

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

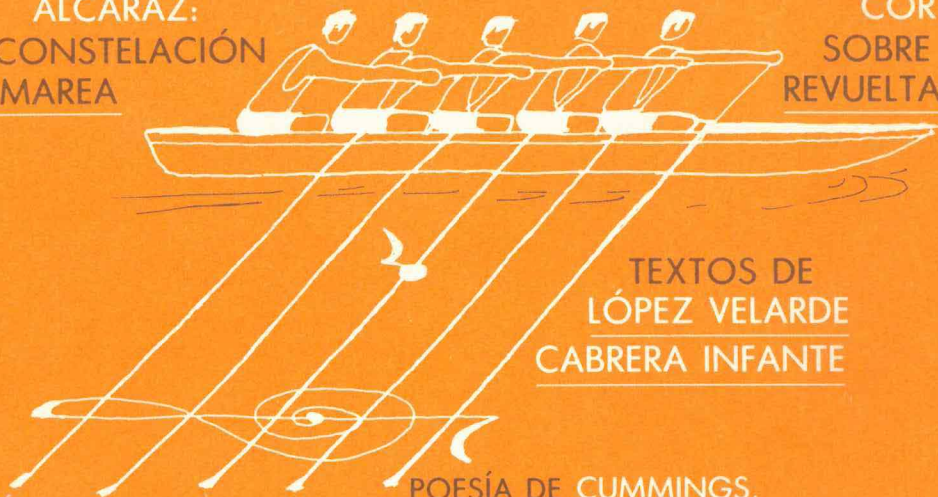
Pauta 25. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero de 1988, México: Conaculta, INBA, Cenedim.

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

NÖEL SOBRE KAGEL

LARA SOBRE LUTOSLAWSKI

BRENNAN / BALZA / BERENT

UN POEMA HUICHOL

DOCUMENTOS: AUGUSTO NOVARO

ENERO 1988



GENDIM

25



INBA



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

Luvina, Juan Rulfo

Gastelum, Angel		
<i>Nocturno</i>	21	16-18
Hernández, Francisco		
<i>Eras dos, Robert Schumann</i>	23	33
Herodoto		
<i>Arión</i>	23	85
Huerta, David		
<i>Lluvia, música de Stockhausen</i>	23	32
Lezama Lima, José		
<i>Bodas de Julián Orbón</i>	21	44
Lizalde, Eduardo		
<i>La valse</i>	24	54
Lagunes, Leopoldo		
<i>A tí, única: Quinteto de la luna y el mar</i>	24	42-43
Papini, Giovanni		
<i>El pianista célebre</i>	23	8-10
Pellicer, Carlos		
<i>Un poema a Fanny Anitúa</i>	22	96-98
Pulido, Blanca Luz		
<i>Música</i>	23	35
Segovia, Tomás		
<i>La música</i>	24	22-23
Serrano, Francisco		
<i>Paul Klee pinta "Ritmos de una plantación"</i>	23	36-41
Stevenson, Robert Louis		
<i>La flauta de pan</i>	23	42-45
Supervielle, Jules		
<i>La niña con voz de violín</i>	22	5-6
Súskind, Patrick		
<i>El contrabajo (fgto.)</i>	22	17-25
Tolkien, J. R. R.		
<i>La música de los Ainur</i>	23	51-57
LIBROS		
Brenann, Juan Arturo	21	105-109
	22	92-95
	23	87-94
	24	96-99
Paraskevaïdis, Graciela	24	93-95

Realizó: Luis Jaime Cortez

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
Subdirector General de Difusión y Administración

Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación Artística

Víctor Sandoval
*Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Luis Jaime Cortez
*Director del centro Nacional de
Investigación, Documentación e Información Musicales*

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.

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DIFUSION

Vol. VII, No. 25, Enero, Febrero, Marzo de 1988

SUMARIO

Presentación	3	José Kozer Diagrama	41
Ramón López Velarde Los pianos	5	Luis Jaime Cortez Silvestre Revueltas: 1. Preámbulo	42
José Antonio Alcaraz Constelación y marea	7	Francisco Cervantes Música para agonizar	47
e.e. cummings 37-377	19	José Balza Antonio Estévez (segunda y última parte)	48
Guillermo Cabrera Infante El concierto para el pie izquierdo de Ravelli	20	Iris Berent Influencias lingüísticas en la musicología	73
Conrad Aiken La disputa	25		
Ana Lara La creatividad de las contingencias	26		
Jean-Noël Von Der Weid Mauricio Kagel	32		
Poema Huichol (siglo XX) Cómo nació el violín	35		
Gerónimo Baqueiro Foster El "Novaro-Clave"	36		
		NOTAS SIN MÚSICA	
		Juan Arturo Brennan Libros Discos	84 90
		COLABORADORES	98
		Pautas de Moisés Zabludovsky 3a. de forros: Lección de música por Gordon Parks	

PAUTA

REVISTA DE
CRÍTICA MUSICAL

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

Luvina, Juan Rulfo

INDICE DE LA REVISTA

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Volumen 6, Nos. 21-24, ene-dic., 1987.

DISCOS

Brennan, Juan Arturo

Números	Páginas
21	110-113
22	99-102
23	95-100
24	100-104

ILUSTRACIONES

- Cuevas, José Luis (dibujos)
- Helguera, Pablo (dibujos)
- Kaminer, Saúl (Pautas)
- Lara, Magali (Pautas)
- Orbón, Julián (Pautas)
- Parra, Carmen (Pautas)

21	
23	
22	
23	
21	
24	

LECCIÓN DE MÚSICA

- Cabrera Infante, Guillermo
- Hoffman, E.T.A.
- Kafka, Franz
- Orbón, Julián

24	3a. de F.
23	3a. de F.
22	3a. de F.
21	3a. de F.

MISCELÁNEA

- Lavista, Mario
Presentación
- Lavista, Mario
Presentación
- Tello, Aurelio
9o. Foro Internacional de Música Nueva
- Villoro, Juan
Presentación
- Villoro, Juan
Presentación

21	3-4
23	3-4
23	81-84
22	3-4
24	3-4

MÚSICA

- Ansermet, Ernest
Los problemas del compositor americano

23	46-50
----	-------

Catán, Daniel <i>Reflexiones desde Japón: sobre el lenguaje y la música</i>	22	28-31
Escorza, Juan José <i>La música en la conquista espiritual de México</i>	22	55-59
Escorza, Juan José <i>Villancicos de Nueva España</i>	24	68-78
Moreno Villarreal, Jaime <i>El combate de los poetas</i>	22	60-75
Orbón, Julián <i>Tradición y originalidad en la música hispanoamericana</i>	21	19-30

MÚSICOS

Baer, Joshua <i>Entrevista a Laurie Anderson</i>	23	14-19
Balza, José <i>Antonio Estévez (primera parte)</i>	24	24-41
Carpentier, Alejo <i>Estado actual de la música cubana: Julián Orbón</i>	21	5-8
Carpentier, Alejo <i>Heitor Villa-Lobos</i>	24	68-78
<i>Catálogo de Julián Orbón</i>	21	103
Estrada, Julio <i>Tres perspectivas de Julián Orbón</i>	21	74-102
Etkin, Mariano <i>Morton Feldman</i>	24	44-45
García Ascot, Jomi <i>De Julián Orbón</i>	21	56-57
González de León, Sofía <i>Testimonio sobre Julián Orbón: entrevista a Julio Estrada</i>	21	45-55
Gutiérrez Nájera, Manuel <i>Oyendo a Wagner</i>	22	35-37
Jankélévitch, Vladimir <i>La industria de Ravel</i>	22	76-80
Landowska, Wanda <i>De cómo interpretar a Bach</i>	23	58-66
Lezama Lima, José <i>Cartas a Julián Orbón</i>	21	9-15
Lezama Lima, José <i>De "Orígenes" a Julián Orbón</i>	21	58-62
Lezama Lima, José <i>Una carta a Julián Orbón en la muerte de Heitor Villa-Lobos</i>	21	26-27

