad que como músico exhibió el autor ha quedado de manifiesto en todas sus partituras: y es conveniente hacer notar que esta virtud se observa, igualmente de forma muy nítida, en el estudio concienzudo de sus

### Operas

Siete son las óperas que compusiera Pascasio, y en ellas son desconcertantes los procedimientos, tanto como los temas, de cada una. Podríamos, arbitrariamente, dividir las en tres clases, de acuerdo a su extensión:

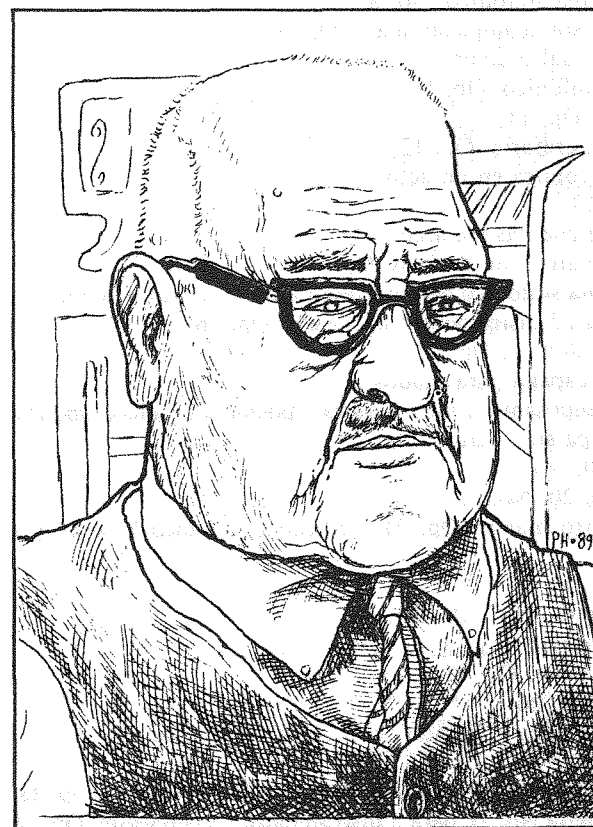
- Operas cortas : "Los inmóviles", "El jilguero de oro", "Las suelas de goma".
- " medianas : "El silencio es oro", "La cantante calva" (con libreto basado en la obra teatral de E. Ionesco).
- " extensas : "Monasterio", "La flauta tapada".

En estas siete composiciones se pueden apreciar las más diversas escuelas y corrientes. Desde Monteverdi hasta Menotti, los diversos estilos operísticos que los siglos han conocido se encuentran someramente representados, siempre con pasmosa maestría.

En la segunda de las óperas "extensas", por ejemplo, el título sugiere al genial Mozart: no así en "Monasterio", cuyo nombre poco o nada evoca la música férrea y escita de una época del ruso Stravinsky en que está basada. Las tres óperas "cortas" —más juego de principiante que labor sólida de compositor con toda la barba— nuevamente cantan la monotonía insistente del no sonido, el silencio exasperante e inútil. La música de Soler, en escenario, y la de Britten o de Williams influyen de manera grande en las óperas medianas.

Dadas las anteriores explicaciones y consignados algunos datos, imprescindibles acaso para una mejor situación del artista en el panorama general del sonido como elemento conspicuo en el quehacer humano, parece obligado presentar el catálogo

general del compositor cuya existencia ha quedado reseñada trabajosamente aquí. Cabe hacer notar que la siguiente lista de obras es la primera que se presenta —y, a lo que parece, la más completa—, toda vez que las referencias anteriores eran parciales por efectos de mera ilustración, no avocándose éstas a la tarea de dejar constancia de un recuento cuidadoso. Ordenadas sin fecha de elaboración y casi por la propia mano del desaparecido maestro, las composiciones son, conformando su →



Pascasio en el estreno de su Cantata de Navidad "Ora carbonis" (Dibujo de Pablo Helguera)

## CATÁLOGO GENERAL

- 'Pax aeternam', oratorio, Op. 1.  
'Silencio', fuga a cuatro voces, Op. 2.  
'Los inmóviles', ópera en medio acto.  
'Quietud', poema sinfónico, Op. 3.  
'Monasterio', ópera silenciosa en cuatro actos.  
'Los muertos no hablan', Op. 4, No. 1.  
'Así hablaba el difunto', Op. 4, No. 2.  
'El canto del occiso', Op. 4, No. 3.  
'Requiescat in pace', Op. 5.  
'Los sonidos del silencio', fusil, Op. 6.  
'El silencio es oro', ópera de dos actos.  
'Lo que nunca dijeron', poema sinfónico, Op. 7.  
'El perro del hortelano', poema sinfónico, Op. 8.  
'Concerto', para tres jetones sin acompañamiento, Op. 9.  
'La flauta tapada', ópera en cuatro actos.  
'El tenor ahogado', poema sinfónico, Op. 10.  
Sinfonía No. 1. "La muda", Op. 11.  
'El grito inaudible de Dios', oratorio, Op. 12.  
'Las suelas de goma', ópera cómica en un acto.  
'Sinfonietta reposada', Op. 13.  
'Concerto', para orquesta de cuerdas sin arcos, Op. 14.  
'Concerto', para orquesta de arcos sin cuerdas, Op. 14a.  
'Demóstenes, el fluido', poema sinfónico para narrador afónico y orquesta, Op. 15.  
'Discurso bajo el agua', para 12 instrumentos de viento, Op. 16.  
'La tos del mudo', poema sinfónico, Op. 17.  
'El jilguero de oro', ópera a capella para mudos.  
'Paz y tranquilidad en el camposanto a media noche', poema sinfónico, Op. 18.  
'El reloj sin cuerda', para arpa sin cuerdas, Op. 19.  
'Trío para deformes', Op. 20, No. 1.  
'Cuarteto de un manco', Op. 20, No. 2.  
Concierto para piano a cuatro manos, Op. 21 (dedicado al manco Brizeño y a Toño Zambrano).  
'Pasiva', danza coreográfica, Op. 22.  
Sinfonía No. 2. "Sinfonía de la luna", Op. 23.  
'Concertino silencioso', Op. 24.  
'La hormiga rugiente', para niños, Op. 25.  
'El tap del inválido', ballet, Op. 26.  
'La cantante calva', ópera con libreto basado en la pieza de Ionesco.  
Sinfonía No. 3. "Demóstenes joven", Op. 27.  
Sinfonía No. 4. "Explícita", para 3 instrumentos de aliento y 28 ejecutantes, Op. 28.  
'Sinfonietta explícita' (sinfonietta No. 2), para 3 instrumentos de percusión, Op. 28

bis (reducción del Op. 28).

- 'Un clarín sumergido', para ejecutantes asmáticos, Op. 29.  
'Adagio y scherzo a Lara', para orquesta barroca tropical, Op. 30.  
'Ora cabronis', cantata mexicana de navidad, Op. 31, para coro mixto infantil indígena.  
'Tamborcillo roto', para un ejecutante, Op. 32.  
'Adagio para el deleite del viejo Beethoven', para fagot y clavecín, Op. 33.  
'El volcán extinto', poema sinfónico, Op. 34.  
'La radio en 1794', cuento sinfónico, Op. 35.  
Cuarteto No. 1, con arpa sin pedales, Op. 36.  
Sinfonía No. 5, "Chapoteo sobre seco", Op. 37.  
Cuarteto No. 2, con órgano sin fuelle, Op. 38.  
Octeto, Op. 39.  
Sinfonía No. 6. "Un silbato parsimonioso", Op. 40.  
'Del desierto', oratorio, Op. póstumo.

Una investigación acuciosa permite asegurar que J. D. Pascasio, si bien compuso otras obras, éstas fueron de mucha menor importancia (cancioncillas insuldas, baladas de corte más que popular, piezas para violín o piano con motivo de algún onomástico familiar, etcétera) e, incluso, repudiadas por él mismo. Como es obvio suponer a estas alturas, no existen apócrifos. Sus transcripciones de materiales no originales suyos (v. gr., Berkowetz) quedan fuera de esta clasificación necesariamente.

\*\*\*

A manera de colofón para este artículo hemos supuesto conveniente copiar trozos del comentario que el maestro Paul K. Rosser escribiera en cierta ocasión, al respecto de Pascasio y su obra:<sup>4</sup>

"...La callada actividad de Pascasio revolucionó posteriormente, sin embargo, la música, con sus conceptos del silencio, la paz y la inmovilidad casi totales (...) Sus óperas resultaron obras maestras de auténtica imaginación; y sus demás obras, aun cuando adolecen de algunos defectos, pueden ser comparadas con las mejores de otros autores (...) A la manera de Huizar, sus seis hermosas sinfonías hacen las veces de un testamento casi desconocido de cuyos bienes va siendo hora de empezar a disfrutar".

### Referencias.

1. Frisch, U. Trayectoria de la música en México. Cuadernos de música, No. 5, U.N.A.M., México, s.f.
2. San Juan, W. De música a música... Cuadernos pautados, Vol. II, No. 11.
3. Dunhill, C. Amadeo Roldán & J. D. Pascasio. Musical Monthly, 6, 1961.
4. Rosser, P. New-old forgotten trends in L. A. music. Brit. Mus. Bull., 7, 1967.

(Tomado del artículo "Un compositor desconocido: Pascasio, J. D.", publicado en la revista "Composición-ejecución", febrero de 1973).

## LA CANCIÓN DE LA REJA



GIANNI RODARI

Traducción de Jesús Calzada

Un niño regresaba de la escuela siempre por la misma calle. Todavía no conocía otra. Aún tenía miedo de buscar calles nuevas. Pero un día cambió de calle. Muy pronto se le presentó un gran parque, al que un largo enrejado separaba de su banqueta.

—Bonito —dijo el niño. E hizo lo que noventa y nueve de cada cien niños hubieran hecho en su lugar: extrajo de la mochila la regla y la hizo correr sobre los barrotes de hierro, hasta que la pilastra de piedra de una entrada interrumpió su carrera. Entonces se devolvió. Los barrotes respondían al rápido toque de la regla, emitiendo notas alegres y saltarinas. Cuando el niño corría en un sentido, las notas formaban una escala ascendente, subiendo subiendo desde las notas bajas hasta las más altas y sutiles. Corriendo en el sentido opuesto, el niño oía una escala descendente, bajando bajando desde un agudo “tlin tlin” a un profundo “tlon” y hasta un más oscuro “tlun tlun”.

Al niño no se le había ocurrido, al principio, más que hacer este juego, por lo que lo repitió muchas veces, hacia arriba y hacia abajo por la acera, de un extremo al otro de la reja, subiendo y bajando por los barrotes sonoros. Luego se detuvo a recuperar el aliento. Cuando recomenzó, ya no corría; caminaba a pasos cortos y batía la regla contra los barrotes con golpes bien definidos, aquí se saltaba alguno, regresaba a golpear de nuevo uno que había producido un sonido particular. Bien podía decirse que ya no jugaba, sino que tocaba el enrejado, como puede tocarse un xilófono o un piano, buscando las teclas justas para construir una melodía.

—Bonito —dijo nuevamente el niño. Esta vez le había salido una extraña canción.

—La llamaré “la canción de la reja”.

El campanario no lejano tocó las horas. El niño las contó, se dio cuenta de que era tarde y se acordó de que en casa lo estaban esperando.

—Volveré mañana —dijo, acariciando por última vez la reja con su regla.

Volvió al día siguiente y muchos días más. Ahora recorría siempre la calle nueva y todas las veces se detenía a tocar el enrejado. Inventaba siempre nuevas canciones, golpeando a tiempo sobre los barrotes. Inventó una canción para cada uno de los árboles que veía en el parque: el pino, el abeto, el cedro del Líbano, el ágil ciprés apuntado como un dedo para hacer cosquillas a las nubes. Inventó una canción para el paseo que salía hacia la casona, para los senderos que se adentraban en las verdes galerías bajo los árboles, para el arbusto y para la planta florida. Pero ni a sus padres, ni a la maestra, ni a sus compañeros dijo nada de su descubrimiento. La reja musical era su instrumento secreto. Todo mundo tiene derecho a tener algún secreto.

Un día, mientras estaba intentando sobre los barrotes una nueva canción, salió de la casona una voz irritada:

—Chamaco, ¿te quedas en paz? Hace una hora que me rompes los tímpanos con tu estúpido jueguito.

El niño levantó los ojos. Las ventanas de la casona estaban abiertas y ello, por contraste, le hizo recordar que anteriormente habían estado siempre cerradas. Tal vez los dueños se habían ido y ahora habían vuelto. En un balcón estaba un viejo señor en bata. En una mano tenía un libro, en la otra un par de anteojos que agitaba amenazadoramente.

—Ya has hecho bastante escándalo, impidiéndome leer. Ahora vete a tu casa y no vuelvas a atreverte o avisaré a la policía.

El niño no intentó siquiera defenderse, explicar que no estaba haciendo escándalo, sino inventando una canción sobre aquellos barrotes maravillosos. Metió la regla en la mochila y se fue a la carrera, asustado, mientras el viejo señor lo seguía con su voz seca y hostil:

—Que no vuelva a verte, ¿entendiste?

En los días siguientes el niño, caminando por prudencia sobre la acera opuesta, pasó y volvió a pasar frente a la casona, pero siempre había una ventana abierta, o de plano el viejo señor que paseaba en el parque, o un perro agazapado cerca de la reja. El niño tenía que contentarse con mirar amorosamente los barrotes prohibidos y se apresuraba rumbo a casa, suspirando. Pero cuántas cosas dijo, mentalmente, a aquel odioso señor: “Deveras me sorprende de que a una persona instruida como usted, que lee uno tras otro gruesos libros encuadernados en negro, no le guste la música. ¿Y por qué no toca usted el enrejado, para sacarle nuevas melodías y canciones? ¿Por qué es tan tonto? ¿Por qué odia a los niños?”

Por aquel entonces la madre del niño conoció a una señora que tocaba el piano. El niño, acompañando a la madre en una visita, vio aquel instrumento extraordinario, obtuvo finalmente el permiso de tocar con los dedos sus teclas milagrosas. Tocó aquí y allá, al azar, buscando combinar los sonidos entre sí, mientras el corazón le latía en el pecho como un tambor.

-Me parece que este niño tiene disposición para la música -dijo la señora-, ¿por qué no me lo manda de vez en cuando? Me encantaría darle algunas lecciones, así como para probar.

Pero la señora lo decía sólo para mostrarse amable. Por otra parte, al día siguiente debía salir para París. Ya se hablarían a su regreso. Pero si volvió de París, el niño no lo supo jamás. De aquella señora y de su piano nunca más tuvo noticias. Luego sucedieron tantas cosas. Estalló la segunda guerra mundial. El padre del niño fue llamado a filas. No podía pensarse en la música en aquellos momentos. Y luego los momentos se volvieron años.

El niño creció, fue a la secundaria. Se había olvidado hasta del enrejado. Pero se acordó de él un día cuando, al pasar por casualidad frente a la casona, vio que el enrejado ya no estaba: se lo habían llevado, el hierro servía para hacer cañones. Hasta las campanas habían sido quitadas del campanario.

Muchos años después el niño se había vuelto un empleado bancario. Este trabajo no le disgustaba; todo trabajo es bueno si uno debe ganarse la vida. Algunas veces, sin embargo, el empleado se preguntaba: "Quizá hubiese podido, en otras condiciones, volverme un gran músico..."

Pero no se lo preguntaba muy a menudo: quien debe trabajar para vivir, no tiene tiempo para seguir viejos sueños.

Desde hacía tiempo, el empleado ya no vivía en el pueblecito de su infancia. Una vez tuvo que regresar por encargo de su banco. En sus horas libres deambulaba como hechizado por las viejas callejuelas. Le parecía haber vuelto a ser el niño que alargaba y cambiaba calles entre la casa y la escuela para ver cosas nuevas, descubrir el mundo. Y de pronto helo ahí, sin esperarlo, frente a la casona, al gran parque, que tras la guerra había recobrado sus rejas majestuosas. He ahí el enrejado...

Los barrotes no son los mismos, probablemente. Pero todo parece igual a como era en aquel tiempo lejano.

Asoma de una esquina un niño, columpiando su mochila. Se detiene. Mira la casona: todas las ventanas están cerradas, seña de que los dueños están de viaje. "Ahora la regla", pensó el empleado.

El niño, en efecto, sacó de la mochila una regla metálica con la que comenzó a golpear sobre los barrotes, absorto, como siguiendo un ritmo interior propio.

-Tlan, tlan, tlan- repicaron los barrotes. "Qué extraño -pensó el empleado-, no escucho ninguna diferencia entre un sonido y otro. Y por otra parte, pensándolo bien, es normal que sea así. Los barrotes son todos de la misma longitud y del mismo espesor: ¿por qué deberían emitir notas diferentes?"

Pero el niño tocaba y golpeaba los barrotes según un diseño misterioso suyo. -Hola-, le dijo el empleado cuando estuvo cerca.

El niño se estremeció como si hubiese sido descubierto haciendo una cosa vedada.

-No tengas miedo -dijo el empleado-, las ventanas están cerradas. El señor

viejo no está en casa.

-¿Cuál señor viejo? -preguntó el niño.

-El que se enoja cuando haces ruido con los barrotes.

-No es un señor viejo -dijo el niño-, es una señorita vieja que está sorda. Ella no dice nada, porque no oye. Es su recamarera la que se enoja.

"Cierto -pensó el empleado-, aquel viejo señor debe haberse muerto hace un buen rato. Hay nuevos dueños".

-La recamarera dice -continuó el niño-, que soy un maleducado y que perturbo la clama. Pero no es cierto. Yo no hago ruido, yo toco. ¿Quiere oír?

-Sí, oigamos-, dijo el empleado.

-Escuche -dijo el niño-, esta es "la canción del castaño moribundo". ¿Ve ahí ese árbol? Es un castaño. Está enfermo, como casi todos los castaños de Europa. Esta es una cosa que hemos estudiado en la escuela.

-Oigamos-, repitió el empleado.

El niño comenzó a golpear sobre los barrotes con su regla. Tenía una expresión intensa, casi dolorosa. Tocaba ahora éste, ahora aquel barrote, saltándose alguno, o hasta cinco de una vez, como para obtener un intervalo especial.

Pero el empleado oía siempre la misma nota, un poco sorda: -Tlan, tlan, tlan...

-¿Oye? -dijo el niño-, el castaño está enfermo, sin embargo no está triste, porque los pájaros todavía hacen nido entre sus ramas. ¿Entiende?

Pero el empleado oía tan sólo aquel sordo, monótono: -tlan, tlan, tlan...

-Por eso -dijo el niño-, la canción no debe terminar con una nota baja, como una campanada de muertos, sino con una nota alta y serena.

-Tlan, tlan -oía el empleado.

Ahora entendía por qué el viejo señor, aquella vez, le había gritado con tanta acidez. Un oído adulto ya no es capaz de oír la música que un niño pone en los barrotes con su regla y con su imaginación fresca.

-¿Le gustó? -preguntó el niño.

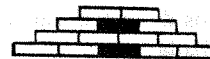
-Mucho -dijo el empleado, para no desilusionarlo.

El campanario tocó las cinco.

-Debo irme a casa para merendar -dijo el niño. Buenas tardes.

-Adiós -dijo el empleado. Y permaneció ahí todavía algunos minutos, mirando el castaño sobre cuyas hojas jugaba el sol, antes de ponerse.

(de "Il gioco dei quattro cantoni".)



## ESCRITURA SONORA



SYLVIA SMITH

Traducción de Vladimiro Rivas Iturralde

### Una exposición de notaciones musicales (1952-1984)

**S**CRIBING SOUND, una exposición de notaciones musicales, fue una parte prominente del Festival de Nueva Música Norteamericana de 1984. Esta colección de invenciones notacionales de los últimos 35 años estuvo abierta en la Real Art Ways Gallery en Hartford, Connecticut, del 2 al 15 de julio. Los sesenta y cinco ejemplos de notación muestran la amplia gama de variantes que han aparecido a partir de la notación "tradicional". Pero, sobre todo, esta colección de partituras es un vehículo para desarrollar un conocimiento altamente crítico de la naturaleza, función y definición de la notación musical.

SCRIBING SOUND se distingue a sí misma por aquello que *no* está incluido en la colección. El curador hace una distinción entre documentación (post-scriptum) y notación (pre-scriptum). Los videos, grabaciones y fotografías que conservan una obra documentándola, sin considerar cuán importantes puedan ser, se han excluido de esta muestra. Los documentos son simplemente memorias de hechos pasados: ninguna interpretación adicional es posible. La notación (pre-scriptum), en cambio, exige una reinterpretación.

La notación se define por su función y no por su apariencia. También se excluyen de esta muestra las claves visuales para cinta de grabación y las coordinaciones de los instrumentos donde los recursos notacionales de la parte de la cinta son meramente "post-scriptum" visuales. Estas "notaciones de cinta" son a veces erróneamente usadas para la notación gráfica debido a sus gráficas pictóricas y/o su aspecto inusual. Pero funcionan como recursos de las claves visuales y no como notación. Son simplemente dibujos de apoyo que ayudan a la coordinación entre el o los intérpretes y la parte grabada.

Una vez más, la notación se define por su función y no por su aspecto. El hecho de que una nota inicial pueda ser reemplazada por un pájaro o una rosa no cambia su función esencial. Un pentagrama bosquejado como una curva o un círculo o como un corazón no difiere, en su función, del pentagrama concebido como líneas rectas. Sin embargo, por originales y divertidas que estas partituras "augenmusik"\* puedan ser, examinadas desde un punto de vista funcional, son consideradas como notación "tradicional". Tales adornos caligráficos pueden dar una inflexión sutil a la interpretación de la notación, pero no son una parte integral del sistema notacional en sí mismo. SCRIBING SOUND no es una muestra de caligrafía notacional, sino una exhibición de nuevos sistemas notacionales.

Para decirlo una vez más, la notación se define por su función y no por su apariencia. También se excluyen de la colección SCRIBING SOUND los símbolos notacionales usados como tema para un dibujo o un diseño gráfico. Por ejemplo, un dibujo o pintura de un silencio de negra no es más notación musical que el dibujo de un piano o de un florero. De modo similar, los diseños originales hechos por el agrupamiento de corcheas de un modo decorativo en la página tampoco son notaciones. Experimentos de este tipo son ciertamente valiosos y pueden conducir a interesantes resultados musicales.

Pero el hecho de que se alcancen novedosos resultados musicales a partir de una partitura, no la valida automáticamente como invención notacional. La notación, la habilidad interpretativa y los resultados musicales no son siempre inseparables. Evaluar la fuerza de la notación es cosa distinta que juzgar la música que resulta de ella.

Por el interés reciente en exhibir "partituras gráficas", algunos compositores han añadido gratuitamente elementos visuales, como el color, que no tiene función notativa. En las nuevas notaciones, el color *a veces* desempeña una real función notativa, pero no siempre. Para evitar un posible malentendido, digamos que no hay nada erróneo en decorar la propia partitura o en adornarla visualmente de muchos modos. Pero no deben confundirse estos elementos visuales con la notación, cuanto más si incluyen papel brillante o tapa dura. Los ejemplos seleccionados para la muestra SCRIBING SOUND usan el color como parte de un sistema notativo esencial y no sólo para decorar la partitura.

Otra consecuencia que se desprende de la tradición del arte visual es la de presentar el original de mano del artista. En una exposición de artes visuales, el original ofrece más elementos de información que una reproducción, tales como los matices de los brochazos, los colores exactos y las texturas, y otros detalles que se pierden en la reproducción. Una exhibición de notaciones está inmersa en una estética diferente. El concepto de "original" es menos claro. A menudo una partitura existe de varias maneras. Hay un manuscrito original del compositor (que puede ser apenas legible): a veces se emplea a un copista, por lo cual pueden

\* Augenmusik: música visual, en alemán (N. del T.)



La proliferación y popularidad de las muestras de "notación gráfica" han llevado a algunos compositores a copiar el aspecto superficial de las partituras gráficas sobre una extensión tal, que las "partituras" son dibujos primero y notación después, y ésta sólo como idea tardía. Algunos de estos compositores afirman desear que sus gráficas se vean bien, como si al mejorar la apariencia de las partituras estuviesen acrecentando el valor musical y/o de la notación, cuando de hecho han olvidado la notación en su conjunto. Las notaciones más firmes, desde un punto de vista funcional, parecen buenas sólo en comparación con este aspecto. Parecen buenas porque su sistema o concepción se conoce y se entiende.

El peligro de exhibir partituras gráficas como si fuesen artes visuales reside en que los criterios de los organizadores tienden a eludir la función de la notación. Tales exhibidores confunden la estética del arte visual con la innovación notacional y la efectividad (las cuales pueden existir también en un dibujo o en una pintura, pero sólo como un subproducto). Juzgar el valor notacional por la estética del arte visual da licencia a los aficionados y a los fáciles imitadores para llamar la atención hacia obras de pobre concepción. Es desafortunada la tendencia a "perdonar" obras de pobre concepción sólo porque sus gráficas son llamativas en una muestra de museo.

Así, pues, la cuestión que toda organización futura de una muestra de partituras deberá afrontar es la siguiente: ¿el criterio de selección ha de basarse en la invención notacional o en su atractivo visual? La verdadera estética de la nueva notación radica en la interrelación entre el modo de funcionamiento de la notación y el aspecto de la partitura, no en la relación entre el aspecto de la partitura y el de las demás artes visuales.



Fragmento de la obra *Dos aterrende klarsein* de Luigi Nono

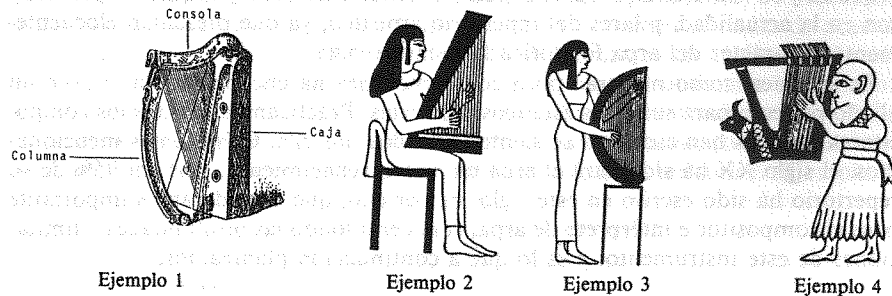
## EL ARPA CONTEMPORÁNEA

LIDIA TAMAYO Y ARTURO MÁRQUEZ



### Introducción

El arpa moderna es el resultado de las diferentes transformaciones y modificaciones que ha sufrido a lo largo de la historia en varias culturas. Sumerios, chinos, persas, mesopotamios, egipcios, etc., son los precursores de los diferentes tipos de arpa: cuadrada, arqueada, angular y triangular. Esta última, es el modelo del arpa moderna; su estructura consta de tres secciones: caja, consola y columna (Ejemplo 1). Esta arpa proviene a su vez de la angular, la cual tiene sólo caja y consola (Ejemplo 2), y ésta de la arqueada en donde caja y consola forman una sola sección (Ejemplo 3). Varias culturas de África y Asia siguen utilizando estas dos últimas; Europa y consecuentemente América, han adoptado la triangular. El arpa cuadrada es la menos conocida, debido principalmente al difícil manejo que trae consigo su caja acústica cuadrangular (Ejemplo 4). El compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965), utiliza esta forma en su arpa microtonal.

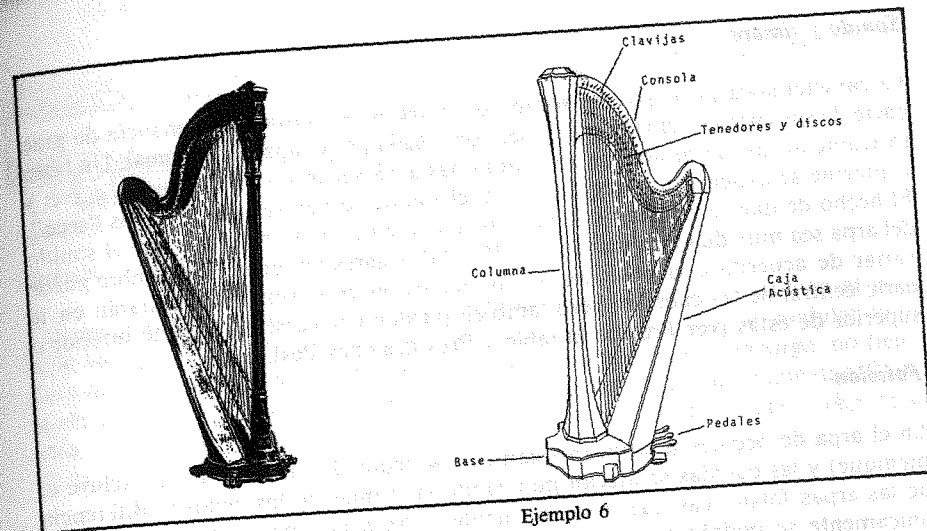


El creciente cromatismo en la música occidental trae como consecuencia serios problemas para el arpa diatónica de la Edad Media y del Renacimiento. Las necesidades cromáticas de esta nueva música son virtuosamente logradas por instrumentos de cuerdas y de teclado. Por ello, se empiezan a construir arpas que pudieran cumplir con estos requisitos. Es así como surgen las arpas cromáticas con dos o tres hileras de cuerdas, que por su difícil manejo técnico, desaparecieron. Todavía, a finales del siglo pasado, se construyó un arpa cromática con cuerdas cruzadas, dispuestas a la manera de un teclado (Ejemplo 5). C. Debussy (1862-1918) escribió sus *Danzas sacra y profana* para esta arpa, la cual se dejó de enseñar alrededor de 1950 en el Conservatorio Superior de París, a causa de la versatilidad que ofrecía el arpa de pedales.

A éstas las conocemos actualmente como arpas de acción simple. Posteriormente, Sebastian Erard (1752-1831) en el año de 1811, inventó el arpa de acción doble, en donde los pedales accionan los tenedores a tres posiciones: bemol, natural y sostenido (aparentemente debería de llamarse arpa de acción triple, pero realmente, se parte de la posición en reposo: posición bemol). Sin embargo, estos inventos mecánicos no eran lo suficientemente versátiles para el pensamiento musical de la época debido a la jerarquía de instrumentos como el piano y el violín. Aún así, compositores como G. F. Haendel (1685-1759), Carl Ph. E. Bach (1714-1788), W. A. Mozart, Boieldieu (1775-1834), Ch. Bocha (1789- 1856), E. Parish-Alvars (1808-1849), F. J. Naderman (1781-1835), escriben grandes obras para arpa solista.

Es el siglo XX, con sus fervientes búsquedas de nuevos timbres, el que confiere al arpa un renacimiento. A principios de siglo, C. Debussy y m. Ravel (1875-1937) encuentran en el arpa, un medio sonoro ideal para su pensamiento musical. Posteriormente, P. Hindemith (1895-1963), A. Roussel (1869-1937), A. Caplet (1878-1925) y muchos otros, escriben obras importantes para arpa; los arpistas-compositores H. Renié (1875-1956), M. Grandjany (1891-1975), M. Tournier (1870-1951) y C. Salzedo (1885-1961), imponen en el arpa nuevas posibilidades tímbricas e instrumentales, que darían a este instrumento otras alternativas de creación. En Latinoamérica, donde el arpa folklórica se encuentra prácticamente en todas las diferentes culturas, H. Villalobos (1887-1959) escribe su *Concierto para arpa y orquesta* y A. Ginastera (1916-1983) su *Concierto para arpa y orquesta opus 25*, y son en la actualidad, pilares del repertorio arpístico, ya que presentan elocuente el carácter del arpa folklórica latinoamericana.

Es así pues, como nuestra época contemporánea ha encontrado en el arpa un aliado perfecto para sus fines estéticos musicales. Prácticamente todos los compositores actuales han escrito o se sienten atraídos por ella. Como antes mencionamos, el siglo XX ha sido para el arpa un nuevo renacimiento, más del 95% de su repertorio ha sido escrito en este siglo, es por ello, que consideramos importante para el compositor e intérprete de arpa, conocer a fondo las posibilidades y limitaciones de este instrumento, y es lo que a continuación planteamos.



Ejemplo 5

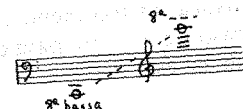
Ejemplo 6

### Descripción

Arpa de pedales, instrumento de forma triangular; sus partes fundamentales son: base, columna, consola y caja acústica; consta de 47 cuerdas y mide 1.80 mts. con un peso de 40 kgs. (aproximadamente). En la base se encuentran 7 pedales que están conectados a unas varillas, éstas se encuentran dentro de la consola, que modulan para accionar tenedores y discos dispuestos a lo largo de la columna, que sirven para accionar tenedores y discos dispuestos a lo largo de la consola, que modulan cada cuerda a naturales, bemoles o sostenidos. Como puntos de referencia, todas las cuerdas "Do" están pintadas en rojo y las cuerdas "Fa" en azul o negro (Ejemplo 6).

### Extensión

La extensión es casi de siete octavas: DO índice dos a SOL índice ocho. Las últimas dos cuerdas graves (DO y RE) y la última cuerda aguda (SOL) no son moduladas por su pedal respectivo, por lo que pueden y deben ser afinadas de acuerdo a las necesidades de la obra. Existen arpas de 46 cuerdas en las cuales la nota más grave es el RE índice dos, y arpas de 44 cuerdas que son utilizadas básicamente para estudio. Las cuerdas del registro grave son de metal entorchado (Do<sup>2</sup>-Fa<sup>3</sup>) y el resto en nylon o tripa. La sonoridad es mucho más pastosa con estos últimos, aunque se prefiere nylon en el registro agudo debido a su brillantez. (Ejemplo 7).



Ejemplo 7

## Sonido y timbre

La característica principal del sonido del arpa es la constante resonancia de gran parte de sus cuerdas, la cual puede ser controlada por el apagado manual. Un buen instrumento puede prolongar un sonido hasta 18 segundos en el registro grave; y conforme se asciende a la región aguda, el sonido se vuelve cada vez más "seco". El hecho de que se punteen sus cuerdas (como en la guitarra), hace que el sonido del arpa sea muy dulce en matices de PP a MF y agresivos en el F. El timbre puede variar de acuerdo a la posición de las manos, éstas normalmente estarán en la parte central de las cuerdas, pero también pueden colocarse en la parte inferior o superior de éstas (ver Pres de la table y Pres des chevilles).

## Posición

En el arpa de pedales se utilizan solamente 4 dedos de cada mano (se excluye el meñique) y las cuerdas se atacan punteando las yemas de los dedos (a diferencia de las arpas folklóricas que frecuentemente utilizan las uñas). Esto significa que únicamente se podrán tocar ocho notas simultáneamente. La mano derecha se encarga del registro agudo y la izquierda del grave. Ésta, sin embargo, puede alcanzar todo el registro del arpa, no así la mano derecha que cómodamente puede bajar sólo hasta el DO índice tres, en vista de que el arpa va recargada en el hombro derecho. Cabe aclarar que la posición de la mano derecha en lo que se refiere a la apertura de sus dedos primero y segundo (pulgare e índice), queda invertida con respecto a la posición del piano. Por éso, los arpeggios y acordes son más cómodos, o mejor dicho arpísticos, cuando se colocan los intervalos de mayor extensión en estos dedos. Una mano normal puede fácilmente extenderse a octava y media, por lo que frecuentemente puede encontrar acordes con intervalos de décima, oncenava, etc., en los extremos. (Ejemplo 8).



Se coloca al inicio de la obra o de ciertos pasajes o secciones (Ejemplo 10-e), o anotando el nombre de la (s) nota (s) con su nueva alteración antes del momento de su ejecución para dar tiempo al arpista de hacer el cambio de pedal. Es importante señalar que el intérprete de arpa utiliza también la nomenclatura inglesa (Ejemplo 10-f).



Ejemplo 10e



Ejemplo 10f

Los cambios de pedal, pueden ser bastante rápidos con las técnicas modernas, para ello, tomemos en cuenta los siguientes puntos:

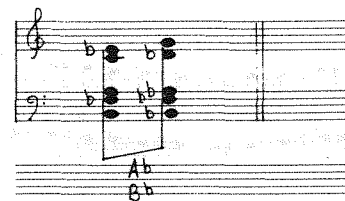
1. La alteración o cambio de pedal puede hacerse perfectamente durante la ejecución de un pasaje (Ejemplo 10-f).
2. El pie sólo puede realizar normalmente un cambio de pedal. En caso necesario, puede también colocarse en dos pedales conjuntos que cambien hacia alteraciones iguales aunque suele ser riesgoso. También un pie puede pasarse momentáneamente hacia el lado contrario, para realizar un cambio de pedal simultáneamente con el otro pie, pero resulta también bastante peligroso.
3. Los cambios de pedal pueden ser ágiles cuando se alternan de un pie a otro.
4. Dos cambios de pedal simultáneos son perfectamente posibles, siempre y cuando uno corresponda al pie derecho y otro al izquierdo (Ejemplo 10-g).

### Enarmónicos

Los enarmónicos u homófonos en el arpa son sonidos iguales ejecutados en diferentes cuerdas. Se logran fácilmente con dos pedales conjuntos.

Los posibles son los siguientes:

Pedales			Pedales		
Do = Sib	-	Do	Fa# = Fa#	-	Sol
Do# = Do#	-	Reb	Lab = Sol#	-	Lab
Mib = Re#	-	Mib	Sib = La#	-	Sib
Mi = Mi	-	Fab	Si = Sib	-	Dob



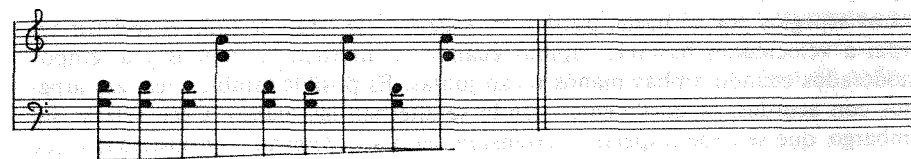
Ejemplo 10g

Las notas Re, Sol y La, no pueden ser enarmonizadas, ya que se tendría que recurrir a dobles bemoles o sostenidos, lo cual no es posible en el arpa. Este recurso se utiliza indistintamente en arpeggios, escalas, glissandos, etc. (Ejemplo 11a).

El recurso paralelo de la enarmonización es la repetición rápida (o lenta) sobre una o varias cuerdas, con una o ambas manos. Suele ser difícil a velocidades rápidas, pero lo suficientemente atractivo para utilizarlo. El resultado es "seco", en comparación con la enarmonización, ya que hay necesidad de apagar la nota anterior para tocar la siguiente (Ejemplo 11b).



Ejemplo 11a



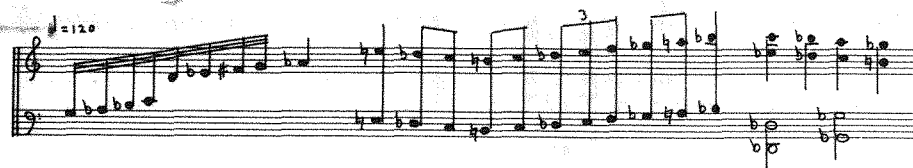
Ejemplo 11b

### Escalas

La claridad de las escalas en el arpa, varía de acuerdo al registro en que se ejecuten. En el registro grave, prácticamente se pierde su efecto debido a la prolongada vibración de estas cuerdas. Además, si se puntea demasiado fuerte se corre el riesgo de hacer chocar una cuerda contra otra. Conforme se pasa al registro agudo, la escala adquiere más nitidez y limpieza de sonido.

Frecuentemente se alternan las manos para tocar una escala, logrando así una gran velocidad, pero son también utilizadas las escalas a distancia de octavas, séptimas, sextas, etc. Son posibles también las escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, etc., con una mano, aunque a velocidades moderadas.

La escala cromática debe utilizarse con cautela y a velocidad relativamente lenta, por la gran cantidad de cambios de pedal que hay que realizar (Ejemplo 12).



Ejemplo 12

### Acordes y arpeggios

Es raro encontrar música para arpa que no contenga acordes y/o arpeggios. Incluso, muchas obras para este instrumento están basadas exclusivamente en los arpeggios, palabra italiana que se deriva de "arpeggiare": "tocar el arpa".

Existe una estrecha relación en la ejecución de acordes y arpeggios en el arpa, razón por la cual no los separamos.

Los acordes son ejecutados en forma de arpeggios (ligeramente por lo menos) a causa de una viciada tradición arpística y actualmente a juicio del propio arpista. Cuando se desee que el acorde sea totalmente "plaque" (non arpeggio), es suficiente la abreviación *non arp* o colocarle un corchete ( [ ] ) a la izquierda de dichas notas. Es importante recordar que los acordes simultáneos no deben exceder de ocho notas. El signo de arpeggio ( { ) se utiliza cuando el acorde deba de ser arpegiado, conscientemente; incluso se puede señalar la dirección del arpeggio ( { } ) (Ejemplo 13-a).

Los arpeggios por su parte, pueden extenderse a lo largo de todo el registro del arpa; a velocidades bastante rápidas cuando se alternan las manos y a tempos moderados cuando ambas manos tocan juntas. Es posible también realizar arpeggios con acordes, especialmente cuando se alternan las manos. Cabe aclarar sin embargo, que se debe respetar la extensión del brazo derecho (ver posición) y que en los arpeggios sencillos es preferible escribirlos por grupos de dos, tres o cuatro notas por mano (Ejemplo 13b).



Ejemplo 13a



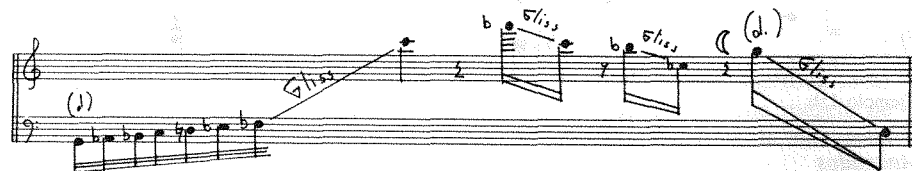
Ejemplo 13b

### Glissandos

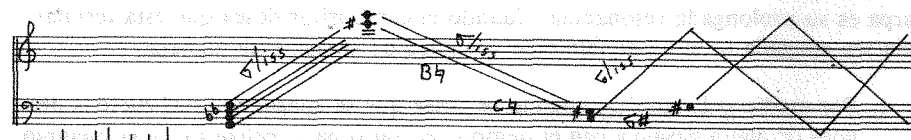
La imagen del arpa se asocia frecuentemente con los glissandos (del francés glisser: resbalar). Indudablemente este instrumento no es el único que los puede hacer, pero quizá sí el que los realiza con mayor facilidad y versatilidad. A diferencia de otros instrumentos, como los de cuerda por ejemplo, en donde en sus glissandos se incluye todo el espectro microtonal, en el arpa sólo se tienen aquellos sonidos que corresponden a la posición de sus pedales. No es posible ejecutar glissandos totalmente cromáticos, debido a complicaciones de los pedales, pero los glissandos de cualquier escala tonal hasta las innumerables combinaciones de pasajes atonales y acordes logrados por medio de la enarmonización, son perfectamente viables. Cabe aclarar que los glissandos son ejecutados normalmente con las yemas, pero pueden utilizarse las uñas y otros artefactos cuando se desee un cambio tímbrico.

Los dedos dos, tres y cuatro, sólo pueden ejecutar glissandos ascendentes y de esta manera disponer de acordes hasta de seis sonidos, en cambio, los glissandos descendentes son ejecutados únicamente por los pulgares (glissando doble). Con las uñas en cambio, pueden realizarse glissandos hasta de 6 sonidos cómodamente.

En el Ejemplo 14a, están escritas las primeras siete notas del glissando, a la manera tradicional, y esta afinación se preserva en todo el pasaje; inmediatamente se encuentran dos glissandos "piccolos". Suele ser difícil, a veces, ajustarse al intervalo en esta velocidad, por ello, suelen utilizarse alturas aproximadas para estos pequeños glissandos. El último glissando "rallentado" se realiza con la uña. En el Ejemplo 14b, es el diagrama el que especifica la posición de pedales. Observemos como enarmonizan Sib-La#, Do#-Reb y Mi#-Fa; ello significa que solamente escucharemos el acorde Sol-Sib-Reb-Fa. El glissando es "cuádruple" ascendente y "doble" descendente. En este último, hay dos cambios de pedal y enseguida una serie de glissandos cruzados.



Ejemplo 14a



Ejemplo 14b

## Armónicos

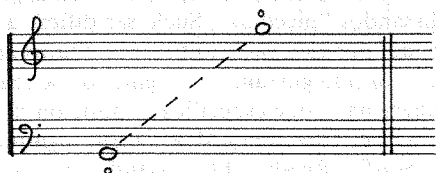
El repertorio arpístico es rico en la utilización de armónicos. Estos se logran dividiendo la cuerda con las eminencias hipotenar o tenar externas de la mano, con el dedo índice de la mano derecha en el registro agudo, mientras los dedos pulgar, índice o medio puntea la cuerda. La división de la cuerda es a la mitad, logrando así un armónico de octava. Existen también otros armónicos, el de quinta por ejemplo (división a la tercera parte), pero es fácilmente sustituible por el de octava. La notación se realiza por medio de un pequeño círculo colocado sobre o bajo la (s) nota (s).

El registro ideal para los armónicos es el siguiente (Ejemplo 15-a).

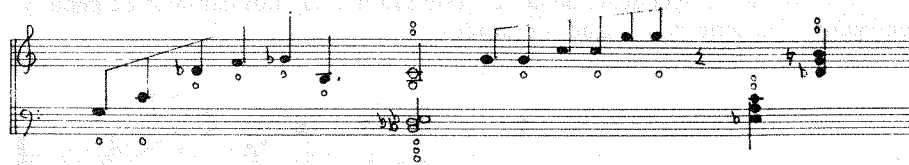
Pueden tocarse armónicos dobles, triples, cuádruples y hasta quintuples, siempre y cuando dos sean ejecutados por la mano derecha y tres por la izquierda, y estén escritos en el registro medio del arpa (Ejemplo 15-b).

Es posible también hacer combinaciones de armónicos con sonidos naturales (Ejemplo 15-b).

La velocidad debe ser moderada en los armónicos sencillos, y mucho más lenta en dobles, triples, etc.



Ejemplo 15a

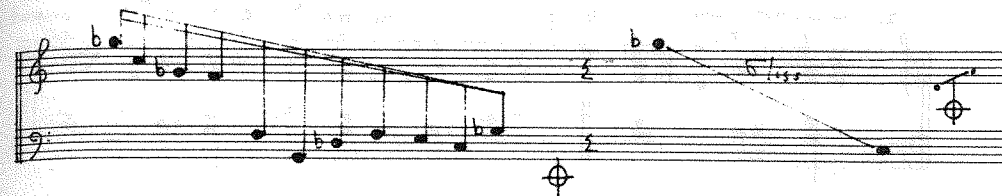


Ejemplo 15b

### Apagados

Hemos mencionado anteriormente que una característica principal del sonido del arpa es su prolongada resonancia. Cuando el compositor desea que esta resonancia sea apagada total o parcialmente se indica de la siguiente manera:

1. Por medio del signo  $\circ$ , cuando se desee que se apaguen varias cuerdas después de algún pasaje y con el tiempo necesario para realizarlo, en el Ejemplo 16-a se apagan los bajos, incluso puede indicarse el registro que debe extinguirse (Ejemplo 16-a).



Ejemplo 16a



Ejemplo 16b

2. Por medio del signo  $\circ$ , después de algún pasaje en que deseen apagar todas las cuerdas. Cabe aclarar que sólo pueden abarcarse tres octavas simultáneamente (Ejemplo 16-b).
3. Por medio de puntillas de staccato en cada nota que se desee apagar. Esta técnica se realiza normalmente por el dedo índice o pulgar y a velocidades moderadas (Ejemplo 16-b).

Lo contrario de los apagados es dejar vibrar (*laissez vibrer*) que puede indicarse sencillamente con las abreviaturas L. V. o con pequeñas ligaduras sobre las notas (Ejemplo 16b).

### Pdlt

Pres de la table, puede traducirse como "cerca de la caja", lo que significa tocar con las manos pegadas a la caja acústica. El resultado sonoro es una mezcla de sonido metálico y nasal. Existen varias formas de notación siendo 'a' la más usual (Ejemplo 17).

En B, C y D, se tiene que indicar "normal", cuando se quiere volver a la posición normal.

### Près des chevilles:

*Près des chevilles*: Cerca de la consola (es lo contrario de *Près de la table*), o sea, la colocación de las manos es ahora hacia arriba, el resultado es parecido al otro (PDLT), pero más brillante. Existen tres notaciones básicas (Ejemplo 18).

En 'b' y 'c' hay que indicar "normal" cuando se regresa a esta posición.

Ejemplo 17

Ejemplo 18

### Uña

En el arpa de pedales, se toca normalmente con las yemas de los dedos; cuando se quiere tocar con la (s) uña (s), se indica de la siguiente manera: (Ejemplo 19).

El timbre es una vez más metálico y nasal como en PDLT, sin embargo, se diferencia por el toque ríspido de la uña en contacto con la cuerda. Muchas de las técnicas de las arpas folklóricas utilizan las uñas y no las yemas de manera virtuosa, lo que no sucede con los arpistas del arpa de pedal, por ello, los pasajes con esta técnica deben ser moderados y cautelosos.

Ejemplo 19

### Clusters

Como hemos visto, el arpa de pedales está totalmente desprovisto de un mecanismo que pueda lograr un total cromático, por lo que es imposible tener clusters auténticos como en los teclados. El compositor deberá tomar en cuenta que los clusters podrán ser sólo diatónicos o semicromáticos. Cabe aclarar que la diferencia tímbrica de los registros del arpa, da peculiaridades especiales a éstos. En el registro agudo son "apagados", en el registro medio son semipercutivos y en el registro grave son totalmente sonoros por su prolongada vibración. Todos ellos pueden escribirse arpegiados, en "plaqué" o con golpe de palma (Ejemplo 20).

Ejemplo 20

### Glissando de pedal

Se logra mediante un movimiento brusco de cambio de pedal cuando la cuerda está en vibración. Esto provoca que la cuerda produzca un breve glissando de semitono o tono en dirección de la acción del pedal (b,  $\frac{1}{2}$ , #). La primera nota es la que se toca, la segunda o restante se logra mediante el cambio de pedal. Es más eficiente en los entorchados, aún así puede utilizarse en cualquier registro (Ejemplo 21-a).

Ejemplo 21a

### Trino de pedal (trill pedal)

Es sencillamente un trino a la manera del glissando de pedal, y se logra con un movimiento rápido de éste, en el semitono deseado. No es posible hacer trinos en intervalos de un tono, ya que el mecanismo del pedal hace que se escuche el semitono intermedio. Cabe señalar que también se pueden lograr dos trinos conjuntos, siempre y cuando corresponda uno al lado izquierdo de los pedales (SI, DO, RE) y el otro al derecho (MI, FA, SOL, LA).

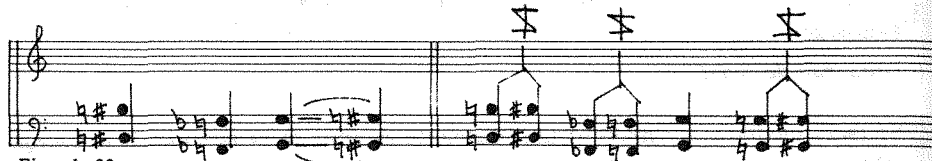
Es preciso aclarar que el constante uso de estos trinos puede desnivelar el mecanismo, por lo que muchos arpistas rehuyen realizarlos. (Ejemplo 21-b).

Ejemplo 21b

### Pedal buzz (zumbido de cuerda)

Este efecto se logra mediante la colocación del pedal entre dos semitonos. Ello no significa que se pueda producir claramente un microintervalo auténtico o claro de

cuarto de tono, es tan sólo que la cuerda no ha sido bien presionada por su tenedor correspondiente y ello causa que se produzca un ruido bastante indefinido. Es de mayor efecto en las cuerdas metálicas y se puede combinar con el gliss de pedal en un movimiento más o menos lento. (Ejemplo 22).

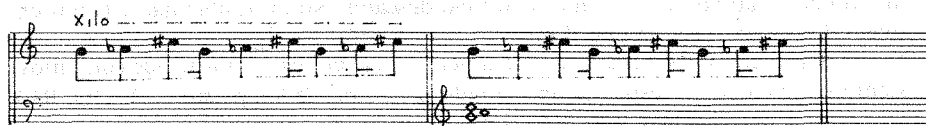


Ejemplo 22

### Xilo

La palabra xilo, proviene de xilófono; su denominación se deriva del parecido tímbrico que existe entre este instrumento y este efecto en el arpa. Se logra mediante la colocación de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas junto a la tapa, a manera de apagar la vibración cuando la mano derecha toque estas mismas cuerdas. Es posible hacerlo hasta con 4 de dos (4 notas), inclusive modulando por medio de los pedales. Los cambios de posición no deben ser demasiado rápidos ya que la mano izquierda necesita un pequeño lapso de tiempo para volver a colocarse en otras cuerdas vecinas. (Ejemplo 23)

Es posible también, lograr una especie de xilo con la palma de la mano izquierda sobre las cuerdas, que apague simultáneamente el sonido de pequeños grupos de notas o de pequeños glissandos.



Ejemplo 23

### Gliss de afinador

Este efecto parecido a gotas de agua cayendo, se logra fácilmente en una sola cuerda mediante un afinador metálico de arpa o cualquier aparato similar. La mano derecha se encarga de tocar la cuerda deseada (en cuerdas metálicas no es tan preciso) e inmediatamente la parte metálica del afinador, que ya se encuentra en una posición cómoda para el glissando, hace el deslizamiento hacia arriba o abajo, según sea el deseo del compositor (Ejemplo 24-a). Los trinos con afinador sobre cuerda son perfectamente accesibles (Ejemplo 24-b).

Por otro lado, no es difícil utilizar afinaciones exactas (inclusive microtonos), tomando en cuenta que se empieza aproximadamente medio tono arriba del sonido real de la cuerda, y ascender a más de dos octavas (Ejemplo 24- c).



Ejemplo 24a, b y c

### Trino de afinador sobre dos cuerdas

Este trino se logra también con un afinador metálico de arpa, el cual se introduce entre dos cuerdas y se golpetean alternativamente. El trino puede quedarse en una sola posición, pero se utiliza también el deslizamiento del afinador hacia arriba o hacia abajo, lo cual provoca glissandos en dirección contraria. Por ejemplo, al golpetear en la parte superior de las dos cuerdas, se escucharán las notas correspondientes a las divisiones de dichas cuerdas y conforme se descienda, las divisiones varían, lo cual produce un glissando descendente y otro ascendente hasta llegar al centro y con ello a la octava (Ejemplo 25).



Ejemplo 25

### Caja

La utilización de la caja acústica del arpa como elemento sonoro percusivo es bastante utilizado, aún cuando debe hacerse con ciertas precauciones, ya que no tiene la misma fuerza sonora de un instrumento de percusión. La caja acústica se divide en 2 secciones: cuerpo y tapa; ambas difieren tímbricamente e inclusive se puede jugar con diferentes alturas, tomando en cuenta que está construida en forma cónica. De las manos se pueden utilizar dedos: sonido suave, nudillos: sonido seco, y palma: sonido esparcido. También se utilizan diferentes baquetas (no metálicas). En cualquiera de estos casos es necesario señalar exactamente lo deseado, en caso contrario se utilizarán solo las manos (Ejemplo 26).



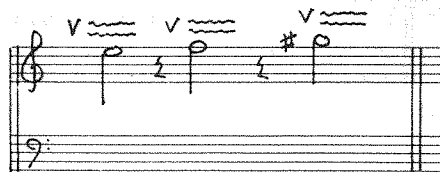
Ejemplo 26

## Vibrato

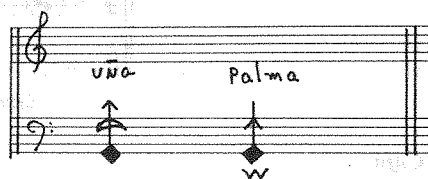
A diferencia del vibrato de los instrumentos de cuerda y aliento, en los cuales es inmediato, en el arpa hay necesidad de cambiar de posición de la siguiente manera: la mano izquierda toca la nota correspondiente; la derecha realiza el vibrato oscilando el pulgar en la parte superior de la cuerda colocada entre la clavija y el puente. Cabe señalar, que la tensión de las cuerdas varía según su grosor (calibre). Evidentemente es más sencillo hacer el vibrato en las cuerdas con menos calibre (registro agudo), tanto por su grosor como por estar más cerca de la mano derecha; en los entorchados (registro grave), es prácticamente imposible. La duración del vibrato equivale a la duración de vibración de la cuerda. No es recomendable cambiar demasiado rápido de una nota a otra y sólo se puede hacer con una cuerda a la vez (Ejemplo 27).

## Sifflés

Los sifflés (silbidos), se logran deslizando verticalmente la uña o la palma sobre las cuerdas metálicas. Una especie de silbido pianísimo se da como resultado por el deslizamiento de la palma; con la uña, el resultado es sonoro, ríspido e indefinido (Ejemplo 28).



Ejemplo 27

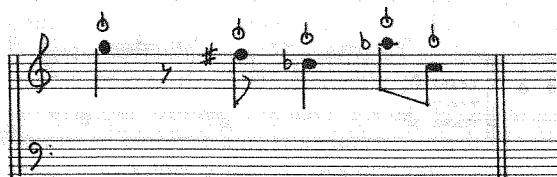


Ejemplo 28

## Pizzicato

Este efecto se logra con la cuerda y caja conjuntamente. En el momento en que el dedo pulsa la cuerda, se hace un deslizamiento rápido hacia la caja. Para ello, el dedo debe estar cerca de la caja (prés de la table), y la pulsación y golpe deberá ser fuerte.

El término pizzicato, se refiere a la similitud que existe con el pizz de las cuerdas y especialmente con el pizzicato a la Bartók, por el efecto del golpe violento. (Ejemplo 29)

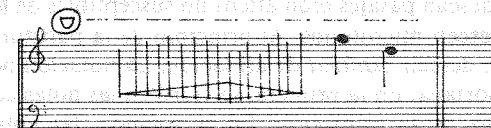


Ejemplo 29

## Plectro

Este utensilio es usualmente el que se utiliza en la guitarra; es una especie de prolongación de la uña. En notación determinada, la velocidad de ejecución es relativamente moderada, en cambio en notación indeterminada puede ser bastante rápida, especialmente cuando se utilizan dos plectros.

Hay que tomar en cuenta que es necesario darle al arpista un mínimo de tiempo para tomar y dejar el plectro, y anotar "normal" cuando se vuelve a la ejecución con las manos (Ejemplo 30).



Ejemplo 30

## Sordinas

(arpa preparada)

Existen tres tipos de sordinas básicas:

1. Sordinas flexibles.
2. Sordinas adheribles.
3. Sordinas manuales.

Las primeras se entrelazan en las cuerdas, por lo cual el material debe ser suficientemente flexible. Para este caso, cualquier tipo de papel es utilizable: aluminio, cartoncillo, bond, celofán, etc. Todos ellos se colocan previamente a la ejecución, pero pueden quitarse durante la misma, aunque con ligeros frizamientos sonoros.

Los segundos, se adhieren a las cuerdas y se colocan y remueven fácilmente en cualquier registro. Pueden utilizarse cintas adhesivas de diferentes tipos, aunque la cinta "Masking Tape" es recomendable.

Las sordinas manuales son construidas generalmente de papel, plástico, madera, metal, etc., dependiendo de la extensión de registro que se quiera abarcar. Una mano se encarga de tocar y la otra de apagar o modificar por medio de la sordina. Los resultados más sonoros se logran en el registro grave, aunque hay que tomar en cuenta la capacidad vibratoria de la sordina en contacto con la cuerda vibrante y con ello lograr el efecto sonoro deseado. Varía mucho una sordina construida de tiras de papel aluminio, las cuales resuenan al igual que las cuerdas, que un bloque de madera, el cual puede apagar bruscamente el sonido.

## Baquetas

Diferentes tipos de baquetas se pueden utilizar para tocar las cuerdas, de preferencia no metálicas, ya que dañan las cuerdas. Baquetas como las de fieltro y madera,

hule espuma, hule, etc., sustituyen a las manos y se pueden perfectamente encontrar nuevos timbres al utilizarlas. La notación puede ser verbal o gráfica, ésta de acuerdo al grafismo de baquetas que se utilizan en instrumentos de percusión.

### **Scordatura**

El cambio de afinación ha sido utilizado en el arpa en varias ocasiones, aún cuando los arpistas sean aún recelosos de hacerlo, ya que al alterar demasiado la tensión de las cuerdas, soportada por consola y caja, ésta puede "pandearse". Es útil sobre todo cuando se desean pasajes cromáticos no susceptibles de lograrse con los pedales o cuando se deseen microtonos. Al principio de la partitura se tendrá que indicar qué cuerdas se desean cambiar de afinación. La notación puede ser de dos maneras: real y transportada. En la primera, se escriben las notas cual son y es el arpista quien se encarga de su transporte. En la segunda, las notas están ya transportadas. En tal caso el arpista sólo toca las notas escritas, "indiferente" a su sonido real. Esta manera es la más utilizada por ser más práctica.

### **Ampliación y modificación electrónica**

El arpa tiene un sonido pequeño en relación con otros instrumentos, sin embargo, es lo suficientemente sonora para cubrir estas necesidades en la mayoría de los casos. La electrónica se utiliza sólo en casos de extrema sonorización o para destacar ciertos recursos, o sencillamente para transportar el sonido arpístico a la coloración electrónica, manteniendo sus características tímbricas básicas. En ciertas obras de arpa y orquesta, hay necesidad de amplificar el arpa, especialmente cuando existe una orquestación densa. La modificación se logra mediante la introducción de los sonidos del arpa a ciertos aparatos electrónicos (Delay, Planger, sintetizador, etc.) que modifican básicamente sus características tímbricas y de altura. Es recomendable en este caso, que otra persona se encargue del control de estos aparatos cuando la modificación se realiza durante la ejecución de la obra.

## LA MÚSICA Y LA UNIVERSIDAD

### JEAN-CHARLES FRANÇOIS

#### *I. Virtue and cynicism\**

**E**n una entrevista concedida el año pasado al diario francés *Le Monde*, Pierre Boulez respondió a la siguiente pregunta de la siguiente forma:

"¿A qué se debe que en los Estados Unidos, habiendo tantas posibilidades, ocurra tan poco desde el punto de vista de la creación?"

"Porque (dijo) todo está ligado al antagonismo, que es mucho más pronunciado que en Europa, entre las fuerzas del "establishment" y las fuerzas de la creación. Por un lado, los compositores se refugian en el ghetto universitario y miran con náusea cualquier cosa que ocurra en el mundo de los conciertos. Ni siquiera están "malditos", ya que viven cómodamente: se tocan sus obras en los conciertos de las facultades, pero todo queda en familia, es incestuoso... Los músicos se consumen en un estilo de vida demasiado lleno de indulgencia (mansedumbre). Esto acaba con cualquier ímpetu de agresividad, de competencia. Los mejores perros son los muertos de hambre, y nada puede reemplazar el contacto con un público, el riesgo".<sup>1</sup>

Milton Babbitt expresó lo siguiente en una conferencia que escuché en Melbourne, Australia, titulada "La universidad y la improbable supervivencia de la música seria":

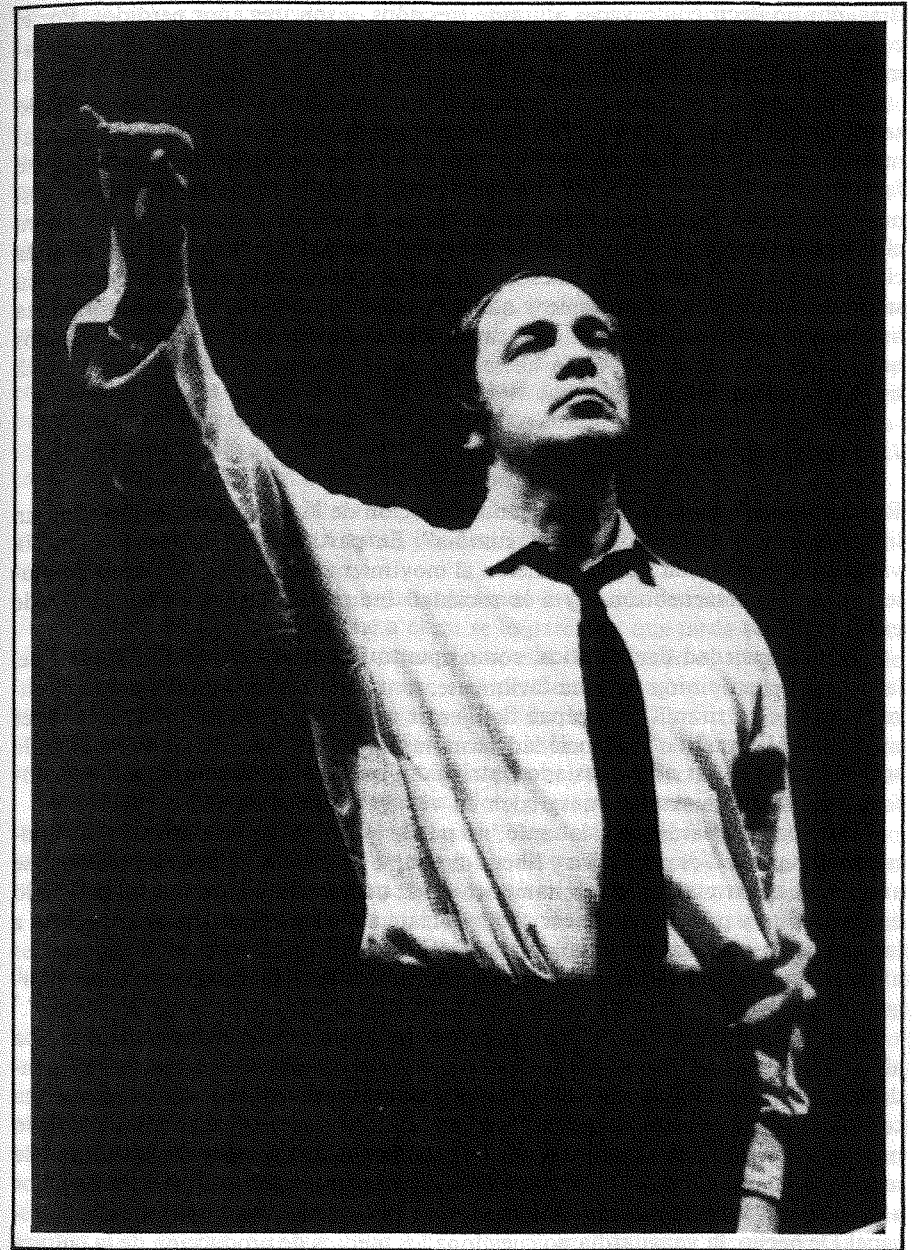
"... Nosotros, después de todo, nos encontramos en una situación única en cuanto a que el compositor está básicamente en la universidad, en mi país está

\* Los títulos de las secciones son a menudo juegos de palabras intraducibles, por lo tanto se han dejado en el idioma original (N. del T.)

enteramente dentro de la universidad. No hay determinante más significativa de la vida cultural musical de nuestro país, no hay mejor indicio de la reorientación cultural de la música en este país y su nuevo status intelectual, que el hecho de que una gran mayoría de los compositores americanos han recibido su entrenamiento en las universidades y son maestros de éstas. Esto hace que nuestra vida sea muy diferente a la de nuestros contrapartes europeos. ¿Con quién convivimos? Convivimos con nuestros colegas en departamentos de música, convivimos con otros compositores, con historiadores y teóricos de la música. Convivimos con otros intelectuales de otros departamentos de la universidad. Convivimos con intérpretes que han tenido prácticamente el mismo entrenamiento, la misma formación. Por el contrario, nuestros contrapartes europeos conviven con empresarios, con directores y estaciones de radio, con músicos públicos. Por supuesto que éste no es un juicio normativo, pues nuestra vida es muy diferente. La nuestra es una vida en la que existe una especie de correspondencia entre lo que pensamos y lo que hacemos y el oficio en el que nos desempeñamos. Esto de ninguna manera se debe a una extraordinaria coincidencia, sino a que hemos tenido que encontrar este oficio, hemos tenido que construirlo, así como, debo añadir, a la mayor flexibilidad de nuestras universidades..."<sup>2</sup>

He yuxtapuesto estas dos citas, una destinada a un público típicamente parisino, la otra expresada en una pequeña reunión casi privada, para mostrar de manera dramática la diferencia fundamental entre el quehacer musical en Europa y en América; dos sociedades que, sin embargo, y uno está especialmente consciente de este hecho aquí en los Estados Unidos,<sup>3</sup> tienen una tradición común. En Europa, para poder existir, tiene uno que inventar signos musicales que llevan un mensaje de esperanza, tiene uno que exponer en sus obras el contenido político de su pensamiento, repetir una y otra vez 1848, sin posibilidad alguna de escapar (¡ay, si tan sólo fuera posible!) al arte burgués de cualquier manera. Tiene uno que enfrentarse al periodismo sensacionalista, a organizaciones controladas por una mafia de compositores fuertemente comprometidos en actividades incestuosas (¡acompañadas de exhibiciones!) con poderosas agencias publicitarias y con instrumentos de cultura controlados por el Estado (¿propaganda?). En los Estados Unidos, donde todo se hace a una escala industrial amplia e ilimitada, no hay una verdadera alternativa *honest*a al Mundo del Espectáculo como negocio, como la hay en Europa, con su Cultura con "C" mayúscula; Boulez no puede comprender este hecho y se enfrentó al "establishment" equivocado en Nueva York. Esto no significa que el público europeo no esté manipulado comercialmente, por el contrario, quizá lo esté de una manera mucho más sutil, debido a su buena educación, su buen gusto, o a su opinión acerca de la actividad política. Finalmente, la enseñanza musical pertenece al dominio privado de aquellos especialistas que no producen música sino músicos, en instituciones completamente paralelas, cultivando esa tradición "académica" por la que todo el mundo debe pasar. Citemos de nuevo a Boulez en la misma entrevista:

"No creo demasiado en la enseñanza; uno enseña a gentes que son como pie-



Pierre Boulez

dras, por no decir como vacas, durante tres años, y son tres años perdidos. Por el contrario, conversa uno con alguien durante tres horas, y eso resulta ser justamente el estímulo que él necesitaba".<sup>4</sup>

Por supuesto, Boulez da por hecho que los músicos con los que está tratando saben leer música, escuchar, tocar algún instrumento, pueden articular pensamiento musical, en otras palabras, que han sido formados (¿deformados?) por este famoso *Conservatorio*, este *Solfeo*, esta *Técnica*, esta *Tradicición* que él no está dispuesto a enseñar y mucho menos avalar. Cuán conveniente resulta entonces para el vanguardista dejar estas tareas a oscuros especialistas, músicos de segunda clase, maestros académicos. Pues es un hecho que la vanguardia encuentra su substancia en este academicismo y que el músico que sale del Conservatorio está listo ya sea para una vida fácil, o para ser iluminado por el contacto con aquellos que hacen la historia, que están haciendo la música *viva*, en otras palabras: está listo para unirse a la vanguardia.

## II. Miss used univers...

Renato Poggioli ha hecho una brillante disección de la vanguardia europea en un libro titulado "La teoría de la vanguardia". En particular ha mostrado cómo la vanguardia está ligada por su tradición al movimiento romántico, y por su naturaleza a la democracia formal y a la sociedad industrial, sin las cuales no puede existir:

"En una sociedad democrática, como apuntó Baudelaire al escribir sobre Poe, la tiranía de la opinión domina fácilmente, tanto en asuntos morales como culturales; pero esta tiranía es incapaz de ejercer sanciones decisivas y de establecer uniformidad absoluta. Esa sociedad termina por tolerar, dentro de un marco de acción limitado mas no demasiado restringido, muestras de excentricidad e inconformidad, individuos que transgreden en vez de seguir la norma. (...)

El arte de vanguardia, por lo tanto, no puede evitar el rendir homenaje involuntario a la sociedad democrática y liberal-burguesa en el acto mismo de proclamarse antidemocrático y antiburgués; tampoco se da cuenta de que expresa el principio evolucionista y progresista de ese orden social en el acto mismo de abandonarse a las quimeras opuestas de involución y revolución (...) De este modo, podemos afirmar que son precisamente las tensiones específicas de nuestra sociedad burguesa, capitalista y tecnológica las que dan a la vanguardia su razón de existir".<sup>5</sup>

El artista quizá era más feliz en cuanto a sus relaciones sociales cuando estaba al servicio de los príncipes, ya que ha tenido que pagar por su libertad, su independencia (y su especialización!) con esta enajenación, este colosal aislamiento y esta continuamente renovada (y que necesariamente debe ser renovada) búsqueda de lo nuevo, lo original, lo extraordinario. Sin embargo en esta era de la cultura de masas, es bueno y útil que existan estas minorías capaces de dar un poco de color a la vida, sin representar una amenaza seria para el sistema: ¡una válvula de escape! De hecho, la vanguardia no cuestiona los medios de producción de la cultura

de masas, sólo exige controlarlos. Posee las mismas jerarquías, los mismos lugares, los mismos instrumentos, las mismas leyes. Más aún, la vanguardia proporciona a los manipuladores de los medios masivos de comunicación una justificación moral, a causa de su dignidad, de su pobreza, de su libertad; la defensa moral de futuras obras de arte justifica las leyes de derecho de autor que permiten que obras de pésima calidad ganen millones. El compositor de vanguardia es un pequeño capitalista cuyo capital no ha rendido frutos *todavía*. Poggioli no ve otra alternativa a la vanguardia más que la de las sociedades totalitarias, donde cualquier desviación de la norma es absolutamente prohibida con la ya conocida y total eficiencia.

"Como una afirmación negativa e hipotética, podríamos decir que la vanguardia está destinada a perecer sólo si nuestra civilización está condenada a perecer, es decir, si el mundo como lo conocemos está destinado a caer frente a un nuevo orden en el cual la cultura de masas sea la única forma admisible o posible de cultura; un orden que inaugure una serie ininterrumpida de comunidades totalitarias, incapaces de permitir la supervivencia de una sola minoría intelectual, incapaces de concebir siquiera a excepción como válida o posible.

Pero si tal transformación no es inminente o inevitable, el arte de vanguardia está condenado o destinado a durar, bendito en su libertad y maldito en su enajenación."<sup>6</sup>

Pero el tiempo pasa y Boulez sigue anhelando la llegada de una nueva vanguardia (al menos una vanguardia que a él así se lo parezca), que tarda tanto en venir. ¿Podría ser que poco a poco la vanguardia se está disolviendo en una multitud de estilos y cayendo en el anonimato, que está perdiendo su agresividad y desapareciendo frente a un nuevo fenómeno aún difícil de definir? Es verdad que hay una crisis. La música occidental se fija por medio de la notación, de manera que uno está absolutamente obligado a escribir cosas nuevas cada vez, o a recurrir al plagio.

Esta es la condición de la vanguardia. Pero presupone para su buen funcionamiento la presencia de unos cuantos genios "elegidos" en medio de una multitud ignorante, y el escribir cosas nuevas, puede ser un verdadero problema si se está en presencia de una multitud industrial e industriosa de compositores serios.

Esta vertiginosa aceleración de lo que se escribe, vuelve cada vez más difícil escribir algo nuevo, ¡NUEVO! ¡NUEVO! Cuán absurdo resulta entonces crear cada día sonidos increíbles, para descartarlos por obsoletos a la mañana siguiente.<sup>7</sup>

Con el desarrollo de la tecnología y el renovado interés en la improvisación, la ESCRITURA al menos ha perdido su exclusividad sobre el sonido, aunque aún no su prestigio. Desafortunadamente, una tradición oral perdida desde hace tanto tiempo no se recrea en tres minutos, y hasta ahora la tecnología ha servido únicamente para imitar la música instrumental, y las improvisaciones han sido demasiado a menudo tan solo recuerdo de partituras. Pero, ante todo, la actitud misma no ha cambiado, por una sencilla razón: la deformante imagen del "mensaje" implícito en los trabajos de vanguardia crea la ilusión de que al decir algo, hacemos que ese algo ocurra. Aunque John Cage deje al azar la tarea de determinar su

música, sigue siendo el único responsable de ella, su nombre aparece en el programa, las ediciones de sus obras se publican, sigue siendo *John Cage, el compositor*. Los minimalistas, a pesar de su tendencia a la simplicidad y al primitivismo, no pueden evitar el proyectar las mismas actitudes, las mismas estructuras: al igual que esos efímeros movimientos de vanguardia, crean la imagen de primitivismo sin recuperar un espíritu tribal perdido. Y cuando, con gran valor, Cornelius Cardew descarta la vanguardia artística, es sólo para unirse a una nueva vanguardia política, pasando así de liberar los oídos del público a liberar al público. Aún su música funcional, sólo es "popular" entre la vanguardia musical, cuyos miembros son los únicos capaces de gozar con deleite, y con cierta perversidad, de todo su sabor.

De manera que a la vanguardia, a pesar de todas sus contradicciones, le va muy bien. Sin embargo, hay una conciencia general de la arrogancia que ha sido asociada hasta ahora con la vanguardia, hay una cierta modestia y un cierto anonimato (que abarcan ya a grandes grupos), a pesar de que el aparato siga siendo el mismo. Existe un dilema entre el absurdo de la vanguardia y la absoluta necesidad de preservar las condiciones en las que ésta se desarrolla para evitar un totalitarismo que resultaría aún peor.

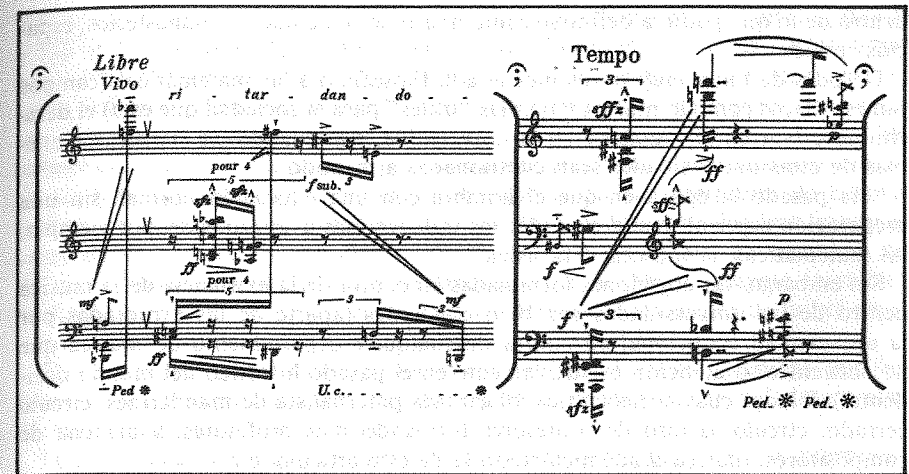
El imaginar una solución a este dilema se convierte en un sueño deliciosamente izquierdista que toma la forma, por ejemplo, de la autogestión local de pequeños grupos diferenciados.

### III. *Verity must say: "in"*

En noviembre de 1918, Arnold Schoenberg creó la "Sociedad para las Representaciones Musicales Privadas". Según Willi Reich, Schoenberg "la fundó (...) inicialmente para beneficio únicamente de su pequeño círculo de alumnos y amigos cercanos".<sup>8</sup> Berg escribió en el folleto introductorio:

"El propósito de esta Sociedad, fundada en noviembre de 1918, es proporcionar a Arnold Schoenberg los medios para realizar personalmente su intención de brindar a los artistas y amantes del arte un conocimiento verdadero y preciso de la música moderna. (...) El deseo de adquirir al fin claridad y así tomar en cuenta aquellas necesidades y deseos que se justifiquen, fue una de las razones que impulsaron a Arnold Schoenberg a fundar la Sociedad. Tres cosas son necesarias para alcanzar esta meta:

1. Ejecuciones claras y bien preparadas.
2. Ensayos frecuentes.
3. Las representaciones deben substraerse a la influencia corruptora de la publicidad; o sea, no deben estar inspiradas por un espíritu de competencia, y deben llevarse a cabo independientemente del aplauso o las expresiones de desaprobación.



"Esto pone de relieve la profunda diferencia que resulta aparente al comparar la tarea de esta Sociedad con la del medio concertístico normal de hoy en día, del cual la Sociedad pretende mantenerse alejada."<sup>9</sup>

Deben subrayarse varias preocupaciones: en primer lugar, la constitución de un programa educativo, no sólo para el público, sino para los músicos mismos, de compositores para compositores, de compositores para intérpretes; en segundo lugar, la intención de basar las relaciones entre intérpretes y público en una honestidad y una claridad derivadas de un conocimiento profundo de las obras, completamente desapasionado, descartando así cualquier presentación democrática frente a un gran público; la necesidad, por lo tanto, de abstenerse de cualquier comercialización, de rechazar la publicidad y las críticas, manteniéndose fuera de un cierto profesionalismo; finalmente, la voluntad de limitarse a una pequeña escala *local*, con programas de música de cámara, y arreglárselas con los recursos disponibles.<sup>10</sup>

De hecho, sobre estos principios (y este puritanismo) se han establecido en los Estados Unidos, dentro de las universidades, departamentos de música dedicados a la creación, la interpretación y la teoría de la música contemporánea. Fue en referencia a este modelo que Babbitt sugirió en 1950 "un mundo de representaciones privadas y medios electrónicos, con su muy real posibilidad de eliminar por completo al público y a los aspectos sociales de la composición musical. Por este medio, la separación entre los terrenos sería definida más allá de cualquier posibilidad de confusión de las categorías y el compositor sería libre de llevar una vida privada de logros profesionales, en vez de una vida pública de compromisos que tienen poco de profesionalismo y mucho de exhibicionismo".<sup>11</sup>

Para Babbitt, la cuestión es situar al músico al nivel de las disciplinas tradicionales de la universidad, para que éste pueda vivir entre distinguidos intelectuales,

dentro de lo que pudiera definirse como una especie de nuevos monasterios, espacios cerrados.

Después de todo, muy pocos niegan a la filosofía o a las matemáticas (campos tan esotéricos como la música y no más "útiles" para la sociedad que ésta) el derecho de existir exclusivamente en la universidad, aún cuando las estructuras mismas de estas universidades sean cuestionadas a menudo:

"Ha pasado la época en que el hombre con una educación normal, sin una preparación especial, podía entender los trabajos más avanzados de, por ejemplo, las matemáticas, la filosofía o la física".<sup>12</sup>

Sin embargo, las objeciones formuladas en contra de la existencia de la música dentro de las universidades son bien conocidas (aparte de las expresadas por la universidad tradicional en contra de cualquier departamento de música que no concentre su atención exclusivamente en el pasado histórico del mundo occidental): falange cuasi-aristocrática, oligarquía paternalista de mandarines, círculo cerrado, círculo vicioso de profesores formando más profesores, avalancha de compositores, diarrea académica como la de este artículo, etc.