Mata, Eduardo <i>Julián Orbón (III y última parte)</i>	21	31-39
Melo, Juan Vicente <i>Dámaso Pérez Prado</i>	23	5-7
Melo, Juan Vicente <i>Recuerdo de Alicia Urreta (fragmento de mi autobiografía)</i>	24	19-21
Orbón, Julián <i>Las sinfonías de Carlos Chávez (I parte)</i>	21	63-75
Orbón, Julián <i>Las sinfonías de Carlos Chávez (II parte)</i>	22	81-91
Orbón, Julián <i>Las sinfonías de Carlos Chávez (III y última parte)</i>	23	67-80
Tablada, José Juan <i>Fragmentos de su diario</i>	24	51-53
Velazco, Jorge <i>La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffler</i>	22	76-80
Velazco, Jorge <i>Entrevista a Ray Still</i>	24	55-67
Vittier, Cintio <i>El "Homenaje a la Tonadilla" de Julián Orbón</i>	21	40-43

ÓPERA

Gutiérrez Nájera, Manuel <i>A propósito de Aida</i>	22	32-34
Ibargüengoitia, Jorge <i>Una noche en la ópera</i>	23	9-13
Lara, Ana y Cortez, Luis Jaime <i>Análisis del tercer acto de Wozzeck</i>	24	79-92

POESÍA Y NARRATIVA

Bandeira, Manuel <i>Mozart en el cielo</i>	24	18
Bellinghausen, Hermann <i>Nueve años (un réquiem de Brahms)</i>	23	24
Bianco, Alberto <i>La música y el eco</i>	23	30-31
Capetillo, Manuel <i>Último concierto</i>	24	46-50
Char, René <i>Restos Mortales y Mozart</i>	24	103
Deniz, Gerardo <i>Algo sobre música y poesía</i>	22	714

Gastelum, Angel <i>Nocturno</i>	21	16-18
Hernández, Francisco <i>Eras dos, Robert Schumann</i>	23	33
Herodoto <i>Arión</i>	23	85
Huerta, David <i>Lluvia, música de Stockhausen</i>	23	32
Lezama Lima, José <i>Bodas de Julián Orbón</i>	21	44
Lizalde, Eduardo <i>La valse</i>	24	54
Lagunes, Leopoldo <i>A ti, única: Quinteto de la luna y el mar</i>	24	42-43
Papini, Giovanni <i>El pianista célebre</i>	23	8-10
Pellicer, Carlos <i>Un poema a Fanny Anitúa</i>	22	96-98
Pulido, Blanca Luz <i>Música</i>	23	35
Segovia, Tomás <i>La música</i>	24	22-23
Serrano, Francisco <i>Paul Klee pinta "Ritmos de una plantación."</i>	23	36-41
Stevenson, Robert Louis <i>La flauta de pan</i>	23	42-45
Supervielle, Jules <i>La niña con voz de violín</i>	22	5-6
Süskind, Patrick <i>El contrabajo (fgto.)</i>	22	17-25
Tolkien, J. R. R. <i>La música de los Ainur</i>	23	51-57
LIBROS		
Brenann, Juan Arturo	21	105-109
	22	92-95
	23	87-94
	24	96-99
Paraskevaidis, Graciela	24	93-95

Realizó: Luis Jaime Cortez

PRESENTACIÓN

Tras un sueño intranquilo, *Pauta* inicia con este número su séptimo año de vida.

Abrimos con un intenso sabor a recuerdo: Ramón López Velarde, desde sus cien años bien vividos, nos hace oír los acordes "que coadyuvan el ensueño de las humildes doncellas que llevan su hoguera de amor en el pecho". Es apenas una muestra del afecto que el poeta jerezano tuvo siempre por la música (lenguaje de las pasiones).

José Antonio Alcaraz traza un breve panorama de la música mexicana de nuestro siglo, caminando entre sus hilos y resortes como si se tratara de una telaraña que debemos descifrar.

e. e. cummings, poeta de los milagros sutiles, también nos hace compañía en una traducción excelente de Ulalume González de León. Guillermo Cabrera Infante, con su humor volcánico, Conrad Aiken, con su homenaje a la música (que a veces canta "cuando ya está todo perdido"), y un hermosísimo poema huichol, cuyo descubrimiento debemos a Gabriel Zaid, son otros tantos placeres de este número.

Ana Lara nos cuenta su apasionada relación con Witold Lutoslawski. Están también con nosotros dos poetas contemporáneos de lengua española, José Kozer y Francisco Cervantes, ambos, amantes violentos de los sonidos que hablan con la boca cerrada.

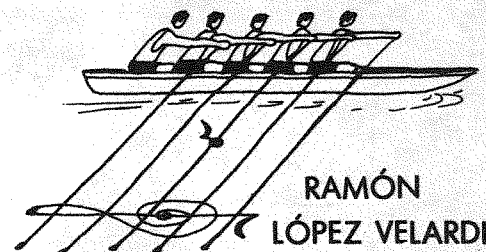
José Balza termina de contarnos la historia de Antonio Estévez, Iris Berent nos hace entrar en un tema más bien "laberíntico" y Gerónimo

Baqueiro Foster, con un texto ya viejo pero aún interesante, nos habla de la aventura de Augusto Novaro.

Y ya que todas son buenas noticias, va una más. A partir de este número formará parte del consejo de la revista uno de nuestros grandes músicos: Eduardo Mata. ¡Enhorabuena! Su ingreso es como un costal de cincuenta kilogramos de sonidos.

Luis Jaime Cortez

LOS PIANOS



No voy a hablar de los pianos aristocráticos que esparcen su clasicismo sobre la concurrencia de los rumbosos recitales: caballeros relamidos que se visten de negro y damas escotadas que fingen entender la música de los maestros. No, no os hablaré de los pianos próceres.

Quiero hablar de los otros, de los que coadyuvan el ensueño de las humildes doncellas que llevan su hoguera de amor en el pecho y que, en la ventana del barrio desierto, esperan la llegada de un doncel de palabras galantes... El doncel no viene, y las mozas van todavía con esperanza a arrancar al piano armonías en que parezca anunciarse el alma del ausente. ¿Oís? En la calleja solitaria tiemblan notas de ingenuidad, llorosas, que hablan de poéticos males: del espanto de los niños perdidos en el bosque, de la princesa núbil que mordió una fruta con veneno y quedó encantada, de los cumplimientos de los siete enanos a Blanca de Nieve...

Sí, estas notas agónicas, que se desmayan a primera noche en el barrio, evocan leyendas de infancia; mas ¿de dónde nace la música pueril y tristonca que nos hemos parado a escuchar, yendo por la acera? Seguramente sale de la caja oscura de ese piano que se entrevé por los visillos de la ventana. Se mira también, sobre una mesa en que dibujan varios niños, un quinqué con caperuza verde. Está tocando, quizá, la hermana mayor. No ejecuta con maestría, es cierto, pero comunica a los sonidos que arranca al piano un temblor de emoción. Sí, la hermana mayor nos emociona, porque en sus melodías inseguras adivinamos un perfume de ilusión de quince años, un loco entusiasmo de cazadora de estrellas y (aquí la pena fatal) una humedad de llanto. A todos nos ha perfumado la ilusión, todos hemos perseguido con redes insensatas a las estrellas de Banville, y todos hemos derramado lágrimas al quedar presos en las propias redes, en tanto que la estrella rútila



Ramón López Velarde

sigue allá arriba, ajena al dolor que nos quebranta. Por eso nos conmueve la música que la hermana mayor arranca al piano gangoso, con dedos de discípula enamorada, mientras los chiquillos unen sus cabezas inocentes dibujando a la luz del quinqué.

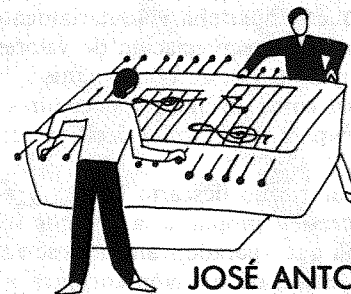
Por el alto cielo va una nube, fina y transparente como el velo de la diosa de Cartago, en pos de la luna. En la calle impera una soledad de romance. El piano suena...