No se trata de negar que estos problemas existen, son inherentes a la universidad, pero nuestra preocupación consiste en estudiar con detalle las consecuencias profundas de una privatización de la música,<sup>13</sup> y parecería necesario que esta privatización ocurriera dentro del marco de la universidad, dada la coexistencia de diferentes disciplinas dentro de ella.<sup>14</sup> Pues al ingresar al ghetto de la universidad, la música se liberó de otro ghetto, ya que se enfrentó seriamente con algo diferente a su propio medio cerrado.

#### IV. Vernissage de cul (t) nuism...

Según Babbitt, la razón fundamental para estar en la universidad no es ni más ni menos que el poder hacer música seriamente, en las mejores condiciones posibles y fuera de cualquier otra consideración. ¿Qué significa "hacer música"? La presentación de la música en público debe ser considerada desde la perspectiva del siglo XIX, en la que, a causa de la relativa escasez, sus características de evento único, su restringido público de aficionados que preparaban activamente en sus planos (y no en sus tornamesas, lo cual es muy distinto), las obras que se iban a interpretar (gracias a la publicación de ediciones musicales), el concierto tenía un verdadero significado. Desde el momento en que los conciertos se multiplican por todo el mundo a escala industrial, para un público mucho menos restringido, ya sin el apoyo de las ediciones para los aficionados, pero sí con el de la industria disquera, nos encontramos frente a una situación de casi absoluta homogeneidad a nivel de su organización, su contenido y su producción: el concierto se ha vuelto altamente insignificante.

Por supuesto que el profesionalismo nunca había alcanzado niveles tan altos, pero en todo el mundo uno se encuentra más o menos con los mismos músicos, los mismos lugares, las mismas estructuras de organización. El resultado de esta situa-

ción es que se vuelve indiferente si uno está en Nueva York, París, Londres, Berlín y Tokio, pues se enfrenta siempre a la misma música indiferenciada. La homogeneidad se convierte en una fuerza: la síntesis, en una ventaja dentro de este contexto de internacionalización. Keith Humble dijo una vez<sup>15</sup> que la razón de la muy alta calidad del profesionalismo en los Estados Unidos era la convergencia, en primer lugar, de la inmigración a gran escala de ejecutantes de cuerdas provenientes de Europa central, en segundo, de la importancia de intérpretes de Europa central; en segundo, de la importación de intérpretes de aliento-madera franceses entre las dos guerras, y por último, de la tradición germánica de ejecución de metales, modificada, mejorada y desarrollada por la (absolutamente increíble) multiplicación de bandas de metales para los desfiles de los juegos de fútbol americano y una escuela de percusión que se originó con el jazz.

El músico profesional es aquel que puede integrar diferentes técnicas, aún las más exóticas, y hacer algún tipo de síntesis a partir de ellas; es capaz de interpretar cualquier música, al menos en teoría.

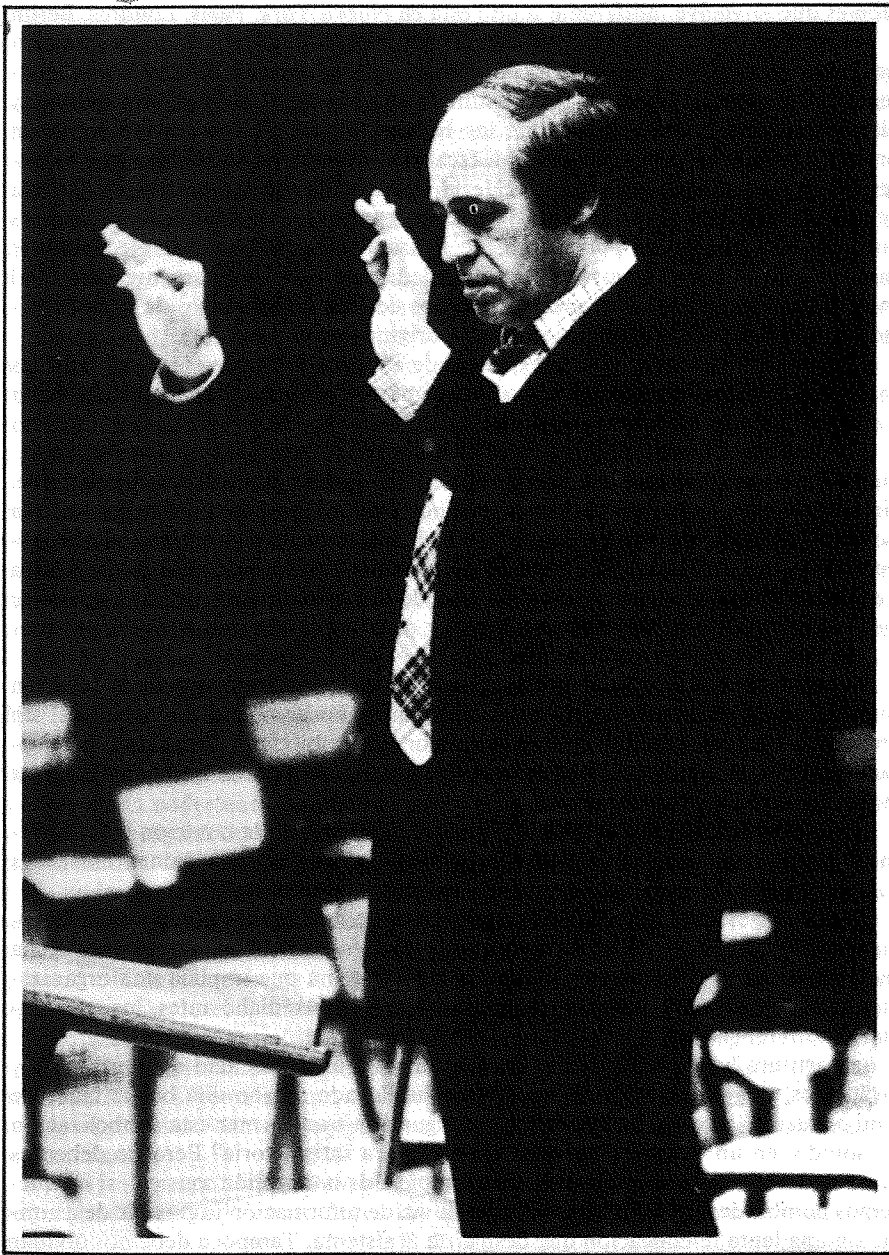
La paradoja es que esta homogeneidad a nivel de la organización y la interpretación resulta necesaria por razones de eficiencia, a causa de la diversidad notable, sin precedentes, de la música que se toca hoy en día. También en este contexto la notación musical, al jugar en cierta forma el mismo papel de neutralidad con respecto al material que el alfabeto fonético, permite la multiplicación de la música histórica y étnica (o al menos su pillaje y su deformación) manteniendo a la vez un sistema único de producción que puede ser resumido en lo que es el Conservatorio, lo que éste representa y permite.

No hay espacio aquí para discutir las limitaciones y los problemas de la notación musical, particularmente en cuanto a la organización temporal de la música, sin embargo, debe darse crédito a la notación por su flexibilidad y capacidad de adaptación, y por su abstracción en relación a materiales sonoros que permiten esta riqueza y complejidad estructural.

La música serial, al llevar las posibilidades implícitas en la notación a sus extremos, inauguró la era, como subraya Babbitt, de las "composiciones musicales (...que poseen) un alto grado de contextualidad y autonomía".<sup>16</sup>

¿Cómo es posible reconciliar este deseo objetivo de individualidad y de diferenciación de cada obra, con un sistema universal (la notación) que les permita dicha individualidad y dicha diferenciación, con un sistema que implica una organización especializada del trabajo y que genera, como hemos dicho antes, insignificancia e indiferenciación?

La partitura hace posible la realización sonora a una velocidad extraordinaria y en lugares muy alejados. Si el compositor ha llevado a cabo una buena labor de simbolización, ¿porqué habría dificultad alguna en transformar esta simbolización en sonido, en un tiempo muy corto y de manera satisfactoria? Pero no debemos olvidar la naturaleza necesariamente incompleta de la notación musical, si no queremos bombardear al intérprete con una lluvia de información imposible de asimilar sin una lenta re-educación que destruiría al sistema. Tampoco debemos olvidar



que la realización sonora de un símbolo musical es necesariamente aproximada, ya que es bien sabido que la entonación, duración, volumen y los diversos matices tímbricos, son elementos relativos a causa de sus interrelaciones e interacciones y sobre todo a causa del contexto en el cual el intérprete debe articularlos.

¡Los sonidos *deben* ser articulados de una forma u otra! Si uno trabaja con obras que se refieren únicamente a su propia contextualidad, el conocimiento íntimo de esta contextualidad (no a través de un análisis teórico, sino por una lenta asimilación del universo sonoro de la obra) parece esencial para esta articulación. Si uno trabaja con un conjunto de cámara (aunque haya un director que lo unifique), el conocimiento del contexto sonoro de los demás instrumentos es indispensable para la articulación de cada sonido.<sup>17</sup>

Evidentemente, semejante asimilación de las nuevas obras por los intérpretes no puede llevarse a cabo fácilmente dentro del marco de la organización económica de la música pública. Es necesario transportar al intérprete a un medio ambiente en el que tenga el suficiente tiempo para asimilar la música en privado, en el que pueda trabajar tranquilamente con el compositor, en el que sea capaz de estudiar los problemas de la "creación" musical, en el que sea *considerado*, por lo mismo, como un "creador" de sonidos. Resumiendo, un medio ambiente que será necesariamente *local* y limitado.

#### V. *Enivrant, amusing...*

Las consecuencias de la coexistencia pacífica de compositores e intérpretes dentro de instituciones no públicas y en particular dentro de instituciones de educación e investigación como son las universidades, deben ser analizadas.

Los departamentos de música que ponen énfasis en la composición producen con eficiencia, principalmente difundiendo una cantidad enorme de información, produciendo cada vez mayor cantidad de compositores, llevando así al extremo del absurdo y la insignificancia la noción misma de lo que es la composición, destruyendo la idea tradicional del hombre *providencial*.

Las obras de estos compositores son interpretadas casi inmediatamente, sin esperar a que se enmohezcan. El concierto es un método de educación, a través de una enseñanza activa. El número de conciertos se multiplica entonces por el número de estudiantes y miembros de la Facultad que ponen el ejemplo (o simplemente porque les gusta esta actividad). Esto significa *muchos* conciertos, cada noche, a mediodía, a las 4 p.m., etc. Estos conciertos poseen una cualidad experimental y académica que es contraria al espíritu profesional de la música industrial ¡Son una serie de ensayos!

Si los conciertos públicos han perdido su característica de eventos extraordinarios, qué puede decirse entonces de los conciertos dentro de la facultad, sino que llegan al colmo de la insignificancia. Ya no son momentos privilegiados. En vez de una serie de conciertos, hay un solo concierto permanente que sigue y sigue, involucrando siempre básicamente a la misma gente; compositores, público, coor-

dinadores, se permutan en un divertido juego de sillas musicales. Pues ¿cómo es posible aceptar que un compositor dedique toda su vida a escribir sin tener ninguna experiencia práctica del sonido? ¿Cómo podemos aceptar que un intérprete no sea capaz de producir, a su vez, sonidos que él haya inventado?. Además, es necesario que el músico de hoy en día sea un buen administrador, que tenga nociones de las tareas "subordinadas".

Vemos en esto la germinación de una sociedad musical que ya no estará basada en la especialización y la división del trabajo dentro de una jerarquía en la que el "intelectual" o, mejor dicho, el Maestro de la Visión, el hombre dominado por el hemisferio derecho del cerebro, el hombre letrado, goce de una posición de prestigio y privilegio.

Finalmente, el concierto continuo no es ya un concierto, sino un grupo de gente haciendo música juntos, en privado. No existe gran diferencia entre la situación del salón de clases y la presentación misma, entre los ensayos y las funciones, entre público y no público ya que los protagonistas son a veces pasivos, y a veces activos; no hay gran diferencia entre diversión y trabajo; el venir a escuchar es parte del trabajo y el trabajo es diversión. De hecho, es más bien diversión sería o, como diría Kenneth Gaburo,<sup>18</sup> trabajo (en esto reside su belleza) irrelevante, ni trabajo ni diversión. ¡El artista no tiene ya necesidad de cantar los anuncios de viajes turísticos organizados para sobrevivir!

Una continua actividad privada significa que ningún "lugar" puede ser privilegiado, no hay necesidad del escenario teatral tradicional, ni del marco para el cuadro, no se requiere de una sala de conciertos. La actividad musical se transporta a espacios mucho más neutrales y flexibles: el estudio, el cubículo de ensayo, el salón de clases.

La característica puramente local de la actividad musical permite construir, experimentar y desarrollar un conjunto artesanal no homogéneo de instrumentos, que proporcione a cada lugar su particularidad sonora.<sup>19</sup> Asimismo, ya no resulta necesario utilizar un sistema único y universalmente homogéneo de afinación y entonación.<sup>20</sup> Finalmente, y por encima de todo, el encuentro cotidiano de un grupo de gente implica que, a la larga, la comunicación oral prevalecerá sobre la comunicación visual o escrita. Aunque parezca deseable continuar con el uso de la notación, ésta no podrá ya reclamar la exclusividad, el prestigio y la universalidad de que goza en la música internacional. Al explicar la razón de la notación extraordinariamente compleja de *Match*, Mauricio Kagel<sup>21</sup> dijo que se debe a que él quiere desalentar su interpretación por grupos que estén fuera de su control y dar así exclusividad a su propio conjunto de músicos, quienes tienen la posibilidad de ensayar como cincuenta veces antes de interpretarla frente a un público.

Ahora, podemos objetarle que si tiene la oportunidad de ensayar cincuenta veces con instrumentistas talentosos que están a su disposición, ¿porqué expresar la necesidad de fijar completamente la composición por escrito antes del primer ensayo?. La llegada de una cultura oral sería el fin de la vanguardia, para beneficio de una sociedad que tendría que ser calificada como "tradicionalista" o "conser-

vadora", pues lo que se dice hoy puede ser dicho una y otra vez, pero lo que se escribe es fijo y legal y no puede ser repetido.

Resumiendo, la vida universitaria permite trasladar el interés principal, que generalmente se concentra en el producto final y su teatralización, hacia el proceso mismo de hacer música. Para asumir el alto grado de contextualidad en sus obras, que resulta del sistema de notación, los compositores se exilian, en compañía de los instrumentistas, en una vida privada. Sin embargo, a menos que los intérpretes sean considerados como dóciles esclavos (y muchos lo son), el nuevo medio niega sus obras escritas y sus contextualidades, para beneficio de la contextualidad del lugar mismo, del espacio en el que operan. Cada localidad se diferencia de las demás por su organización espacial, tímbrica, temporal y social. La determinación (o indeterminación) musical, deviene en cierta forma una responsabilidad colectiva y social.

## VI. *Unic-Univers city and use.*

Esto nos lleva a la polémica entre los partidarios de la centralización y los de la descentralización.<sup>22</sup> Al respecto de este tema, citemos a Xenakis, quien piensa que la necesidad de descentralización urbana es un mito:

"(...) si nos situamos en el plano socio-cultural, así como en el de la técnica y la economía, los grandes centros estimulan la expansión y el "progreso" de todo tipo. (...) Por el contrario, la descentralización lleva a la dispersión de los centros, a mayores retardos en los intercambios, a una rígida especialización de las colectividades y a un estancamiento socio-cultural. Las ciudades-dormitorio universitarias y obreras lo demuestran, así como cualquier tipo de "ciudades" habitación en el centro del país: se desbaratan así las teorías de las *ciudades lineales* y otras ingenuidades parecidas".<sup>23</sup>

Si por descentralización se implica la exportación artificial de la gran ciudad metropolitana a la provincia, estamos en presencia de un mito muy costoso. Por ejemplo, los centros regionales pueden financiar una orquesta sinfónica a condición de conformarse con una mediocridad *provinciana* —en otras palabras conservando su provincialismo— mediocridad que en la era de la alta fidelidad es intolerable. Sólo unos cuantos grandes centros en el mundo pueden darse el lujo (y con cuántas dificultades!) de financiar este instrumento de museo; pueden contarse con los dedos de la mano. He escogido este ejemplo porque la descentralización musical generalmente comienza por allí.

No hablemos ya de música nueva, cuya exportación resulta muy problemática. En Europa, la vanguardia sólo puede seguir las oleadas turísticas del verano; pues, para existir, la vanguardia debe ser una pequeña isla de resistencia en el seno del museo de una innumerable multitud. La provincia no tiene medios para mantener ni un museo, ni una vanguardia. Es posible imaginarse un museo itinerante, pero ésta no es la forma de crear una vida cultural local, sólo una apariencia de ella.

Evidentemente, la "rígida especialización de las colectividades" constituye un

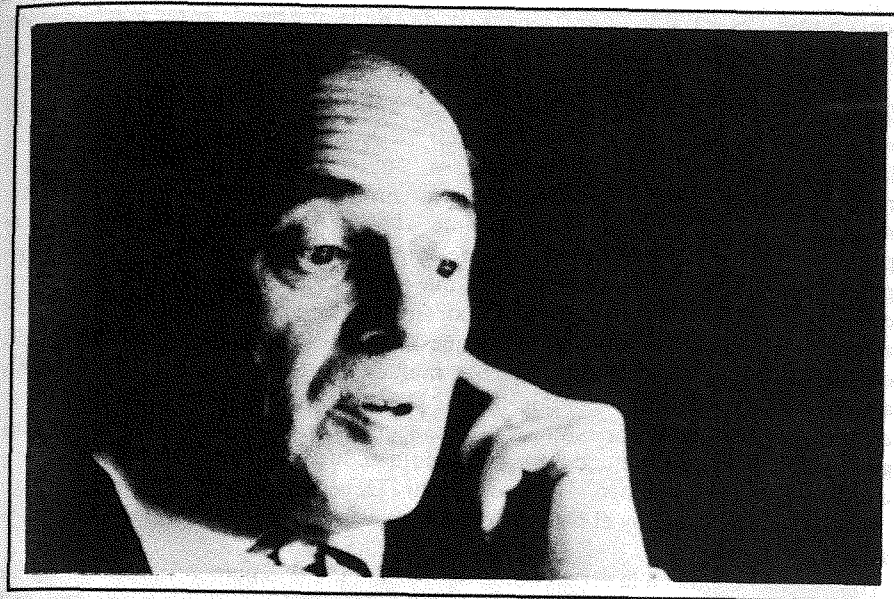
verdadero peligro, pero de hecho en las metrópolis urbanas también existe ahora una tendencia a la división de la población. Ya sea debido a que la clase obrera es marginada poco a poco para beneficio exclusivo de administraciones, bancos e industrias turísticas o culturales (la metrópolis se convierte así en un ámbito de lujo para ser visitado como si fuera un museo), ya sea debido a que, por lo contrario, ghettos cerrados se establecen en el interior de la ciudad, empujando a la población adinerada hacia los suburbios residenciales. Es verdad que en este caso también se trata de una descentralización: el desmoronamiento de los centros, los cuales se extienden hacia la periferia. Por lo tanto, lo que hace falta no es una descentralización; más bien, en la era de la "aldea global", debería aceptarse que quizá las regiones provincianas o periféricas pudieran jugar un papel completamente diferente del de la metrópolis, tener una función propia.

Dentro de este contexto, la existencia de estructuras universitarias proporciona una garantía de libertad e independencia frente a las estructuras locales de la democracia formal, las cuales son por lo general extremadamente intolerantes. También garantiza la circulación de información y, si tan solo la universidad permanece abierta y orientada hacia las actividades comunitarias, la situación deberá ser interesante. Esto representará una base para establecer estructuras que permitan a las poblaciones mismas la autogestión de su vida cultural.

### VII. Human electronics

Aún tenemos que preguntarnos si la tecnología no abrirá nuevas perspectivas a la vanguardia, ya que ofrece nuevos instrumentos, nuevos medios de comunicación, constituye un "progreso", y ofrece las posibilidades de una cibernética que modifique al mundo. El compositor puede proyectar la imagen fáustica de un científico (loco), dominando a la electrónica. Podemos encontrar el origen de esta actitud en las ideas de Edgar Varèse: el compositor *libera* al sonido, y al hacerlo libera a la música y a la humanidad. Tomando a la ciencia como modelo, debería instituirse la investigación básica, controlada por aquellos que saben qué tipo de *resultado* musical desean obtener. Boulez busca un nuevo aliento para la vanguardia y finge creer que esta investigación de la que habla aún no existe, cuando sabemos perfectamente que tiene cuando menos treinta años de existencia: "Es un poco como en las compañías industriales. La investigación propicia que se trabaje febrilmente, se logran resultados y éstos son explotados, pero cuando la investigación se detiene, la producción se debilita. En la música, la substancia intelectual se vuelve cada vez más escasa. Aún estamos viviendo las consecuencias de la explosión de 1950. Es imperativo reinstaurar un instituto de investigación básica intensiva, que integre nuevas formas de expresión aún dispersas".<sup>24</sup>

Para que la historia pueda seguirse escribiendo. Por el contrario, pudiera ser que la tecnología se encuentre más que nada en contradicción con la noción de vanguardia y la dialéctica de evolución/revolución. Si es así, se confirmaría la tesis expuesta en la primera parte de este artículo acerca de una sociedad musical privada.<sup>25</sup>



Las características de la tecnología son brevemente las siguientes: su naturaleza no especializada, su marcada orientación hacia la comunicación oral, su cualidad de *juguete*, en comparación con los medios de comunicación tradicionales y en especial con los instrumentos mecánicos. En teoría, el acceso a la tecnología es muy fácil, mucho más sencillo de lo que generalmente se piensa; es un maravilloso juego de niños. Sobre todo porque los lenguajes de las computadoras no son de ninguna manera tan complicados como la notación musical tradicional, la cual requiere años de estudio, (especialmente si se quiere transformar adecuadamente este sistema de notación en sonido) y contiene tantas distintas connotaciones estilísticas que el músico debe conocer para producir el tipo de sonido correcto. Por el contrario, los lenguajes de computadora se refieren únicamente a las acciones específicas que se requieren de los sistemas y no contienen ese elemento histórico universal que posee la notación musical, y que permite la neutralidad y la flexibilidad frente al material musical ya mencionado.

Además, no existen en absoluto los problemas físicos asociados con los instrumentos tradicionales: toma diez años aprender a tocar el violín aceptablemente, y diez minutos (o toda una vida) jugar con juguetes. Diez años invertidos y tenemos un bello sonido en el violín, diez minutos y un juguete, y tenemos la trivialidad. El símbolo de la música tecnológica es el "musak".<sup>26</sup>

Lo mismo pudiera decirse probablemente si comparamos la mecánica de los aparatos electrónicos con la construcción de instrumentos tradicionales. La tecno-

logía musical es actividad pura. Una actividad de la que puede gozar mucha gente. Una actividad privada y local.

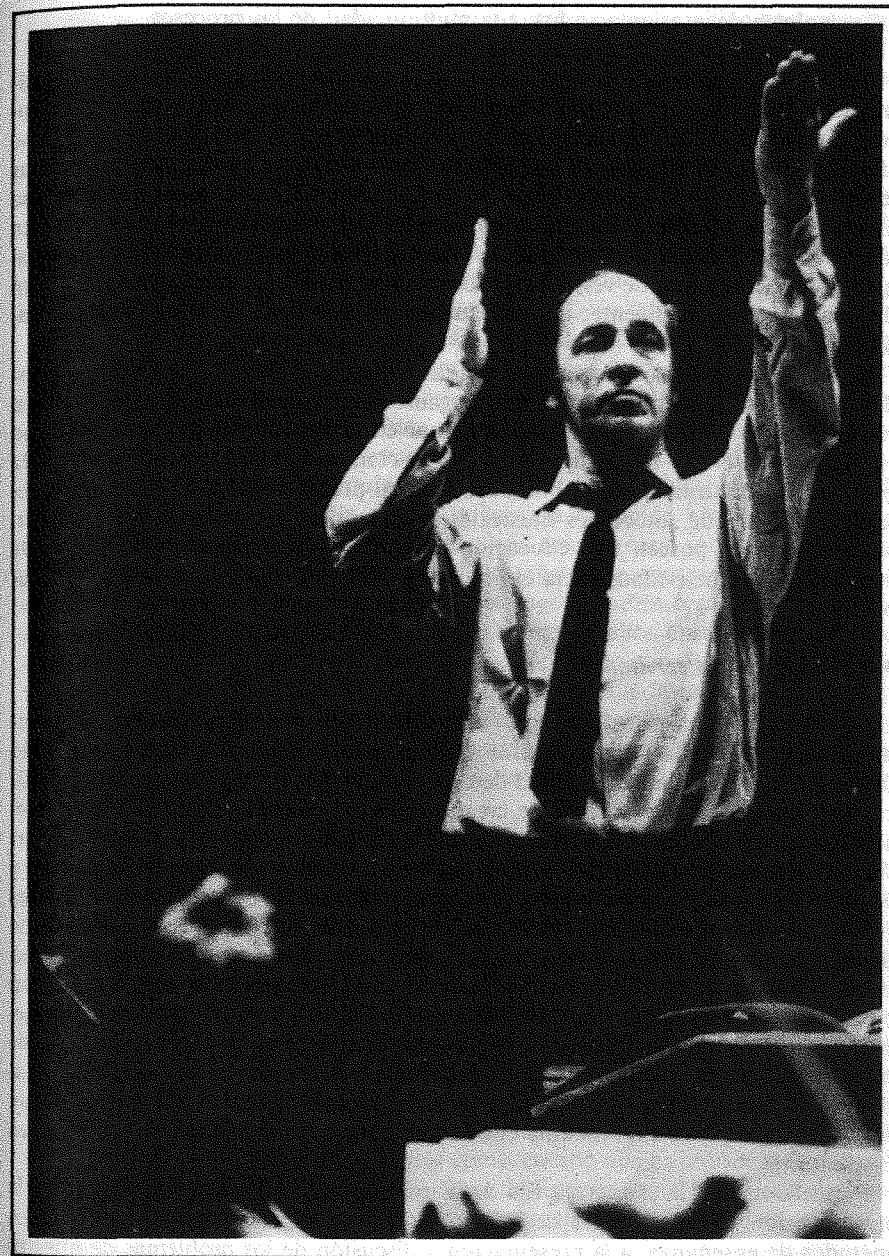
También aquí se traslada el interés que previamente se concentraba en la "salida", el producto, el resultado, su difusión, su teatralización y su consumo, hacia los problemas relacionados con la "entrada", el control, el proceso, el alimento de la máquina. En este caso, el resultado se convierte en algo trivial, es sólo una retroalimentación que se re-introduce en la entrada, la cual es en sí misma fascinante, interesante, divertida, emocionante. Herbert Brún sentó las bases teóricas para este cambio. Para él, el concepto de composición debe ser extensamente ampliado para abarcar "cualquier acción que modifique cualquier situación". Por ejemplo, la partitura ya no debería ser considerada como una referencia definitiva a sonidos y acciones musicales, sino que sería una estructura en sí misma, un objeto, un lenguaje autónomo que, por mutación, por analogía, puede ser o no aplicada a los medios de comunicación.<sup>27</sup> De la misma manera que la programación de una computadora es una estructura independiente del resultado, un lenguaje que puede ser traducido a signos, sonidos, luz, números o palabras, dependiendo del sistema análogo al que se conecte. Deberíamos, dijo él, discernir entre "composición de arte", y el concepto mucho más amplio de un "arte de la composición".

(...) La tecnología en la era tecnológica considera el trabajo del compositor como un tipo particular de información de entrada, como una analogía a una realidad deseada, la cual quizá tenga que ser implementada y observada en funcionamiento antes de que nadie pueda juzgar si dicha realidad —además y por encima de ser deseada— es también deseable.<sup>28</sup>

El principal problema asociado con Music V<sup>29</sup> y sus diversos desarrollos es que está demasiado dirigida a compositores que definen el tiempo musical en términos de la música escrita: la nota, el motivo, la frase, la forma, etc. El peligro de los sistemas híbridos,<sup>30</sup> aparte de su interés, es que ceden ante la nostalgia del músico que quiere dirigir y controlar directamente su música en tiempo real, para ajustarla a las necesidades de su presentación en público. Existe el peligro de dar al compositor la ilusión de un control, cuando lo importante reside en saber cómo está construido el sistema y cómo está programado, de otra manera uno simplemente es manipulado por el maquiavélico tecnólogo.

Detrás de una cierta filosofía de estos sistemas, podemos ver que las preocupaciones del compositor consisten en utilizar la tecnología exclusivamente como una simulación de la vida musical humana, "normal", real, eliminando cualquier problemática que esta vida pueda presentar, eliminando el sufrimiento de la relación con el intérprete, pero sin que el aparato pierda nunca las características de un piano.

Parece importante eliminar la separación entre los especialistas en la "entrada" y especialistas en la "salida", que los tecnólogos dejen de esperar las definiciones de los músicos, tomando la responsabilidad musical de sus propios sistemas, y que los músicos a su vez se interesen más en el diseño y la programación de sistemas.



La tecnología debe orientarse hacia la multiplicidad de los procesos.

Más adelante en su ensayo, Herbert Brün escribe:

“Reto a la tecnología a incrementar su impulso hacia una era tecnológica socialmente beneficiosa para la humanidad, diseñando y construyendo para todos nosotros las facilidades compuestas dentro y a través de las cuales mucha gente se sienta atraída a venir, y goce del esfuerzo de aprender a comparar y medir sus lenguajes contra y con su imaginación y sus deseos. Lo que se necesita es una asamblea heterogénea de mentes orientadas hacia la “entrada”, las cuales definan una sociedad inteligente, redefinan al usuario, y desarrollen un sistema artificial que, por su capacidad de respuesta, muestre al usuario cuál sería su papel dentro de una sociedad inteligente, de manera que se le induzca a desearlo en la realidad”

Ignoro si los centros de investigación existentes, o el IRCAM de París, responden a este reto, pero probablemente tengamos que esperar bastante para ver un estudio abierto a los no músicos, abierto a una confrontación multidisciplinaria, no en el punto en el que las disciplinas se intersectan, sino en un terreno en el que la gente no pueda utilizar sus habilidades para su propia ventaja (¿No sería interesante observar qué soluciones musicales encontrarían, a través de la tecnología, aquellos que no poseen una educación musical? Un estudio orientado hacia la actividad como actividad, hacia el proceso y no hacia la proyección ante un público).

### *VIII. Mission and servitude*

La universidad está transformando radicalmente el panorama musical. Por primera vez desde Mozart, una situación social completamente distinta está tomando forma, la cual elimina la necesidad de constante evolución y progreso, sin modificar las condiciones de libertad de creación. Por el contrario, esta situación preserva las particularidades, las minorías, una sociedad de mini-culturas. Al convertirse en maestro, el compositor se convierte en un asalariado legítimo: da clases y asimismo su actividad creativa equivale a un programa de investigación. Entonces ¿cómo podemos resolver el problema del futuro profesional de la gente formada en departamentos de música? Si el ciclo permanece cerrado, si el producto sólo puede ser re-invertido en la universidad misma, la situación se convierte en un círculo vicioso imposible. ¿Cómo podría acceder la sociedad a mantener monasterios herméticos? En consecuencia, la universidad sólo puede ofrecer un modelo de la sociedad, sin pretender ser la sociedad misma; puede demostrar las posibilidades y opciones prácticas que se encuentran al alcance, puede funcionar como un laboratorio donde se experimente con lo que podría ser aplicado a la sociedad en conjunto.

Paralelamente a la estructura fija de la universidad tradicional, consagrada a la investigación, al intercambio de información, a la experimentación con nuevos métodos de enseñanza, a la presentación y discusión de los problemas de nuestro

tiempo, siempre a salvo de presiones externas, debe existir también una estructura móvil, completamente abierta a la comunidad que la rodea, una estructura “de campo” que ofrezca actividades permanentes fuera del recinto universitario, para el público en general, utilizando las posibilidades materiales y administrativas de la estructura fija.

El proyecto consistiría en multiplicar a través de la sociedad el modelo de la música privada, ofrecer a cualquiera que se muestre interesado, ya no una diversión consumista, sino una actividad secundaria no pertinente; ya no una actividad para aficionados, que no es más que pálido reflejo de la perfección profesional, sino en cierta forma un folklore respetable que permita la coexistencia pacífica de diferentes niveles de calidad y conocimiento.

John Silber elaboró en la Universidad de California, San Diego, un proyecto titulado “Música de cámara en la comunidad”. En él se describe una pequeña comunidad de provincia, la cual financiaría digamos a cuatro músicos. Estos músicos serían todos instrumentistas y formarían un conjunto de música de cámara. Al mismo tiempo, el primero de ellos se especializaría en composición y tecnología, sería capaz de estimular la actividad creadora y establecería un estudio tecnológico. El segundo estaría orientado hacia la dirección y podría formar una orquesta sinfónica comunitaria y un coro. El tercero sería, además de músico, administrador y bibliotecario especialista en música; se encargaría de la difusión de información. El cuarto sería además pedagogo y podría organizar un taller de creación musical para niños y adultos. Cada uno de ellos enseñaría la ejecución de su instrumento. Se mantendrían en contacto cercano con una universidad para su formación y sus necesidades tecnológicas, materiales, administrativas, humanas y de comunicación. Por último, estos músicos podrían unirse a grandes conjuntos para dar conciertos a nivel regional. El aspecto económico de un proyecto semejante no pertenece al terreno de la utopía y no parece exceder las posibilidades de las colectividades regionales y locales.

Idealmente, el músico de una sociedad como la que describimos no es ni compositor, ni intérprete, ni tecnólogo, ni administrador burocrático, ni maestro, ni teórico, ni organizador, en el sentido de una especialización, pero dentro de lo posible debe ser todas estas cosas a la vez y, en todos los aspectos de su actividad, un creador. Esto no significa menos capacidad, sino más. En el momento actual, sólo una institución como la universidad, que alberga creadores (esto significa, hasta el momento, compositores), parece estar en la posición de engendrar semejante músico. Además, deberían explotarse las posibilidades interdisciplinarias de las universidades. Por ejemplo, nuestros experimentos pasados con talleres de creación musical para niños y adultos nos han llevado a la conclusión de que no puede existir una verdadera alternativa a la instrucción artística tradicional sin una total ruptura con la especialización, y hemos comprendido que es indispensable la colaboración de gentes que trabajan en las áreas de ciencias sociales, educación, tecnología y otras disciplinas. Esta organización interdisciplinaria debe ser implementada a todos niveles.

De modo que, mientras el Japón muestra entusiasmo y gran capacidad para la producción de arte industrial de origen europeo, algunos occidentales miran con nostalgia y a menudo con misticismo hacia el paraíso perdido de una sociedad tribal en la cual, como en la fabulosa isla de Bali, no hay distinción entre el arte y ... la vida cotidiana.

#### Notas

1. "Avant Beaubourg, un Entretien avec Pierre Boulez", entrevista realizada por Jacques Lonchamp, *Le Monde*, enero 1974, Traducción mía.
2. Milton Babbitt, "La Universidad y la improbable supervivencia de la música seria", en *La situación del arte de la música electrónica en Australia*, seminario impartido en la Universidad de Melbourne, Facultad de Música, agosto 1971.
3. Hablando musicológicamente, Europa existe sólo en los Estados Unidos.
4. *Ibid.*
5. Renato Poggioli, "La teoría de la vanguardia", p. 106.
6. *Ibid.*, p. 109.
7. Cf. lo que dice Roberto Lanieri en una tesis de doctorado, UCSD, EUA.
8. Willi Reich, "Schoenberg, una biografía crítica", Praeger, p. 119.
9. *Ibid.*, p. 120.
10. Una gran parte de las obras presentadas por la Sociedad fueron arreglos para conjuntos de cámara, de obras originalmente escritas para dotaciones instrumentales más amplias.
11. Milton Babbitt, "A quién le importa si uno escucha" en *High Fidelity Magazine*, 1958, p. 126.
12. *Ibid.*, p. 40.
13. Terminología cargada de filosas connotaciones, precisamente porque las universidades norteamericanas son privadas o semiprivadas.
14. Las universidades norteamericanas son en gran parte multidisciplinares.
15. Comunicación personal.
16. "A quién le importa...", p. 39.
17. Obviamente estoy simplificando la situación por razones de claridad, para no abordar con detalle los problemas extremadamente complejos de las diferentes notaciones y aquellos planteados por compositores que han explotado la situación con humor, inteligencia... y crueldad. Hablaré del problema de la música electrónica por separado (ver parte VII).
18. Kenneth Gaburo, "La belleza de lo irrelevante" en *Compositional Linguistics*.
19. Ver Harry Partch, "Génesis de la música", *Da Capo*, N. Y. Ver también las investigaciones de Robert Erickson.
20. Cf. Harry Partch y Ben Johnston.
21. Opinión expresada en el "Centro de Musique" en París, diciembre 1967.
22. La siguiente discusión debe ser entendida básicamente dentro del contexto francés. El contexto norteamericano es diferente, pero considero que la mayor parte de lo que se dice puede adaptarse fácilmente a la situación norteamericana.
23. Iannis Xenakis, "Musique, Architecture", Casterman/poche, París, p. 152.

## DOCE ADVERTENCIAS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA



RAMÓN BARCE

1

### Reciente y penoso crecimiento

La Sociología de la música es, como todas las sociologías, una disciplina joven, no sólo aún en crecimiento, sino pugnando por encontrar su objeto propio y unos métodos adecuados. Y ese crecimiento y esa pugna no son fáciles son obstaculizados desde todos los sectores. Hay, de entrada, una sospecha hostil en el gustador de música ante elucubraciones que considera ajenas al hecho musical (que para él suele reducirse a la valoración en concierto o en disco de las diversas interpretaciones de obras del repertorio habitual o similar). Esa sospecha alcanza a menudo al músico mismo, que, ingenuamente, llega a pensar a veces que la Sociología habla de males, carencias o conflictos amenazadores que no existían antes de la propia Sociología. (Algo así como cuando almas cándidas hacen a Freud responsable de los complejos sexuales, o a Marx de los conflictos sociales. ¡Sancta simplicitas!)

Pero los mayores enemigos de la Sociología de la música están dentro. Son, en primer lugar, los sociólogos empíricos que creen hacer realmente sociología acumulando cifras, baremos, porcentajes, distribuciones y promedios al estilo de los economistas que hacen prospección de mercados o estudios empresariales sin preguntarse jamás por la razón profunda de esos movimientos económicos. Y, en segundo lugar, los historiadores que suponen, también con sorprendente ingenuidad intelectual, que si añaden al proceso histórico (o biográfico) unos cuantos datos sobre el entorno cultural, se completa el cuadro de las relaciones arte-sociedad.

En verdad, tanto la dirección empírica como la historicista pueden ser vías de penetración justas y no se excluyen mutuamente, pero siempre a condición de que se sustenten sobre una reflexión previa, y, sobre todo, de que apunten hacia algún objetivo auténticamente social. Y ese objetivo podría ser —o al menos uno de los grandes objetivos posibles— el planteamiento correcto de problemas actualísimos, como son los de la relación entre público y novedad artística, o el de la vanguardia musical, o el del arte experimental, o el de los movimientos retrógrados hacia el pasado, o el de la relación o dependencia entre música y política, entre música y contenido extramusical; problemas todos que no pueden ser planteados desde la Estética ni desde la mera Historia, sino precisamente desde una perspectiva sociológica.

LARGO



2

### Una carencia no tan específica

La polivalencia semántica del lenguaje musical, e incluso su variabilidad con el tiempo, como ha mostrado tan inteligentemente Zofia Lissa, desconcierta a los sociólogos de la música y llena de placer maligno a sus enemigos, que ven en esa polivalencia y deslizamiento una imposibilidad de análisis de los contenidos y por lo tanto una negación de toda transferencia constatable y unívoca del mundo real e histórico a la obra musical. Pero que el mensaje del arte sea polivalente no es en verdad una peculiaridad de la música, sino que alcanza de lleno igualmente a la pintura o a la literatura, que parecen tan obviamente plenas de significados primarios.

¿Cuál sería el mensaje unívoco del *Fausto* de Goethe, del *Quijote* de Cervantes, de *El beso* de Klimt o de *Las hilanderas* de Velázquez? Con Kafka o Kandinsky las cosas sería aún más difíciles. Pero, en todo caso, parlotear sobre el «argumento» (o «representación») de estas obras tampoco diría apenas nada de su contenido.

3

### Verdad de la obra de arte

El contenido formal existe siempre, aún cuando el compositor lo olvide, o crea haberlo difuminado o trastocado. Es la aplicación a la música del «triunfo de la

realidad» que decía Engels. Los datos están a la vista. Si se trucan, el hecho de trucarlos es ya suficientemente informativo. Por eso la noción de «engaño» a que acuden a veces los críticos musicales cuando no comprenden una obra (nueva), es enteramente inadecuada. En arte no puede haber «engaño» en el sentido de mostrar como arte lo que no es arte (¡y quién podría establecer tajantemente esa frontera, salvo el opinador ignorante!), o de dar como obra genial lo que es mediocre. Tal situación no puede darse, pues, insistimos, los datos están a la vista (al oído); no hay fraude posible. El único engaño podría estar en circunstancias *externas* a la obra, tales como una publicidad hábil, unos comentarios atractivos, una intencionalidad equívoca, una presentación ventajosa (ocasión, local, intérpretes). Desde luego que en todo ello puede haber una clara intención de engañar. Pero en cuanto a la obra misma, está ahí delante, desnuda, a la intemperie de todas las contemplaciones, indefensa, por así decirlo. *La obra de arte es siempre verdadera*. Puede haber plagio, imitación, simplificación, halago miserable de gustos mediocres o de moda, realización fallida, desorden, falta de forma, acumulación gratuita, efectismo vacío, errores técnicos... Pero todo ello no es, propiamente hablando, «engaño».