Señorita humilde del piano que se queja en la noche: Usted ignora cuántos sueños suben a lo azul en esta hora. Sube el sueño de usted misma, que en el teclado finca el pedestal sonoro de un monumento de felicidad; sube el sueño de los niños que, al dibujar frente al quinqué, trazan los rasgos de una quimera que los divierte; sube mi sueño, en alas de la música de usted. Y, probablemente, sube también el sueño de ese rondador anónimo que se emboza y se queda inmóvil al otro extremo de la acera. Créame usted, señorita: todo el barrio sueña. El piano es como un manantial de lirismo que fluye sin cansarse, con lentitud, como fluye una palabra de amor de los labios de un galán experto, que se goza en ver el efecto que cada sílaba produce en la mujer adorada. Todo el barrio, señorita, le es deudor a usted de la hora de sueño y armonía que le da noche por noche. Pero... los niños comienzan a bostezar, queriéndose dormir, la nube transparente y fina va alcanzando ya la luna, en el cenit; en la calle se agrava la soledad romancesca... ¡Señorita del piano, muy buenas noches!

Tristán

El Eco de San Luis, San Luis Potosí, 15 de diciembre de 1913.

CONSTELACIÓN Y MAREA EVOLUCIÓN EN LA MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO



JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Cuando, en 1929, el asentamiento de la Revolución Mexicana comienza a patentizarse en una forma u otra, un vigoroso movimiento cultural y artístico vinculado voluntariamente a la recuperación de la identidad nacional, se manifiesta al centro de varios dominios creativos. La música mexicana de concierto pugna por tener una voz patrimonial, adulta e incisiva y hacer sentir con fuerza su presencia. Los esfuerzos —que en diversas formas se habían llevado a cabo— tendientes a la obtención de una manera propia de hacer, sentir, pensar y decir, cristalizan al fundarse la Orquesta Sinfónica de México (actualmente Orquesta Sinfónica Nacional). De entrada, dicha agrupación se manifestaba ya a manera de vocero excelente para las corrientes renovadoras de aquella época.

Este organismo canalizó en forma ejemplar, con tenacidad magnífica, impulsos y talentos para convertirse en terreno de encuentro, institución alentadora y parte esencial de un sistema de vasos comunicantes. Esto último, al dedicar buena parte de su atención a las partituras escritas por creadores nacionales: lo mismo (en aquel tiempo) nuevas voces que varios entre los maestros prestigiosos, integrantes de generaciones anteriores dignas de ser consideradas como antecedente.

Tal actitud se debió ante todo a la decisión de su director: Carlos Chávez (1899-1978), figura medular para la vida musical mexicana moderna, al lado de Silvestre Revueltas (1899-1940). (Como creador cada uno de ellos tuvo su vocabulario propio y estética individual, muy distinta entre sí).

Ambos encabezaron la irrupción de una mentalidad contemporánea: lo mismo en terrenos interpretativos —al difundir la obra de los compositores que en ese momento escribían una música alejada de cánones ortodoxos o establecidos— así como en la composición. Sus respectivas partituras encarnan un afán, articulado

por medios diversos, de situarse en aquel presente y explorar sin descanso, rehusándose a utilizar recetas anacrónicas o inscribirse en la evocación estéril del Siglo XIX.

Manuel M. Ponce (1882-1948) a su vez había intentado, aunque con marcada cautela y una moderación que le apartaba voluntariamente del drástico radicalismo de Chávez o Revueltas, una reapreciación de valores y núcleos musicales mexicanos. Precursor afortunado del desarrollo evolutivo, hizo suyas — paulatinamente— muchas posturas, así como recursos o encuadres que correspondían a aquellas reformas detonantes para transformar decisivamente, por igual, perfil y sustancia de nuestra música.

El nacionalismo musical mexicano descartó clichés y ataduras serviles, pugnando por alcanzar una expresión propia, a la vez que reivindicaba sus raíces, como efecto de una ideología que —paradójicamente— se empeñaba en el cambio como meta principal. En la etnia, tal posición encontraba la piedra de toque y fundamento que requería para barrer el academicismo y su absorción mimética de estructuras inoperantes, o convenciones expresivas ajenas.

Si bien en algunos puntos pueden observarse ciertas analogías con los movimientos nacionalistas surgidos en medio de la Europa del Romanticismo, el fenómeno tiene características propias a lo largo del continente americano (lo mismo en los Estados Unidos que Latinoamérica). No sería exagerado afirmar que tales diferencias resultan más importantes que las similitudes, dado el rejuvenecimiento que el lenguaje musical experimentaba —también en los años 30.

Menos espectaculares pero igualmente hondo que la rebeldía de las primeras décadas, recibido por igual con hostilidad, el advenimiento de otras técnicas de escritura —lo mismo en forma sinóptica (Schoenberg) que como ruptura manifiesta (Varèse)— surge necesidades proporcionalmente similares a las tentativas libertarias de compositores como Chávez o Revueltas.

“Epoca feliz en que la música mexicana pudo ser nacionalista y moderna al mismo tiempo” afirma Gutiérrez Heras. En efecto: *grosso modo*, al tiempo surgían las proposiciones de Copland (1900), o Villa Lobos (1887-1959). Lo mismo en Cuba (García Caturla, Roldán) que los Estados Unidos (Gershwin), creadores de diversas estaturas y conductas estaban entregados a encontrar un sistema de acciones sonoras, tanto estéticas como sintácticas, que les permitieran hacer suyo cuanto Mayer-Serra define como “un estilo nacional depurado y desarrollado, con una técnica contemporánea”. Al mismo tiempo se proponían ir más allá de la fluctuación entre fuentes cultas y populares para sumar ambas disyuntivas, teniendo como meta la amalgama de las mismas en un modo u otro.

En este periodo —como manifestación importante de cuanto el nacionalismo quiso y supo lograr— se desenvuelve la obra de autores musicales tan valioso como: José Rolón (1876-1945), Candelario Huízar (1883-1971), Luis Sandi (1905), Blas Galindo (1910), e incluso Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) —aunque su técnica de escritura era cautamente conservadora— así como José Pablo Moncayo (1912-1958), además de otros.



Blas Galindo, Carlos Chávez y Rodolfo Halffter

Para fines prácticos puede considerarse, con cierta arbitrariedad, como clausura del periodo nacionalista (*) la muerte de Moncayo, uno de los compositores más relevantes e imaginativos de dicha tendencia.

El nacionalismo —como toda corriente estética o directiva técnica— terminó por engendrar su propia congelación, volviendo manido lo que alguna vez fue novedoso o impugnatorio. Estereotipados, a fuerza de reiteración, sus alcances fueron sufriendo un desgaste evidente. En forma muy similar a cuanto ocurrió en las artes plásticas. Una vez más: el problema, tan embarazoso, de los epígonos. Si los grandes muralistas (Rivera, Siqueiros, Orozco) entrañan en términos mexicanos un hallazgo que se autorenewa y la presencia de creadores con estatura propia, dotados de recursos individuales, (tal como cabía esperar) sus imitadores volvieron rutina y monotonía las conquistas precedentes. Se extinguió —de manera análoga— el que Octavio Paz llamaría *Diálogo de Resplandores*.

Poco después del fallecimiento de Moncayo, bajo el significativo nombre de

* Que sin embargo no ha dejado de tener resonancia o manifestaciones tardías.

Preambulo aparece en 1961 una particular orquestal de Manuel Enríquez (1927), inscrita en un cambio de lenguaje que participa de las –entonces– directivas más recientes.

Cabe señalar como factor importante de evolución para el desarrollo de este proceso (**), por medio del que se fueron dejando atrás las orientaciones y recursos del nacionalismo, el papel desempeñado por:

a). Los sendos trabajos de Rodolfo Halfften (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak (1916). Dichos compositores, en su rol pedagógico, dieron a conocer a sus discípulos– las disciplinas de la escritura dodecafónica, mismas que aplicaron a la creación propia. Dentro de este mismo transcurso, Mabarak realizó en 1960 una obra para cinta, con procedimientos afines a la *musique concrète*: su ballet *El Paraíso de los Ahogados*, muy expresivo, motivado por la coreografía de Guillermina Bravo a la que se integraba de manera óptima.

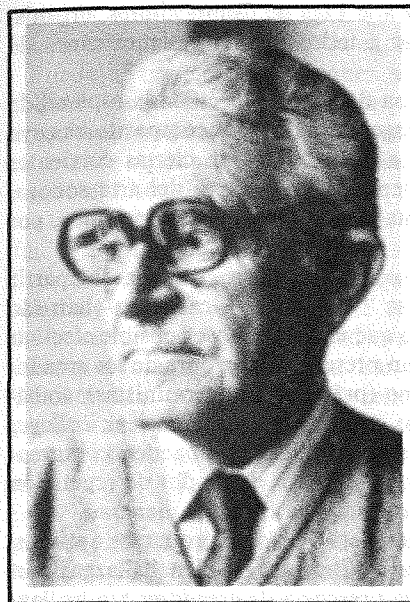
b). El trabajo de varios miembros de aquella que no sería del todo inexacto etiquetar como: “la generación perdida”. Autores que promovieron varias actividades en los años 60 para difundir sus partituras, por medio de un grupo llamado “Nueva Música de México” activo apenas unos cuantos años. Entre ellos se encuentran: Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Mario Kuri, César Tort, Rocío Sanz y Rafael Elizondo (1930-1984) –el más atractivo– creador principalmente de una deliciosa opereta *Landrú* (1962) sobre textos de Alfonso Reyes así como músicas para ballet –*La Anunciación* (1959) y *Juego de Pelota* (1968)– dotadas de un estimulante poder de ambientación sonora, al través de sugerencias lo mismo intimistas que épicas, siempre con gran frescura; y, por último, Raúl Cosío (1928).

Si bien estos compositores optaron por no seguir el camino del nacionalismo al dar cuerpo a una tentativa distinta, tantos sus posiciones conceptuales como las obras que escriben se han caracterizado generalmente por la falta de osadía. Una obvia indecisión les lastra. Apocados, se inscriben casi siempre en un neoclasicismo cuyo trasfondo conservador se ha ido haciéndose más patente al correr el tiempo. Les tipifica –para decirlo con justeza– la indecisión. Refugiados en la música para el cine o la danza, a causa de su tibieza, no han cumplido cuanto prometían en sus inicios; aunque de vez en cuando produzcan alguna obra importante, como es el caso de Joaquín Gutiérrez Heras en su *De Profundis* (1981-2) para coro mixto, piano y cuatro percusionistas. A pesar de su patente inteligencia y dones críticos, este autor permanece dentro de un estilo atonal libre en medio de una “voluntaria falta de complejidad”, como él mismo la ha calificado.

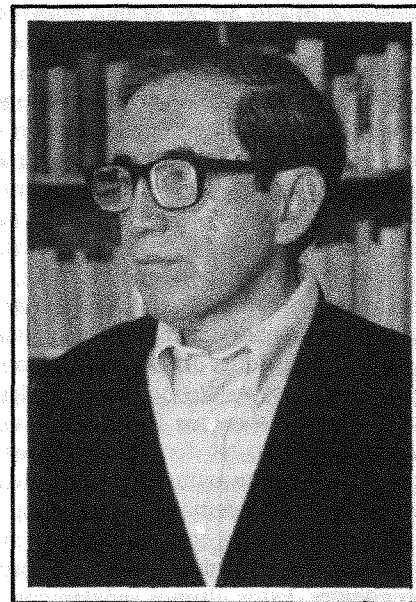
Gutiérrez Heras entrega repetidamente una concisa muestra de su honestidad y oficio (*mètiar*), no busca invadir terrenos que le son ajenos; permanece leal a sus simpatías y diferencias, delimitando con claridad el campo de acción, temperado, en que se basa.

Gerard Béhague señala que la mayor parte de estos músicos –así como Armando

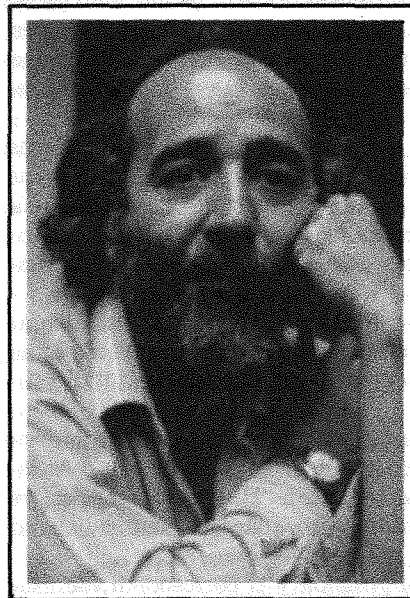
* Mismo que, por supuesto, desemboca –de una manera u otra– a la música escrita actualmente en México.



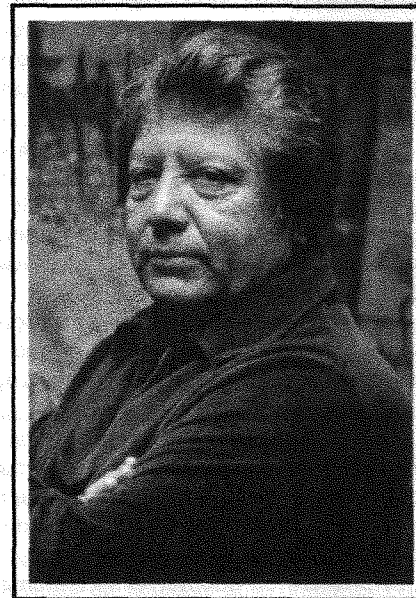
Carlos Jiménez Mabarak



Joaquín Gutiérrez Heras



Julio Estrada



Manuel Enríquez

Foto de Paulina Lavista

Foto de Paulina Lavista

Lavalle o Mario Stern— se han integrado hoy a la Liga de Compositores, organismos que pretende en forma idealista agrupar a todos los autores mexicanos de música de concierto.

A diferencia, resalta con brillo propio y una densidad específica la espléndida polifonía de monólogos (valga la expresión) engendrada por los compositores cuya obra de cuerpo —más temprano que tarde— a la presencia de ciertas corrientes actuales; aquellos quienes enriquecen vitalmente la perspectiva del arte sonoro, dando voz y cuerpo a México en el panorama de la música contemporánea, por medio de su individualidad cromática.

Gradualmente, los movimientos significativos para la música occidental a partir de la posguerra —en lo que suele denominarse “vanguardia”, cada vez— han ido haciendo su aparición en México, de tal modo que el día de hoy es posible efectuar un recuento en que, prácticamente, todos están presentes en la obra de los creadores mexicanos: serialismo integral; aleatorismo (prácticas indeterministas); trabajos electrónicos en sus formas más variadas; grafismos; teatro musical; *collages* (agrupando bajo tal denominación los numerosos matices que pueden comprender, a causa de su naturaleza, los *mixed media*); estudios de modos de repetición (minimalismo), además de otros, han sido utilizados en diversas maneras.

Al interior de ese amplio abanico, impera la heterogeneidad: productos óptimos, mediocres, artesanales, incluso insípidos e insignificantes, o bien hallazgos sorprendentes. Estos últimos señalan con vigor la presencia de creadores tan brillantes como dotados, medulares, que se ubican por decisión propia en medio de un rechazo a cuanto pudo haber sido cómodo o convencional en su medio; entregados a tareas de investigación especulativo-intuitivas. Quizá sus búsquedas no logren siempre un propósito llamativo, pero son —repetidamente— manifestantes de una mentalidad viva, alerta. Con lucidez impugnan la impericia o autoindulgencia beligerantes.

Los compositores mexicanos actuales “de vanguardia” realmente importantes suelen comprometerse con el juego (entendido este término en su sentido más puro: último y primero) tan laudable como osado, que consiste en desatar una serie de fuerzas cuya utilización no será necesariamente sometida a técnicas derivadas de cuanto las mentalidades académicas considerarían como un adiestramiento brillante o logrado.

En realidad, tales fuerzas serán arbitradas por el autor de la obra, para lograr una entidad dotada de renovación factible múltiple. Gracias a esto en el mejor de los casos, auditorios e intérpretes abandonarán ciertas actitudes pasivas (“digestivas”, como solía llamarlas Brecht).