LARGHETTO



4

### Música y política: la imitación y el ethos

El concepto sociológico (básico e ineluctable) de que la política —entendida genéricamente como el complejo institucionalizable de circunstancias económico-sociales— influye sobre la creación artística, ha hecho brotar la opinión acientífica de que las ideas políticas pueden ser instauradas derechamente en la obra musical y que, consecuentemente, hay una música con contenidos políticos detectables. La problemática que implica esa ingenua opinión no es ingenua ni simple, sino que, por el contrario, involucra nada menos que a toda la vieja y trabada polémica sobre «lo que la música puede expresar».

En términos generales, podría decirse que la música dispone de dos vías musicales de expresión para los contenidos extramusicales: la imitación y el ethos. La imitación, en principio, tiene que limitarse a reproducir con sonidos lo que es ya de sí sonoro: un trueno, el canto de un pájaro, las campanas, el tamborileo militar,

la fanfarria de las trompas de caza, un grito, un sollozo, un estallido... Como en el lenguaje con la onomatopeya, se trata de un modestísimo muestrario de efectos. Desde remotos orígenes, esa imitación puede ampliarse hasta constituir una verdadera *cita* (como en el lenguaje hablado, con el que podemos reproducir sonidos y ruidos, o relatar palabras ajenas, o propias como si fueran ajenas): desde la muestra-trompetería castrense a la reproducción, modificada o exacta, de una melodía o un fragmento, popular o culto.

Pero la onomatopeya no agota el remedo lingüístico del mundo exterior, de la misma manera que la imitación y la cita no agotan las posibilidades de evocación directa de la música. Onomatopeya e imitación no son sino una mínima parcela del ancho campo simbólico en el que lenguaje hablado y música encuentran una de sus vetas esenciales. Por «simbólico» entendemos aquí, como en la lingüística, un grado menos de explicitud que en la imitación; y, cuya evocatividad sea íntegramente producto intencional (connotativo), sino que más bien la materia musical (o fónica) posee *de por sí*, y en virtud de relaciones digamos pre-intencionales, una capacidad denotativa relativamente consensuada. Hay todo un simbolismo de las alturas (grave-agudo), ya muy precisado hace más de un siglo por R. Koestlin (en la *Estética* de Th. Vischer); e incluso una creación sensorial de espacio a través de la interválica. En este sentido y en otros (tales como la dinámica fuerte-débil, con todas sus connotaciones) la simbólica es casi obvia. También la del tempo (rápido-lento con sus connotaciones) y la del «pulso». (Estas obviedades, por supuesto, lo son en tanto no se opera, de modo provisorio o estable, una inversión de esa simbólica: pues todo signo puede invertirse para renovar, incluso antitéticamente, el vocabulario semiótico.) Ya la mera producción de un sonido aislado en un instrumento posee una capacidad denotativa a disposición del compositor (o del oyente). El «carácter» de los timbres instrumentales o vocales ha creado un consenso (por supuesto que históricamente se desplaza y modifica de continuo, aunque muy lentamente) del que tenemos una muestra no sólo en las obras musicales mismas, sino en los tratados de orquestación, donde un instrumento o un registro (o un modo de ataque) es calificado psicológicamente y aún moralmente como «amenazador», «frívolo», «bucólico», «épico»...

De la imitación como reflejo mecánico pasamos, a través de esa motivación menos servil que es la simbólica, al terreno del ethos. Podríamos designar como ethos a un segundo grado de complejidad denotativa, cuya semanticidad rebasa en cualquier caso el grado imitativo o simbólico. En el ethos confluyen y refluyen los estados de ánimo, las actitudes sentimentales y emocionales básicas. Ya en la época de Platón, tal contenido (y efecto) de la música era una noción generalmente asentada y admitida; siglos más tarde sería admirablemente descrito por Herder (a través, por supuesto, de una sensibilidad y una sintomatología románticas). En todo caso, el efecto ético de la música —y de todo arte, e incluso de todo aquello que refleje lo humano— es seguramente irremediable. Quizá no tenga que significar exactamente que el ethos *puesto* por el compositor en la obra (si lo puso explícitamente: conscientemente) se manifieste de modo inequívoco y sea recogido por el

oyente. Quizá el estado de ánimo —que puede ser fluctuante, evanescente, cambiante— en el que la obra coloque al oyente no responda al ethos originario; quizá la ausencia explícita de ese ethos (nunca sabremos si subterránea, subconscientemente, el compositor lo instauró en sus notas) provoca, en apariencia inconscientemente, estados sentimentales muy determinados (y no necesariamente constantes en los diversos oyentes, y ni siquiera en el mismo oyente en audiciones diferentes). Quizá también, paradójicamente, la emoción originaria, incluso muy explicitada, no alcance en absoluto al oyente.

Por estas dos vías puede la música introducir *musicalmente* contenidos de cualquier especie. También políticos, por supuesto. Pero la ideología política —como todo producto de la reflexión humana— es un producto complejo, muy alejado por tanto de lo que la imitación, la simbólica o el ethos primario podrían representar. Así, la distancia entre contenidos políticos y estructura musical es demasiado grande: ningún medio *musical* podría llenarla inequívocamente.

Pero aquí entra la opinión ingenua para aceptar como obras intrínsecamente políticas aquellas que han completado la irremediable sima que hemos descrito con medios extramusicales: títulos y textos fundamentalmente (y también, en segundo plano, con comentarios o glosas). Sólo así puede darse —o mejor, sobreenadarse— ese contenido político. Pues la imitación en sí es absolutamente insignificante: nunca puede ir más allá de sí misma, y depende enteramente, para su correcta y unívoca interpretación, de los contextos. Y el ethos es intercambiable, y solo coyunturalmente puede hablarse de un ethos adecuado (o simplemente no contradictorio) a un mensaje político (o, en general, a cualquier mensaje conceptual). Los elementos extramusicales darán el perfil último, la orientación, a ese mensaje político que de otra manera sería inefable.

No hemos mencionado para nada la *intencionalidad* del compositor en cuanto a su propio mensaje político (intencionalidad que puede manifestarse a través de los medios musicales o extramusicales descritos). Esa intencionalidad, por supuesto, es perfectamente legítima: independientemente de que la materia musical puede no ser política, la obra musical puede serlo como «producto intencional» del compositor. Es otro estrato de la cuestión, que fácilmente puede trasladarse a otra intencionalidad cualquiera: el compositor quiere que su obra sirva a determinados fines (o tan sólo que se conozca su talante específico), e independientemente del grado de adecuación del material, esa aportación funcional puede y debe ser tenida en cuenta no ya por la Estética, sino por la Sociología.

ADAGIO



### Música y política: advertencia sobre progresismo y reacción

El último medio siglo – y en gran parte como consecuencia de la visión sociológica de la música – ha visto cómo las obras musicales (y, naturalmente, sus autores) han sido motejadas de progresistas o de reaccionarias. Una corriente sociológica e historicista muy difundida da por descontado que existe un arte progresista y un arte reaccionario. El primero lucharía constantemente por encontrar nuevos medios expresivos, nuevas materias disponibles, nuevos enfoques del hecho estético; el segundo se mantendría sólida y cerrilmente anclado en la tradición. De suyo se entiende que el primero pasa a ser considerado como intrínsecamente bueno, y el segundo como intrínsecamente malo. Quiere decirse: el primero producirá necesariamente obras dignas de atención y de seguimiento; el segundo producirá, también necesariamente, obras muertas antes de nacer y sin interés alguno.

Este planteamiento es tan elemental, partidista y tosco que no resiste ni la más ligera crítica. Deja fuera además el hecho esencial de una interacción fatal entre las corrientes estéticas, así como el hecho no menos esencial de que todo creador, además de ir hacia adelante, vuelve constantemente atrás para recoger elementos perdidos. Pero cuando el planteamiento se convierte en algo realmente muy peligroso para el entendimiento sociológico de los hechos artísticos es cuando, extrapolando este esquema, califica éticamente las actitudes de los compositores según pertenezcan (o parezcan pertenecer) a una u otra corriente. Para cierto hiperhistoricismo, la actitud estéticamente reaccionaria es ni más ni menos que inmoral. Hay que decir, en defensa de sociólogos e historiadores, que seguramente este argumento especioso ha sido en su momento inventado por los compositores mismos, que se han visto en la necesidad – si querían abrir caminos a su propia estética – de agredir y desacreditar por todos los medios a los anteriores detentadores del poder artístico, cuyo inmovilismo los perjudicaba vitalmente. Se exigía así, en nombre de la moral, un «estilo moderno» como podría exigirse la adscripción a un partido político; exigencia ésta de fácil cumplimiento (naturalmente, para quien tenga alguna movilidad psicológica), y que en manera alguna significa ningún tipo de modernidad real.

La politización de la estética musical vino también por entonces, y seguramente tuvo diversas causas históricas que al menos coadyuvaban a institucionalizarla. En general, y continuando la extrapolación antes mencionada, toda corriente estéticamente progresista se identificaba (en los países de régimen capitalista) con las actitudes políticas que se enfrentaban a las dictaduras y a los estados burdamente opresores. Tales estados, en efecto, reaccionaban haciendo el juego a esta por otra parte comodísima dicotomía, y cerraban el paso a la «nueva música», con lo que ésta se sentía cada vez más portadora de un mensaje en cierta medida político. Así

ocurrió con la atonalidad y el serialismo en Austria y en Alemania en la época del nazismo, y con la vanguardia española de los años 60.

Aparte de razones coyunturales, había una razón real, ciertamente conectada con la vida política, aunque no precisamente con la ideología. La razón era la siguiente: una obra nueva, más o menos revolucionaria (estéticamente) inquietaba al público y a la crítica, obligaba a replantearse los fundamentos de la música, del arte, de la relación artista-público, y en ese replanteo surgía el peligro de que, como ocurre con las cerezas, se fueran enredando los razonamientos hasta alcanzar planteamientos políticos. También la pequeña conmoción local del concierto, con su escándalo correspondiente, afectaba, aunque mínimamente, al orden público; y la dictadura no toleraba la menor alteración en ese terreno. Finalmente, los compositores tenían que explicar sus bases estéticas, lo cual requería forzosamente la agresión verbal o escrita contra leyes artísticas bien establecidas; eso irritaba a los músicos viejos, que, lógicamente por su edad, poseían cargos e influencia, y ellos mismos se ocupaban de calificar de «subversiva» a esa música y de alertar contra ella al gobierno. También, ¿por qué no?, el público cooperaba a esa politización externa del hecho musical. Unos porque rechazaban la música nueva como inmoral, peligrosa o agresiva; otros porque – bien por afán de novedad o justamente por razones políticas – la apoyaban. Y, no en último término, la protesta ruidosa era a veces simplemente la válvula de escape de la personalidad amordazada por la dictadura. Así, durante años, pareció que, efectivamente, vanguardista en música era sinónimo de progresista en política; y tradicionalista en música lo era de reaccionario en política. Pero tenemos que hacer aquí necesariamente un pequeño excursus sobre lo que se entendía entonces genéricamente por «progresista».

El progresista no era – ni mucho menos lo es hoy, cuando en España se ha acuñado incluso de esta palabra una abreviación con irrisaciones peyorativas: «progre» – una persona de ideas políticas avanzadas, sino solamente en relación a una situación fuertemente reaccionaria. Imaginemos, en la Alemania nazi, lo que podía ser un progresista: incluso un tradicionalista rancio, con tal que rechazara, por ejemplo, el asesinato masivo e impune de todos los que militaban en la oposición. Ya tenemos así un progresista. A ese baratísimo precio mental cualquiera puede ser progresista, excepto los dementes, los ayudantes de los verdugos y los que comercializan los aparejos para ejecutar... El músico de vanguardia, pues, podía no tener la mínima relación ideológica con la política progresista que se atribuía a su música. En cierta manera, podría decirse que una parte importante de la calificación política de las corrientes estéticas viene directamente condicionada por la coyuntura política misma. Cuando la situación cambia, el panorama se transforma súbitamente lo que parecía obvio ya no lo es tanto; los presuntos progresistas pueden convertirse en reaccionarios (a veces, también es posible el caso contrario); personas y actitudes con las que nos sentíamos identificados vemos con sorpresa que se encuentran lejanísimas de nosotros...

¿Y la música? La obra agresiva ya no escandaliza al público, ni siquiera a los viejos conservadores (que han visto, tranquilizados, que nadie quita el puesto a

nadie —estéticamente hablando—, que ellos están donde estaban y que la «nueva música» es solamente una opción más); y por lo tanto tampoco molesta al gobierno. Se descubre entonces *de facto* que la música de vanguardia estaba politizada solo coyunturalmente; que nada hay en ella que pueda calificarse intrínsecamente de «progresista». Queda la estética, siempre discutible, siempre también susceptible de evolución o de involución; pero de ella no vamos a ocuparnos ahora. El compositor progresista se queda varado en la playa de la libertad liberal; normalmente reacciona pronto: se integra en la nueva situación y sigue componiendo. *Su música ya no necesita aparecer como vanguardista*. Y aunque estéticamente no haya cambios radicales, elimina al menos toda la parafernalia *ad hoc*. Un elemento de presión social ha desaparecido. Aquí tendríamos un caso perfecto —muy al gusto de Blaukopf— en el que las condiciones políticas modifican la forma de la obra musical. (¡O, por lo menos, los aspectos más relacionados con su imagen social!). ¿Qué queda, intrínsecamente, de la relación vanguardismo-progresismo? Políticamente, nada. Era todo un espejismo, un efecto transitorio. También, un nuevo fracaso para la incansable ilusión de justicia absoluta y simplificada de los humanos: no se trataba tampoco esta vez de la antiquísima y siempre renovada historia maniquea del Bien y del Mal. La música de vanguardia no era el Bien. Tampoco, por ende, era el Mal la música tradicionalista. Claro que, en el largo interregno del espejismo, muchos miles de periodistas, hilvanadores de historias y relatores de novedades se habrán ganado la vida jaleando o denostando lo que parecía un combate real y era solamente un simulacro.

ANDANTE



### 6 La sociología catastrofista de Adorno

Las dificultades insalvables que existen para suponer que contenidos políticos inequívocos forman parte intrínseca de la obra musical no parecen ser tenidas en cuenta por Adorno, que se atreve a caracterizar las músicas por dichos contenidos. La obra de arte unitaria —nos dice Adorno—, es burguesa; la obra de arte fragmentaria (sin aura, pues) es una utopía. Entonces, ¿a dónde volver nuestros ojos? Y eso dejando aparte la grave contradicción implícita que hay en el hecho de que si es utópica (es decir, imposible) la obra de arte sin aura, es que el aura es imprescindible para la obra de arte, y no podemos desechar con el frívolo epíteto

de «burgués» un arte que es *inevitablemente* como es. Algo así como si dijéramos: las personas con cabeza, pies y manos son burguesas, los robots son fascistas, y las personas sin cabeza, pies ni manos son una utopía.

¿Dónde volver nuestros ojos? La contestación nos la da el propio Adorno en su *Filosofía de la nueva música* (y en otros muchos textos): a Schönberg, al atonalismo expresionista y al dodecafonismo, a la Escuela de Viena, «que ha tomado sobre sí todas las tinieblas y la culpabilidad del mundo... Nadie quiere nada con la música nueva, ni los individuos ni la colectividad. Expira, inaudita, sin eco... A esta última experiencia... tiende espontáneamente la música nueva: al olvido absoluto. Es una auténtica botella lanzada al mar». Haciendo abstracción del parabólico y metafórico estilo adorniano, es evidente que lo que se admira de la nueva música (nueva, se entiende, en 1941) es su carácter «final», de absoluta asunción de sí propia, en una especie de autofagia siniestra en la que la historia de la música llega a su término, no por lógico y glorioso menos funerario. La música termina con Schönberg porque el proceso de asunción ha llegado a su clímax y no es posible ya la coexistencia (es decir, la aparición de otras músicas *válidas*); y en cuanto a una posible «continuación», nada hay que hacer tampoco, puesto que sólo surgiría un manierismo, y todo manierismo es un mero apéndice histórico.

¿Qué nos recuerda esto? Nos recuerda las apocalípticas palabras de Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), cuando afirma, con el mayor desparpajo y seguridad, que la música terminó con Wagner y que ya no hay ni puede haber más música, salvo esos apéndices manieristas sin importancia. (Algo así pensaba sin duda Thomas Mann, que sólo encuentra una salida posible en la venta del alma del compositor al diablo). En cierta manera, las razones profundas de Spengler y Adorno confluyen: la música, arte espiritual, se satura de sí misma hasta el límite de su capacidad de expresión; en el exterior, en cambio, todo es mercantilismo y mecanicismo, tecnología y planificación. Ha llegado, pues, el final del arte. ¡Como se ha dicho tantas veces, parece que el siglo XIX no termina nunca y sigue manteniendo sus tesis románticas en nuestro mundo tan aparentemente antiromántico! Porque en el fondo esa tesis es perfectamente romántica, como si procediera de Hölderlin y Leopardi. Significa que sus corifeos, pese a sus protestas de modernidad, no han entendido en absoluto el problema primario de nuestro tiempo, que no es ya, en verdad, la angustia ante la eternidad y la crisis metafísica que otorga al arte su papel de consuelo y redención (psicológica); sino la oposición individuo-sociedad (y en muchos casos, más crudamente, individuo-estado) y la crisis de la ética fundamental en el comportamiento psicosocial. El arte, en este nuevo contexto, posee sin duda valores y significados que distan mucho de los que tenía en la época romántica.

La «nueva música», según Adorno, nace para luchar contra el mercantilismo, contra la conversión de la obra de arte en mercancía. Y consigue su propósito, puesto que nadie la quiere y por lo tanto no se comercializa. Un cuarto de siglo antes, Ortega, con la misma falta de perspectiva, agravada por una absoluta incompreensión de los fenómenos musicales, pensaba que la «música nueva» (que

para él eran Debussy y Stravinsky) jamás gozaría de una amplia difusión, por ser especialmente refinada e invulgar.

También aquí Adorno habría necesitado unas buenas gafas para ver un poquito más allá de su tiempo. La «nueva música» a la que él se refiere (Schönberg sobre todo, y también Alban Berg), está hoy perfectamente comercializada: se edita, se toca, se graba, se difunde, se estudia, hay cursos enteros dedicados a la Escuela de Viena, al dodecafonismo serial. Yo traduje el *Tratado de armonía* de Schönberg en 1974 y se han vendido ya cuatro ediciones. ¿Es que Adorno no sabía que en este aspecto el problema de las novedades, el único problema *real* de las novedades, consiste en su asimilación?

Aparte de esa nueva miopía, Adorno se equivoca, también románticamente, pensando que la comercialización y éxito económico de una obra tenga que ver directamente con su calidad profunda. Eso es una puerilidad. Hay obras maestras que han tenido éxitos fulgurantes e inmediatos, y otras que han tardado años y años en difundirse mínimamente. Por otra parte, en general, ¿qué importa a la renovación estética, a esa continua lucha por la verdad (hegeliana), que su producto se venda o no? ¡Mejor que se venda, o el compositor morirá de hambre! (Adorno, sociólogo, se olvida de ese pequeño detalle.) Una cosa es producir *para vender* y otra, muy distinta, que en algún momento llegue a cotizarse y a venderse lo que se produjo por una absoluta necesidad estética e intelectual.

MODERATO



7

### Experimentos nihilistas

Cuando un movimiento vanguardista incluye en su programa (explícita o implícitamente) el rechazo global del pasado, enlaza de alguna manera con los sentimientos nihilistas. I. Slavov relaciona, creo que acertadamente, ambas corrientes, y las caracteriza negativamente, sobre todo porque considera que en todo nihilismo hay una fuerte dosis de conformismo vergonzante.

Sin duda ésto es cierto. Pero habría que decir, no obstante, algo más de esas vanguardias nihilistas. Por de pronto, la idea de «empezar el arte desde cero», que es el equivalente socio-estético de la vieja utopía política de todo anarquismo radical, es un sentimiento claramente juvenil. El joven no tiene historia, comienza ahora mismo, y desea por consiguiente —en un antropomorfismo primario e impulsivo— que *todo* comience también ahora mismo. Ese nihilismo juvenil tiene algo de

positivo: el avistamiento de objetivos distantes, incluso imposibles, que no podrían ser contemplados desde una perspectiva más moderada. Se relaciona así, positivamente, con el poder creador de futuro de la imaginación fantástica para el *principio-esperanza* de Bloch.

En la música, los experimentos nihilistas, pues, apuntarían juvenilmente a objetivos inimaginables desde la tribuna histórica. Que todos esos objetivos sean luego alcanzados o no; que ni siquiera los realmente alcanzados (y quizá por caminos diferentes e imprevistos) sean luego aprovechables, todo ello es, sin duda, secundario; algunos lo serán en alguna medida, y seguramente ello compensa de la conmoción perturbadora y desencaminadora que hayan podido originar. Yo he aprendido mucho de mis propios experimentos desorientadores, y creo haber aportado con ellos algo, por ejemplo a algunos aspectos de la relación semiótica entre música y lenguaje.

Sin duda, cuando el joven deja de serlo y tras él comienza a acumularse una historia, el «empezar desde cero» deja de tener sentido impulsivo. El nihilismo entonces envejece, y —si insiste en sobrevivirse— es cuando se vuelve erostrático y melancólico, para emplear la dramática expresión de Anders.

ALLEGRO



8

### Contemplando el guiñol

Los niños asisten a una representación de guiñol, creen que el muñeco bueno va a ser víctima de la asechanza del malo, y hasta le avisan con sus gritos para que esté alerta y eluda la estaca de su maligno agresor. No sabe que las marionetas son manejadas por una mente que «ideó» aquella acción.

De manera muy similar, el espectador ingenuo e inculto de cine cree de buena fe (o mejor dicho, no ha sido capaz de plantearse otra cosa) que las películas *son* de los actores.

El actor —*lo que se ve*— es en sí el responsable de lo que nos transmite. No comprende o asimila que existe un «autor», y un guión que mueve a los actores. También el locutor de radio o de televisión es para este espectador el actor-autor de las noticias que propala.

En la música, esta actitud ingenua es frecuente y universal. Bajo la forma tangencial y engañosa de un entusiasmo por el intérprete (justificable en principio) traslada estructuras procedentes de esa fenomenología del guiñol, del teatro, del

cine, de la radio, de la canción popular. Esa sobrevaloración (a veces divinización) del mediador renuncia a toda comprensión real y objetivada de la obra musical, y la convierte puerilmente en pretexto para el lucimiento de habilidades interpretativas: algo que es absolutamente ajeno al sentido profundo de la creación artística.

9

### Música y política: el problema del «arte para todos»

Junto a la elemental convicción humanista de que todo ser humano tiene derecho a poder alimentarse mínimamente para no parecer, se ha ido desarrollando la convicción paralela de la necesidad de que todo el mundo pueda participar del placer artístico. Se parte, para esta última afirmación, de la noción platónica de una natural tendencia universal al bien y a la belleza. (¡Observemos que sin esa noción habría que renunciar absolutamente, y en nombre de la viabilidad, a toda empresa idealista y universalista!) O, dicho de otra manera: se mantiene –tenemos necesidad de mantener– que el individuo asfixiado por la opresión económica, fruto de la injusticia social, no puede tener acceso a los bienes artísticos, y que anhela oscuramente tal acceso, y que debemos procurárselo. A esta afirmación se da un carácter absoluto.

Si una sociedad decide llevar a la práctica esa convicción, y para ello facilita el acceso a esos bienes artísticos a toda la población, surgen de inmediato algunos problemas que señalaremos solo esquemáticamente, pero que consideramos esenciales si queremos hacernos cargo realmente de lo que la idea «arte para todos» puede conllevar de perturbadora.

a) Sorprendentemente, y en contra de la idea platónica, una parte muy considerable de la población –que aceptó alborozada la realidad de comer todos los días, y que hasta ha desarrollado posiblemente una glotonería asombrosa e insolidaria– rechaza esos bienes artísticos y se dirige masivamente a consumir los productos más miserables de la subcultura. No es raro incluso que esgriman con grandes voces su derecho inalienable a alimentarse espiritualmente con detritus comerciales.

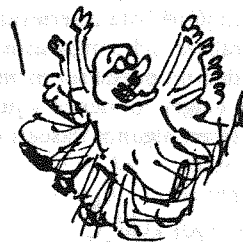
En vista de este grave desajuste con el proyecto inicial, ¿se puede obligar a la gente a que escuche y aprecie la música de Bach? ¿Sería moral o inmoral? (Queremos decir: ¿Iría en contra del espíritu humano?) ¿Podría llegarse a la conclusión de que para mucha gente el arte es algo fatalmente cerrado, y que, por lo tanto, habría que producir –aún fuera de los despiadados mecanismos comerciales– un subarte relativamente aseado para su consumo, ya que tal consumo parece inevitable? ¿Sería esa conclusión moral o inmoral? ¿Sería moral pedir la creación de un producto ya previsto como inferior?

b) Menos sorprendentemente, pero no por ello menos lamentablemente, una mayoría muy considerable de la población que acogiera los bienes artísticos como necesarios, acepta el arte de gran nivel, pero sólo en cuanto pertenece a estéticas ya de largo históricamente sobrepasadas. Es decir: acepta del arte aquello que po-

demostramos llamar, para entendernos, «belleza», y también su mensaje personal e histórico a medio siglo o a un siglo de distancia (o, si actual, realizado muy tradicionalmente); pero ignora o rechaza el arte nuevo: justamente lo que el arte tiene de conflictivo, de especulación intelectual, de hondo removedor de los espíritus y las mentes.

¿Es fatal esta dicotomía? La conflictividad de todo arte nuevo –que sin duda ofusca de momento sus contenidos estéticos (¿o quizá lo que llamamos «belleza» es sólo, también platónicamente, un residuo de la «verdad»?–, ¿habrá de ser por fuerza materia de consumo sólo para grupos humanos reducidos, más alerta ante la historia, más auténticamente *en el presente*? Si algunos –muchos– no quieren o no pueden ver los problemas de hoy, o los ven sólo con ojos de otro tiempo, ¿habremos de obligarles? ¿Habremos de arrancarlos de su identificación entre arte y belleza y llevarlos al terreno problemático del arte presente, de todo arte presente?

PRESTO



10

### La música actual es difícil

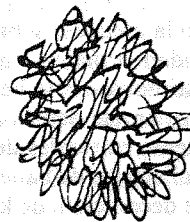
Para decirlo con las palabras discretas e inteligentes de Arnold Hauser: «Hoy, arte auténtico, progresivo, creador, puede significar sólo arte complicado.»

Complicado, por cierto, no quiere decir gratuitamente frondoso, enredado, espeso, jeroglífico. Quiere decir tan sólo que asume todo el pasado.

La música ligera, popular, es siempre simplona, escolar. Porque no asume la historia. *La subcultura no tiene memoria.*

Actual quiere decir complicado. Y esto hoy y en toda época. Porque lo actual es el ápice, la punta de lanza de la historia, que presupone todo lo anterior y tanea, casi a ciegas, en el confuso presente.

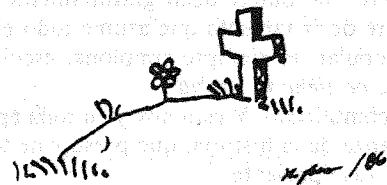
PRESTISSIMO



### Unas gotas de empirismo: la remuneración del compositor

El problema de la remuneración del artista, tan antiguo en su conflictividad, no parece que pueda residir en el criterio de utilidad, a veces irreflexivamente esgrimido; pues una parte de los humanos realizan trabajos absolutamente estúpidos, sin ninguna rentabilidad humana o social (por ejemplo, la promoción de ventas, la publicidad comercial bajo todas sus formas, y una amplísima gama de tareas relacionadas con la subcultura, el consumo masivo infraartístico y la información: cine, periodismo, música ligera...; para no hablar de otros trabajos no ya estúpidos, sino gravemente perjudiciales, como la investigación armamentista, la organización de guerras, el saqueo de los bienes nacionales, la especulación del terreno, la explotación del prójimo, la destrucción de la naturaleza, la usura legal practicada por los bancos y similares... ¡Qué lista interminable!). No puede, pues, mantenerse la idea tópica de que el trabajo del compositor es un trabajo sin rentabilidad social. En todo caso, su utilidad no puede ser *menor* que la de los trabajos reseñados, y todos ellos, sin embargo, exigen, obtienen y justifican –en todos sus niveles laborales– una remuneración (y en algunos casos muy alta).

FINALE



12

### Último aviso: no dejarse embaucar por los propagandistas de la subcultura

Algunos sociólogos han llamado la atención sobre el hecho de que se considere la música ligera como una actividad artística, equiparable a la música y con su mismo poder significativo y testimonial. Este hecho cierto, universal y masivo, se completa con actitudes similares en las demás artes y en sus aledaños. Con frecuencia, en páginas sedicentemente culturales de periódicos y revistas, se nos habla de historietas, de novelas policíacas, de bailes primitivos y contorsionados, de relatos de aventuras, de cine, de decoración, de karate y similares, de gastronomía,

de filatelia... Con la mayor naturalidad vemos hoy en España –una necesidad activada por la necesidad paralela del «arte para todos»– casas llamadas «de la Cultura» que organizan sesiones de jazz, ciclos de cine de terror, talleres de alfarería o cursos de yoga, todo ello con la pretensión de promover «actividades artísticas». Declaraciones pintorescas que oímos o leemos todos los días, tales como «la Gastronomía es un arte», equivalen a una fórmula omnicompreensiva del tipo «todo es todo», y, por lo tanto, «nada es nada».

Que la gente consuma sin tasa subproductos artísticos es normal y ocurrió siempre. Lo chocante es, quizá, que algunos presuntos intelectuales hablen de tales productos con toda seriedad. En realidad, se trata de una tarea sin objetivación ninguna. Es, como tantas cosas, una emanación subjetiva, carente de todo sentido abarcador y jerárquico.

Para el plumífero (o el lengüífero) –que hoy puebla la tierra entera para atender a la pseudonecesidad de elaborar y difundir noticias incesantemente (en realidad se trata de un mero negocio)–, el hecho de poder hacerse escuchar es casi una confirmación del carácter intelectual de su tarea. Al periodista se le ha dicho que puede (y debe, por la estructura especial del medio en que trabaja) hablar de todas las cosas. También de cultura y arte. Entonces, simplemente, hace exhibición de sus gustos, que, como es natural, coinciden aproximativamente con los del semianalfabeto medio: narrativa con mucha acción y desplante, historietas, cine norteamericano de tiros, violencia y carreras (¡se ha intentado, por algunos graciosos comentaristas –alguno con nombre de filósofo–, toda una metafísica de las risibles e infantiles películas del Oeste!), las canciones ligeras, la fantasía kitsch del video... Esta opción tiene la ventaja de obtener de inmediato el beneplácito de gran número de lectores, especialmente de los adolescentes; aparte de la económica de entrar en la publicidad de un mercado de gran consumo. Todo son ventajas para el vanidoso comentador, que se aferra así fácticamente más a sus convicciones. No le costó ningún trabajo acceder a lo que él cree cultura y es subcultura, y eso le hace feliz. Pero *la subcultura es fácil de asimilar porque está fabricada para asimilarse fácilmente*, incluso por las mentes más pueriles y obtusas. El pobre propagandista es lo único que entiende, y se aferra desesperadamente a ello; sólo la idea de que exista *otra* cultura, otro arte, otra música, le trastorna. Ha encontrado además una defensa infantil y consensuada: dice que todo lo que entiende (que en música, por ejemplo, suele ser el total) es «académico» (si pasado) o «cerebral» (si presente). Siendo cerebral, por supuesto, no puede entenderlo.

La fabricación de musiquillas cinematográficas, de ruiditos televisivos o de canciones ligeras, en realidad no tiene absolutamente nada que ver con la creación musical. No creo que al compositor puedan importarles demasiado estos fenómenos. Sí al sociólogo de la música, que, como el entomólogo y por razones igualmente científicas, tiene que habérselas frecuentemente con especímenes repulsivos y estudiarlos con el mismo cariño y dedicación que si se tratase de hermosas criaturas de la naturaleza. Como se ve, la Sociología de la música no está exenta de riesgos y de inconvenientes.

# LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN MÉXICO



JOSÉ ANTONIO GUZMÁN

Ilustraciones: Carlos Teja

## Origen de los instrumentos musicales

**H**an pasado varios milenios desde que el hombre comenzó en nuestro país, a activar su imaginación sonora con medios que se le fueron develando por circunstancias fortuitas.

Con el gastado paso de las migraciones se recogieron objetos resonantes que le acompañarían en sus íntimas vivencias y en sus prácticas colectivas.

El universo sonoro abarca desde el eco de piedras allanando pieles y cortezas en la secreta caverna, hasta los silbos de ocarinas como aves fantásticas, las armonías de troncos huecos y cascabeles de reptil capaces de conjurar espíritus de ancestros y luces de premonición. Ceremonias y ritos impuestos por guerras sagradas, confluencia de tradiciones que se tocan y se enfrentan. Agentes sonoros brotados de la naturaleza y que se presentaron a la vista de los primeros grupos humanos bajo la forma de frutos, racimos de semillas, vainas, carrizos, capullos secos, etc., aptos para producir, en las diferentes estaciones, rumores diversos que excitaron la curiosidad del hombre primitivo y le movieron a explorar con materiales sonoros ajenos a su cuerpo. La especulación sobre el tipo de instrumentos usados por esos hombres supone un análisis comparativo de las evidencias arqueológicas, estudios geográficos, etnohistóricos, etc., para lograr perfilar una imagen vaga de su práctica musical.

## Los idiófonos arqueológicos

Es de suponer que aquí como en otras regiones del mundo, los idiófonos<sup>1</sup> fueron

En la clasificación de Hornbostel y Sachs (Dent. 1917) son los cuerpos hechos de un material sonoro →

los primeros instrumentos musicales que se ven asociados al hombre debido a las particulares características del recinto geográfico en el que éste deambula. (Ilustración I)

La ubicación cercana al mar le facilita el acceso a conchas y caracoles, huesos y vértebras de grandes cetáceos, carapachos de tortugas, cangrejos y otros habitantes de los esteros, médanos y arrecifes; la habitación en bosques o regiones de calabazos, guajes y otros árboles particulares pone al alcance del hombre otros cuerpos susceptibles de resonar con el ingenio humano. El reto radica en la habilidad para descubrir la voz de ese objeto y en el arte de usarlo como vehículo de comunicación con el universo animado.

La selección y recolección de los primeros idiófonos, práctica individual y aprendizaje colectivo, nos habla de una música ligada íntimamente al entorno natural que repite los aullidos del coyote o el aliento de las cascadas en la montaña; personifica a las fuerzas desconocidas y es capaz de conjurarlas obteniendo un favorable balance vital.

Los probables litófonos arqueológicos raspadores de hueso, sartales de conchas y otros idiófonos preagrícolas (ca 10,000-5,000 a.c.) sugieren un proceso de selección y adaptación de recursos que en algunas regiones de México persiste hasta nuestros días. El hombre los toma, usa, destruye y perfecciona según sus circunstancias, creando así una tradición organológica particular.

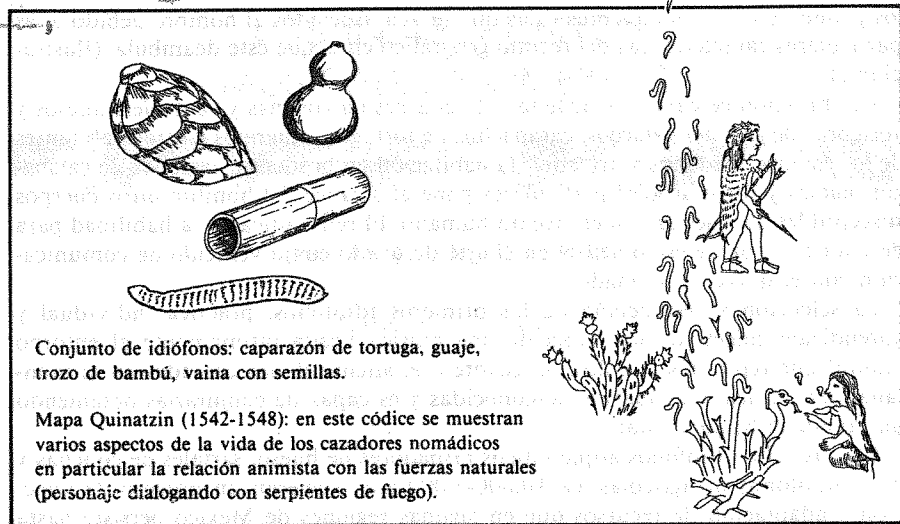
La imitación de bestias sagradas, la sublimación simbólica de los órdenes cósmicos, la expresión de señales y códigos o el simple juego casual, van configurando un lenguaje musical, acumulativo y organizado, transmitido a lo largo de extensos horizontes históricos.

Al adoptar una forma de vida nómada condicionada por las migraciones de los animales que le sirven de alimento, el hombre adopta también varias de sus actitudes; los observa minuciosamente y explora las maneras más variadas de imitarlos aprendiendo, asimismo, una serie de códigos sonoros simbólicos que él traducirá a sus propios medios vocales e instrumentales.

Los grupos migratorios por lo general nunca han sido afectos a transportar objetos pesados o voluminosos, salvo acaso ciertas conchas preciadas, huesos o representaciones totémicas, el resto de los instrumentos rituales de estos nómadas que penetraban por el noroeste del país eran recolectados en las regiones escarpadas de la Sierra Madre, en las Mesetas desérticas o en las solitarias costas donde ocasionalmente hallaban cementerios de tortugas y bancos de ostiones, variados y abundantes materiales que descartaban y reemplazaban por otros a medida que el uso lo exigía.

Muchos instrumentos eran asimismo, armas de cacería y otros aperos de trabajo como palos, arcos, hondas, piedras diversas, etc. Era un simple giro en el uso cotidiano, la evocación en un momento escogido de algún hecho ya pasado o por

que no requiere mayor elaboración para producir sonidos, ejem. un guaje con semillas; pueden ser de tipo báculo, tabla, percutido, gong, sonaja, raspador, sartal, cascabel, etc.



Conjunto de idiófonos: caparazón de tortuga, guaje, trozo de bambú, vaina con semillas.

Mapa Quinatzin (1542-1548): en este códice se muestran varios aspectos de la vida de los cazadores nomádicos en particular la relación animista con las fuerzas naturales (personaje dialogando con serpientes de fuego).

acontecer, lo que convertía en rito aquella exploración de los arcanos. (II. II)

Crece hermanadas desde un principio la música, la danza y el lenguaje, siendo desde entonces el instrumento musical un objeto material capaz de sostener y apoyar la expresión del hombre.

### Los primeros centros ceremoniales

Con el proceso de sedentarización confluyen una serie de factores que modifican sustancialmente la forma de vida del hombre americano.

En las áreas que eligen para vivir donde inician agricultura y urbanización poco a poco hacen altares y explanadas para realizar ritos colectivos. Los troncos ahuecados, coas para la siembra, sonajas de mango, sartales de concha o piedras organizadas, carapachos, cráneos, huesos estriados, piedras talladas, etc., se trabajan cada vez con mayor fineza, integrándoles simbolismos hoy oscuros.

Podemos considerar impensable el contar con evidencias materiales de otros idiófonos que no sean de piedra o hueso, por su menor resistencia a los cambios climatológicos.

Habrá que esperar a las primeras civilizaciones del antiplano; Cuicuilco por ejemplo, para hallar evidencias de instrumentos hechos de barro; silbatos, flautas, sonajas y tambores diversos.

Recuérdese el huéhueltl de Cuicuilco que Vicente T. Mendoza describe como "una olla con cuello en forma de campana y en su cuerpo tiene una decoración delineada con incisiones".<sup>2</sup>

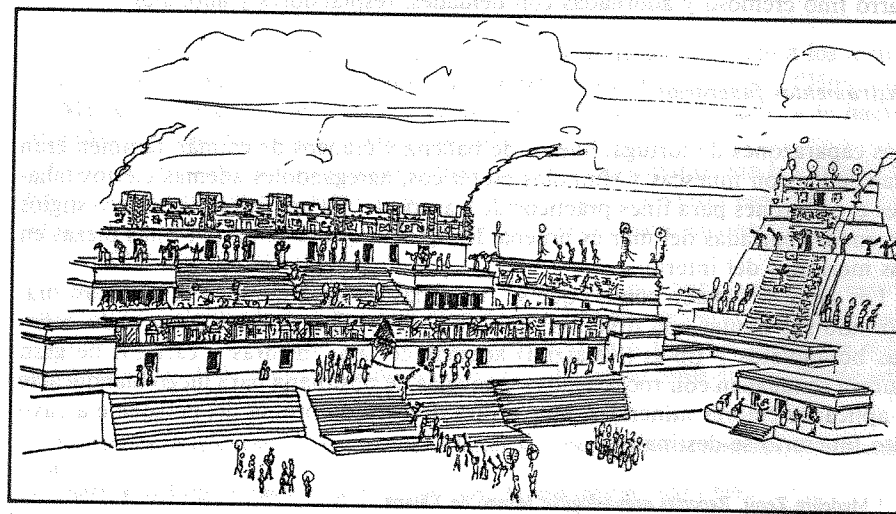
<sup>2</sup> Instrumental Precortesiano (1933) 206.