En dichos creadores —quienes forman el núcleo más importante de la composición en México al presente— opera a modo de toma de conciencia e incluso declaración de principios lo que afirma Luciano Berio (1925): “Hoy la obra musical ya no es considerada —como en el pasado— un todo único, redondo y acabado, sino una suma de posibilidades”.

El primero en adoptar conscientemente tal posición y el correspondiente usu-

fructo ha sido Manuel Enríquez (1926), para varios analistas el más importante. Este músico inició en México la experimentación en las tendencias postserialistas.

Puede afirmarse que Enríquez se constituye principalmente en constructor quien edifica —literalmente— cada partitura pues, aún cuando es prolífico, cada situación (o entidad) ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta o integrada a un total de equilibrio racional que incluye, a manera de polo dialéctico, secuencias en que el intérprete opera con gran libertad. Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura no suele haber un divorcio notable, sino por el contrario una fluidez auditiva unitaria. El contexto musical transcurre así, sin tropiezos o virajes disociatorios. La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y sintaxis profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta dosis de intensidad dramática, muy robusta, o contraste voluntario siempre al interior de la unidad. Las acciones tímbricas, por lo general son del tipo “Nachtmusik” donde se pone de relieve la destreza en la articulación instrumental que para integrar sus texturas tiene este compositor. Entre sus obras más notables pueden citarse: *Concierto II* para violín y orquesta (1966); *Ambivalencia* para violín y cello (1967); *Móvil I* para violín y piano (1969); *Concierto para 8* (1969); *Encuentros* para orquesta de cuerdas y tres percusionistas (1971); *Fases* para orquesta (1977-78); *D'Accord* para violín solo (1978). En su producción más reciente destacan: *Político* para 6 percusionistas (1983); *Cuarteto IV* (1985); *Concierto para cello* (1985); *Contravox* para coro mixto, 2 percusionistas y cinta (1986).

Al lado de Enríquez, el compositor más notable de México entre aquellos inscritos en este tipo de directivas es sin duda Mario Lavista (1943). Sus obras tienen como dominante una gran economía de medios; de esta manera cada sonido adquiere una importancia fundamental. Al eliminar todo rasgo superfluo u ornamental, los elementos que intervienen en la trama sonora están dotados de una carga específica. El impulso anímico suele oscilar entre contemplativo y estático (*Diacronía* para cuarteto de cuerda, 1969; *Game* para cualquier número de flautas, 1970). Lavista anima con frecuencia esta atmósfera meditativa mediante la introducción de figuras rápidas de trazo ágil o carácter nervioso, a base de valores irregulares, que lo mismo pueden tomarse como enérgicas descargas cercanas a la naturaleza de un componente melismático o un bordado melódico cuyos integrantes estuviesen distendidos a través de varios registros (*Diálogos* para violín y piano, 1974; *Antifonia* para flauta, dos fagotes y dos grupos de percusión, 1974; *Pieza para dos pianistas y un piano*, 1975).

En 1976, el refinado laconismo de Lavista optó por otra vertiente, al través del uso de citas —muy pequeñas— que atomizadas, superpuestas, alternadas, en fusión, integran el material de otros compositores a un todo propio. De este enriquecimiento de la propia identidad, al ampliar su perspectiva, nacen: *Quotations* para cello y piano y *Lyhannh* para orquesta, así como el *Trío* para violín, cello y piano. Todas escritas en el mismo año.

Las obras más recientes de Lavista: *Hacia el comienzo* (1984) así como *Tres Nocturnos* (1985-6) implican una involución hacia un lenguaje abiertamente con-

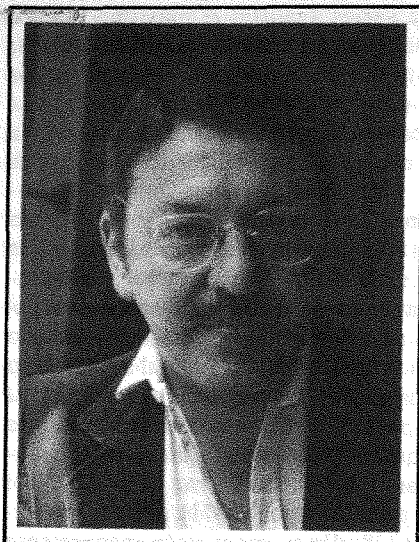


Foto de Paulina Lavista



Foto de Paulina Lavista

Federico Ibarra

Leonardo Velázquez

servador. (Curiosamente ambas son para mezzosoprano y orquesta). A pesar de ello, la producción de este compositor resulta de importancia fundamental, pues se aparta voluntariamente de la exuberancia y colorido vistoso que —en una época u otra— han caracterizado a buena parte de la música escrita en México. A diferencia, Lavista reiteradamente ha hecho suyo el aforismo de Mies Van der Rohe: “Menos es más”.

La riqueza creativa de Alicia Urreta (1931-1986) es evidente en partituras como: *Natura Mortis o la Verdadera Historia de Caperucita* (1972) para narrador, piano y cinta; la ópera *Doña Balada* (1973) basada en un relato de Balzac; *Salmodia I* (1974) para piano; *Hasta aquí la Memoria* (1977) para soprano, orquesta de cuerdas, guitarra y percusión, además de numerosas músicas para el cine y obras teatrales. En estas últimas se pone de manifiesto su original sentido del humor.

Como su obra maestra aparece la contata *De la Pluma al Ángel* (1983) para narradora, soprano, barítono y tenor solista, como mixto, percusión y dos órganos. Magnífica pianista, asimismo dejó una serie de partituras importantes para este instrumento, que culmina en una obra concertante: *Arcana* (1980-81) para piano amplificado y orquesta. Una de sus obras sinfónicas más notables es *Esferas Noéticas* (1982).

Una producción homogénea, casi pudiera decirse que sensata y lúcida, con tropiezos ocasionales —espectaculares y estruendosos— es la de Héctor Quintana (1936). Cabe interrogarse cómo es posible que el mismo compositor firme una

obra maestra: *Sonata* (1967) para tres trompetas, y un chabacano artículo de consumo, superficial como *Fiestas* (1976) para orquesta. Las mejores cualidades de Quintana van por el lado de la disciplina: *Trio* (1965) para violín, viola y cello; el uso renovado de ciertas formas clásicas (*Sonata*, 1967 para violín y piano); la disposición de capas sonoras que se acumulan y correlacionan para producir volúmenes o bien forma parte de un sistema de discrepancias sutilmente dosificado (*Galaxias* 1967 para orquesta); e incluso ciertas sabrosas atmósferas nacionalistas, muy refrescantes (*Fábula* 1963-4 para coro y orquesta).

Extrañamente, su producción parece haberse detenido: tras el estreno de un *Canto Breve* (1982) para orquesta, no hay noticia de alguna obra nueva.

Julio Estrada (1943) puede resumirse en un término central: investigación. Sobre fundamentos particularmente sólidos, provenientes de un auténtico conocimiento de nociones científicas, Estrada ha desarrollado varios entre los aspectos más importantes de su obra.

En sus obras electrónicas, como en algunas instrumentales, la percepción-estructuración científica de la mentalidad rigurosa de Estrada resulta evidente. Tal es el caso de *La Fuga en 4 dimensiones* (1974) para cuarteto de cuerdas, adonde el compositor aplica sus propios trabajos de la teoría de grupos finitos.

Otro aspecto importante, quizá el más experimental, en Estrada es la realización de obras que él mismo llama *Música de Ficción: Persona* (1969) para trío vocal; *Tu propia música* (1971); *Sólo para uno* (1972) e *Imaginaria* (1972). Planteamientos gráficos, o un relato literario, proponen al auditorio la posibilidad de realizar al interior de sí mismo, una actividad musical no (específicamente) sonora.

Como punto intermedio se situaría el estudio sobre modos de repetición: *Memorias* (1971) para teclado, dado que en partituras posteriores se hace notorio la muy afortunada búsqueda de una poética individual paralela a la aplicación espacial-acústica de fenómenos armónicos, como la manifiesta lo mismo en *Canto Naciente* (1975-78) para octeto de metales, o *Arrullo* (1979) para soprano, viola y cello. Vale la pena mencionar también: *Canto Tejido* (1974) para piano así como *Tres Instantes* (1966) para cello y piano y, por último *Euo'on* (1980), obra electrónica.