Los hallazgos de Tlatilco, Cuicuilco, El Arbolillo y Zacatenco sugieren un flujo de demanda y ejecución que dejó copiosos testimonios, sobre todo de figuras de pastillaje y de aerófonos cuyos sonidos conservan hoy en día timbres de aves extintas.

Con el perfeccionamiento de las técnicas de alfarería en los primeros asentamientos urbanos y con la creación de elaborados rituales en los centros ceremoniales de la Mesoamérica preclásica, se siente una proliferación de aerófonos en múltiples formas que hablan ya de una demanda que propició la creación de talleres domésticos y de técnicas de copiado. Así se observa el uso de moldes de barro y la repetición de ciertos modelos de figurillas de pastillaje que dió como resultado una estandarización de los aerófonos más experimentados. La participación de grupos numerosos en las danzas y ofrendas, impulsó un incipiente comercio de estas piezas, así como la aparición de artesanos dedicados al servicio de los templos.

### Los instrumentos musicales en el periodo clásico

Es razonable inferir que en los monumentales recintos sagrados del periodo clásico como Teotihuacán, Uxmal o Monte Albán, las vistosas ceremonias religiosas en escalinatas, calzadas o altares exigían la participación de un grupo numeroso de ejecutantes que requería, asimismo, de un instrumental variado y sonoro que respondiera a las advocaciones específicas de las deidades, así como a las necesidades de una multitud participante. El paralelismo que existe entre un amplio recinto sagrado y el denso volumen de instrumentos que requieren para resonar acorde, es evidencia de la relación entre la música y el espacio en que ésta se ejecuta. (II. III)



Reconstrucción de una ceremonia en el recinto sagrado de Uxmal, Yucatán (basado en Tatiana Proskouriakoff)

La manifiesta especialización de los constructores de instrumentos musicales durante este periodo se puede observar en los notables tallados de caracoles marinos, huéhuetles y teponaztlis, vasos silbadores y flautas múltiples elaboradas con sofisticados preceptos acústicos y con una calidad artesanal impecable. Especial mención requieren la infinita variedad de silbatos de la zona Jalisco-Colima. Sonajas en barro y cascabeles en concha, barro o metal se producen en grandes cantidades en el área de Teotihuacan mientras en el sureste maya, las flautas ocarinas y silbatos revelan una perfección de diseño que logra sonoridades exquisitas. En la zona del Golfo de México se especializan en flautas múltiples formadas de varias piezas tratadas con colores y texturas.

Instrumentos como la flauta triple de Tenenexpan, flautas de émbolo, flautas múltiples totonacas o las flautas de Jaina muestran un gran desarrollo de las técnicas de construcción. Asimismo, las ocarinas biglobulares de Chapala que producen escalas por tonos o los silbatos zoomorfos de Colima que imitan con toda propiedad cantos de aves, nos dan una idea del alto nivel artesanal en los procesos de construcción. Notables tanto por el ingenioso diseño como por la sorpresa sonora que producen, son los vasos silbadores, de los cuales existen ejemplares desde el periodo preclásico.

Instrumentos retrabajados en formas diversas como la flauta doble antropomorfa de Colima, confirman el cuidado con que se remodelaban los instrumentos para alterar tanto su sonoridad como su aspecto plástico.

Medellín Zenil reporta el hallazgo de una "planta de doble tubo decorada con un gran círculo estrellado y calado. Estuvo coronada además con una figura antropomorfa hueca, hecha de barro anaranjado, rojizo ... todas las flautas dobles que se han encontrado en la zona del Golfo son de este tipo y están fabricadas con un barro fino cremoso y adornadas con deidades, resplandores y animales".<sup>3</sup>

### *Instrumentos funerarios*

Los caparazones de tortuga, huesos de ballena y cráneos de caimán también eran trabajados con muescas y símbolos esotéricos, agregándoles además ciertos tahalies o cinturones para fines prácticos de transporte. La aparición de estos vestigios en zonas apartadas del mar es prueba del aprecio que se tenía por estas piezas en los mercados del interior.

Las astas de venado con las que se tañían las tortugas también se labraban suavizando sus puntas con diversos tipos de limado. Otras partes del venado como sus homóplatos y tibias (Kalatziki) además de lascas, piedras y carrizos de gran dureza se tallaban con rocas agudas y navajas de obsidiana para luego blanquearse o aplicarles colores minerales, hule u otra decoración propia del personaje a cuyo rito funerario se destinaban.

<sup>3</sup> Medellín Zenil, *Reportes arqueológicos* Museo de Xalapa.

Las procesiones funerarias de esclavos y sirvientes a menudo concluían con el sacrificio de éstos, para que guardaran los túneles de acceso a las cámaras mortuorias, quedando también con sus instrumentos y atavíos para distraer a su Señor con cantos floridos.

En el memorable entierro de Caçoci rey tarasco ... " hacían una larga procesión delante de las andas del cuerpo del difunto, el cual sacaban al punto de la media noche de palacio y le acompañaban ciertos músicos tañendo con unos huesos de caimanes en unas rodela de tortugas..., iban cantando ciertos cantares en que decían loores y alabanzas del señor cuyo cuerpo llevaban a quemar... iban tañendo trompetas con grande pausa y solemnidad de música".<sup>4</sup> (Ilustración IV)

### *Los instrumentos mexicas*

El periodo postclásico mexica es por razones históricas conocidas el momento más documentado de la historiografía prehispánica. La abundancia de vestigios arqueológicos, pictoamates, descripciones, crónicas misionales y otros testimonios de testigos oculares nos brindan la posibilidad de asomarnos a la práctica musical indígena.

Recordemos que los mexicas son uno de los últimos grupos que se asientan en el territorio del actual Valle de México y que en su proceso de asentamiento y consolidación como grupo hegemónico median sólo unos cuantos siglos. Esto determina que mantengan rituales e instrumentos de periodos arcaicos vis a vis de otros sofisticados medios sonoros y formas de ejecución asimilados en su contacto con las altas culturas del altiplano y otras regiones de Mesoamérica.

### *Instrumentos sagrados*

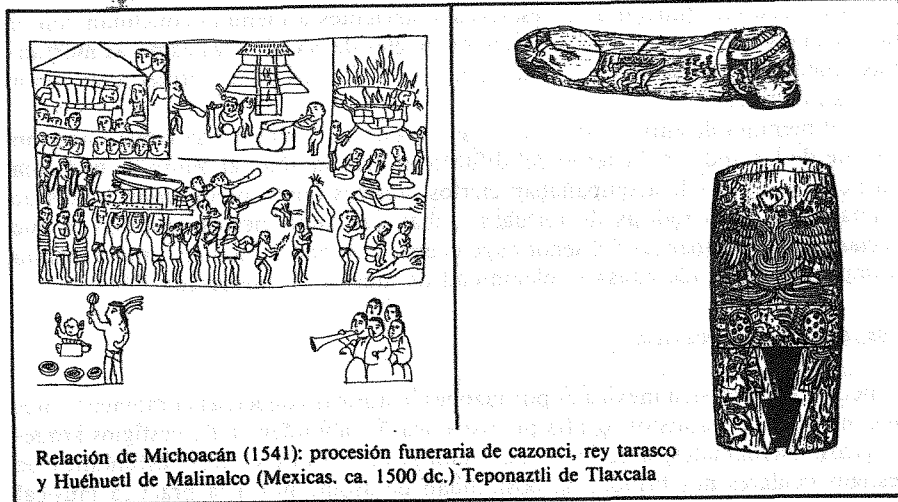
Entre los Mexicas se pueden observar una serie de actitudes respecto a los instrumentos que ilustran acerca del valor que conferían a estos artefactos. "Honraban en México y Texcoco y en muchas partes de la tierra como a Dios y le hacían ofrendas y ceremonias como a cosa divina".<sup>5</sup>

Como los pueblos animistas más antiguos, los mexicas mantenían la creencia de que el instrumento poseía alma y vida además de ciertos poderes específicos y que articular su voz era un proceso disciplinado y devoto para encontrar los tonos y formas de ejecución apropiados.

Los mitos de la creación del huéhuetl y el Teponaztli nos hablan de estos instrumentos como deidades que por voluntad propia decidieron bajar al mundo para acompañar al hombre. Este a su vez se compromete a tocarlos conforme a las sagradas reglas de la música donde la ocurrencia banal no tenía cabida. "y de aquí

<sup>4</sup> Relación de las ceremonias y ritos, etc., de los Indios de la Provincia de Michoacán (1541). Madrid, 1956. 22.

<sup>5</sup> Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España México*, 1967 I 189.



Relación de Michoacán (1541): procesión funeraria de cazonci, rey tarasco y Huéhuetl de Malinalco (Mexicas, ca. 1500 dc.) Teponaztli de Tlaxcala

dicen que comenzaron a hacer fiestas y bailes a sus Dioses; y los cantares que en sus areitos cantaban... llevándolos en conformidad de un mismo tono y meneo con mucho seso y peso sin discrepar en voz ni en paso".<sup>6</sup>

Las disposiciones respecto a la ejecución dentro de los rituales prescribía crudas sanciones, incluso de muerte para aquel cantor, danzante o instrumentista que negligentemente comprometía la perfección del rito.

Las representaciones en diversos tipos de piedras de los instrumentos musicales los convertía en altares sobre los que se realizaban sacrificios y ofrendas, subrayando así su carácter divino.

En las ofrendas funerarias de sacerdotes y príncipes o en las ricas petácatl<sup>7</sup> depositadas en las dedicaciones de templos, se incluían representaciones en obsidiana, ágata y jade de teponaztlis y huéhuetles en miniatura, además de cascabeles de oro, sonajas, sartales de concha y otros deleites que acompañarían al alma en su viaje por el inframundo.

### El mixcoacalli

Los instrumentos como objetos sagrados requerían de un tratamiento devoto, comenzando por un recinto apropiado para albergarlos. Sahagún<sup>8</sup> señala que había en Tenochtitlan una construcción específica llamada Mixcoacalli para guardar los

<sup>6</sup> Torquemada, F. Juan. *MONARCHIA INDIANA*, Mex. 1976, II, 78.

<sup>7</sup> Arcón de piedra que contiene la ofrenda.

<sup>8</sup> Sahagún, F. Bernardino, *Historia general de las cosas de la nueva España*, México 1956, II, 237.

teponaztlis con sus baquetas de hule (olmaitl) los huéhuetles, las sonajas en forma dorideras (ayacachtli), el tetzilácatl o campana de cobre, flautas pentáformas (cocoloctli), los raspadores de hueso (omichicahuastli) y ahí se reunían los músicos con danzantes y cantores para ensayar en los patios.

Es muy probable que dentro del Mixcoacalli se recibiera también instrucción sobre la construcción y mantenimiento de los instrumentos musicales. Se tallaban cuerpos cilíndricos de diversas maderas, corrigiendo y verificando su afinación con el uso de navajas de piedra o de braceros y quemadores. Para la construcción del teponaztli o del huéhuetl se adquirirían maderas de tlacuiloquauitl, (árbol bermejo o palo escrito), ahuéhuatl, caoba, ceiba, chicozapote, guanacaztle, encino, roble, pino así como también se adquirirían variedades de carrizos, lianas, mecates trenzados, hojas de palma, plumas, etc., para elaborar las sonajas de mano (ayacachtlis) y las de varas o bastón (chicahuaztlis) y una variedad de sartales y aventadores de palma que debían renovarse frecuentemente.

Otra forma de enriquecer la colección del Mixcoacalli era la de adquirir nuevos instrumentos en los grandes mercados, por ejemplo en el Tlatelolco, donde varios artesanos notables ofrecían a trueque sus flautas y ocarinas.

Había también instrumentos para fiestas específicas, por ejemplo, las flautillas de Tezcatlipoca usadas en el mes Tóxcatl que se encargaban a renombrados artesanos, ya que el personificador del Dios las tocaría y rompería antes del sacrificio o instrumentos peculiares de alguna deidad como la falda de conchas (citlallinicue) de la Diosa Tlamatecuhtli, la cual se representa en la lámina XXXVI del Códice Borbónico.

Existían otros instrumentos musicales destinados para ritos particulares, por ejemplo los funerarios. En el entierro de algún personaje importante se mandaban hacer ciertos quiquitzlis tallados, omichicahuaztlis y ayotls además de cascabeles de oro e instrumentos.

### Los cuicalli mexicas

Otro rasgo característico del periodo postclásico mexica es la creación de escuelas de música o cuicallis "muy bien edificados y galanas con muchos aposentos grandes y espaciosos, alrededor de un hermoso patio para el ordinario baile".<sup>9</sup>

Las fuentes consignan que la dedicación de los niños al servicio de los templos era, apenas sabían caminar, recién dejando el pecho de sus madres. Estas casas de canto dependían directamente de Mixcoatlailotla, encargado de la instrucción de los novicios, quien regulaba la educación asignando las diversas tareas y disciplinas respecto al cuidado del templo: la limpieza, conservación del fuego, las ásperas vigiliias nocturnas, además de las materias propiamente musicales: el aprendizaje de cantares, la construcción y ejecución de instrumentos y las complejas coreografías que acompañaban diferentes danzas a lo largo del año ritual. Todo esto for-

<sup>9</sup> Durán, F. Diego. op. cit. I, 190.

había un grupo de instrumentistas disciplinados que conocían las concéntricas rondas de las danzas, el simbolismo de los pasos, gestos y movimientos corporales, instruidos en la interpretación de los caracteres ideográficos y capaces de preservar la métrica musical con que debían ser cantados y acompañados. La responsabilidad de este aprendizaje y los rigores que aparejaban estas disciplinas, constituían un deber irrenunciable “y era tan cierto al acudir ellos y ellas a estas escuelas y guradábanlo tan estrechamente que tenían el hacer falla como cosa de crimen Lessae Maeistatis”<sup>10</sup>

El Cuicalli se encontraba próximo al gran cerco almenado y contornos de serpiente, el Coatepantli, que circundaba el recinto ceremonial de Tenochtitlan.

En varios códices se pueden observar pormenores del proceso pedagógico de la instrucción de los deberes penitenciales, la recolección de leña y cuidado del fuego, así como las guardias nocturnas.

### Instrumentos señalatorios

Por lo general las llamadas de los caracoles, ocarinas agudas, trompetas de guaje o corteza de árbol acompañados de percusiones y grandes fogatas, se dejaban sentir a grandes distancias, ya que ubicándose en los puntos cardinales más elevados de las pirámides podían transmitir llamados y mensajes llevando así el pulso urbano hora tras hora.

En los templos y azoteas de cada calpulli se recibían las señales sonoras que avisaban del comienzo de alguna solemnidad en el Templo Mayor o amplificaban el urgente toque de alarma ante un ataque sorpresivo.

El instrumental empleado regularmente consistía en “flautas a manera de cornetas, y de unos caracoles que sonaban como bocinas, con éstos llamaban a las horas

<sup>10</sup> Durán, op. cit. 181.



que se cantaban en el Templo de día y de noche... hacían con esta solemnidad de instrumentos y atabales cada mañana fiesta al Sol cuando salía con armonía y estruendo singular y saludábanle de palabra ... tañían de noche estos instrumentos otra vez ... había veladores que velaban las vigiliás de la noche, unos en los templos y otros en las encrucijadas de calles y caminos, su oficio era despertar a los sacerdotes y ministros para que acudieran a los sacrificios y horas nocturnas y a los de la República para lo mismo, conforme estaban obligados”<sup>11</sup>

Una importancia particular se daba a la enseñanza de los variados aerófonos usados en los rituales y de ellos quizá trompetas de caracol merezcan ser comentadas en primer término.

La trompeta de caracol es un aerófono natural de soplo verdadero y que se toca por vibración de los labios en la concavidad formada al cortar el apex. Dos cualidades especialmente apreciadas eran la calidad en los tonos graves y la intensidad de su volumen que requerían de un ejecutante con suficiente potencia para hacer correr sonidos claros a grandes distancias.

Ciertos caracoles de gran tamaño o de forma extraordinaria cobraban un alto valor de cambio, siendo remitidos desde regiones lejanas. Algunos procedían de las costas caribeñas de Yucatán o de los médanos del Golfo de México, otros de la Península de California o de las playas vírgenes del Océano Pacífico, y no es raro encontrarlos en lugares apartados del mar como Teotihuacan, Montealban o Tenochtitlán adquiridos ya sea como tributos de zona conquistada o por virtud del trueque en plaza y mercados.

Los cronistas al referirse a ellos los designan indistintamente como caracoles, trompetas, cornetas, trompas, bocinas, cuernos, pitos, etc, según el tamaño y conformación de la concha que produce una tesitura aguda o grave. Sólomente en relación a los cultos de Huitzilopochtli nos encontramos la mención de las trompetas de caracol con cuatro nombres diferentes: Tecciztli, Atecocolli, Quiquiztli y Tlapitzalli.<sup>12</sup> Asimismo es frecuente hallarlos como remates de cresterías o tallados en grandes bloques de piedra como altares u ornamentos arquitectónicos. (Ilustración VIII)

En fiestas particulares estos aerófonos combinados o a solo tenían funciones muy especializadas que requerían ser aprendidas en relación siempre al servicio religioso en general.

Se dice que las preparaciones penitenciales de la gran fiesta de Panquetzaliztli comenzaba cuatro meses antes y que los sacerdotes se encaminaban cada día a los montes donde tenían construidos altares “e iban tañendo con su caracol o corneta y su pito (alternándose) y así iban reanudando la música”<sup>13</sup>

En la víspera del sacrificio de cautivos se tañían a media noche las trompetas graves de caracol. Se iniciaba entonces el autosacrificio, sangrándose diversas par-

<sup>11</sup> Torquemada, op. cit. 227.

<sup>12</sup> Para ver más a fondo esto se recomienda el *Glosario de Instrumentos Prehispánicos* del mismo autor. U. N. A. M. *La Música en México* (1984) Tomo I.

<sup>13</sup> Códice Florentino lib. 2º, XXXIX, 130.

tes del cuerpo mientras que un mancebo tañía un silbato agudo llamado chichtli y recogía en un pequeño guaje cabellos cortados de las cabezas de los esclavos. Cerca del amanecer se tocaban otra vez las trompetas de caracol y los tambores para señalar que comenzaba la solemne procesión llevando la imagen del Dios Huitzilopochtli en unas andas de danzantes y cantores.

“Había por todos estos arcos atambores y bocinas y caracoles que hacían abominable y desgraciado sonido”.<sup>14</sup>

El regreso de la imagen al Templo Mayor algunas horas después era anunciado con toques de caracol y teponaztli a cuyo sonido “salían todas las dignidades de los templos con toda solemnidad posible, con sonido de atambores y bocinas y con danzas y bailes a recibir a su Dios de masa”.<sup>15</sup>

Un momento de espectación particular era la subida del ídolo con sus andas hasta lo alto del Templo, ya que debía realizarse con mucho concierto y precisión usando mecates trenzados para nivelar el andamiaje y facilitar la operación en los estrechos escalones.

Los tlamacazque o novicios del Templo sonaban desde lo alto sus trompetas de caracol marino y otros caracoles más grandes, “Tlapitzalo, Teucuciztli, Quiquiztli”.<sup>16</sup>

Uno de los momentos más dramáticos de estas ceremonias del mes de las banderas y pendones, era el sacrificio de los cautivos de guerra y de esclavos comprados como ofrenda. Uno de los oficiantes bajaba para guiar a las víctimas hacia lo alto del cu.

Los patios del Templo y los taludes escalonados se llenaban de gentes del pueblo que concurrían a presenciar el rito en ayuno y abstinencia hasta concluido el sacrificio ... en matando a uno, luego tocaban las trompetas y caracoles (y) descendían el cuerpo por las gradas rodando ... (una vez finalizado el ritual volvía a escucharse el) ... atambor, trompas y atabales y caracoles y gritos y alaridos”.<sup>17</sup>

A pesar de que en términos generales se suele considerar al Tecciztli como una trompeta de caracol, al Quiquiztli como un caracol gigante, al Atecocoli como una trompeta de guaje o tecomate y al Tlapitzalli como una flauta de barro con pabellón de trompeta, los nombres nunca son precisos ni específicos aludiendo sea al material de que están hechos o a la forma de ejecutarlos llegando muchas veces a resultar sinónimos, flauta, ocarina, silbato, cuerno, trompeta, etc.

El trabajo artesanal de cortar la embocadura, limpiar el interior del caracol (especialmente Fasciolárea gigantea y Strombus gigas) y la decoración con esgrafiados simbólicos policromados se encomendaba también a los diferentes niveles de novicios supervisados celosamente por el Tlapizcatzin.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Durán, I, XVIII, 284.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Códice Florentino 9, XIV, 63-67.

<sup>17</sup> Díaz Bernal. *Historia Verdadera*, 128.

<sup>18</sup> “Señor de la casa de las flautas”.

Algunas veces los perforaban para llevarlos colgados del cuello y cortados en segmentos representaban el emblema de Echécatl Quetzalcóatl.

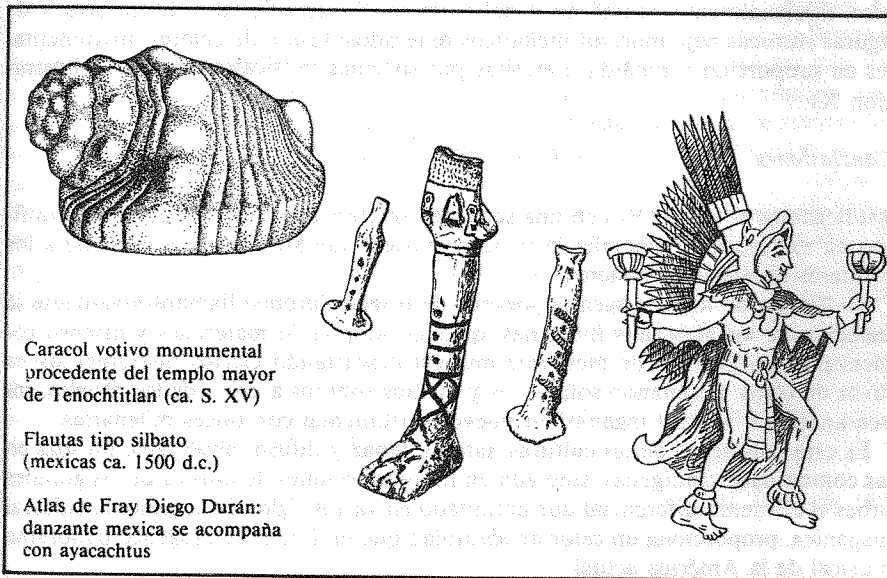
Asimismo, debemos observar la destreza artesanal requerida para elaborar las delicadas trompetas de corteza de árbol como las que aún se usan en las selvas amazónicas<sup>19</sup> observables tanto en códices como en los frescos de la Cámara II de Bonampak: el proceso de vaciado y curtido de los guajes a los que en ocasiones se les agregaban embocaduras de caña o carrizo adheridas con cera negra y que formaban otro tipo de trompeta de tecomate.

### Las flautas

Sin embargo, es en los aerófonos hechos en barro donde podemos observar más particularmente la originalidad y creatividad mesoamericana, éstos presentan una variedad de diseños que abarcan desde flautas de émbolo que en su interior albergan una cuenta hasta aerófonos dedicados a deidades específicas, silbatos zoomorfos capaces de imitar ciertas aves, flautillas múltiples de 2 a 5 tubos asociados, rectos o serpentinos, ingeniosos vasos silbadores, todos ellos abarcados genéricamente por los términos huilacapiztli o tlapitzalli. (Ilustración IX)

En ocasiones se precisa al silbato agudo como Chichtli o a los pares de flautas

<sup>19</sup> Izikowitz, *Musical Instruments of South America*, 224-252.



que aparecen en el Mixcoacalli, que reciben el nombre de coçolotli y que pueden describirse como flautas de soplo verdadero con canal de insuflación externo, aislado y con orificios. Se solían hacer de barro, de caña o de madera, por lo regular se ven asociadas por pares y frecuentemente presentan afinación pentáfona.

Los talleres de construcción de instrumentos de barro proliferaron en el México indígena y la demanda creciente de ciertos instrumentos acentuó el proceso de especialización. Esto se puede observar en la excelencia de algunos modelos de barro que incluso muestran ajustes de afinación cuidadosamente trabajados a diferencia de otros instrumentos hechos en molde y a la carrera que eran empleados como juguetes para niños o para ser rotos en ofrenda.

Silbatos, ocarinas y flautas que representan extensas gamas de seres míticos y reales y que funden sus voces con los símbolos materializados en sus cuerpos. Los mexicas del postclásico les llamaban huilacapiztli o tortolitas por su cuerpo abultado de aves. También se hicieron de jade como ofrendas.

La gran variedad de decorados y formas aluden a ritos muy específicos, ejemplo de éstos es el silbato de Malinalco con cabeza de águila que con su agudo timbre recordaba los deberes penitenciales o el silbato en forma de cráneo humano, que reproduce el rumor del viento y que era particular de los ritos de Echécatl Quetzalcoátl por el tiempo del mes IV Huey Tozoztli (abril) como recuerdo de las tolvane-ras. Muchas son las flautas múltiples experimentales que salieron de los talleres de los artesanos del barro en la Mesoamérica indígena y no nos detendremos a detallar ejemplos, bástenos recordar que es a base de aerófonos tanto de barro, madera, carrizo o concha que las melodías cobraban cuerpo expresadas en un tejido polifónico esencialmente pentáfono y polirrítmico. Superposiciones de timbres y de figuras rítmicas bajo motivos melódicos reiterados: fusión de colores instrumentales en proporción y medida prescritas por sistemas musicales rigurosos. (Ilustración X)

### Conclusiones

Así llegamos al siglo XVI con una serie de características organológicas que unifican en sus aspectos generales la imagen musical que Mesoamérica presenta a los primeros cronistas misioneros.

La llegada de nuevos agentes sonoros de origen Europeo llamará vivamente la atención de los artesanos indígenas, quienes adoptando materiales y diseños comenzarán un proceso de mestizaje musical descartando ciertos instrumentos en favor de otros, adecuando soluciones y medios sonoros a necesidades rituales, inventando con versátil ingenio, un nuevo instrumental con raíces milenarias.

Es este sedimento de las culturas nativas, tenaz y difuso, observable no sólo en las comunidades indígenas, sino aún en las producciones de música de las grandes urbes el elemento diferencial que decantado en varios siglos de hegemonía cultural hispánica, proporciona un calor de identidad que unifica el heterogéneo panorama musical de la América actual.

## DISCOGRAFÍA COMENTADA DE SILVESTRE REVUELTAS



EDUARDO CONTRERAS SOTO

**L**a lista de discos grabados de una de las músicas fundamentales del siglo XX puede considerarse extensa y satisfactoria si pensamos que es de un compositor nacido en un país subdesarrollado, y que sólo otros cuantos "privilegiados" como Villa-Lobos, Chávez, Ginastera, Ponce, Carrillo o Brouwer han accedido al artificioso limbo de la pseudoaltura musical europea. En un plano más objetivo, sin embargo, los más de cuarenta discos que contienen algún registro del de Santiago Papatzi siguen siendo insuficientes, porque buena parte de su música aún está sin grabar —a más de inédita—. Esta lista es, precisamente, una contribución para constituir una lista discográfica más completa y detallada, que falta en nuestro Silvestre así como en tantos otros autores mexicanos de relevancia. Contiene discos que, en algún momento, han circulado comercialmente; además, incluye ediciones no lucrativas, independientes o institucionales, o limitadas. Es probable que falten varios discos por consignar, así como cassettes "artesanales", difíciles de conseguir; no se han tomado en cuenta las cintas grabadas para las estaciones de radio. Siendo esta lista un trabajo personal, se ha acompañado de notas breves que añaden información sobre la historia discográfica de la música del duranguense; notas más subjetivas que objetivas, que pueden ser pasadas de largo para dedicarse a la sola lectura de las fichas de referencia. Esperamos que las contribuciones de otros investigadores se sumen para conformar toda una referencia discográfica que esté a la altura del compositor que enlista.

Junio de 1988

Las obras de Revueltas están en orden alfabético

## EXPLICACIÓN:

TÍTULO DE LA OBRA, AÑO DE COMPOSICIÓN / Intérprete (s): año de la grabación.

## ABREVIATURAS:

NPO	New Philharmonia Orchestra [de Londres]
OCMGM	Orquesta de Cámara de la Metro-Goldwyn-Mayer
OFCM	Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
OFUNAM	Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México
OSEM	Orquesta Sinfónica del Estado de México
OSN	Orquesta Sinfónica Nacional [de México]
OSX	Orquesta Sinfónica de Xalapa

- ALCANCIAS, 1932  
London Sinfonietta, Atherton: 1980
- ALLEGRO, para piano, 1939  
Sommer: ca. 1966; Helguera: 1969 (*Música...*); Higuera: 1988
- CAMINANDO, véase DOS CANCIONES
- CAMINOS, 1934  
NPO, Mata: 1976; OFCM, Bätz: 1985
- CANCIÓN, para piano, 1930  
García Mora: 1957
- CANCIÓN DE CUNA, véase SIETE CANCIONES
- CANCIÓN TONTA, véase SIETE CANCIONES
- CUARTETO DE CUERDAS No. 1, 1930  
Cuarteto Latinoamericano: 1984
- CUARTETO DE CUERDAS No. 1, 1930  
Cuarteto Latinoamericano: 1984
- CUARTETO DE CUERDAS No. 2, MAGUEYES, 1931  
Cuarteto Latinoamericano: 1984
- CUARTETO DE CUERDAS No. 3, 1931  
Cuarteto Latinoamericano: 1984
- CUARTETO DE CUERDAS No. 4, MÚSICA DE FERIA, 1932  
Cuarteto Latinoamericano: 1984, 1986
- CUAUHNÁHUAC, 1930  
Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Londres, Quadri: ca. 1955; NPO, Mata: 1976; OF-  
CEM, Bätz: 1985
- DANZA GEOMÉTRICA, véase PLANOS/DANZA GEOMÉTRICA
- DOS CANCIONES, 1937  
Puig: 1956 (Caminando); Bañuelas: 1986 (Caminando)
- DOS PEQUEÑAS PIEZAS SERIAS, Para quinteto de alientos  
OCMGM, Surinach: ca. 1958, The Westwood Wind Quintet: 1972

- DÚO PARA PATO Y CANARIO, 1931  
Rangel: 1971
- EL CABALLITO, véase SIETE CANCIONES
- EL LAGARTO Y LA LAGARTA, véase SIETE CANCIONES
- EL RENACUAJO PASEADOR, 1935  
London Sinfonietta, Atherton: 1980
- EL TECOLOTE, 1931  
Greissle: ca. 1953
- ES VERDAD, véase SIETE CANCIONES
- HOMENAJE A FEDERICO GARCIA LORCA, 1936  
OSN, Herrera de la Fuente: 1956; OCMGM, Surinach: ca. 1958; NPO, Mata: 1976;  
OFCM, Lozano: 1981; OSEM, Bätz: 1981
- ITINERARIOS, ca. 1937  
NPO, Mata: 1976
- JANITZIO, 1933  
OSN, Limantour: 1958; OSN, Herrera de la Fuente: 1969; NPO, Mata: 1976; OFCM,  
Bätz: 1985; Columbia Symphony Orchestra, Kurtz: Apéndice
- LA NOCHE DE LOS MAYAS, 1939/1960  
Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Limantour: 1960; OFCM, Lozano: 1981; OSX,  
Herrera de la Fuente: 1981; OFCM, Bätz: 1985
- LAS CINCO HORAS, véase SIETE CANCIONES
- MAGUEYES, véase CUARTETO DE CUERDAS No. 2, MAGUEYES
- MÚSICA DE FERIA, véase CUARTETO DE CUERDAS No. 4, MÚSICA DE FERIA
- MÚSICA PARA CHARLAR, 1938  
Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Limantour: 1960; OFCM, Bätz: 1985
- OCHO POR RADIO, 1933  
OCMGM, Solomon: ca. 1954-1956; OFUNAM, Mata: 1970; London Sinfonietta,  
Atherton: 1980; OSEM, Bätz: 1984; OSX, Herrera de la Fuente: 1986
- PLANOS/DANZA GEOMÉTRICA, 1934  
OCMGM, Surinach: ca. 1958 (Planos); OFUNAM, Mata: 1970 (Planos); NPO, Mata:  
1976 (Danza); London Sinfonietta, Atherton: 1980 (Planos)
- RANAS, 1931  
Greissle: ca. 1953; Rangel: 1971
- REDES, 1935  
OSN, Herrera de la Fuente: 1958; Louisville Orchestra, Mester: 1969; OFUNAM,  
Mata: ca. 1973; OSEM, Bätz: 1974; NPO, Mata: 1976; OSEM, Bätz: 1984
- SENSEMAYÁ, 1938  
Stokowski: 1947; Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Londres, Quadri: ca. 1955; OSN,  
Herrera de la Fuente: 1958; Orquesta Filarmónica de Nueva York, Bernstein: ca. 1964;  
OFUNAM, Mata: 1971; OSEM, Bätz: 1975; NPO, Mata: 1976; OFCM, Lozano:  
1980; OSEM, Bätz: 1981; OSX, Herrera de la Fuente: 1986
- SERENATA, véase SIETE CANCIONES
- SIETE CANCIONES, 1938  
Greissle: ca. 1953; Puig: 1953; González: 1958; Odnoposoff: 1962 (Canción de cuna;  
Las cinco horas); Araya: 1964 (El caballito; Las cinco horas; Canción tonta; Canción de  
cuna; El lagarto y la lagarta); Nieto: 1979 (El caballito; Las cinco horas); OSX, Pruneda:  
1981

- TOCCATTA (SIN FUGA), 1933  
OCMGM, Surinach: ca. 1958; London Sinfonietta, Atherton: 1980; Orquesta Filarmónica Real, Bátiz: 1985
- TRES PIEZAS, para violín y piano, 1932  
Ajemán: ca. 1956; Vernova: 1968
- TRES SONETOS, 1938  
OCMGM, Surinach: ca. 1958
- VENTANAS, 1931  
Louisville Orchestra, Whitney: 1967; OFCM, Bátiz: 1985



## PRIMERA PARTE 1947-1970

1947 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemaya*/Leopoldo Stokowski and his Symphony Orchestra. Dir. Leopold Stokowski. Estados Unidos: RCA Victor, 12-0470, 1947 1 disco: 78 RPM, monofónico: [R5?] cm.

Quienes conserven un ejemplar de esta grabación pueden enorgullecerse de tan preciosa reliquia. Es la más antigua grabación comercial que tenemos detectada de Silvestre Revueltas, precisamente la obra de su catálogo que tenía que ser grabada en primer lugar. Nos ha sido imposible tener acceso a un ejemplar del disco, por lo cual sólo podemos dar información documental. Leopold Stokowski, que se interesó constantemente por la música de América Latina, incluyó *Sensemaya* en un ecléctico ciclo de grabaciones con una orquesta no estable, de músicos reunidos ex-profeso para tales grabaciones. Fue el 11 de diciembre de 1947, cuando grabó el "Intermezzo" de *Goyescas*, de Granados y *El Cisne de Tuonela*, de Sibelius, que Stokowski dirigió la obra de Revueltas. Dadas las limitaciones técnicas de los discos de 78 revoluciones por minuto que, entre otros detalles, no podrían contener más de cinco minutos de sonido aceptable por lado, lo más seguro es que *Sensemaya* haya sido partida en dos para poder registrar todo el disco. No es difícil imaginar la calidad sonora de un disco monofónico grabado un año antes de la introducción comercial del microsuro, aunque no se tenga el disco. Por cierto, no hay que deplorar que Revueltas hubiera tenido su primera grabación fuera de su país: en esos años ninguna casa grabadora local se había animado a grabar música de concierto, y mucho menos de tipo sinfónico.

ca. 1953 Greissle, Jacqueline, soprano. Wolman, Josef, piano, [*Revueltas: 9 canciones. Ives: 11 canciones.*] Estados Unidos: SPA, SPA-9, [ca. 1953]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico]; [30?] cm.

De Revueltas, contiene: *Siete canciones, Ranas y El tecolote.*

Ante la imposibilidad de conseguir el disco, hemos recurrido a la reseña que sobre él publicara Otto Mayer-Serra en la revista *33 1/3* de enero de 1954 (Año II, no. 20); en dicha reseña, Mayer-Serra trata duramente el disco por varias razones: una, que los textos se tradujeran al inglés en estas versiones –recuérdese que cinco de las *Siete canciones* tienen textos de García Lorca–; otra razón, que la cantante las interpretara, al decir de Mayer-Serra, con una intención "falsa, sobre dramatizada y en general de una cursilería y afectación lamentables"; una razón más: sostiene don Otto, basado en su conocimiento directo del compositor, que los *tempi* de todas las canciones están equivocados. Nuestro reseñista cuestiona incluso al acoplamiento de canciones de Revueltas con canciones de Charles Ives en este disco. Vale la pena volver a citar a Mayer-Serra, para conocer ciertos "detalles" que tienen las notas del disco, las cuales demuestran que la inepticia puede darse en cualquier lugar: "...nos enteramos de que Revueltas (1) nació en 1889 (en vez de 1899), (2) todavía no ha fallecido, (3) fue un brillante pianista (instrumento que jamás dominó) y (4) destacó por el uso de instrumentos indígenas en sus obras orquestales (!)".



1953 Puig, Carlos 1915-1983, tenor. Frid, Geza, piano, *Songs from Mexico*. Holanda: Philips, N-00645-R [¿N-00643-R?], [1953]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 25 cm.

De Revueltas, contiene: *Siete canciones*

En un disco dedicado por completo a la canción de concierto mexicana, Carlos Puig dejó su versión de las *Siete canciones*. Por otras grabaciones conocemos el estilo de Puig; además, su trayectoria fue bien reseñada y recibida, todo lo cual nos permite hacer una suposición favorable de la calidad de esta versión, ya que no tenemos el disco. Es una edición holandesa, ya muy antigua y escasa; con toda seguridad dejó de circular años después, cuando las grabaciones estereofónicas desplazaron los primeros intentos con el microsuro. Mayer-Serra reseñó el disco con elogios. Las notas de portada son del propio Puig.

1954-1956 Orquesta de Cámara M.G.M. Izler Solomon, Carlos Chávez: *Toccata for percussion instruments. Silvestre Revueltas: Ocho por radio. Carlos Surinach: Ritmo jondo. Heitor Villa-Lobos: Choros no. 7.* Estados Unidos: MGM, E-3155, [ca. 1954-1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Ocho por radio.*

Alguna afortunada iniciativa promovió que la Metro-Goldwyn-Mayer produjera varios discos con música de concierto de latinoamericanos. Tal vez haya publicado más discos con música de Revueltas de los que aquí comentamos, pero es difícil establecerlo por causa de la distancia de treinta años que nos separa de ese material. Izler Solomon combinó autores contemporáneos y, hasta cierto punto, relacionados en concepción musical; la obra de Revueltas escogida fue *Ocho por radio*. Una versión formalmente correcta, digamos académica. La grabación es bastante aceptable, si tomamos en cuenta la época.

ca. 1955 Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Londres. Dir. Argeo Quadri, [Revueltas: *Sensemaya; Cuauhnáhuac. Mosolof: Fundición de acero. Chabrier: España.* Estados Unidos: Westminster, W-LAB-7004, [ca. 1955]. (Serie de laboratorio). 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico]; [30 cm.]

De Revueltas, contiene: *Sensemaya y Cuauhnáhuac.*

De lo más antiguo que se tiene noticia en las grabaciones sinfónicas de Revueltas. La casa Westminster produjo, a fines de los cincuenta, una serie "de laboratorio", la cual contenía grabaciones realizadas con los mayores avances que en ese momento existían en lo técnico. Por lo mismo, el repertorio que se escogía en esta colección a menudo tomaba más en cuenta las curiosidades tímbricas, o de amplitud de rango sonoro, que las musicales en lo cualitativo. No se podría asegurar categóricamente que este criterio imperó para seleccionar los dos Revueltas del disco; pero conviene recordar que *Sensemaya* pide cinco timbales y tres percusionistas con catorce instrumentos; en *Cuauhnáhuac*, por otra parte, se usa un huéhuatl, "pintado con los colores nacionales", según el irónico decir del violinista *obeso*. Las obras que completan este disco no son muy próximas al estilo revueliano: *Fundición de acero*, de Mosolof, en el estilo del "maquinismo revolucionario" de la URSS futurista –posible equivalente nuestro: *HP* de Chávez; Revueltas no produjo obras análogas–; y la decimonónica *España*, de Chabrier. Mayer-Serra reseñó este disco, gracias a lo cual tenemos conocimiento de su publicación, y lo elogió abundantemente. Estas grabaciones se reeditaron en otra presentación años después.

ca. 1956 Ajemían, Anahid, violín. Ajemían, Maro, piano, Carlos Surinach: *Doppio concertino. Carlos Chávez: Sonatina. Silvestre Revueltas: Tres piezas.* Estados Unidos: MGM, E-3180, [ca. 1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico]; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Tres piezas* para violín y piano.

En el número 139 de *Carnet Musical* (Año XI, vol. XI, septiembre de 1956), Gabriel del Río reseñó este disco de las hermanas Ajemían, que tiene una obra de Carlos Surinach dedicada a ellas, la *Sonatina* de Chávez y las *Tres piezas* para violín y piano del de Pappasquiaro. A las *Piezas*, del Río las subordina como seguidoras del estilo de la *Sonatina* de Chávez, la cual es de 1924 –las *Tres piezas* de Revueltas son de 1932–. Este cuestionable comentario del reseñista viene al caso porque parece sugerir que la obra de Revueltas es el "complemento" de este disco, su "lado B". Hoy en día no tiene importancia la ubicación: más importante es constatar el interés hacia el duranguense, incluso en sus trabajos "menores", por llamarlos de alguna peligrosa manera.