Manuel de Elías (1939) trabaja con detallada atención los aspectos artesanales de su música, sin lograr liberarse por entero de cierta inclinación académica, que constituye simultáneamente su fuerza y limitación. *Vitral* (1969) para orquesta; *Sonata II* (1969) para violín solo; *Sonante VI* (1973) (*Homenaje a Neruda*) para orquesta de cuerdas; *Estro I* (1978) para coro mixto a capella; *Sonante IX* (1978) para orquesta.

Indispensable enfatizar que el estreno de *Mictlán-Tlatelolco* (1986), punzante partitura para orquesta de cuerdas, marcó una evidente liberación para este autor, tanto por la intensidad dramática de la música como su organización multicelular —a manera de un ensamblaje de mosaicos— en la que puede considerarse su obra más rica y expresiva hasta la fecha.

Federico Ibarra (1946) propone en su ejercicio de la composición un integrarse recíproco de situaciones pictóricas, literarias o poéticas y musicales. Esto era fácil-

mente perceptible ya desde sus primeras obras *Paseo sin pie* (1967) Cantata sobre textos de Carlos Pellicer y el propio compositor, y ha venido a manifestarse de manera acentuada en sus últimas –cada vez mejores– músicas: *Cinco Canciones de la noche* (1976) para soprano y piano; *Cinco Manuscritos Pnakóticos* (1977) para violín y piano y *Cinco Misterios Eléusicos* (1979) para orquesta. Conectado voluntariamente al surrealismo, Ibarra con frecuencia hace uso de la repetición insistente de un sonido determinado para –según sus propias palabras– “aprehender el instante”, en partituras llenas de exuberancia y sibaritismo a la vez.

Esas mismas cualidades así como una potente garra dramática y manifiesto sentido teatral están presentes en dos obras suyas, muy importantes: el ballet *Imágenes del Quinto Sol* (1980) y la ópera *Orestes Parte* (1984-85).

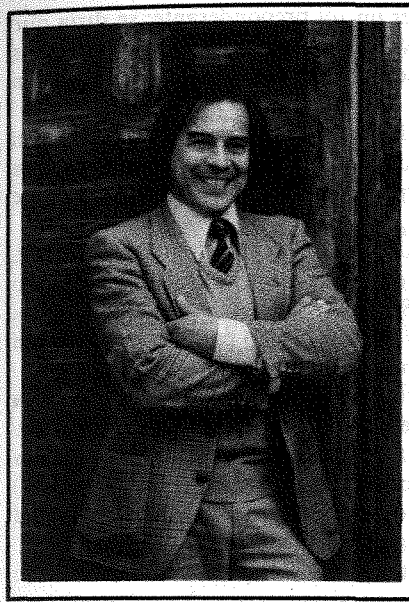
Por su parte, Francisco Núñez (1945) ha realizado una serie de sólidas partituras con habilidad en lo concerniente a técnicas de escritura, pero aún en busca de un estilo individual: *Reforma* (1973) para cinta y orquesta, que obtuvo el “Premio Silvestre Revueltas”; *Concierto para Orquesta* (1979).

Son relevantes también: *Contemplaciones* (1987) para orquesta, *Flores con luz de luna* (1976) –voz, clarinete y piano– así como dos obras para conjunto de cámara: *Aspectos* (1967) y *Danza Tarasca* (1980).

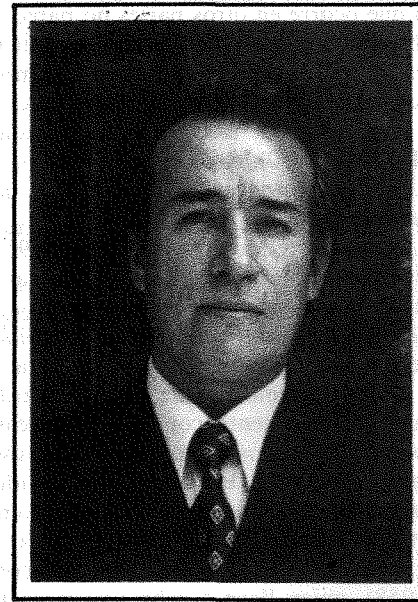
Vale la pena señalar uno entre los compositores notables conectados a las corrientes de vanguardia, pero con cierta filiación tradicional: Leonardo Velázquez (1935). El suyo es “un lenguaje contemporáneo de matices muy personales” (Rocío Sanz). En su producción sobresalen: *Suite del “Brazo Fuerte”*, (1959) para orquesta de cámara; *Tocata* (1967) para piano y *Bagatelas* (1970-75) también para piano; *Tocata para orquesta* (1974) y el *Dúo Concertante* (1978) para piano a cuatro manos.

Una nueva generación ha surgido. Sus representantes tienen una orientación que se apega más a la realidad sonora, sin buscar tanto poner de relieve la destreza de escritura o solvencia técnica. Entre los más notables está Federico Álvarez del Tano (1953), quien manifiesta fuertes preocupaciones ecológicas en: *Desolación: Drama de un Bosque* (1976), *Gneiss-“Unión”*- (1980 para orquesta, cinta y cuatro voces solistas, *Ozomatli (Maax Mono)* (1982) para coro mixto, metales, percusiones y cinta; *El Espíritu de la Tierra* (1983-4) para marimba, orquesta y cinta; *Oratorio en la Cueva* (1984) litomarinba y flautista; por último: *Uilotl-Mut (Alma-Ave-Paloma)* (1986) cantata para voces amplificadas –soprano y tenor solistas–, flauta, cinta y orquesta.

Así como para el sector que comprenden Enríquez, Urreta, Lavista, Ibarra *et al.*, entre las influencias decisivas pueden citarse la música polaca (Lutoslawski, Penderecki, etc.), junto a Cage (1912) o –cada vez más– Crumb (1929) y en sus inicios Messiaen (1908) con sus discípulos Boulez (1925), Stockhausen (1928); a su vez, los compositores jóvenes encuentran los puntos de referencia más notorios, por aceptación o rechazo, en sus ancestros mexicanos inmediatos. Un singular juego de espejos, circunscrito la mayoría de las veces al ámbito nacional, les permite entroncarse directamente a la línea de acción de aquellos. Su perspectiva acerca de



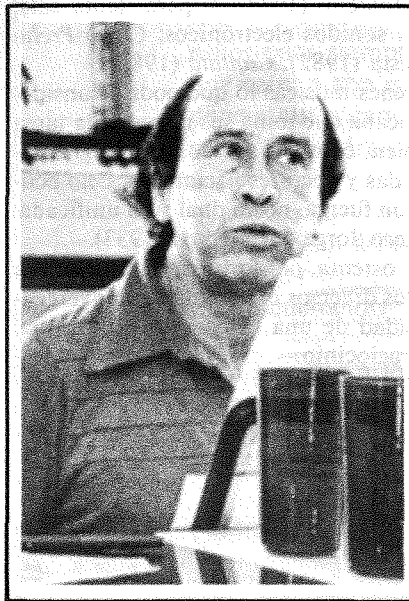
Manuel de Elías



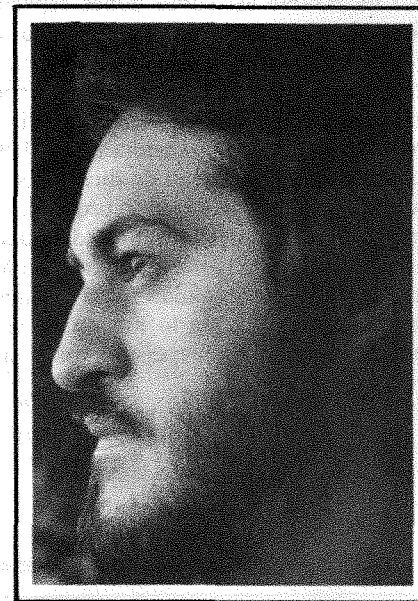
Francisco Núñez

Foto de Paulina Lavista

Foto de Paulina Lavista



Rafael Elizondo



Federico Álvarez del Toro

Foto de Paulina Lavista

lo que ocurre en otros países no parece ejercer un rol preponderante: se diría que absorben al través de aquella experiencia trascendente llevada a cabo por quienes les precedieron, la información -lo mismo normativa que referencial- requerida por sus intereses y convicciones.