1956 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sones de Mariachi/Blas Galindo. Huapango/Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/Silvestre Revueltas. Tribu/Daniel Ayala.* México: Musart, MCD-3007, [1956]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Homenaje a Federico García Lorca.*

Este disco es histórico por varias razones. Para empezar, porque fue el primer disco de larga duración de una orquesta sinfónica que se grabó en México. Además, contribuyó fuertemente a asociar en el público dos obras tan distintas como *Sones de Mariachi* y *Huapango* en un mismo concepto de "carta de presentación oficial" de la música de concierto mexicana. Otra razón importante es que ha perdurado en el gusto del público durante ¡treinta y dos años!, en los cuales el disco no ha dejado de reeditarse. Al escoger Herrera de la Fuente el *Homenaje a García Lorca* inició una preferencia de los directores hacia esta obra, que ha sido de las grabadas en más versiones. Ejecutada con un esmero ortodoxo sobre las cadencias, la versión de la Sinfónica Nacional tiene brillo y nitidez. Sólo pierde un poco de volumen el piano, que en esta obra tiene el valor de un instrumento más dentro de la orquesta. A pesar de lo modesto de la grabación, el disco suena aceptablemente gracias a su prensado correcto.

1956 Puig, Carlos 1915-1983, tenor. Camo, Gilberto, piano, *Recital.* México: Musart, MC-3002, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 25 cm.

De Revueltas, contiene: *Caminando* (de *Dos Canciones*).

De las *Dos Canciones*, que son *Amiga que te vas* con letra de Ramón López Ve-

larde y *Caminando* con letra de Nicolás Guillén, la segunda ha contado con mejor suerte a la hora de las grabaciones. La versión de Carlos Puig se halla en una reliquia de disco, una larga duración de 25 cm., de los que todavía conservaban la dimensión del disco antiguo aunque ya se tocaron a 33 1/3 R.P.M. Aun con el estilo "concertista", Puig canta con un timbre agradable y una voz con fuerza dramática. La grabación y el prensado son buenos para su época. En general, podríamos afirmar que Musart grababa muy bien los solistas y pequeños conjuntos en las producciones Mayer-Serra/Sabre Marroquín de los años cincuenta y sesenta.

1957 García Mora, Miguel 1912-, piano. *Recital mexicano*. México: Musart, MCD-3012, [1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico: 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Canción* para piano.

Una corta obra, de sus primeros años como compositor, es la selección de Revueltas que Miguel García Mora grabó en su disco de autores varios, que incluye lo mismo a los románticos mexicanos del siglo XIX que a Chávez y a Galindo. El disco no se reeditó posteriormente, así que dejó de circular hace muchos años y hoy en día es imposible adquirirlo. No se ha hecho el esfuerzo por grabar juntas las varias obritas que Revueltas escribió para el piano. Si se hiciera esta colección, sería interesante un análisis sobre el lenguaje revueltiano en un instrumento con el cual no se le suele asociar.

ca. 1958 González Margarita, mezzosoprano. Moreno, Salvador, piano, *Canciones hispano-mexicanas*. España: La Voz de su Amo, LALP-283, [ca. 1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico]; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Siete canciones*.

Durante su estancia europea, Margarita González realizó grabaciones, como este disco español, reseñado por Gabriel del Río en *Carnet Musical* (Año XIII, vol. XIV, No. 157, marzo de 1958). Salvador Moreno acompañó en el piano a la mezzosoprano, la cual cantó canciones de su acompañante, de Blas Galindo y de Silvestre. La carrera de Margarita González, ampliamente elogiada, puede tomarse como referencia en favor de esta grabación; del Río la considera, efectivamente, una excelente versión, en un estilo marcadamente propio de *lied*.

ca. 1958 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *The Music of Silvestre Revueltas*. / Orquesta de Cámara M.G.M. Dir. Carlos Surinach. Estados Unidos: MGM, E-3496, [ca. 1958]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico: 30 cm.

Contenido: Lado 1: 1.- *Homenaje a Federico García Lorca*: 1.-Baile. 2.-Duelo. 3.-Son. 2.-*Tres Sonetos*. Lado 2: 1.-*Planos*. 2.-*Dos pequeñas piezas serias*, para quinteto de aliento. 3.-*Toccatta (sin fuga)*.

En la colección de la MGM destaca este volumen, dedicado por completo al de Papasquiari. Incluye grabaciones de obras de cámara muy curiosas y poco frecuentadas. Las *Dos pequeñas piezas serias* para quinteto de aliento, de característico humor revueltiano, están ejecutadas con limpieza sonora y una gran atención sobre el ritmo. Los *Tres sonetos*, inspirados por *Horas de junio* de Pellicer, son, en cambio, un trabajo de ambientación más íntimo; en manos de esta orquesta, tal ambientación parece enfriarse por una ejecución demasiado formal. La grabación de estos *sonetos* es la única que hasta ahora conocemos de esta obra. Por los mismos años de Herrera de la Fuente, Surinach dio otra versión del *Homenaje a García Lorca*; su versión se caracteriza por la lentitud de los movimientos primarios y tercero, lentitud de cadencia que no le sienta muy bien al *Baile* y mucho menos al *Son!*; además, Surinach lee al final del *Baile* una nota que ninguna otra versión grabada lee, lo cual podría denotar que hubiera estado siguiendo la partitura anterior a la edición de Southern. La versión de *Planos* según Surinach tiene en su favor la diversidad con que manejó los timbres de la orquesta, por lo que el resultado ganó riqueza sonora. La *Toccatta* se escucha interpretada correctamente, sin más. El que Surinach hubiera obtenido resultados que nos parecen mejores en unas piezas que en otras puede relacionarse con la afinidad de lenguajes entre las revueltianas "afortunadas" y la época musical de la grabación. El solo hecho de dedicar todo un disco de larga duración al duranguense ya fomenta un comentario positivo: tal vez fue esto lo más tomado en cuenta por Cristián Caballero al ponerlo en un *cuadro de honor* (*Clasidiscos*, no. 20, febrero de 1960). De otro lado, lo disparateo de su calidad pudo influir en el duro calificativo de "mediocre" impuesto al disco por Esperanza Pulido (*Novedades*, 21 de septiembre de 1958). Todo lo mencionado demuestra que esta grabación de Surinach no pasó desapercibida en su tiempo.

1958 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Redes, suite en dos partes; Sensemayá/Silvestre Revueltas. Sinfonía India/Carlos Chávez. Fronteras, suite del ballet/Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3017, [1958]. [Serie INBA]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Redes y Sensemayá*.

Por más de diez años, estas versiones de Herrera de la Fuente se instituyeron como las "oficiales", puesto que eran las únicas en amplia circulación durante la década de los sesenta. Y tienen bastantes méritos. Herrera de la Fuente dejó una versión de *Redes* correcta en lo formal, como era característico en este director. Sus grabaciones con la Sinfónica Nacional de los años 1958-60 tienden a remarcar el sonido de los metales; quizá por una tendencia de la época, aunque también pueden haber influido las precarias condiciones de grabación que 1958 le imponía a la OSN. En cuanto a *Sensemayá*, esta primera versión de Herrera —no la primera de todas, como queda dicho— captó atentamente la magia de su *crescendo* y llevó con desese-

perante lentitud el desarrollo hasta conseguir un ambiente verdaderamente ritual. Entre tantas versiones como hay de estos breves siete minutos de ritmo puro, tengo una predilección personal por la versión de este disco, con todo y su grabación modesta y monofónica y con su prensado apenas acorde con la grabación.

Reed Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente. Bolívar, Gloria, piano. Bosco Corroero, Juan, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por: Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3033, [1966]. 3 discos: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

Este álbum triple contiene reimpresiones de discos publicados originalmente por separado. Las versiones de Revueltas que contiene corresponden a los títulos ya mencionados de la Sinfónica Nacional: OSN, Herrera: 1956 y OSN, Herrera: 1958.

1958 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. José Ives Limantour, *Janitzio/Silvestre Revueltas. Tres cartas de México/Miguel Bernal. Ferial, divertimento sinfónico/Manuel M. Ponce*. México: Musart, MCD-3015, [1958]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Janitzio*.

La mejor lección que se puede extraer de las grabaciones Musart es que la medida de la tecnología no tiene por qué ser la medida del arte. Este caso concreto es el ejemplo, porque la grabación de *Janitzio* con José Ives Limantour al frente de la Sinfónica Nacional, difícilmente puede considerarse superada. Es precisa en colores y timbres, sabiamente abierta en el espectro sonoro; tiene un desarrollo impecable, llevado en todo momento por la alegría que la obra tiene de suyo. Poco importa la limitada calidad del sonido monofónico, de los tiempos en los que parecía que a toda la Sinfónica le hubieran puesto enfrente un solo micrófono para grabar. Con ayuda de un prensado digno, esta versión de Revueltas es de las más valiosas aportaciones hechas a su discografía.

1960 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música para charlar; La noche de los mayas*/ Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Dir. José Ives Limantour. México: Musart, MCD-3022, [1960]. (Casa de la Cultura Jalisciense). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

Contenido: Lado 1: 1. *Música para charlar*. 2-3. *La noche de los mayas*. 1: Noche de los mayas (Maestoso) 2. Noche de jaranas (*Scherzo*). Lado 2: 1. 3. Noche de Yucatán (*Andante mosso*). 4. Noche de encantamiento (*Sempre accelerando*).

Fruto evidente de la dedicación de José Ives Limantour a la difusión de la obra del duranguense, este disco contiene las primeras grabaciones de dos obras que Revueltas no preparó originalmente para escucharse como piezas de concierto. Por lo

mismo, las dos obras han despertado polémicas sobre su calidad musical, sobre todo recientemente y con *La noche de los mayas*, en la medida que Revueltas no fue quien decidió sobre la selección de los materiales para esta suite. De una forma u otra, desde que Limantour la estrenó en enero de 1960, *La noche...* ha pasado a ser una especie de monumento musical, más de una vez comparado con los murales clásicos de los tres grandes. No ha faltado director mexicano que haya probado a jugar a la grandiosidad sonora de estos treinta y cinco minutos preparados por Limantour sobre las treinta y seis secuencias originales de la película de Chano Urueta; tampoco han faltado nuevas grabaciones de *La noche...*: tenemos noticia de dos en 1981, y una más en 1985. La versión original de Limantour tiene en contra haber sido interpretada con una orquesta de modesta presencia, la Sinfónica de Guadalajara. Hay una larga historia sobre un frustrado "Festival Revueltas" en Durango, que causó la elección de esta orquesta por Limantour. La versión tiene muy buenos momentos, sobre todo su *Noche de jaranas*, frente a otros que se volvieron tropiezos, como las variaciones finales. El resultado final deja la impresión de que Limantour, profundo conocedor de Revueltas, director de la mejor versión hasta ahora grabada de *Janitzio*, habría logrado una más brillante *Noche* con una orquesta fuerte. Por lo que respecta a *Música para charlar*, Limantour hizo su propia versión con una selección de secuencias que no contiene todas las de la versión de Erich Kleiber —la selección de Kleiber respeta virtualmente la original de Revueltas. Conviene recordar que Kleiber también había preparado *Redes*—. No se puede establecer por qué Limantour no grabó todas las secuencias de la versión Kleiber; aunque, por otra parte, no incluyó material nuevo, distinto del original. Musicalmente, el punto vuelve a ser contra la orquesta. La grabación es modesta y monofónica, con cierta saturación en los *tutti*; el prensado, a la altura del disco y de su época. Este disco se reeditó durante más de diez años antes de ser descatalogado.

1962 Odnoposoff, Adolfo 1917-, violonchelo. Huberman, Bertha, piano, *Adolfo Odnoposoff*. México: Musart, MCD-3027, [1962]. (Serie SACM). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Canción de cuna y Las cinco horas (De Siete canciones)*.

En realidad, este álbum del chelista argentino Adolfo Odnoposoff contiene un arreglo suyo de dos títulos de la colección *Siete canciones* para niños, basada en poemas españoles. La sustitución de la voz cantante por el violonchelo da por resultado un juego ambiental y de timbres muy interesantes, en la que tal vez sea la única grabación de una transcripción para otro instrumento de la versión original de Revueltas. Aún siendo monofónica y antigua, la grabación es de muy buena calidad para sus recursos, nítida y balanceada; el prensado es de calidad aceptable.

ca. 1964 Orquesta Filarmónica de Nueva York. Dir. Leonard Bernstein, [Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras no. 5*. Guarnieri: *Danza brasileña*. Revueltas: *Sensemaya*. Fernández: *Batuque*. Copland: *Danzón cubano*. Chávez: *Sinfonía India*.] Estados Unidos: Columbia, MS-6514, [ca. 1964]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [estereofónico]; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Sensemaya*.

Reed Alemania (República Federal): CBS, 61059, [ca. 1964]. 1 disco: 33 1/3 RPM, [estereofónico]; 30 cm.

Con un criterio un tanto turístico, Leonard Bernstein escogió un repertorio de claras referencias regionales: algo así como una "excursión panamericana" por los compositores de concierto. Más allá del sarcasmo, en verdad hubo una selección de cortes "clásicos", conocidos ampliamente, y quizá sólo los brasileños Guarnieri y Fernández sean la "novedad" en su difusión. Bernstein escribió comentarios elogiosos sobre *Sensemaya*, hablando de sus ritmos alternados y complejos, de su entramado melódico, de su carácter sincopado... Sin embargo, se ha llegado a criticar la manera como dirigió su versión de Revueltas, diciendo que virtualmente la dirigió toda en el mismo compás, "aplanándola" gravemente. Este caso puede ser un ejemplo de que un nombre célebre no significa forzosamente garantía de calidad.

1964 Araya, Julia, mezzosoprano. Martínez Galnares, Francisco, piano, *Música y músicos de México, Cantares poéticos; vol. 1*. México: Musart, MCD-3029, [1964\*]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *El caballito. Las cinco horas. Canción tonta. Canción de cuna. El lagarto*. (De *Siete canciones*).

La costarricense Julia Araya grabó un disco de canciones mexicanas, cantando con un estilo marcadamente "liederístico". Aunque considero que tal estilo no es el más adecuado para cantar Revueltas, reconozco que la Araya manejó una alta calidad de técnica vocal. La grabación de este disco es una excepción entre las de Musart, porque tiene varios defectos; principalmente, un poco de saturación en los agudos y una cercanía de fidelidad tal que se escuchan ruidos ajenos a la música, como golpes en madera o de hojas de papel. El prensado es regular.

ca. 1966 Somer, Hilde, piano, *Hilde Somer plays Keyboard Masterpieces of Latin America*. Estados Unidos: Desto, DST-6426, DC-6426, [ca. 196]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Allegro para piano*.

La portada de este disco menciona los compositores cuyas obras ejecutó la aus-

tríaca-estadunidense: Juan [José] Castro, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez y Miguel Revueltas. En serio, así dice. Las notas de Henrietta Yurchenko en la contraportada son, desde luego, mas serias. Denotan una marcada atención sobre la única pieza revueltiana que el disco contiene: el curioso *Allegro*. Hilde Somer lo ejecutó tratando de apegarse a la cadencia, pausada y sin prisas. Lo malo es el exceso de ecos sobre el piano, que ensucia su sonido natural. El prensado no añade nada en contra.

1967 The Louisville Orchestra. Dir. Robert Whitney, *Ross Lee Finney: Symphony No. 3*. Silvestre Revueltas: *Ventanas*. Lothar Klein: *Musique à Go-Go*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LS-672, [1967]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Ventanas*.

La misma orquesta que en 1953 encargó a Moncayo la composición de lo que sería *Cumbres*; la misma célebre orquesta que tiene entre sus objetivos difundir las obras poco conocidas de grandes músicos, así como promover a los no consolidados; la orquesta que escogió, adecuadamente, grabar *Ventanas* en su sello discográfico, obtuvo una versión impresionante en lo musical; respetó los cambios de tempo y concentró la energía en soberbios *tutti* agresivos, violentos en ritmo y sonido. Esta versión de Whitney se vio afectada por una grabación saturada, que ni el buen prensado pudo salvar.

1968 Vernova, Luz, violín. Segura, Luz María, piano, *Recital de violín por Luz Vernova*. México: Musart, MCD-3066, 1968. (Serie SACM). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Tres piezas para violín y piano*.

Excelente violinista, de brazo energético, la mexicana de origen ruso Luz Vernova era la adecuada para grabar las agresivas y alegres *Tres piezas para violín y piano*. Más que la limpieza del sonido, lo mejor de su ejecución se escucha en la fuerza del contrapunto piano-violín y en la seguridad de la línea melódica. El disco está bien grabado en términos generales, con agudos limpios, aunque se escuchan ciertos ecos y a veces se opaque al piano. El prensado, satisfactorio. Por cierto, existiendo varios violinistas mexicanos excelentes, en veinte años ninguno parece haber prestado la suficiente atención a estas *Tres piezas*, para volver a grabarlas. Tal vez les teman, por su dificultad.

1969 The Louisville Orchestra. Dir. Jorge Mester., *Silvestre Revueltas: Redes (Complete)*. Alberto Ginastera: "Ollantay", *A symphonic triptych*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LS-696, [1969]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Redes*.

Según información indirecta, esta versión de *Redes* dirigida por el mexicano Jorge Mester parecería contener todo el material que Revueltas escribió para la película de Strand; es decir, hasta lo que no usó Erich Kleiber para preparar la suite que todos conocemos. Nos ha sido imposible confirmar esta información indirecta, al no haber tenido acceso al disco.

1969 *Música y músicos mexicanos*. México: Kanaab, CCI, 1969. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Allegro* para piano.

Toda una curiosidad discográfica: una grabación independiente, no de casas disqueras comerciales ya establecidas; con música para solistas de autores jóvenes en ese tiempo (1969): Kuri Aldana, Velázquez, Cosío y otros. Y, brillando particularmente como algo no muy contemporáneo, el *Allegro* para piano de nuestro duranguense, ejecutado con soltura y un poco de rapidez por Josefina Helguera. Siendo este disco ya de por sí cosa rara, lo es más aún al contener esta pieccecita de Revueltas. Es una lástima que, comprensiblemente al ser independiente, la grabación sea notoriamente mala –baja fidelidad, falta de nitidez– y su prensado, categóricamente pésimo. Como quiera que sea, el disco vale por su carácter documental.

1969 Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Luis Herrera de la Fuente. García Mora, Miguel, piano. *Concierto para piano y orquesta/José Rolón. Sonos de mariachi/Blas Galindo. Janitzio/Silvestre Revueltas*. México: RCA Víctor, MKL/S-1815, 1969. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Janitzio*.

Una década después de las grabaciones Musart, Herrera de la Fuente volvió a grabar el repertorio tradicional de concierto, con mejor calidad de sonido y prensado. En el caso particular de *Janitzio*, Herrera se lució con una ejecución cuidadosamente rítmica y muy espectacular, con fuertes efectos sonoros que tal vez sean "trampa" del estudio de grabación. Tenemos noticia de cuatro versiones grabadas de *Janitzio*, número alto para nuestra cultura.



1970 Orquesta de la Universidad [=Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]. Dir. Eduardo Mata. Suárez, Jorge, piano. Valle, Homero, piano. *Orquesta de la Universidad*. México: RCA Víctor, MRL/S-001, 1970. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Planos y Ocho por radio*.

Reed Estados Unidos: RCA-Red Seal, LSC-16348, [1970]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Esta es de las primeras grabaciones con las que se dieron a conocer Eduardo Mata y la Orquesta de la UNAM. Aparte de obra suya y de Rodolfo Halffter, Mata grabó dos obras del duranguense en contraste de popularidad; entre *Ocho por radio*, conocida por mucha gente incluso sin saber qué obra es, y *Planos*, comúnmente reservada para los más especializados en Revueltas. La tendencia de Mata a la rapidez para dirigir Revueltas queda un poco disminuida en estas grabaciones. El sonido de la orquesta parece por momentos "tosco" o "áspero", por así decirlo; pero esto no perjudica a Revueltas, y tal vez le ayude en cierto modo. *Planos*, como la obra de escritura y trayectoria difícil que es, con la añadidura de no participar de la imagen tradicional de la música revueltiana, le costó más trabajo a la Orquesta; aquí es donde se aprecia la mano de un director como Mata para disciplinar y organizar una orquesta, y salvarla de problemas de coordinación. El tiempo ha confirmado la clase de director que ya despuntaba en este disco.

## SEGUNDA PARTE: 1971-1988

1971 Orquesta de la Universidad [Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México]\*O. Dir. Eduardo Mata. Zarzo, Vicente, corno. *Discovery/Carlos Chávez. Sensemayá/Silvestre Revueltas. Sinfonía No. 3/Eduardo Mata*. México: RCA Víctor, MRL/S-003, 1971. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Sensemayá*

Primeramente, esta versión está grabada con muy mala calidad; muy abajo de lo que es común en la RCA Víctor, que tradicionalmente ha producido buenos registros. Hay mucha resonancia y saturación. Con respecto a la versión de Mata, tiene una marcada característica de su estilo: dirige *Sensemayá* con mucha "rapidez", como si tuviera "prisa". Una obra que está notoriamente asociada con un acto ritual, que tiene un movimiento encaminado hacia un clímax que parece nunca llegar, puede lograr mejor su propuesta si se interpreta con lentitud, sin acelera-

mientos. Por otra parte, a pesar de que la Orquesta de la UNAM grabó varios discos de calidad muy aceptable en esos años, *Sensemaya* "les quedó grande". Los alientos de madera, particularmente, fallan en el conjunto.

1971 Rangel, María Luisa, soprano. Rodríguez, María Teresa, piano, *Canciones mexicanas*. México: UNAM, MN-6, 1971. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 6). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Ranas* y *Dúo para pato y canario*.

Es ya fama pública la dedicación que Ma. Luisa Rangel ha puesto en las canciones de concierto mexicanas a lo largo de su carrera. Para dejar claras la ingenuidad poética de *Ranas* y el inmenso virtual estridentismo del *Dúo para pato y canario*, la soprano se inclinó a mantener claridad en la dicción, con gratos resultados. Es una curiosidad que la grabación sea monofónica en el ya tardío año de 1971.

1972 The Westwood Wind Quintet, *The Westwood Wind Quintet plays music by Cortés, Chávez [sic], Revueltas & Ginastera with Roger Greenberg, baritone saxophone & Thomas Stevens, Trumpet*. Estados Unidos: Crystal, S 812, 1972. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Dos pequeñas piezas serias* para quinteto de alientos.

Por cierto, de *serias* sólo tienen el irónico título muy propio de su autor. Estas dos joyitas de espíritu burlón —originalmente eran tres, pero actualmente una está perdida— son la obra de Revueltas que tiene este disco, de un quinteto estadounidense que también se interesó por obras de Chávez, Ginastera y el chicano Ramiro Cortés. Los integrantes del quinteto se escuchan correctos en su ejecución, sin ser sobresalientes. A pesar de esto, las *Pequeñas piezas serias* derrochan su humor por sí mismas; no importa que la ejecución no destaque especialmente este gesto tan revueltiano. Una buena grabación, que evita en todo momento saturar los agudos propios de los alientos al mismo tiempo que registra adecuadamente el saxofón barítono. Un prensado de buena calidad.

ca. 1973 Orquesta Filarmonica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dir. Eduardo Mata, Coro de la UNAM. Dir. Luis Berber, *Moncayo, Chávez y Revueltas*. México: UNAM, MN-7, ca. 1973. (Voz viva, Serie Música Nueva, 7). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Redes*.

Mata dirigió la OFUNAM de tan excelente manera que logró una gran versión de *Redes*; fuertemente acentuadas sus percusiones y remarcados sus *ostinatti* célebres. Lo que falla en este disco son la grabación y el prensado. La una, por saturación

de agudos y de los *tutti* de la orquesta. El otro, por su consistentemente mala calidad. Casi todos los discos de la colección Voz Viva de la UNAM adolecen de un prensado muy deficiente, con notorio ruido de superficie y material de segunda.

1974 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, *Orquesta Sinfónica del Estado de México; director: Enrique Bátiz*. México: CBS, MLS-9204, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Redes*.

Esta grabación, la primera que difundió comercialmente la OSEM, parece una carta de presentación convencional, por la curiosa selección de repertorio. La primera versión de Bátiz a *Redes* —este director haría una segunda, años más tarde— es notoriamente literal, sin rasgos especiales de interpretación. Bátiz leyó textualmente la partitura de Southern; es decir, separa muy definidamente las dos partes de la suite, cerrando la primera con el *tutti*; en un golpe que no ejecutan otros directores, tal vez en aras de interpretar la obra como una sola pieza. La ejecución orquestal deja ver que la OSEM apenas se consolidaba como una orquesta regular en esos años. Comparar esta versión con la de la misma orquesta diez años después es un ejercicio muy útil que demuestra cómo evoluciona un conjunto musical. La grabación es modesta; el prensado, malo.

1975 Orquesta Sinfónica del Estado de México, Dir. Enrique Bátiz. Novelo, Hermilo, violín, *Orquesta Sinfónica del Estado de México*. Edición Especial. México: OSEM [Discos Rex], OSEM 001/2, 1975. 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Sensemaya*.

Durante una de las primeras giras que harían internacionalmente célebre a la Orquesta Sinfónica del Estado de México y a Enrique Bátiz, se grabó este álbum de testimonio de sus conciertos en el Carnegie Hall de Nueva York y en el Orchestra Hall de Chicago. El repertorio grabado contiene desde la quinta sinfonía de Chaikovsky hasta los himnos mexicano y estadounidense, pasando por Dvorak, Galindo y Max Bruch. Fue el público de Chicago el que escuchó a Bátiz dirigir la obra maestra de Revueltas el 17 de julio de 1975; la única grabación en vivo, en disco, que conocemos de una obra del duranguense. Esta versión parece haber registrado la creciente reacción del público ante la acumulación sonora y el envolvente ritmo de *mayombé-bombé-mayombé*. Calidades de grabación y prensado pasan a segundo término frente al valor documental del concierto.

1976 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Silvestre Revueltas, Música orquestal.*/New Philharmonia Orchestra [de Londres]. Dir. Eduardo Mata. México: RCA Victor, MRS-A-1, 1976. (Red Seal). 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Contenido: Disco 1: Lado 1: 1.-*Sensemayá*. 2.-*Redes*. Lado 2: 1.-*Itinerarios*. 2.-*Caminos*. Disco 2: Lado 1: 1.-*Homenaje a Federico García Lorca*. 2.-*Danza Geométrica*. Lado 2: 1.-*Cuauhnáhuac*. 2.-*Janitzio*.

Reed. Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemayá; Redes; Caminos; Itinerarios; Janitzio.*/New Philharmonia Orchestra [de Londres]. Dir. Eduardo Mata. Estados Unidos: RCA-Red Seal, ARL1-2320, 1976. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Varios factores han colaborado para hacer de éste algo parecido a *El Álbum* de Silvestre Revueltas, el definitivo. Entre otros, contener ocho obras del de Papasquiari; otro factor: una orquesta de la calidad de la New Philharmonia; otros más, la batuta de Eduardo Mata y un muy buen nivel de grabación. Escuchando este álbum, cualquier oyente puede tener un conocimiento general del discurso revueltiano en toda la extensión de su riqueza y variedad; desde *Janitzio* y *Caminos* hasta la *Danza geométrica* y *Sensemayá*, pasando por *Itinerarios* y el *Homenaje a García Lorca*. *Sensemayá*, que naturalmente abre el álbum, vuelve a ser objeto de rapidez en manos de Mata, lo cual da la versión más breve de todas las grabadas: 5'56. Insisto en una versión personal sobre lo conveniente que es darle a esta obra un ritmo pausado, desesperante por impaciente. *Redes*, grabada por segunda vez por Mata, refleja el estilo determinado en su versión anterior, aunque ciertos matices en los metales y un destacamiento menor de las percusiones distinguen a esta versión de la primera. *Itinerarios*, considerada en otro tiempo una obra inconclusa y rescatada sobre todo gracias a J. I. Limantour, tuvo en ésta su primera grabación un feliz resultado: la obra, no muy emparentada con las piezas revueltianas tradicionales -"de ambiente mexicano"-, da un valor preponderante a las cuerdas en la conducción de los temas, algo inusitado en nuestro compositor. La New Philharmonia sacó adelante la obra con suma limpieza en la coordinación de violines, violas y chelos; de aparente dificultad en una primera audición, *Itinerarios* pasa a ser inolvidable cuando se vuelve a escuchar. En cuanto a *Caminos*, aquí la "velocidad" de Mata le dio un resultado eficaz, puesto que esta pieza de 1934 es, de hecho, un *corridote*. Mata sostuvo el ritmo, le dio velocidad; la orquesta llevó sin tropiezos uno de los más célebres *ostinati* de la obra revueltiana, y *Caminos* quedó lista. El *Homenaje a Federico García Lorca*, una versión casi sin tacha, a menos que la exigencia hiciera objetar cierta disonancia de las maderas agudas en el *Duelo*: fuera de la minucia dicha, un ritmo constante, una limpieza sonora y concordancia de los temas cruzados en el *Son*. La cita burlona que el flautín hace de la flauta mexicana en la mitad del *Son*, la cual podría haber pasado desapercibida entre británicos, quedó en su lugar correcto, seguramente gracias a Mata. La *Danza geométrica*, la hermana para gran orquesta de *Planos*, da luz sobre momentos revueltianos diversos de su estilo más conocido, del mismo modo que *Itinerarios*. Es

interesante comparar cómo dirigió Mata *Planos*, y años después a su hermana mayor, porque se aprecian constantes estilísticas más de director que de compositor. Aunque las dos obras siguen casi fielmente la misma forma, hay libertades en varios pasajes y el cambio de instrumentación da a cada obra su propia dimensión sonora. Mata obtuvo un *Planos* decoroso años atrás; en cambio, realizó una *Danza geométrica* excepcional, con ayuda de la orquesta. La grabación de *Cuauhnáhuac* se hizo con claridad, resaltando sus episodios íntimos y tranquilos, al mismo tiempo que se llevó con mesura los pasajes con la orquesta completa. El trabajo con la primera obra orquestal de Revueltas es de fina delicadeza, aún en los momentos fuertes. Por último, este álbum doble cierra -no podía ser de otra manera- con *Janitzio*: Así como *Caminos* puede ser llamado *corridote*, a *Janitzio* podríamos considerarlo un *valsezote*. Mata aquí remarcó de nuevo "rapidez", y no consiguió el mismo alegre resultado que en el *corrido*; a pesar de esto, sonoramente es muy lograda su versión del *vals*. Volviendo al conjunto del álbum, no podemos menos que respetar tan ambiciosa empresa que ningún otro director se ha animado a realizar; ya sea porque no tienen recursos a su disposición en cuanto a casas disqueras o tiempo de preparación o simple paga; o porque no tienen interés en un *vulgar músico mexicano*; ya sea porque temen no estar a la altura que exige la música de este autor para dirigirla e interpretarla bien; o, en fin, por otro cualquier motivo. En Estados Unidos circuló una edición de las grabaciones Mata, condensada en un sólo disco, como queda indicado; tiene cinco de las ocho obras, incluyendo tres de las más conocidas, citadas y grabadas. Como grabación, no hay mucho qué objetarles; quizás un poco de resonancia en algunas obras, pero nada más; el prensado fue de menor calidad que otros discos de la RCA, no deprimente pero sí notorio. Este álbum no se ha reeditado en más de diez años. ¿Por qué?

1980 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música de cámara*/London Sinfonietta. dir. David Atherton. México: RCA Víctor, MRS-019, 1980. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Contenido: Lado 1: 1/3.-*Alcancías*. I.-Allegro. II.-Andantino. III.-Allegro vivo. 4.-*El Renacuajo paseador*. Lado 2: 1.-*Ocho por radio*. 2.-*Toccatta*. 3.-*Planos*.

¿Cómo habrán escuchado los músicos de la London Sinfonietta, acostumbrados a Stockhausen y a Xenakis, a un viejo contemporáneo como Revueltas? Es curioso cómo un compositor que trabajó entre 1930 y 1940 tiene todavía mucho qué decir, inclusive en un plano "vanguardista", a generaciones de medio siglo después. David Atherton escogió un repertorio variado, el cual contiene lo mismo la sencillez de *Alcancías* que la dificultad de *Planos*. Bitánicos y todo, los músicos captaron el humor revueltiano y lo aplicaron muy bien en *El renacuajo paseador* y en *Ocho por radio*. La calidad de su ejecutantes les permitió hacer acrobacias sonoras como las que piden la *Toccatta*, *Planos* y el mismo *Renacuajo*. Por cierto, sólo hemos detectado esta grabación del multicitado *Renacuajo*. Las versiones de Atherton tienen

mejor calidad musical que las anteriores de Mata con la OFUNAM: más precisión con los temas, trazo continuo y sin tropiezos. La grabación es muy buena; específicamente pensada para destacar pocos instrumentos, porque el arco sonoro queda bien cubierto. El prensado, bueno en términos generales; al ser poco tiempo por lado, se grabó con buena separación el surco. No conocemos la edición original, que suponemos debe haber circulado, porque grabación y producción se hicieron con la RCA internacional. En México, el disco fue parte de una serie que la SEP coprodujo con la RCA nacional.

1988 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, Chávez; *Symphony No. 2. Moncayo: Huapango. Revueltas: Sensemayá; Homage to García Lorca*. Estados Unidos: Varese-Sarabande, VCDM-1000. 220, 1981. 1 disco 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Sensemayá* y *Homenaje a Federico García Lorca*.

Reed —, *Music of Mexico*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-7146, 1981. (HMV Greenleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

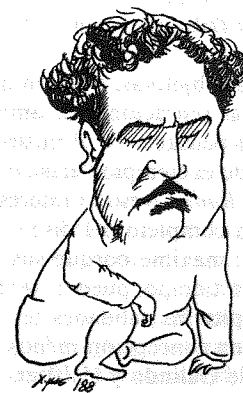
Este disco, que aumenta la colección "para el turismo", recuerda los mejores tiempos de la OSEM: no tanto en lo musical, donde siempre se ha destacado, como en su proyección pública. El disco lo publicó originalmente Varese-Sarabande en Estados Unidos; para distribuirlo en Gran Bretaña y otros países, se reeditó en la EMI. Otros álbumes de la OSEM tuvieron un proceso de difusión similar. Este álbum que estamos reseñando fue uno de los primeros —si no el primero— en grabar música de concierto mexicana con el sistema digital; incluso, en la funda de la edición de EMI se explica en qué consiste este tipo de grabación. Además del *Huapango* y la *Sinfonía India* —vaya obviedad—, el álbum contiene un *Sensemayá* más y el *Homenaje a García Lorca*. Las interpretaciones de Bátiz tienden a acentuar cualquier explosión sonora, en un marco de espectacularidad y brillo tímbrico. La distribución sonora de las grabaciones remarca ciertos sectores orquestales un tanto desproporcionadamente; sin embargo, el sonido registrado es nítido y el prensado, fino. En estas cualidades es en lo que este disco británico tiene especial relevancia. No importan tanto ciertos detalles, como el que los editores no sepan escribir correctamente el nombre de la sala de conciertos de la ciudad de México donde este disco se grabó.

1981 Revueltas, Silvestre 1899-1940. *La noche de los mayas; Homenaje a Federico García Lorca*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Dir. Fernando Lozano. Francia: Forlane, UM-3707, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Contenido: Lado A: 1-3.—*Homenaje a Federico García Lorca*. I.—Baile. II.—Duelo. III.—Son. 4.—*La noche de los mayas*. I.—Noche de los mayas (Molto sostenuto). Lado B: 1-2.—II.—Noche de jaranas (Scherzo). III.—Noche de Yucatán (Andante espressivo). IV.—Noche de encantamiento (Tema: Variaciones I, II, III, IV — Final). [Cadencia de F. Lozano].

Reed —. México: Peerless-Forlane, M/S-7011-1, 1982. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Fernando Lozano también dejó su *Noche de los mayas*. En un disco grabado en México y prensado en Francia, la OFCM interpretó esta suite junto con el *Homenaje a Federico García Lorca*, y el disco tuvo un afortunado resultado. Afortunado porque, más allá de polémica, en *La noche...* hay música revueltiana de primer orden, vigorosa y eminentemente rítmica; por otra parte, el *Homenaje...* es obra básica del de Papasquiario, virtualmente más allá de toda discusión. Cómo trató Fernando Lozano las obras es otro asunto. *El Homenaje...* quedó grabado en una de sus mejores versiones, bien manejada, con énfasis particular en el destacamiento de las trompetas. Un *Son* con ritmo impecable, por la precisión y la constancia. Respecto de *La noche...*, nuevamente hay que remarcar los pros y los contras. Aunque Lozano era aficionado a la grandilocuencia —cuando menos en esos años—, el primer movimiento "le quedó grande", en tanto que suena muy fuerte pero no se sostiene con solidez instrumental. *Noche de jaranas* está llevado con una lentitud particular, la versión más lenta de este movimiento entre todas las grabaciones. Esta lentitud causa un efecto interesante, pero desliga un tanto a este movimiento de los otros tres, dirigidos con las cadencias usuales que estableció Limantour; dicho de otra manera, no hay una coherencia formal en la secuencia *Mayas-Jaranas-Yucatán*. El resto de la suite ha sido ejecutado correctamente, sin particularidades brillantes. Es una lástima que una grabación tan nítida, limpia sobre todo con los metales, se haya estropeado con una edición de pésima calidad, ya que en el final de cada toma de sonido se escucha claramente cómo se levantan los músicos de sus asientos! El prensado original es de buena calidad; en cambio, no es tan bueno el prensado de la reedición mexicana que Peerless hizo tiempo después, cuando se acabó el tiraje francés original. Como quiera que sea, el disco se ha seguido reeditando en estos seis años.



1981 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas*. / Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dir. Luis Herrera de la Fuente. Margarita Pruneda, soprano. México: RCA Victor, MRS-021, 1981. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Contenido: Lado 1: I.-*Siete canciones*. I.-Caballito. II.-*Las cinco horas*. III.-Canción tonta. IV. *El lagarto y la lagarta*. V.-*Canción de cuna*. VI.-*Serenata*. VII.-*Es verdad*. 2.-*La noche de los mayas*. I.-Noche de los mayas. Lado 2: 1-2- II.-Noche de jaranas. III.-Noche de Yucatán. IV.-Noche de encantamiento.

Una *Noche de los mayas* más vino por cuenta de Luis Herrera de la Fuente, veintidós años después de Limantour. Personalmente, considero que, de las cuatro versiones hasta ahora grabadas de esta suite, ninguna es completamente satisfactoria: cada una tiene momentos destacados y hasta excelentes, pero la totalidad desmerece. Herrera contó con buena orquesta, y su versión es la más cercana a lo equilibrado. Falla su *Noche de Yucatán*, alargada y con cierto acento meloso. Sus mejores momentos: el majestuoso principio de la obra y las variaciones de *Noche de encantamiento*, con mano firme sobre los ritmos. El disco también contiene las *Siete canciones para niños*, grabadas integralmente en versión orquestal. Hay una diferencia notoria entre las canciones con piano y las canciones con orquesta; no se trata de ver si son mejores o peores: son distintos sonidos. Margarita Pruneda manejó un timbre muy fuerte, con mucha resonancia, y sacrificó la claridad en la letra por la musicalidad de la voz. Aquí es donde mejor puede notarse cómo un estilo "concertista", "operístico", no ayuda mucho a Revueltas. Una muy buena grabación, unida con un prensado mediano, y un disco que, en lo comercial, pasó un tanto desapercibido, injustificadamente.

1984 Orquesta Sinfónica del Estado de México. Dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 2*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2700311, 1984. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Redes* y *Ocho por Radio*.

En un plano de consideraciones subjetivas, podrían hablarse de *Redes* como de la obra donde Revueltas evoca más sensaciones de ambiente trágico, más allá de la historia filmica para la cual fue pensada; en el mismo plano personal, más de un comentarista ha mencionado que el ejemplo "clásico" del sano sentido del humor revueltiano puede ser *Ocho por Radio*. Resulta interesante que Enrique Bátiz haya escogido ofrecernos, en un lado completo del disco, *Redes* primero e, inmediatamente después, *Ocho por radio*; maxime porque sus versiones recalcan estos ambientes subjetivos que, al mismo tiempo, pueden ser citados peligrosamente como lugares comunes. Este disco repite las calidades técnicas del primer volumen de *Music of Mexico*; quizá tenga una concepción menos "turística" o "exportable" al incluir obra menos conocidas de Galindo y Halffter. Las selecciones de Revueltas

incluidas, en cambio, sí son ya conocidas en Gran Bretaña, porque incluso las han grabado las mismas orquestas británicas -*Redes* en 1976, *Ocho por radio* en 1980-. En la discografía de la edición conmemorativa de la OSEM (1987) se menciona una edición estadounidense, publicada por Varese-Sarabande con el número de catálogo VCDM-1000.290, que presenta *Redes*, pero con *A la busca del más allá* de Rodrigo y la *Sarabanda para cuerdas* (de *La hija de Cólquide*), de Chávez. No podemos dar por seguro el dato, tanto por no conocer personalmente dicha edición, como por el hecho de que la discografía de Enrique Bátiz, la cual contiene todo lo grabado por este director hasta 1987, no menciona otra edición de *Redes* más que de EMI; además, esta discografía indica claramente que *A la busca de más allá* fue grabada por Bátiz, pero dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Londres, no la OSEM.

1984 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*. / Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. México: UNAM, MN-22 (Voz Viva, Serie Música Nueva, 22). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Contenido: Cara 1: 1.-*Cuarteto No. IV, Música de feria*. - 2-4.-*Cuarteto No. II, Magueyes*. I.-Allegro giocoso. II.-Molto vivace. III.-Allegro molto sostenuto. Cara II: 1-2.-*Cuarteto No. I*. I.-Allegro enérgico. II.-Vivo. 3-5.-*Cuarteto No. III*. I.-Allegro con brio. II.-Lento. III.-Lento-Allegro.

Una valiosa grabación de la música de cámara del duranguense. Tiene el valor musicológico de reunir los cuatro cuartetos en una misma edición, distribuidos en virtuales Lado A y Lado B en sentido comercial: o sea, lo importante y destacado en el Lado A, lo secundario y complementario en el Lado B. Efectivamente, los cuartetos 1 y 3, difíciles de escuchar y con momentos fallidos, son los que en el Lado B se han dejado para dar paso a los otros dos cuartetos; los cuales, en una especie de contraste, son de los más importante que se ha escrito para cuarteto de cuerdas, y por ello han sido colocado en el Lado A. *Música de feria*, el cuarto cuarteto, ha sido resuelto de manera muy apegada al espíritu del autor, gracias al conocimiento que de su obra tienen los integrantes del Cuarteto Latinoamericano. *Magueyes*, el cuarteto No. 2, está ejecutado con limpieza en la línea melódica y en la coordinación. Es particularmente admirable la ejecución del tercer movimiento, una sola frase musical sin pausa, que el Cuarteto deja remarcada tal como está escrita. Los otros dos cuartetos han sido ejecutados de la misma correcta forma, con destacados momentos en las asperezas del primer movimiento del cuarteto 1, y en la melodía directa y clara del cuarteto 3. Es significativo que, con una tradición mexicana de excelentes cuartetos de cuerda -recordemos los de Ruvalcaba y Novelo, por ejemplo-, y con el respeto que los cuartetos de Revueltas siempre han despertado en los cuerdistas, nunca antes se hubieran grabado. Como obras complejas y difíciles que son, exigen unos ejecutantes preparados, con técnica muy desarrollada y conocimiento del lenguaje del autor. El Cuarteto Latinoamericano no es el primero que ha reunido esas características, pero sí fue el primero en

valerse de ellas para grabar los cuartetos de Revueltas. Excepcionalmente para ser de Voz Viva de la UNAM, la grabación es de óptima calidad y el prensado, satisfactorio. Muchas generaciones de universitarios jóvenes, que no tienen gran conocimiento de la obra de Revueltas, han venido a conocerlo a través de este disco, que ya ha sido reeditado.

**1980** Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Dir. Fernando Lozano, *4 Compositores mexicanos*. [Francia]: Forlane, UM-3700, 1980. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Sensemaya*.

**Reed** —. México: Peerless-Forlane, M/S-7001-4, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

**Reed** —. México: Peerless-Forlane, M/S-7001-4, 1987. (Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores, 101). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

Independientemente del anecdótico político subterráneo que los discos de Fernando Lozano con la OFCM han generado, es importante hacer notar detalles tales como que en ningún lugar de este disco ni de su funda figura explícitamente que se fabricó en Francia, como es sabido. Pensado como producto exportable, el disco contiene el repertorio conocido y reconocido en el extranjero de la música de concierto mexicana —la grata excepción es Jiménez Mabarak—; evidentemente, incluyó un Revueltas, y el más socorrido. Versión bien llevada, sin ser excelente; la calidad de la orquesta ayudó mucho. Muy buenas, la grabación y el prensado. Este disco ha tenido buena aceptación, en la medida que ha generado reediciones sucesivas por Peerless, prensado ya en México, hecho que significó desmerecer la calidad del mismo. Más recientemente, la editorial española Salvat lo incorporó como un disco anexo, el 101, a la presentación mexicana de la *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*.

**1979** Nieto, Thusnelda, soprano. García Renart, Marta, piano, et al., *Canciones para niños*. México: UNAM, MN-18, 1979. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 18). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *El caballito y Las cinco horas (De Siete canciones)*.

En la colección Voz Viva de la UNAM no hay mucha música de Revueltas, salvo piezas sueltas y el disco de los cuartetos. Este disco de la soprano Thusnelda Nieto incluye dos canciones de una colección que precisamente se ha grabado más por piezas sueltas que completa: las *Siete Canciones*. Las dos canciones grabadas son las únicas de la colección que no tienen textos de F. García Lorca. *Caballito* es un poema de Antonio de Trueba; *Las cinco horas* es anónimo. La Nieto canta con

cierta naturalidad “anti-operística”, y opino que Revueltas gana con este estilo de cantar. Lo malo de este disco son la grabación y el prensado. La primera, por el exceso de ecos; el segundo, por la calidad regular del plástico que no hace favor al sonido.

**1985** Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 3*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2702291, 1985. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Janitzio y Cuauhnáhuac*.

**Reed** —. Galindo: *Sones de Mariachi*. Halffter: *Obertura Festiva*. Revueltas: *Janitzio; Cuauhnáhuac*. Bernal Jiménez: *Tres Cartas de México*. Edición especial. México: DDF, 2702291, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

Aunque ya no dirigiera la misma orquesta, Enrique Bátiz mantuvo la secuencia del título *Music of Mexico* en su tercer volumen para la casa EMI británica. Además de rescatar a Bernal Jiménez y a la *Obertura festiva* de Halffter, y de re-citar los *Sones de Mariachi*, Bátiz grabó dos clásicas revueltianas. *Janitzio* está llevada con cierta rapidez: la grabación destaca los golpes sonoros, metales y percusiones, así como los *tutti* de la orquesta. No hay saturación gracias al sistema digital, pero lo que sí conviene mencionar es que este disco sigue una tendencia reciente que, al aprovechar la fidelidad de la grabación digital, separa demasiado cada fuente sonora; y, por momentos, nos parece que la orquesta no suena como tal, como se la podría escuchar en una sala de conciertos. La grabación de Bátiz de *Cuauhnáhuac* es una buena versión, con equilibrio sonoro; con un trabajo delicado de las maderas, que logran recrear el ambiente un tanto “impresionista” de los pasajes tranquilos, en esta pieza en la que Revueltas saldó cuentas con Debussy. Este buen disco —en el cual los “informados” británicos tomaron a Bernal Jiménez como nombre y apellido, respectivamente— tuvo una reedición en México, en tiraje limitado y no lucrativo, por el Departamento del Distrito Federal, en una serie de varias reediciones de discos británicos grabados bajo la dirección de Bátiz. De hecho, para la reedición de este álbum se usó la misma matriz de la EMI, y este hecho ha dado como resultado un disco de muy alta calidad, tanto en su edición original como en la reedición mexicana.



1985 Orquesta Filarmonica Real [de Londres]. Dir. Enrique Bátiz, *Obertura republicana/Chávez. Ferial (Divertimento sinfónico); Instantáneas mexicanas: Estampas nocturnas, para orquesta de cuerdas/Ponce. Toccata para 8 instrumentos/Revueltas*. Edición especial. México: DDF. LME-249, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Toccata (sin fuga)*.

Aunque este disco es una reedición de materiales británicos, no tenemos información sobre la edición de ese país. Lo mejor de este disco son las nuevas versiones de Ponce, que ya tenían años de no circular. La interpretación de la *Toccata* tiene marcadas con mucha corrección las cadencias, y fluye con ligereza y equilibrio sonoro. La grabación, digital y todo, está un poco sobrada de ecos; pero, en general, tiene una alta calidad, lo mismo que el prensado.

1985 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Caminos; Música para charlar; Ventanas*./Orquesta Filarmonica de la Ciudad de México. Dir. Enrique Bátiz. Edición especial. México: DDF. LME-250, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

Contenido: Lado 1: 1-3.-*La noche de los mayas*. 1.-Noche de los mayas. 2.-Noche de jaranas. 3.-Noche de Yucatán. 4.-Noche de encantamiento. Lado 2: 1.-*Caminos*. 2.-*Música para charlar*. 3.-*Ventanas*.

Este disco reúne grandes méritos en su favor al mismo tiempo que objeciones en su contra. Vayamos por partes. Tiene, además de una cuarta grabación de *La noche de los mayas* y nuevas versiones de *Caminos* y *Ventanas*, una grabación más completa de *Música para charlar*, cercana a la versión Kleiber. Entre la versión de *Música para charlar* de Limantour y ésta existen notorias diferencias; porque esta versión de 1985 se apega más a como Revueltas mismo debió haber preparado la música de la película para suite de concierto -Kleiber mediante-, lo cual significa la presencia de cuando menos cuatro fragmentos más, bastante extensos, que no contiene la versión de Limantour. Entre los 5'51 que dura *Música...* en la grabación de 1960 y los 14'49 de esta grabación hay algo más que diferencias de estilo. *Ventanas*, con fuerte influencia de Stravinsky, es una obra muy adecuada para que la grabara Enrique Bátiz, cuyo temperamento musical cuando dirige Revueltas tiende a acentuar cuanto de espectacularmente sonoro tenga la obra. Los abruptos cambios de madera o metales solos a tremendos *tutti* se ajustan con el estilo de Bátiz. De *Caminos* es una buena versión, con cambios de *Tempo* entre pasajes. *La noche...* de Bátiz está dirigida con muchas "prisas"; tanta rapidez no ayuda a los majestuosos momentos del principio ni a *noche de Yucatán*. En cambio, dio una *Noche de jaranas* con un sostenimiento de la cadencia fidelísimo. Las variaciones del cuarto movimiento son otro mérito. Dos *Noches* han sido grabadas por la misma orquesta, la OFCM. Lo que, lamentablemente, habría que reprochar en este disco es lo siguiente: por el afán de grabar cuanto cupiera de Revueltas en el tiempo que

permite un disco, se hizo necesario grabarlo con un volumen bajo; esto desmerece la calidad del sonido, por muy digital que sea. Aunque se procesó en Londres, se grabó y prensó en México. La calidad final es mediana, comparada con otros discos de Bátiz en la serie DDF. Según se deduce de la matriz, este disco de Revueltas es una edición puramente mexicana. En resumen, los varios aciertos musicales de este disco no han contado con el mejor recurso sonoro para hacerse oír.

1986 Bañuelas, Roberto 1931-, baritono. Montero, Rufino, piano. Garrido, Vicente, piano. *Roberto Bañuelas canta canciones mexicanas de concierto*. México: DIRBA, 002, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Caminando (de Dos canciones)*.

Roberto Bañuelas produjo en forma independiente este y otros discos, con música vocal de concierto. Treinta años después de Puig, volvió a grabar *Caminando*, el poema de Guillén. Frente al tipo de música de Revueltas -humor y ternura-, Bañuelas canta muy ortodoxamente, en forma de "concertista" por así decirlo. No se trata de que cante mal, desde luego -su voz es de gran potencia y su timbre, aunque resonante, tiene nitidez-; pero las canciones revueltianas tal vez necesitan otro tratamiento que el tradicional para ejecutarlas. Con todo y su grabación regular, el prensado malo no ayuda al disco.

1986 Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, Carrillo. Halfier. Márquez. *Revueltas*. México: Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea, 4, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Cuarteto de cuerdas No. IV, Música de feria*.

El Cuarteto Latinoamericano se ha interesado tanto por la obra del de Papasquiari que no ha tendido inconveniente en volver a grabar *Música de feria*, ya grabada por el mismo grupo en 1984. Esta segunda versión no difiere grandemente de su antecesora, salvo en algunos matices. La calidad de grabación es buena, equivalente de la primera versión. Personalmente, prefiero esa primera versión, pero es una elección completamente subjetiva: en realidad, esta segunda grabación de *Música de feria* es tan precisa en timbres y tan inteligentemente resuelta en lo rítmico como la primera.

1986 Orquesta Sinfónica de Xalapa. Dir. Luis Herrera de la Fuente, *Huapango*. México: Ángel, SAM-8647, 1986. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Ocho por radio y Sensemayá*.

Con la experiencia de más de treinta y cinco años de dirigir este repertorio; con el prestigio de haber sido el pionero en las grabaciones de esta música, y con un estilo

perfectamente definido e identificable, Herrera de la Fuente no dio sorpresa alguna con esta grabación, al mismo tiempo que no decepcionó en lo absoluto. El disco está concebido, como tantos otros, para la exportación y para el turismo. Así pues Herrera recurrió al *Huapango*, a Galindo y a Chávez, además de nuestro Silvestre. *Ocho por radio*, grabada una vez más, tiene en esta versión un ritmo un poco acelerado en las dos partes del principio y el final. En lo que toca a *Sensemayá*, puede decirse que esta versión es buena, sin superar del todo la versión de 1958 del propio Herrera. La Orquesta Sinfónica de Xalapa dio un excelente rendimiento para esta grabación, tanto en consistencia de fuerzas como en nitidez de interpretación. La grabación digital, sumada al prensado decoroso, vuelve este disco una pieza muy valiosa por su calidad sonora.

1988 Higuera, Maricarmen, piano, *Maricarmen Higuera*. México: Serie INBA-SACM, PCS-10018, [1988]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

De Revueltas, contiene: *Allegro* para piano.

Dentro de una selección que va desde Carrillo y Hernández Moncada hasta Quintanar y Muench, Maricarmen Higuera incluyó el muy curioso *Allegro* en el disco que le produjo el Fondo INBA-SACM; el único disco de la serie, por cierto, que contiene alguna obra de Silvestre. La grabación tiene demasiados ecos; la pieza está ejecutada en una cadencia acelerada, con un sonido muy metálico del piano. Las notas de la cubierta hablan de Revueltas como un autor que abordó escasamente el piano. Sin embargo, varias veces se ha recurrido al *Allegro* para "mencionar un Revueltas" en los créditos del disco.

APENDICE. Hasta el momento de cerrar esta primera presentación de la discografía de Revueltas, carecemos de suficiente información para presentar la ficha completa de una grabación más: se trata de una versión de *Janitzio* interpretada por la Orquesta Sinfónica de Columbia (Columbia Symphony Orchestra) bajo la dirección de Efrem Kurtz. El disco original, publicado por el sello Columbia con número de catálogo CL-773, podría haberse publicado en los finales de la década de los cincuentas, o en el principio de la década siguiente. (Es curioso cuán difícil puede volverse la búsqueda de un disco antiguo). La fuente de los escuetos datos mencionados es la lista discográfica que la Peer Musikverlag, coeditora de Revueltas con Southern, publicó en su serie *Peer Portrait* alrededor de 1980.



## NOTAS SIN MÚSICA



### EN EL CENTRO DE LA TORMENTA

#### Juan Vicente Melo

Con *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (Ediciones del Equilibrista, 31 páginas, México, 1988), Francisco Hernández no sólo intenta hermanar felizmente dos expresiones imprescindibles para nuestra condición de habitantes de la patria de aquí abajo (dos voces que, aseguran, "nacieron para quedarse"), sino que consigue que la música sea capaz de traducción poética (y al revés), que una y otra (llámense música o poesía) susciten vista, oído, tacto, gusto, olfato y demás "sentidos", que se conviertan en una misma cosa o, de acuerdo con sabias palabras de Novalis empleadas como necesario epigrafe y no como simple y llano recurso, en "dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y el oído, pues la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta". Más allá de la tradicional desconfianza que suele provocar la sola tentativa de fraternizar actos creadores disímiles a la menor provocación y de, por supuesto, recurrir a efectos de digestión rápida, Hernández nos contagia de la alegría de sabernos y sentirnos vivos, acto tan necesario como placentero, gracias al privilegio de poder, saber y deber mirar la mú-

sica de manera idéntica a cómo se escucha una escritura: para conseguir la realización de tal milagro transparentemente misterioso, se necesita ser, como Hernández, un artista, ni más ni menos que un ser dotado de ojos, orejas (piel), labios y de realizar así la máxima prueba de una existencia orgullosamente humilde: lograr la maravilla que supone descubrir los denominados familiarmente "órganos sensoriales", de hacernos partícipes de la virtud inteligentemente humana de un acto creador que a todos nos concierne y justifica aunque para ello se necesite, precisamente, colocarse en el centro de la tormenta, experimentar el doloroso goce de ser morada de demonios que ordenan huir a fin de mirar la música como se ve un libro, una moneda/ o una lámpara.

Tan brevemente extenso como una partitura cualquiera de Schumann, el texto de Francisco Hernández abandona afortunadamente la trampa que ofrecen escenarios melodramáticos, inútil palabrería apta para lagrimeos de la peor ralea cinematográfica y de cursilerías televisivas que propicia la trágica razón de ser de un Artista cuya vida fácilmente comprobable se presta para ser denigrada en biografías noveladas color de rosa salvaje, para dialogar y establecer entonces envidiables declaraciones amorosas y escribir un poema que crece con la noche, para entablar correspondencia con el *Nocturno para piano opus*

23 de Robert Schumann (partitura incluida en el volumen a que nos referimos por sugerencia de Mario Lavista, "un músico amigo de poetas" como lo define José de la Colina, no menos poeta amigo de músicos), música a la que confiesa su destino de poeta harto de todo, *de esta urbe pesada de torrentes plomizos, / de este bello país de pordioseros y ladrones / donde el amor es mierda de perros policías y la piedad un tiro en parietal de niño*, con objeto de reconciliarse consigo mismo gracias a una música favorecedora de salidas de sol, disposición de besar a la única mujer, "morder una manzana, quemar una bandera, volver a la infancia, clavar una daga", invitar a bailar a Mozart, "seguir a las hormigas, pintar un bosque, pulir una medalla, encender fogatas, que cante un ruiseñor" o (lo que es idéntico) "recordar a Jomi" siguiendo el orden rítmico inventado por la luna a fin de que "llegue el viernes" y, con él, los fines de semana urgentes de reposo.

Alejado de falsos argumentos literarios con obligada desembocadura en dizque citas con disfraz de moda cantable, Francisco Hernández invita en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* a "algo que ayuda a vivir". Que se hable, escuche, mire o huela o toque detalladamente cada uno de los treinta fragmentos que integran el cuaderno, del equilibrio conseguido por el verso libre en íntimo maridaje (lo de íntimo no es excesivo ya que uno se lleva no pocas sorpresas cuando se practica este sacramento) con "un aliento versicular", tal y como observaba Sandro Cohen al detenerse en la "solidaridad por su (de Schumann) dilema sin salida" que se cristaliza al introducirse a la vida, al cerebro, a la imagería romántica que "Schumann mismo podría haber concebido". (No se agotarán los homenajes nocturnos realizados "desde dentro del compositor")... Nosotros, como aspirantes a Inventores no podemos menos que agradecer una nueva, siempre distinta, oportunidad de vencer a la muerte, como desea José de la Colina en sus narraciones, "no ofreciéndonos ilusiones sino afirmando, en medio del desastre, la belleza, eso sin lo cual, en nuestro mundo, no pueden vivir ni los demonios".

## LIBROS

### Juan Arturo Brennan

En el número 22 de *Pauta*, dedicamos la mayor parte de la sección de discos a explorar el catálogo musical del Fondo de Cultura Económica. De manera análoga, en este número 26 damos noticia de lo que Alianza Editorial tiene que ofrecernos en el campo de la música, que es mucho, muy bueno y muy variado. Para comenzar, hagamos notar que es interesante el hecho de que los libros de música publicados por Alianza Editorial están repartidos en distintas series, de modo que pueden hallarse diversos criterios editoriales y de selección. Sin duda, la serie más amplia de esta casa editora es la llamada *El Libro de Bolsillo*, y en ella pueden hallarse varios interesantes textos sobre música, a saber:

- LB 12: WOLFGANG AMADEUS MOZART  
Fernando Vela
- LB 607: INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA  
Otto Karolyi
- LB 697: PARA ENTENDER LA MÚSICA  
Manuel Valls Gorina
- LB 998: MOZART. CAMINO DE PRAGA  
Eduard Mörke
- LB 1074: EL MARAVILLOSO MUNDO DE LA MÚSICA  
Kurt Pahlen
- LB 1192: LA MÚSICA Y SUS INSTRUMENTOS  
Robert Donington

De esta breve enumeración, destaca el hecho de hallar dos obras sobre Mozart. La de Vela es una biografía prolija, de corte convencional, mientras que la de Mörke es una aproximación más intuitiva y subjetiva a Mozart, su música y su tiempo. El libro de Karolyi es, sin duda, uno de los mejores manuales breves de introducción a la música,

y fue publicado originalmente en Inglaterra, en 1965, por Penguin Books.

Por su parte, los libros de Valls Gorina y de Pahlen citados arriba son menos sistemáticos que el de Karolyi, a cambio de lo cual nos presentan una visión panorámica del mundo musical más adecuada para quien se adentra en él por vez primera. Finalmente, hay que mencionar que el tratado de Donington sobre los instrumentos es un interesante intento de acercar la organología al público melómano sin perder de vista el objetivo de comunicación, y sin caer en los a veces inscrutables abismos de otras historias de instrumentos.

En su serie Alianza Atlas, Alianza Editorial propone como primer volumen el *Atlas de Música* (Tomo I) de Ulrich Michels, que fue objeto de una reseña pormenorizada en el número 16 de *Pauta*. Desde entonces (octubre, 1985) a la fecha, no se tiene noticia de que se haya editado el segundo volumen de este interesante atlas musical.

Llegamos ahora a la parte más interesante del catálogo musical de esta casa editora, que está concentrado precisamente en la serie Alianza Música, que al momento de enviar estos textos a la imprenta, contaba con 32 volúmenes.

De estos 32 volúmenes, los primeros siete están dedicados a la historia de la música española, y constituyen una interesante y exhaustiva adición a la musicología de España, sobre todo si se considera que la obra no es precisamente de carácter enciclopédico. Cada uno de los siete volúmenes ha sido encomendado a un especialista, y al final de la serie, organizada cronológicamente, hay un volumen dedicado a la música folklórica española, sin la cual no podría entenderse el resto de la historia musical de España, en particular lo referente al nacionalismo. De particular interés son los dos primeros volúmenes de la serie, en los que se exploran los inicios de la tradición musical española, que son poco conocidos en general. Más adelante, el contenido de los volúmenes subsiguientes nos permite profundizar en las razones históricas de la parquedad de la producción musical española en el barroco y el clásico, para llegar finalmente al surgimiento del gran movimiento nacionalista (Falla, Albéniz, Granados, Turina, etc.) y, como su consecuencia lógica, las nuevas corrientes, en las que destaca el trabajo de compositores como Luis de Pablo y Tomás Marco, quien, por cierto, es el autor de uno de los volúmenes de esta serie.

### ALIANZA MÚSICA-HISTORIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

- AM 1: DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL ARS NOVA  
Ismael Fernández de la Cuesta
- AM 2: DESDE EL ARS NOVA HASTA 1600  
Samuel Rubio
- AM 3: SIGLO XVII  
José López-Calo
- AM 4: SIGLO XVIII  
Antonio Martín Moreno
- AM 5: SIGLO XIX  
Antonio González Amat
- AM 6: SIGLO XX  
Tomás Marco
- AM 7: EL FOLKLORE MUSICAL  
Josep Crivillé i Bargalló

Por cierto, se hace interesante notar que, según informes recabados en diversas fuentes, estos siete volúmenes están agotados no sólo en España, sino también en México, desde hace un buen tiempo, lo que habla bien de la recepción que han tenido entre los interesados en la música de España.

En el resto de la serie Alianza Música es posible hallar un poco de todo, para todos los gustos, y entre los puntos a destacar está el hecho de que la procedencia de los autores es verdaderamente internacional, lo cual indica que no se ha caído en el localismo musical, sino que se ha dado curso a una amplia variedad de expresiones musicológicas.

- AM 8: GUSTAV MAHLER  
Bruno Walter

Una de las mejores aproximaciones al mundo mahleriano, a cargo de alguien que estuvo muy cerca de Mahler. Esta edición tiene, además de un interesante prólogo de Pierre Boulez, un par de apéndices que no es posible hallar en otras ediciones: uno, dedicado a las cartas de Bruno Walter a diversos destinatarios, y el otro, una magnífica serie de notas al texto, a cargo de Georges Liébert.

- AM 9: RICHARD WAGNER 1.  
Martin Gregor-Dellin
- AM 10: RICHARD WAGNER 2.  
Martin Gregor-Dellin

En los dos tomos dedicados a Wagner, el autor hace una tajante división cronológica: el primero está dedicado a los años 1821-1864, y el segundo, a los años 1864-1883. (Recordemos que Wagner nació en 1813, de modo que el trabajo de Gregor-Dellin comienza a los ocho años de la vida de Wagner, aunque el breve prólogo cubre de un plumazo los años 1813-1821.) Al valor de estos tomos como documento biográfico se añade una interesante tendencia psicoanalítica por parte del autor. La obra incluye una amplísima bibliografía wagneriana y un profuso índice analítico.

AM 11: LA EXPERIENCIA DE LA ÓPERA  
Paul Henry Lang

Ver reseña en *Pauta* No. 22

AM 11: LA EXPERIENCIA DE LA ÓPERA

AM 12: LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

I. Desde los primeros tiempos cristianos

Adolfo Salazar

AM 13: LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

II. Hasta fines del siglo XVIII

Adolfo Salazar

AM 17: LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

III. El siglo XIX (1)

Adolfo Salazar

AM 23: LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

III. El siglo XIX (2)

Adolfo Salazar

En estos cuatro tomos, brilla intensamente la sabiduría musical de Salazar, no sólo en la musicología, sino también en la historia, en la sociología y en la lingüística. Salazar va mucho más allá de nombres, fechas y obras, para ofrecernos un panorama del desarrollo de la música ligado siempre al desarrollo de la sociedad. En este sentido, estos espléndidos tomos de Salazar siguen la línea de obras como *A social history of music*, de Henry Raynor, pero en un ámbito mucho más exhaustivo. Estos cuatro tomos, profusamente anotados y con sólidos índices, son un deleite para quien quiera acercarse a la médula de la historia de la música de occidente.

AM 14 MÚSICA, SEMÁNTICA, SOCIEDAD

Henri Pousseur

Una buena forma de aproximarse a este texto de Pousseur es dar un vistazo a su bibliografía. Ahí están citados, entre otros, Bachelard, Butor, Claudel, Eco, Heidegger, Klee, Levi-Strauss, y Marcuse. Filosofía, cibernética, matemáticas, estética, son las piedras angulares de este breve pero sustancioso texto de Pousseur, en el que hay, incluso, interesantes referencias políticas y religiosas alrededor de la música. Significativamente, Pousseur dedica un largo trecho de su texto al análisis de una obra de Arnold Schoenberg.

AM 15 HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL, 1

Donald Jay Grout

AM 16 HISTORIA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL, 2

Donald Jay Grout

La obra de Grout es ya un clásico en los anales de la musicología, y es importante que exista ya su traducción al castellano. A diferencia de la mayor parte de los libros de la serie objeto de esta reseña, los de Grout están abundantemente ilustrados. Para fomentar la curiosidad del lector: el último capítulo del segundo tomo de la obra de Grout se titula *El siglo XX*, y su última sección, *Después de Webern*. ¿Por qué ese límite precisamente y no otro? Hallar la respuesta bien vale la lectura de estos dos tomos, que cuentan con una bibliografía enorme, útiles glosarios, y una cronología musical para referencia fácil.

AM 18 LA MÚSICA MEDIEVAL

John Caldwell

Bienvenido sea un libro sobre este tema a la bibliografía musical en nuestro idioma. Aún cuando nuestro medio musical se atreve a mirar más atrás de Bach, apenas suele llegar al Renacimiento, y la música medieval queda en el olvido. Con el *ars antiqua* como punto central, Caldwell explora el mundo musical europeo, desde sus referencias en la cultura grecolatina, hasta el siglo XV. De especial interés en esta obra son los ejemplos musicales y, sobre todo, los cuadros sinópticos en los que Caldwell explica cuestiones fundamentales de notación antigua.

...“Muchas veces la risa de Gilberta no estaba acorde con sus palabras, y parecía describir en otro plano una superficie invisible, como hace la música”...

Marcel Proust

AM 19: CIENTO AÑOS DE MÚSICA

Gerald Abraham

En esta panorámica de un siglo musical, Abraham toma como puntos de referencia a Beethoven y a Wagner, y explora lo que sucedió en los tiempos que siguieron a ambos compositores. En realidad, Abraham cubre más de cien años de música, ya que su exploración se inicia en 1827 (la muerte de Beethoven) y termina en 1971 (la muerte de Stravinsky). El énfasis de Abraham en la importancia de Wagner invita a hacer, una vez más, una pregunta ya tradicional: ¿es cierto que ningún compositor importante de las dos últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX pudo sustraerse a la influencia directa de Wagner? El libro de Abraham no ofrece una respuesta categórica, pero representa una buena cronología de cien años de música y un poco más.

AM 20: LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL MUNDO

Francois-René Tranchefort

De percusión, de cuerda y de aliento, son las divisiones clásicas de la organología, a las que Tranchefort se pliega disciplinadamente en este texto. Destaca en su libro el hecho de que se incluyen los instrumentos de las culturas no-occidentales, y de que el autor ofrece periódicamente interesantísimos recuadros con información sobre instrumentos raros, leyendas musicales, instrumentos históricos y otros temas que dan al libro una dinámica sumamente atractiva. De especial interés son los capítulos dedicados al instrumental mecánico, automático y electrónico, y la admirable inclusión de una discografía básica relativa a lo más importante que se ha tratado en el texto.

AM 21: CULTURAS MUSICALES DEL PACÍFICO, EL CERCANO ORIENTE Y ASIA

William P. Malm

AM 22: MÚSICA FOLKLÓRICA Y TRADICIONAL DE LOS CONTINENTES OCCIDENTALES

Bruno Nettl

Con estos dos volúmenes, la serie Alianza Música da un giro nuevo a su continuidad, incluyendo en ella las músicas que no forman parte, estrictamente, del concepto aceptado de *música de concierto*. De alguna manera, los libros de Malm y Nettl son mutuamente complementarios, ya que el primero está dedicado a Asia, África y Oceanía, mientras que el segundo se dedica a Europa y América. En la obra de Nettl destaca una colaboración especial de Gérard Behague sobre la música de Latinoamérica, y ambos volúmenes incluyen la indispensable discografía que permite un verdadero acercamiento a estas músicas poco conocidas. Ambos libros contienen, además de la información específica sobre formas y estilos, muchas referencias a la organología de cada cultura, y a las interrelaciones entre unas culturas musicales y otras.

De los restantes libros de la serie Alianza Música, siete de ellos pueden ser agrupados en dos conjuntos: cuatro, que son otras tantas biografías de compositores, y tres que son obras dedicadas a periodos musicales específicos.

AM 24: DOMENICO SCARLATTI

Ralph Kirkpatrick

AM 25: JUAN SEBASTIAN BACH

Adolfo Salazar

AM 27: ASPECTOS DE CHOPIN

Alfred Cortot

AM 28: ANTON WEBERN

Claude Rostand

De estos cuatro volúmenes, el mejor es sin duda el de Kirkpatrick dedicado a Scarlatti. Además de una prolija biografía del gran tecladista italiano, Kirkpatrick nos ofrece una enorme riqueza de información a través de no menos de siete apéndices, entre los que se incluye genealogía, organología, catálogos, bibliografía, notas, y un interesantísimo capítulo dedicado a la ornamentación. Y como muestra de que el mundo de la musicología también tiene un lugar reservado

para el altruismo. Kirkpatrick ofrece en uno de sus apéndices una exhaustiva concordancia entre su propio catálogo de las sonatas de Scarlatti, y el de Alessandro Lomgo, el otro gran estudioso scarlattiano.

El libro de Salazar sobre Bach, por su parte, es menos exhaustivo al intentar ser, en palabras del autor, más una explicación que una investigación. La obra se divide en tres partes fundamentales, dedicadas a la vida, la estética y la obra de Bach, y al final ofrece un exhaustivo catálogo de las cerca de 1100 obras del prolífico cantor de Santo Tomás. Este libro es una buena adición a la bibliografía sobre Bach que fuera iniciada con singular valor por Johann Nikolaus Forkel.

El volumen de Cortot sobre Chopin y el de Rostand sobre Webern, fueron reseñados en el número 21 de *Pauta*.

- AM 26: LA MÚSICA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA  
Alfred Einstein
- AM 29: EL ESTILO CLÁSICO, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN  
Charles Rosen
- AM 30: LA MÚSICA EN LA ÉPOCA BARROCA. DE MONTEVERDI A BACH  
Manfred F. Bukofzer

El más completo de estos tres volúmenes es el de Bukofzer dedicado a la música barroca. En su obra, el autor analiza ese importante período musical no sólo desde la óptica formal e histórica, sino también desde el enfoque sociológico. En este ámbito es especialmente atractiva su teoría sobre la fusión de diversos estilos musicales en el período barroco. Particularmente interesante es la bibliografía que Bukofzer propone respecto a los libros barrocos sobre música (que no libros sobre música barroca), que nos indica que en aquellos tiempos no sólo se escribía mucha música, sino que se escribía mucho sobre música.

Los volúmenes de Einstein y Rosen son de formato más flexible, pero no por ello menos interesantes. Rosen enfoca su análisis del estilo clásico a través de determinadas formas y determinados géneros que fueron típicos del período, mientras que Einstein trata lo romántico de la música desde un punto de vista que tiene que ver más con la historia y la estética y el arte en general, que con las formas y las técnicas. Ambos enfo-

“Y por no poder amar sino sucesivamente en el tiempo todo lo que aquella sonata me traía al ánimo, nunca llegué a poseerla entera: se parecía a la vida.”

Marcel Proust

ques, evidentemente, son muy adecuados para sus respectivos temas.

Echando un vistazo panorámico a lo que la serie Alianza Música propone en cuanto a la historia de la música, sólo falta un volumen dedicado a la música del Renacimiento para que quede completa la cronología musical desde los orígenes hasta nuestro siglo.

- AM 31: LA ESTÉTICA MUSICAL DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XX  
Enrico Fubini

La obra de Fubini fue publicada originalmente en dos tomos, el primero dedicado a analizar el período que va desde la antigüedad clásica hasta el *settecento*, y el segundo, desde el *settecento* hasta el siglo XX. Fubini arranca desde Homero, Pitágoras y sus contemporáneos, para analizar los elusivos principios de la estética musical. A lo largo de su trayecto, el autor va tomando como puntos de referencia los trabajos y teorías de varios estudiosos importantes de la música; en este sentido, destacan algunos interesantísimos conceptos debidos a musicólogos como Adorno, Dahlhaus y Cooke. Considerando el drástico cambio de parámetros estéticos que se ha generado en el siglo XX, el capítulo final del volumen de Fubini, titulado *La poética de vanguardia*, es particularmente sugestivo y, ciertamente, polémico.

- AM 32: EL SR. CORCHEA Y OTROS ESCRITOS  
Claude Debussy

El más reciente volumen de la serie Alianza Música reúne algunos de los textos musicales más

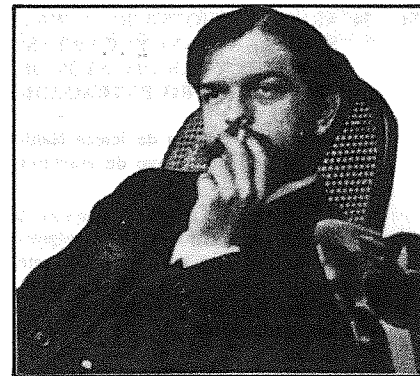
lúcidos jamás salidos de la pluma de un compositor. En efecto, *Monsieur Croche, Antidilettante*, es una serie de textos ya clásicos en el ámbito de la crónica y la crítica musical. ¿Por qué? Muy fácil: los escritos de Debussy son de una calidad y una dinámica similares a las de su música. Obras específicas, compositores antiguos, músicos contemporáneos, conceptos técnicos, teorías estéticas, son comentadas por Debussy con indudables sapiencia, con un segundo sentido crítico y, en muchas ocasiones, con ese elemento que por desgracia suele estar ausente en muchos trabajos de crónica musical: el sarcasmo y el sentido del humor. La mitad de este fascinante volumen está dedicada a los artículos escritos por Debussy, y la otra mitad, a las entrevistas concedidas por el compositor francés a diversos personajes de su tiempo.

¡EXTRA! ¡EXTRA! ¡Addenda de último minuto!

Cuando estas notas ya iban camino de la imprenta, cayó en mis manos la más reciente edición del catálogo de Alianza Editorial, de marzo de 1988, que me permite llenar algunas lagunas en esta reseña.

Para empezar este añadido, diré que en este nuevo catálogo aparecen cinco libros más sobre música en la serie El Libro de Bolsillo. Algunos son nuevos, otros estaban agotados y han sido puestos en circulación nuevamente. Son los siguientes:

- LB 49: ESPAÑA, DESDE LA ÓPERA A LA ZARZUELA  
Antonio Peña y Goñi
- LB 334: DICCIONARIO DE LA MÚSICA  
Manuel Valles Gorina
- LB 1224: HISTORIA DE LA MÚSICA POP ESPAÑOLA  
Jesús Ordovas



- LB 1245: ESE MÚSICO QUE LLEVO DENTRO  
Alejo Carpentier

- LB 1284: EL LIBRO DE LA ÓPERA  
José María Martín Triana

Aquí cabe mencionar que la edición cubana original del libro de Carpentier fue reseñada en este mismo espacio, en *Pauta* número 10. Además de estas cinco adiciones a la lista musical de la serie El Libro de Bolsillo, el catálogo actualizado nos informa que también hay novedades en la serie Alianza Música, a saber:

- AM 33: HAENDEL  
Christopher Hogwood

Esta biografía viene a ser un buen acompañante de las de Bach, Wagner, Mahler, Scarlatti, Chopin, Mozart y Webern citadas anteriormente. Christopher Hogwood es un director y musicólogo inglés que en los últimos años se ha dedicado con especial ahínco a la interpretación de la música antigua con instrumentos originales y estilos verosímiles, y lo ha hecho no sólo con barrocos y similares, sino que ha llevado su trabajo incluso al terreno de los clásicos.

...“seguía la música por unos momentos con su abanico, pero fuera de compás, para no abdicar su independencia”...

Marcel Proust

AM 34: ARNOLD SCHOENBERG Y WASILY KANDINSKY: CARTAS, CUADROS Y DOCUMENTOS DE UN ENCUENTRO EXTRAORDINARIO

Selección y prólogo de Jelena Hahl-Koch. Con un ensayo de Hartmut Zielinsky.

A riesgo de ser un tanto temerario en la adjudicación de etiquetas estéticas, me parece que este volumen es un interesante apunte expresionista, considerando las tendencias artísticas de los dos personajes reseñados en él.

AM s/n: LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO

Gustave Reese

Evidentemente, la aparición de este volumen anula mi comentario, hecho más arriba, sobre la falta de un texto sobre el Renacimiento, en la serie Alianza Música. Queda completa así una visión panorámica de las etapas más importantes del desarrollo de la música occidental.

AM s/n: 101 ARGUMENTOS DE GRANDES BALLETS

Georges Balanchine y Francis Mason  
Francis Mason

Lo interesante de este volumen: la indudable relación que ha habido siempre entre la historia contada por la coreografía, y la música que los compositores han aplicado a ella.

Y ahora sí, a menos que entre hoy y pasado mañana surjan otras novedades, queda completa esta breve reseña del rico catálogo musical de Alianza Editorial. En número subsecuente de *Pauta* seguiré explotando la oferta musical de otras casas editoras.



GOLONDRINAS Y FANFARRIA

Entonamos unas golondrinas para Juan Villoro, quien llevó con inquieta vitalidad la batuta de la redacción de *Pauta* del número 16 al 26. Pero las golondrinas se van solas, porque Juan se queda escuchando unas fanfarrias yucatecas por su ingreso al Consejo Editorial de nuestra revista.

HOMENAJE A CHÁVEZ

La Orquesta Sinfónica del Estado de México, bajo la dirección de su titular, Eduardo Díazmuñoz, ofreció uno de los más bien escasos conciertos que recordaron expresamente al maestro Carlos Chávez a diez años de su muerte, los días 16 y 18 de septiembre pasado, con el siguiente programa: Sarabanda para cuerdas (de *La hija de Cólquide*), Sinfonías # 4 (*Romántica*) y # 6. "Expresamente", decimos, porque el recuerdo de Chávez como hombre, creador, promotor y educador musical, está latente en todo quehacer musical mexicano.

Con un excelente recital integrado por obras de Beethoven, Chopin, Ravel y Ponce, a cargo de la pianista Luz María Puente, también se rindió un homenaje el 14 de octubre pasado al maestro Armando Montiel, pianista, compositor y exdirector del Conservatorio Nacional de Música.

MÁS HOMENAJES

En el "Palais de Justice" de Aix-en-Provence, la hermosa tierra natal de Darius Milhaud, se rindió un homenaje musical a Octavio Paz, el 3 de

junio pasado. El programa estuvo integrado por: *Manantial de soles* -segunda versión-, para seis percusiones, piano y mezzosoprano- y *Eje* -estreno mundial- de Manuel Enriquez, *Hacia el comienzo* -tres canciones, en versión para piano y voz- de Mario Lavista, y *Mariposa de obsidiana* -para voz y piano- de Daniel Catán, con la participación de la cantante Adriana Díaz de León y la presencia del poeta.

VUELO

Interesante música de cámara en la Escuela de Música de Constanza



Constanza. La Escuela de Música de Constanza ya es conocida por llevar a cabo interesantes conciertos de música de cámara. Esto se constató en el pasado concierto del "Cuarteto de Alientos de Metal de Constanza" (Michael Maisch y Bernhard Scheideck, trompetas, y Claus-Dieter Jäkel y Arne Müller, trombones) y del "Cuarteto de Flautas Transversas de Constanza" (Christine Brodmann, Gertraud Malchow, Stefan Molkner y Maria Sohni).