A la cabeza de este grupo, representativo del mismo, puede señalarse a Arturo Márquez (1950), cuyo recio talento ha tomado cuerpo en obras como: *Gestación* (1983) para orquesta; *Peiwoh* (1984) para arpa; *Ron-Do* (1985) para cuarteto de cuerdas.

Por su parte Marcela Rodríguez (1951) se desplaza al centro de un eclecticismo atrayente, con desenvoltura; en su catálogo destacan: *Persecución* (1981), teatro instrumental, para ocho guitarras; *Pasaje* (1985), partitura minimalista para piano; *Elegía a dos o tres desconocidas mirando pasar el tren* (1985) para oboe y orquesta de cámara; *Canto sin luz* (1986), para conjunto de alientos.

En este último par de años, Eduardo Soto (1956) ha dado muestras de una maduración patente, con dosis idénticas de refinamiento y lucidez en: *Música del Interior* (1986), para orquesta de percusión; *Marcelesté* (1986), flauta en do, voces habladas y cinta; *Meshico* (1986) sonidos electrónicos y voz; *Ollin Yoliztli* (1987) para orquesta de percusión. De cuanto produjo anteriormente, vale mucho la pena citar su *Contra-Sonata* (1979) para cantante mudo y dos pianos.

Fuera de la Ciudad de México, el compositor más notable es Antonio Navarro (1958), quien lleva a cabo una tarea heroica en Guadalajara. Varias partituras suyas son ricas en relieves individuales y manifiestan a la vez un esfuerzo explorativo incansable así como dones específicos: *Integral* (1978-79) para flauta sola; *Constelaciones* (1980-81) para dos guitarras y sonidos electrónicos; *Cinco Preludios para Piano* (1981); *Concierto* para Orquesta (1982); *Cantata* (1985).

Es notoria, del mismo modo, en dichos jóvenes músicas lo que podría considerarse una necesidad de integración latinoamericana que toma sus raíces en la tarea creativa de Alberto Ginastera (1916-1983) quien, como es sabido, dió un giro renovado a la intervención de directivas avanzadas y vectores nacionales. Esto ocurre en forma similar a cuanto brota o circula con fuerza, no ya dual sino unificada, en la producción deslumbrante del guatemalteco Jorge Sarmientos (1933).

La evolución de la música escrita en México ostenta, por fortuna, una fisonomía cambiante en la actualidad: llena de significados diversos e identidades convergentes-divergentes; nacida lo mismo de la necesidad de una regeneración espiritual continua que en las fuerzas compulsivas del raciocinio.

37-377

e. e. cummings

estos niños que cantan en piedra un
silencio de piedra estos
niños pequeños envueltos por flores
de piedra que se abre para

siempre estos silenciosa
mente pequeños niños son pétalos
su canción es una flor de
siempre sus flores

de piedra en silencio
cantan una canción
aún más silenciosa
que el silencio estos siempre

niños para siempre
que cantan con guirnaldas
de cantantes capullos
niños de piedra con ojos

que florecen
saben sin un árbol
pequeño
está escuchando

para siempre a los siempre niños que cantan
para siempre una canción hecha
de silencioso como piedra silencio de
canción.

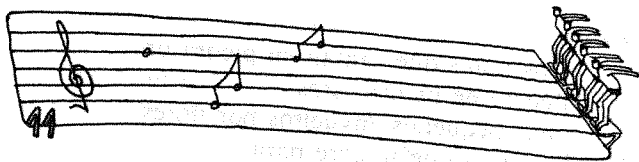
(1940)

Traducción de Ulalume González de León

OBRAS MAESTRAS DESCONOCIDAS

EL CONCERTO PARA EL PIE IZQUIERDO DE RAVELLI

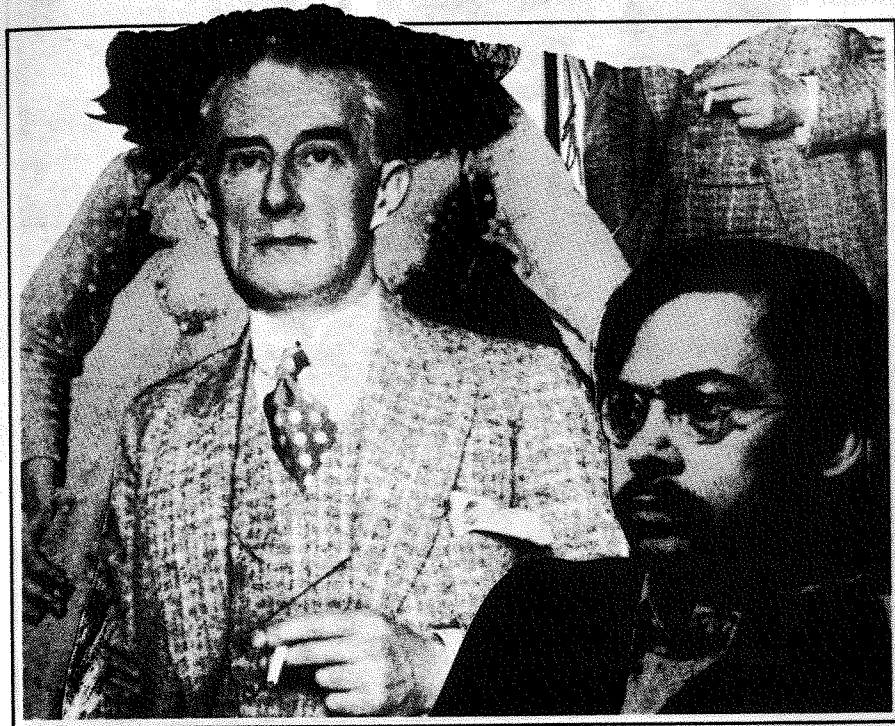
(MORRITZ RAVELLI'S LEFT FOOT PIANO CONCERTO)



GUILLERMO CABRERA INFANTE

Fue en el verano de 1907 o en el invierno de 1908, de todas maneras poco antes del asesinato de Sarajebo,¹ que el fallecido pero famoso compositor albanio Morritz Ravelli encontró al legendario pianista manco Milo della Rabbia-Lupus en Mariemma, reponiéndose de unas fiebres palúdicas según las prescripciones de la medicina homeopática («*Similia similibus curantur!*»), tratamiento ordenado por el doctor Schweitzer-Lagerbeer, médico y amigo y, como se sabe, apasionado de la música para piano-forte, instrumento para el que compuso su famosa sonata *La Passionaria*, dedicada a Alma Mahler-Gropius-Werfel cuando ésta era todavía amante del ya senil pero potente intérprete de sus propias melodías magiares para dos pianos, Franz Lusky, el injustamente olvidado compositor de *Gitane* (en húngaro *Tzigany*) y el poema sinfónico *Caporal* (*Der Klein Kaporal*) dedicado a la memoria de Hitler antes de hacerse coronar Führer y que llevaba entonces la hoy notoria pero borrada inscripción italianizante *Per festeggiare il souvenir d'un piccolo pittore*. Paseando los dos músicos y amigos por las orillas del pantano toscano junto al mar Tirreno y al sur del río Cecina, región fértil y muy poblada en tiempos etruscos y drenada por canales subterráneos invisibles a simple vista, que fue abandonada totalmente durante la Edad Media debido a la malaria y a la conocida ignorancia medieval, mezcla de superstición y desconocimiento de la biología de la bacteria, hasta que, a comienzos del siglo romántico, fue reclamada con éxito por la ciencia hidráulica y grandes áreas de las marismas palúdicas han sido convertidas hoy día en terrenos baldíos (cf. T. S. Eliot, *The Waste Land*). No así en tiempos de nuestros héroes musicales, ya que, según recuerda Anaís Nin (como se sabe, hija y hermana de los también compositores Nin y Nin-Culmell, respectivamente) en sus *Memorias técnicas*, Della Rabbia-Lupus