[...]

El momento culminante de este concierto de cámara fue el "Vuelo" que Marcela Rodríguez compuso para el "Cuarteto de Alientos de Metal de Constanza". Con pocos elementos temáticos, Rodríguez creó en su "Vuelo" una tensión esférica que los cuatro músicos lograron transmitir a los escuchas como una unidad. Una composición ambiciosa, trabajada cabalmente a base de disonancias y una monotonía propositiva. El público

la recibió con gran interés. Es de esperarse que este estreno siga teniendo una favorable acogida.

SCHWARZWALDER BOTE

23.6.88

CONTRASTES DINÁMICOS DE LA GUITARRA

Función de Dúo en Constanza con Marcela Rodríguez y Carsten Radtke

Los numerosos espectadores que asistieron a la Studiobühne de la Universidad de Constanza para escuchar a la compositora mexicana Marcela Rodríguez y al joven guitarrista Carsten Radtke, mostraron su entusiasmo, no sólo por la calidad interpretativa de ambos músicos sino también por lo variado del programa. Además de presentar a clásicos modernos de la guitarra, Marcela Rodríguez, quien desde 1978 ha dado a conocer sus obras, ofreció dos composiciones recientes, "Nocturnos" (1988) y "Calles que se bifurcan" (1985), verdaderas sorpresas auditivas.

Carsten Radtke interpretó primero "Estudios 6/8" de Villa-Lobos, con dedos ágiles, brillantez técnica, elegante acabado y sentido para captar el cincelado perfil de esos espontáneos pasajes sonoros. Su dócil tratamiento de las cuerdas, que también se hizo notar en los apremiantes "Tres apuntes" de Leo Brouwer, conduce a un tono suave que en ocasiones podría ser un poco más desenfrenado.

En contraste, Marcela Rodríguez ofreció gran variedad de registros al interpretar sus dos nocturnos: más aguda y más agresiva en el ritmo, más intensa, pero sin dejar de modelar las notas individuales. Las composiciones tienen un sello propio; algunos de sus rasgos característicos son la expansión progresiva, minimalista, de una nota, la refinada sucesión de ritmos bruscos y contrastes dinámicos, y también la inclusión de motivos lacónicos, expresiones de una palpitación estática que se ubican en el espacio como las hendiduras en la pizarra.

Aus dem Kulturleben, *Südkurier*, Nr. 124, página 6, Martes 31 de mayo de 1988.

Concierto de guitarra en la Casa Ludwig-Raiser, en Bad Cannstatt

A pesar de que una nublada mañana de domingo ensombreció la discutible *matinee* para dos guitarras de Irina Kircher y Alfonso Montes en la Casa Ludwig-Raiser, hubo gran número de visitantes deseosos de presenciar un concierto a través de los siglos.

[...]

Probablemente la obra más atractiva fue "Calle que se bifurcan" de Marcela Rodríguez (1951). En su inicio, la obra presenta un tono monocorde, una línea en ostinato a partir de la cual se desarrollan canónicas ramificaciones. Las variaciones rítmicas ascienden en un impresionismo sonoro, casi hasta llegar a los efectos tipo *cluster*. En el "Tango" las diversas frases muestran acentuaciones tan pronto dóciles como desgarradas hasta fundirse en un compás de cinco octavos que da validez rítmica a la conclusión de los acordes. [ojo: yo diría "a los acordes finales" en vez de "la conclusión..."].

(Traducción de las críticas: Juan Villoro).

## VINO ERIK SATIE A MÉXICO

Nos cuenta un ilustre compositor que un día, hace poco tiempo, al entrar a nuestro Conservatorio Nacional de Música con un fajo de partituras de Erik Satie bajo el brazo que se disponía a interpretar en un recital, se le acercó un grupo de alumnos y alumnas de la institución. El diálogo fue más o menos así:

-¿Usted va a dar el recital?

-Sí.

-¿Y qué va a tocar?

-Estas piezas -y enseñó las partituras.

-¡Ah, ¿usted es Erik Satie?!

-... Sí, yo soy.

-¿Qué interesante...

Y acto seguido, Erik Satie tocó sus maravillosas piezas ante un público más bien exiguo y apático. Después de interpretar, entre otras cosas, una tercera serie desconocida de *Gnossiennes*, el compositor regresó tímida y humildemente a París. Hasta donde sé, ésta es la primera y hasta ahora única noticia -¡qué mal de veras andan los medios de información!- del acontecimiento.

# DISCOS

Juan Arturo Brennan

Recientemente, uno de los más interesantes proyectos de investigación del CENIDIM rindió sonoros y contundentes frutos, en la forma de un muy interesante álbum de dos discos. El álbum contiene la música para órgano de Joseph Torres y Vergara (1661-1727), interpretada por Felipe Ramírez. Este es un ejemplo clásico para demostrar que, en contra de lo que pudieran pensar los escépticos, la musicología sí puede ofrecer resultados tangibles. La historia misma del proyecto es fascinante. La famosa colección *Jesús Sánchez Garza* de manuscritos musicales, muchos de los cuales ya han sido investigados y editados por musicólogos del CENIDIM, contiene entre otras cosas el manuscrito original de once obras para órgano, de un autor identificado como el Dr. Dn. Joseph de Torres. A partir del manuscrito, el organista, compositor e investigador Felipe Ramírez se da a la tarea de confirmar la identidad del autor, de revisar la música, editarla y transcribirla a formato y notación inteligibles. En el proceso, el musicólogo va descubriendo trozos de historia, música y biografía, que le permiten llegar a conocer, hasta donde es posible, la identidad de Torres y Vergara, y penetrar al fondo de la música contenida en los manuscritos originales.

El paso subsecuente era, lógicamente, dar a conocer la música en cuestión, y el álbum con las obras de Torres es un verdadero hallazgo discográfico. Para empezar, las investigaciones parecen indicar que son éstas las únicas obras mexicanas del virreinato para órgano que han sobrevivido. Por otra parte, la audición misma de las obras permite hallar interesantes puntos de contacto con diversas músicas organísticas de la Europa barroca. Finalmente, hay que señalar que esta grabación tiene un valor especial por el hecho de que Felipe Ramírez ha interpretado las obras de Torres en el órgano mexicano (lado poniente, Evangelio) de la Catedral Metropolitana de México, lo que da a este par de discos un toque muy particular de verosimilitud histórica. Además, se tienen datos históricos que apuntan hacia el hecho de que Joseph de Torres y Vergara estuvo asociado de cerca con el quehacer musical

de la Catedral. Y si alguien conoce bien los órganos catedralicios, es precisamente Felipe Ramírez, organista titular de Catedral desde 1982.

La audición del álbum nos permite acercarnos a una música sorprendentemente variada y rica en invención, y de las once obras que contiene, dos merecen una especial mención. Por una parte, la que abre el primer lado del primer disco, una fuga cuyo academismo no está reñido con una agradable invención melódica. Por la otra, una llamativa *Batalla*, ejemplo típico de las músicas marciales de la época, en las que se hacía uso pleno de la trompetería exterior de los órganos. Por cierto, ya se ha tocado una interesante versión para cuerdas de esta *Batalla* de Torres, transcrita por Manuel Enriquez.

Finalmente, cabe aquí la mención a un interesantísimo detalle histórico-musical. El título original del manuscrito organístico de Torres es el de: *Libro que contiene once partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*. Sobre este particular, Felipe Ramírez apunta que el título se refiere a obras para órganos de registros partidos. Mi plena ignorancia de las técnicas organísticas me impulsa a atacar el rústico diccionario (1894), de Felipe Pedrell en el que hay una larga explicación sobre el asunto de lo que el autor llama *obras partidas*. Sin entrar en demasiados detalles, infiero que el asunto de los registros partidos en el órgano tiene que ver con el hecho de dividir en dos el teclado del instrumento, dando a cada mitad una registración diferente. Así, por ejemplo, en el mismo teclado, una mano puede tocar el registro lleno, y la otra el registro flautado. Lo que me parece llamativo de todo esto es que en su viejo diccionario, Felipe Pedrell utiliza la definición de *partidos* propuesta en 1724 por un personaje identificado como el Padre Nassarre. Yo me atrevería a jurar que este padre Nassarre es el mismo Joseph Nassarre que en 1735 construyera el órgano del Evangelio de la Catedral, en el que se grabaron las obras de Torres. Justicia poética, ni más ni menos.

JOSEPH DE TORRES Y VERGARA: Música para órgano

Felipe Ramírez Ramírez, órgano

Serie Música del Virreinato. Vol. 1

INBA-SEP-CENIDIM (sin número de serie)

(Dos discos)

Otro proyecto del CENIDIM que ha dado frutos

múltiples es la investigación que Aurelio Tello ha realizado sobre la vida y la obra de Salvador Contreras. La primera muestra de los resultados del proyecto es el libro *Salvador Contreras: Vida y obra*, del propio Tello, que reseñamos en el número 24 de *Pausa*. La segunda, es un disco recién terminado, que contiene varios ejemplos de la música de cámara de Contreras. En la *Sonata* para violín y violoncello (dotación poco usual, también abordada por Ravel) Contreras muestra sobre todo una tendencia a las texturas limpias y claras. Y como en las demás obras de este disco, en la *Sonata* se perciben las tendencias mexicanistas que nunca llegan a lo folklorizante. Especialmente atractivo es el *Scherzo* de la obra, enérgico pero contenido, y de gran vitalidad. En el *Cuarteto* de cuerdas No. 2, la tendencia hacia un sonido nacional es aún más acusada. A cada momento, uno quisiera hallar algunos puntos de contacto con los cuartetos de Revueltas, pero estos puntos de contacto no son, finalmente, más que fantasmas del oído, ya que Contreras no se mueve en la línea intuitiva y visceral típica del sonido revueltiano, sino en un plano más lineal y más definido. Las *Dos piezas dodecafonicas* para quinteto de alientos son especialmente interesantes como muestra del espíritu experimentador de Contreras. El propio Tello, en su nota discográfica, nos dice que el dodecafonismo no fue para Contreras sino un breve tránsito, y estas piezas parecen confirmarlo. Viene a la mente (toda proporción guardada) el *Quinteto* de Schoenberg. Ahí donde el gran maestro vienen nos ofrece un quinteto dodecafónico muy austero, totalmente abstracto. Contreras nos da un dodecafonismo de contornos sonoros menos ásperos. Finalmente, el disco se complementa con siete preludios para piano, dedicados por Contreras en 1971 a diversos miembros de su familia. Su pianismo, claro y sin complicaciones, pareciera remitirse a la memoria de Ponce, aunque sin las constantes europeizantes de éste. Los preludios de Contreras transitan en una atmósfera apacible y al mismo tiempo segura, evidente muestra de que el compositor había asumido plenamente su elección de un lenguaje musical muy propio. Las interpretaciones de las obras de este disco tienen un muy buen nivel general, destacando las de la *Sonata*, a cargo de Arón y Álvaro Bitrán, por lo compacto de su textura, y la de los preludios, por Alberto Cruzprieto, con gran aplomo y atención a los matices.

#### SALVADOR CONTRERAS:

Sonata para violín y violoncello  
Cuarteto de cuerdas No. 2  
Dos piezas dodecafonías  
Siete preludios para piano  
Arón Bitrán, violín; Alvaro Bitrán, violoncello  
Cuarteto de cuerdas Latinoamericano  
Quinteto de alientos *Anastasio Flores*  
Alberto Cruzprieto, piano  
Serie Siglo XX, Vol. 2  
INBA-SEP-CENIDIM (Sin número de serie)

Si bien en la época isabelina el *recorder consort* era una agrupación bastante usual, un conjunto de flautas dulces no es muy común en nuestro tiempo. Uno de estos conjuntos nos visitó recientemente, en el marco del Cuarto Festival de Primavera del Centro Histórico de la Ciudad de México. Se trata del Ensemble Capriole, originario del Canadá, y que a su paso por México dejó algunos ejemplares de un disco grabado en 1986, y que contiene algunas cosas muy interesantes.

El segundo lado del disco está dedicado a tres conciertos barrocos, de Pepusch, Telemann y Alessandro Marcello. Los de Pepusch y Marcello siguen el formato de lo que podría llamarse el concierto barroco para orquesta, es decir, el concierto sin solista. El de Telemann lleva una flauta dulce soprano como solista, y es sin duda el más llamativo de los tres. En las tres obras, el sonido del ensamble de flautas dulces es complementado por violoncello y clavecín.

Las dos obras más interesantes del disco se encuentran en el primer lado. La primera de ellas es la *Suite Capriole*, que tiene una historia curiosa. El compositor inglés Peter Warlock (llamado en realidad Philip Heseltine) realizó una serie de arreglos sobre danzas renacentistas, para orquesta de cuerdas. A su vez, Stahley Taylor tomó el arreglo de Warlock y lo transcribió para las flautas dulces. Así, lo que interpreta el Ensemble Capriole es en realidad un arreglo sobre un arreglo sobre una serie de originales. Sin duda, las danzas renacentistas y las flautas dulces se llevan bien, y el grupo canadiense hace una muy buena interpretación de la *Suite Capriole*, en la que destaca la armonización de la Pavana que ocupa el segundo lugar de la suite.

La segunda obra de este primer lado es la interesante *Suite escocesa* del compositor contemporáneo Daniel Pilon, nacido en Montreal. Armonías nuevas, ritmos complejos y poco usua-

les, combinaciones tímbricas muy sugestivas, son las cualidades de esta obra, con la que el Ensemble Capriole demuestra su dominio técnico de las flautas dulces y, de paso, nos recuerda que la flauta dulce en nuestro tiempo no es, ni mucho menos, un instrumento obsoleto. Si no, que le pregunten a Horacio Franco.

#### ENSEMBLE CAPRIOLE

Obras de Warlock, Pilon, Pepusch, Telemann y Marcello  
Dirección musical: Jocelyne Laberge  
SOCIETE NOUVELLE D'ENREGISTREMENT  
SNE-532

Una de las cosas que ha hecho la industria discográfica de nuestro tiempo es crear, por costumbre, parejas de obras que parecen ir muy bien juntas. Tal es el caso, por ejemplo, de los conciertos para violín de Mendelssohn y Tchaikovsky, que pueden ser hallados juntos en varias grabaciones. En el ámbito de la música de cámara, hay dos parejas notables: los cuartetos de cuerdas de Ravel y Debussy, y los cuartetos *Americano* de Dvorak en un solo disco. Esto es lo que ha hecho sulta sugestivo el hecho de romper estas tradicionales parejas, y acoplar los cuartetos de Ravel y Dvorak en un solo disco. Esto es lo que ha hecho la empresa productora de la serie *Las más bellas páginas de la música de cámara*, que en su tercer volumen ofrece estas dos espléndidas obras de la literatura para cuarteto de cuerdas. Las interpretaciones son del Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano (cuando Jorge Risi era todavía el primer violín del grupo), y son de la alta calidad acostumbrada por el conjunto. Lo más destacado de la audición conjunta de dos obras tan diversas en su concepto y su realización es la posibilidad de apreciar la madurez del Cuarteto en cuanto a los estilos interpretativos. En Dvorak, están claramente delineados los contornos brahmianos de la música y, al mismo tiempo, se da un claro énfasis a esos momentos en los que el compositor bohemio pensaba, sin duda, en las danzas de su tierra natal. En Ravel, el Cuarteto logra un delicado balance entre la tensión y la languidez, elementos que se alternan con gran fluidez en este cuarteto.

Especialmente atinada es la interpretación del tercer movimiento, *Très lent*, en el que la rarificada atmósfera raveliana está enunciada (aunque parezca paradójico) con una gran solidez en la textura instrumental.

MAURICE RAVEL: Cuarteto de cuerdas  
ANTONIN DVORAK: Cuarteto Op. 96, *Americano*  
Cuarteto de cuerdas Latinoamericano  
Serie *Las más bellas páginas de la música de cámara*, Vol. 3  
LUZAM LUMC-8701

En el número 20 de *Pauta* reseñamos una de las producciones discográficas de Jorge Reyes, titulada *A la izquierda del colibrí*, en la que su instrumental electrónico entraba en contacto con los instrumentos prehispánicos tocados por Antonio Zepeda. Al paso del tiempo, Reyes ha integrado a su discurso musical el instrumental prehispánico tocado por él mismo, y la fusión de lo electrónico con lo autóctono (en ocasiones, instrumentos tradicionales de otras culturas) ha dado como fruto un disco que el mismo Reyes nos hizo llegar recientemente. El disco lleva por título *Comala*, y en él colaboran con Jorge Reyes los músicos Humberto Álvarez, Arturo Meza y el grupo La Tribu. Difícil describir con palabras las sonoridades que ofrece *Comala*, así que un primer intento de aproximación a este disco puede hacerse a través del instrumental empleado en su elaboración.

Para empezar, están los instrumentos electrónicos:

Mirage, DX9, Roland Promars, Secuenciador Roland, Rhythm Composer, Prophet 5000.

Después, los instrumentos autóctonos: silbato y flautas prehispánicas, quena de hueso, huéhuetl, teponaztlí, tambor rarámuri, sonajas, caparazón de tortuga, ocarinas, raspadores, trompeta de barro, tenabaris, guitarras y violines huicholes, coyolís, chirimías. Además, está el piano preparado, las voces puras o transformadas electrónicamente, y otros interesantes elementos sonoros: el viento, el agua y el fuego.

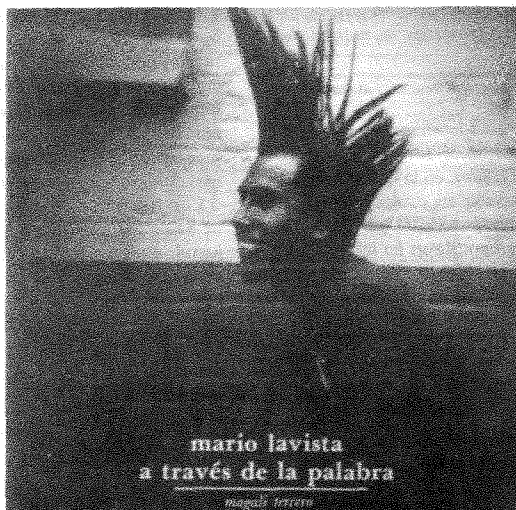
Con todos estos recursos (y unos breves textos de Saide Sesín), Jorge Reyes y sus colaboradores logran ámbitos sonoros interesantes, sugestivos, de una dinámica casi siempre hipnótica, en la que parece estar ausente la constante rítmica que caracterizaba a algunas piezas del disco *A la izquierda del colibrí*. En discos como este puede apreciarse claramente que el instrumental electrónico está ya muy presente en manifestaciones musicales que antes parecían serle ajenas.

#### COMALA

Jorge Reyes, Humberto Álvarez, Arturo Meza, La Tribu.

Instrumentos electrónicos, autóctonos, y voces.  
EXILIO LEX 001

## LA MUSA INEPTA



Quiero expresar mi más enérgica protesta en contra de la revista *Casa del tiempo* que edita la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Metropolitana. En el número de abril de este año (volumen VIII, Número 84, página 7, 1989) sus diseñadores –o quien sabe quién– cambiaron mi apariencia física a tal grado que me es imposible reconocerme en ella. Juro que yo no soy como el de la foto. Es más, yo no quiero ser como soy yo en la foto. Mis parientes y mis amigos tampoco me reconocen: mi mamá está convencida de que su vida es un rotundo fracaso, y ni ella, ni mi hija, y ni mi abuelita, quieren verme porque creen que yo ya soy como el de la foto. A mis sobrinas, que me querían mucho, les aterra la idea de verme; es más, sus mamás se los han prohibido. Para colmo, los amigos que no he visto por algún tiempo se niegan a visitarme y no responden a mis llamadas. Hasta mi amigo Joaquín ha dejado de verme y ya no viene a casa los martes a tocar el piano a cuatro manos. Dice que ya no le inspira tocar el piano con alguien como yo. Y los responsables de todo esto son los diseñadores –o quien sabe quién– de la revista *Casa del tiempo*. Les estoy enviando la foto más reciente que me he tomado para que la publiquen en su próximo número. Sólo de esta manera mis parientes y mis amigos volverán a creer que de veras yo ya no soy como el de la foto. Aclaro que no tengo nada en contra del de la foto: él puede tener el copete que quiera, pero mi copete no es así.

M. L.



## COLABORADORES

● **Roberto Juarroz** (Coronel Dorrego, Buenos Aires, 1925), uno de los poetas más interesantes y representativos de su país, es especialista en Bibliotecología y en Ciencias de la Información, materias que imparte en la Universidad de Buenos Aires. Ha apilado en *feliz ascenso vertical* toda su obra poética: *Poesía vertical* es de 1958, *Segunda poesía vertical* de 1963 y así sucesivamente hasta su *Novena poesía vertical* (1985). Recientemente, en agosto de 1987, participó en el "Festival Internacional de Poesía de la Ciudad de México".

- **Augusto Monterroso**, véase *Pauta* 16 y 19.
- **José Antonio Alcaraz**, véase *Pauta* 17 y 25.
- **Luis Jaime Cortez**, véase *Pauta* 24 y 25.
- **Francisco Hernández**, véase *Pauta* 23.

● **Gabriel Zaid** (1934) es, como Reyes, regiomontano, poeta en verso y en prosa (*Cuestionario*, FCE, 1976) y ensayista (*Leer poesía, Cómo leer en bicicleta, La máquina de cantar, La economía presidencial* –Vuelta, 1987–, *De los libros al poder* –Grijalbo, 1988–, entre otros). El feroz crítico de amoralidades culturales, económicas y políticas es autor también, como puede apreciarse por la "Noche transfigurada" que recogemos en este número, de delicadas texturas poéticas, que suelen alternar la nostalgia y la ironía, con precisión y economía verbales de estadista-artista.

- **Aurelio Tello**, véase *Pauta* 11, 14, 15, 17, 18, 19 y 23.

**Georg Kühlewind**. Físico de profesión, el Dr. Georg Kühlewind es un autor bastante conocido de una serie de libros y artículos referentes al estudio de la conciencia. Su obra aporta nuevos puntos de vista y acercamientos complementarios al método que tiene como base la Ciencia Espiritual fundada por Rudolf Steiner. Entre sus principales obras se cuentan *Conciencia del espíritu* y *Presencia del logos*, aún no traducidas al español y editadas por Verlag Geistesleben, Stuttgart.

Esta versión castellana de Federico Bañuelos, está basada en la traducción inglesa de Friedemann Schwarzkopf de una parte del libro *Das Licht des Wortes* (La luz de la palabra), Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 1984.

● **Pedro Henríquez Ureña** (1884-1946), humanista de vasta cultura y uno de los críticos literarios más sólidos de México, nació en la República Dominicana y pasó muy joven a estudiar a nuestro país. Su obra crítica, desde los tempranos *Ensayos críticos* (1905) y las *Horas de estudio* (1910) hasta su póstuma *Historia de la cultura en la América hispana* (1947), es abundante y rigurosa. En su *Correspondencia* (1907-1914) con Alfonso Reyes –de quien fue enérgico guía por esos años–, recientemente puesta en circulación por el Fondo de Cultura Económica, Henríquez Ureña se revela como un apasionado y profundo conocedor de Wagner, Richard Strauss –de la ópera germana–, Beethoven, Chopin, Debussy. En un pasaje regaña así a Reyes: "¿Por qué no has oído el *Tristán. El anillo de los nibelungos, Pelléas...*? Eso no te lo perdono."

- **Gustavo E. Campa**, véase *Pauta* 17.
- **Luis Cernuda**, véase *Pauta* 10 y 14.
- **Carlos Chávez**, véase *Pauta* 3.

**Federico García Lorca** (Granada, 1898-1936). Uno de los poetas y dramaturgos españoles más significativos del siglo, escribió sus primeros poemas por 1916 bajo el estímulo artístico de Manuel de Falla, con quien entabló profunda amistad en la tertulia del café Alameda. También son notables sus *Trece canciones españolas antiguas*, que suelen acompañar mercedamente en grabaciones las siete canciones populares españolas, del propio Falla. Francis Poulenc, Silvestre Revueltas y Gustavo Pittaluga, entre otros, dedicaron composiciones importantes a su memoria.

- **García del Busto**, véase *Pauta* 19.
- **Gian Franco Leli**, véase *Pauta* 4 y 12.

● Carecemos de información sobre Luis del Villar –esperamos poder ofrecerla a nuestros lectores en un número posterior–. Pero no es improbable que se trate de un escritor, biógrafo y crítico musical español imaginario, inventado por el compositor Pascasio.

● **Gianni Rodari** (Omegna, 1920-Roma, 1980), como se ve por el bellissimo relato que hemos re-

cogido en este número, urde, a través de una prosa sencilla y a la vez exacta y deslumbrante, una literatura infantil que también es disfrutable, con nostalgia, para adultos que no han perdido el sentido de la aventura y lo maravilloso escondido en lo cotidiano. Su traductor, Jesús Calzada, escribe: "Poco conocido en México -tal vez porque todos sus asuntos tienen como asiento geográfico su nativa Italia-, Rodari escribió cuentos tan variados como sorprendentes durante los últimos veinte años de su fecunda vida. Fue colaborador de revistas y periódicos como el "Paese Sera". Logró la proeza de redactar una insólita *Gramática de la fantasía*, que modestamente subtítulo "Introducción al arte de escribir historias". Italo Calvino ha dicho de él que "en verdad pocas existencias fueron iluminadas por un humor más alegre, generoso y constante como el suyo".

● **Sylvia Smith**, curadora, es la dueña y editora de *Smith Publications (SCAP)* y *Sonic Art Editions (BMI)*, firmas editoras que se especializan en la nueva música norteamericana. Sus artículos sobre nuevas notaciones musicales han aparecido en *Perspectives of New Music*, *Percussive Notes Research Edition* y *Ear Magazine*. Ha trabajado como consultora para las muestras de notación se han realizado en los Estados Unidos. Su libro reciente sobre notación, *Scribing Sound*, será puesta a la venta por Excelsior Music Publishing Co.

**Lidia Tamayo**. Primer arpista de la Orquesta Filarmónica de la UNAM desde 1976, estudió en el Conservatorio Nacional de Música con la maestra Judith Flores Alatorre. Participó en 1971 en la Orquesta Juvenil Mundial de Inlerlochen, Michigan, gracias a una beca otorgada por el INBA y la Universidad de Michigan. En 1980 el gobierno francés la becó para realizar estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de Jacqueline Borot. Ha estrenado varias obras para arpa, entre las que destacan *Invencción para arpa sola*, de Carlos Chávez, *Palindroma*, de Manuel Enriquez, y *Peiwoh*, de Arturo Márquez, y el estreno en México del *Concierto para arpa*, de Alberto Ginastera, en 1984.

● **Arturo Márquez**, Nació en Alamos, Sonora el 20 de diciembre de 1950. Sus primeros estudios musicales los realizó en La Puente, California con Eva McGowen y Thomas Rossetti. En 1968 regre-

sa a su estado natal y es nombrado director de la Banda Municipal de Navojoa. Dos años más tarde ingresa al Conservatorio Nacional de Música en donde continúa sus estudios de piano y de teoría. De 1976-79 es becario del Instituto Nacional de Bellas Artes en el Taller de Composición, en donde estudia con Héctor Quintanar, Joaquín Gutiérrez Heras, Manuel Enriquez y Federico Ibarra. En 1980 el gobierno francés le otorga una beca por dos años para estudiar en París con Jacques Casterede e Ivo Malec. Ha recibido encargos de la Universidad Autónoma Metropolitana (DI-VERSO) y del Centro Interamericano de Música de la OEA (RON-DO). Algunas de sus obras han sido ejecutadas en EUA, Suecia, Francia, España y en la RDA. Tiene varias composiciones editadas por Ediciones Mexicanas de Música, CENIDIM, *México en el Arte*, *Los Universitarios* y *Factor*. Asimismo, tiene grabaciones en disco por Lidia Tamayo (PEIWOH) por el Cuarteto Latinoamericano (RON-DO), por la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México con Benjamín Juárez Echenique como director (VIRAJE) y Música de Cámara: proyecto interdisciplinario hecho en conjunción con Angel Cosmos y Juan José Díaz Infante, este último disco está planeado para julio de 1988. Ha realizado otros trabajos interdisciplinarios con Vicente Rojo (compositor), Gabriel Macotelá (pintor), Semir Maneceri (compositor) y con Alejandro Pelayo (cineasta) en la película *Días Difíciles*. En 1986, ganó el Segundo Lugar en el Concurso Felipe Villanueva, convocado por el estado de México. A partir de 1982, su producción musical ha estado enfocada hacia la individualización en cada obra, en la mayoría de los casos bajo un mismo lenguaje; asimismo ha incursionado en la búsqueda de nuevas formas de emisión sonora, tanto de los instrumentos tradicionales como en electroacústica.

Sus obras principales son: ENIGMA para flauta y arpa; MUTISMO para dos pianos y cinta; VIRAJE para arpa y cuerdas; MANIFESTO para violín solo; DI-VERSO para percusiones y cinta; PEIWOH para arpa sola; RON-DO para cuarteto de cuerdas; ASA-NCHEZURI-VE para percusiones; CIUDAD ROTA para voz, piano, percusiones y cuerdas y DE PRONTO para flauta, cello y arpa.

● **Jean-Charles François** notable percusionista francés. Divulgador de la música de nuestro tiempo. Ha sido Director del Departamento de Música de la Universidad de San Diego, California, EUA.

● **Ramón Barce**, véase *Pauta* 18.

**José Antonio Guzmán**. Obtuvo la licenciatura en clavecín (1974) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha realizado estudios en Londres. Ha sido director de la sección de etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista. Imparte la cátedra de Historia de la Música, Música Mexicana y Etnomusicología en la Escuela Nacional de Música. Sus trabajos de composición abarcan música para cine, video y teatro. Actualmente realiza labores de investigación en el CENIDIM (INBA).

**Eduardo Contreras Soto**. (México, 1965). Estudió Literatura Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro fundador del Centro Mexicano de la Asociación Internacional de Teatro Amateur (IIT-UNESCO), en el que ha colaborado en la organización de varios eventos.

Es integrante del grupo de teatro independiente El Taller de la Comunidad. Colaboró en la reorganización de la fonoteca como miembro del Area de Documentación del CENIDIM.

● **Juan Vicente Melo**, véase *Pauta* 6 y 24.

● **Juan Arturo Brennan**, véase cualquier *Pauta*.

● **Alberto Blanco** (1951), quien ya había colaborado en *Pauta* (5, 16 y 23) como poeta y como dibujante-ilustrador de técnica *collage*, publicó recientemente *Cromos* y *Un año de bondad*. Diseña las portadas de "Letras mexicanas" del Fondo de Cultura Económica.

● **Pablo Helguera** (México, 1971) ya ha colaborado en *Pauta* (23, 24, 25) con dibujos.

● **Marguerite Yourcenar** (1903-1987), véase *Pauta* 9.

En su próximo número

# pauta

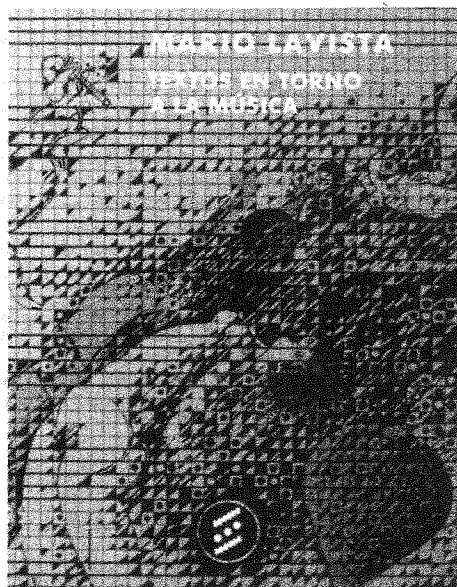
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

Textos de ● **Alfonso Reyes** y **Julio Torri** en torno a la música  
 ● **Gustavo Campa** sobre la Novena de Beethoven ● **Francisco de Icaza**: Góngora músico ● **Roger von Gunten**: Requiem para Muench  
 ● **Entrevista con Miguel García Mora** ● **Un cuento y dibujos de Tito Monterroso** ● **Pentagramas químicos de Gerardo Deniz** ● **Eduardo Lizalde** sobre Mussorgsky

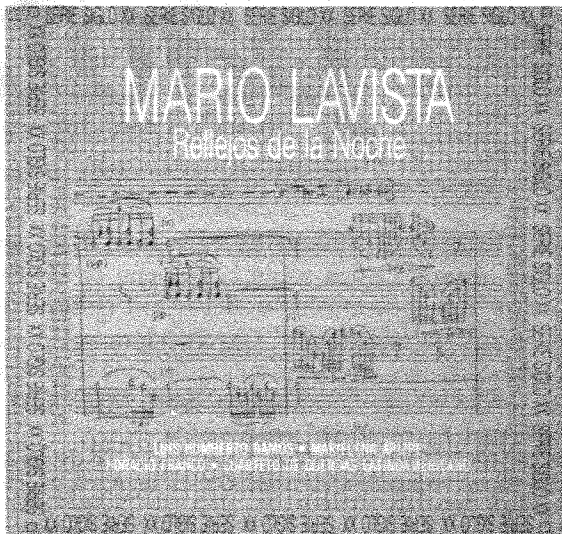
SUSCRIPCIONES Y VENTAS: Coordinación de Extensión Universitaria, UAM-Iztapalapa, Michoacán y Purísima, Col. La Purísima, 09340, México, D. F. Tel. 686 03 22 ext. 470

MARIO LAVISTA  
TEXTOS EN TORNO  
A LA MUSICA



De venta en las  
principales Casas  
de Música

DE RECIENTE  
APARICION



De venta en las  
principales Casas  
de Música

# heterofonía

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL  
Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

En su Segunda Epoca. Organó del Conservatorio Nacional de Música

- 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

Suscripciones al Apartado Postal 105-164, México 5, D.F. o directamente a Masaryk 582,  
México 5, D.F. Teléfono: 520-10-13

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

# Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

Consejo de Redacción: Julieta Campos, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Ulalume González de León, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Gabriel Zaid.

Subdirector: Enrique Krauze

OFICINAS: LEONARDO DA VINCI 17 BIS COL. MIXCOAC DELEG. BENITO JUAREZ  
03910 MEXICO, D. F. TELEFONOS 563 84 29 y 598 57 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

# La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES  
AUTORES

## I. HISTORIA

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

Aurelio de los Reyes  
Luis Sandi

- 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 fotografías

Susana Dultzin Dubín, Rosa M. García

### Coordinación partituras y originales

Velia Nieto

### Dibujo partituras

Alfonso Flores, José González

### 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

**EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.**

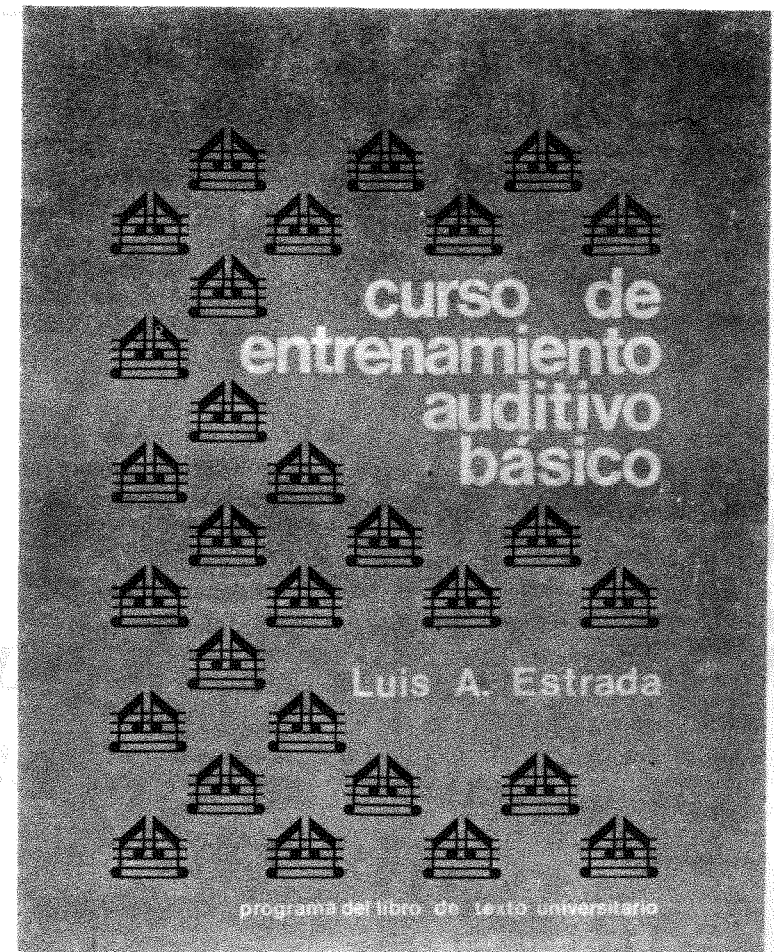
**LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN**

- APUNTES PARA PIANO, Rodolfo Halffter
- DOS POEMAS, para piano, Gerhart Muench
- PÁGINAS VERDES Y LA LUNA ESTA ENCARCELADA para canto y piano, Blas Galindo
- TRES MADRIGALES para coro a cappella, Luis Sandi
- LAMENTO Y NOCTURNO para flauta baja y flauta en sol, Mario Lavista
- MARSIAS para oboe y copas de cristal, Mario Lavista
- PAQUILIZTLI para 7 percusionistas, Rodolfo Halffter
- CANTE para dos guitarras, Mario Lavista
- TRÍO para oboe, clarinete y fagot, Joaquín Gutiérrez Heras
- AMATZINAC para flauta y orquesta de cuerda, José Pablo Moncayo

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

**LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN**

- OBERTURA MEXICANA No. 2 para orquesta, Blas Galindo
- POSTLUDIO para orquesta, Joaquín Gutiérrez Heras
- LA MADRUGADA DEL PANADERO, Rodolfo Halffter
- PRIMERA SINFONÍA para orquesta, Eduardo Hernández Moncada
- HACIA EL COMIENZO tres canciones para mezzosoprano y orquesta, Mario Lavista
- BOSQUES para orquesta, José Pablo Moncayo
- PAISAJE DE SUEÑOS para orquesta, Gerhart Muench



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.



**LIBRERIA Y CAFETERIA  
DEL  
PALACIO**  
Vestíbulo del Palacio  
de Bellas Artes

**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**

## 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 ■ ENRIQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986. LP.
- G04 ■ TORRES, Joseph de, *La obra para órgano*. Felipe Ramírez, órgano. 1986. 2 LP.
- G05 ■ CONTRERAS, Salvador, *Música de cámara*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano; Quinteto de Alientos Anastasio Flores; Arón Bitrán, violín; Álvaro Bitrán, cello; Alberto Cruzprieto, piano. 1987. LP.
- G06 ■ HUÍZAR, Candelario, *Música de cámara*. Margarita Pruneda, soprano; Erika Kubacsek, piano; Fernando Traba, fagot; Luis Humberto Ramos, clarinete; Fernando García Torres, piano; Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. 1987. LP.



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



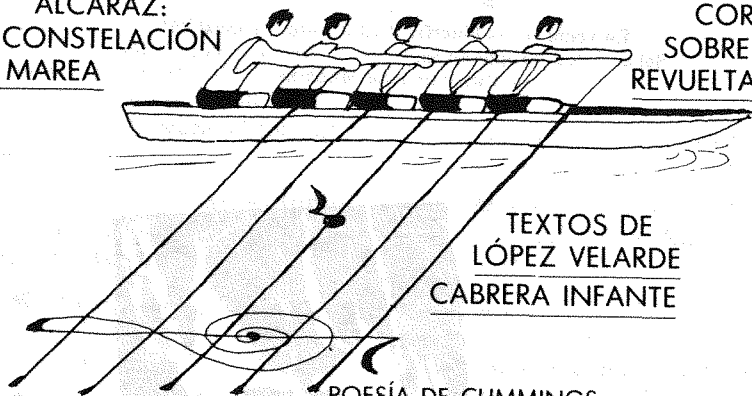
SOP

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ALCARAZ:  
CONSTELACIÓN  
Y MAREA

CORTEZ  
SOBRE  
REVUELTAS



TEXTOS DE  
LÓPEZ VELARDE  
CABRERA INFANTE

POESÍA DE CUMMINGS,  
AIKEN, CERVANTES, KOZER

NÓEL SOBRE KAGEL

LARA SOBRE LUTOSLAWSKI

BRENNAN / BALZA / BERENT

UN POEMA HUICHOL

DOCUMENTOS: AUGUSTO NOVARO

ENERO 1988



25



\$ 3,000.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

Todo silencio está hecho de palabras que no se han dicho. Quizás por eso me hice músico. Era necesario que alguien expresara aquel silencio, que le arrebatara toda la tristeza que contenía para hacerlo cantar. Era preciso servirse para ello, no de las palabras, siempre demasiado precisas para no ser crueles, sino simplemente de la música, porque la música no es indiscreta y cuando se lamenta no dice por qué. Se necesitaba una música especial, lenta, llena de largas reticencias y sin embargo verídica, adherida al silencio para acabar por meterse dentro de él. Esa música ha sido la mía. Ya ves que no soy más que un intérprete, me limito a traducir. Pero sólo traducimos nuestras emociones: siempre hablamos de nosotros mismos.

Marguerite Yourcenar,  
*Alexis o el tratado del inútil combate*

Traducción de Emma Calatayud.

Imprenta Madero, S. A.



CENIDIM



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

**Instituto Nacional de Bellas Artes**



INBA