confió a Ravelli, a la sazón fatigado del paseo de más de diez kilómetros que habían tomado esa tarde como *constitucional* (Della Rabbia-Lupus fue siempre, hasta el fin de sus extremidades, un apasionado de la cultura física tanto como de la espiritual), sobre el playazo («*sulla palude*»), su necesidad de regresar al piano y sentarse en la banqueta. «Tengo necesidad –dijo Della Rabbia-Lupus, con su deo levemente rumano– de regresar al piano y sentarme en la banqueta!» «Lo comprendo –dijo Ravelli–, la música es un alimento espiritual.» «Sí, es cierto –confió Della Rabbia-Lupus–, pero es que también estoy algo cansado. No sé por qué.» «Lo comprendo –dijo comprensivo Ravelli–, la música es un alimento espiritual.» Della Rabbia-Lupus miró a Ravelli y le dijo, súbito: «Es curioso», y se detuvo. [¿Qué es?], preguntó Ravelli, curioso. [Esta sensación recurrente de *déjà-vu* que padezco. Me pareció haber oído esas mismas palabras que usted ha dicho anteriormente.] [Se trata entonces –dijo con sonrisa pedante Ravelli– de una sensación de *déjà-entendu*.] «Tiene usted razón, querido amigo», dijo Della Rabbia-Lupus, concediendo un punto, generoso como siempre. «Por otra parte –prosigue Ravelli– no me extraña que usted haya oído mis palabras antes: además de sinfonista sonado soy conversador citado. Tanto como Stravinski.» ¿Stravinski?, se preguntó Della Rabbia-Lupus, que se preciaba de tener tono perfecto, y ya en alta voz:





«¿Stravinski? ¿Quién es Stravinski?». «Ah, mi amigo, ha sido usted ¡cogido! Stravinski es un compositor ruso que se hará notar dentro de muy poco tiempo. En 1913, para ser exactos, cuando componga su *Sacre du printemps*. ¿Qué le parece eso como tema para una sensación de *dejà-joué*, también conocido como *future composé*?» «¡Fantástico!», exclamó Della Rabbia-Lupus. «Si no me lo dijera usted, cher ami, no lo creería, aunque lo oyera con mis propios oídos. ¿*Le Sacre du printemps*, dice usted?» «Sí.» «¿*Amontillado*, dice usted? ¡*Por el amor de Dios, Montresors!* ¿Se da cuenta de lo que está usted diciendo?» [Claro que sí, aunque mi nombre no es Montresors, sino Ravelli.] «Tiene usted razón. Perdóneme, acabo de sufrir uno de mis frecuentes ataques de *dejà-écrit*. Como ve, soy un hombre muy enfermo.» «Ya lo veo. ¿Por qué no regresa usted a la sala de conciertos y se sienta al piano? Tiene usted todavía entre sus seguidores no pocos fanáticos y algunos escépticos, por no hablar de los gnósticos, secta que como se sabe...» «Me ha convencido usted, *caro amico*», dijo Della Rabbia-Lupus, interrumpiendo a Morritz Ravelli en francés. «Volvamos.» «Volvamos, sí, ¡volvamos!»

Fue ya de regreso, recorriendo hacia atrás —proeza gimnástica de la que Della Rabbia-Lupus solía hacer exhibición cuando estaba entre amigos— el mismo camino, que Morritz Ravelli recibió la petición de su colega de que le compusiera un concierto para piano y orquesta con la mano (*sic*) derecha, ya que Della Rabbia-Lupus había perdido la mano izquierda a resultas de una discusión en una tertulia madrileña, en la que había sustituido esa tarde como hombre porfiado al dramaturgo Valle-Inclán, quien, cosa curiosa, perdería la mano izquierda también a resultas de otra discusión de tertulia de café más tarde. ¿O tal vez fuera esa misma tarde?—²

Ravelli cumplió, como otras veces, su comisión con tal de cobrar su comisión, ambigüedad paronomástica a la que era adicto. Desgraciadamente, Della Rabbia-Lupus se negó a tocar el concierto una vez copiadas las partes, no porque objetara su dificultad, como se ha rumorado insistentemente, sino porque había perdido en El Interim³ su mano derecha. Ravelli, ni corto ni perezoso —más bien largo y diligente, como era en la vida real— re-orquestó el concierto (no sin antes habérselo ofrecido en venta, sucesivamente, a Valle-Inclán, que no amaba la música: más bien la odiaba, y a Vincent van Gogh, que tenía peor oído que oreja) cambiando las partes de piano de la mano derecha al pie izquierdo y viceversa. Volvió, pues, a Della Rabbia-Lupus, población no lejana al castillo del músico venezolano que lleva su nombre, Raynaldo Hahn Castillo, donde vivía Della Rabbia-Lupus a la sazón.

Pero volvió tarde. Della Rabbia-Lupus, amigo de más de una reyerta, había perdido primero una pierna en una taberna y después la otra en otra. Acosado por semejantes infortunios Bonanovas y no pocos acreedores, decidió terminar sus días acompañado por Toulouse-Lautrec, un enano de aldea de la aldea vecina que recibió este apodo por su asombrosa facilidad para imitar a Toulouse-Lautrec, por lo que su nombre debe ponerse entre comillas siempre para evitar falsificaciones.

Los días finales de Della Rabbia-Lupus están sumidos en la oscuridad, ya que

dormía de día y salía de noche, a beber ajenjo, con su amigo «Toulouse-Lautrec», hasta que esta siniestra bebida alcohólica de color verde opalino fue prohibida por ley especial del parlamento rumano en 1937. Muchos de los que lo conocieron entonces dicen que Della Rabbia-Lupus había perdido algo de su fabulosa destreza sobre las teclas con la pérdida de sus manos y brazos y pies y piernas en sucesivas riñas de café, pero que nunca se dejó ganar por la envidia del piano, ya que hacia el final de su vida solía rodar, alegre, sobre las teclas negras, arrancando al noble instrumento de percusión por cuerdas los más exquisitos *glissandi*.

En cuanto al *Concerto para el pie izquierdo* en sí, hay que decir, no sin pena ni gloria, que Morritz Ravelli, en la avidez fiduciaria a quien son tan adictos los hombres de su raza, lo devolvió a su forma primitiva de simple concierto para la mano derecha. Luego, y ante sucesivos clientes, devino vulgar concierto para la mano izquierda y aun vulgarísimo concierto para las dos manos, cambiándole el hebreo Ravelli su título cada vez a conveniencia y habilidad del cliente, y hoy día no hay manera de distinguir este concierto para piano y orquesta de Ravelli de otras piezas musicales, a menos que se diga el título y el nombre del compositor. Así, el opus que fue creación única de Milo della Rabbia-Lupus ha pasado a formar parte del repertorio de las orquestas de concierto y de tantos ejecutantes adocenados que tocan el piano a dos manos.

La próxima semana:

LA MÚSICA DEL AGUA DE SELTZER
(Gregorio Seltzer's water music)

¹ Como se recordará, el asesinato del Grand Prix Sarajebo o Sarah-Jebó. Arquitrabe de Colonia, a orillas del lago Mareotis, desencadenó la Guerra de los Boxers.

² Datos tomados de *Piano y forte: Historia de la música para piano y órgano en el siglo XVII*, por Adolfo Sol Azar, en diez tomos, tomos II y V. Ediciones La Tertulia, La Habana, 1939.

³ Sangrienta refriega cerca del café El Interim, no lejos de La Gazza Ladra, trattoria en A' Rabbia Pseudita, de donde es oriunda la familia del pianista.

LA DISPUTA
CONRAD AIKEN

De repente, tras el pleito, nos quedamos en silencio,
Desalentados, deshechos, sin siquiera mover un párpado o un dedo,
Los dos desesperados, pero, contra todas esperanzas, a la espera
De retirar aquella palabra de ruptura.

El cuarto se ahondaba en la quietud; y en torno nuestro.
Cada quien se sumía en sus propios pensamientos para descubrir
Cómo, con un apenas ruido, con el leve caer de una hoja,
Se había hecho presente la sombra mientras los amantes reñían.

Yo, en silencio, seguía fascinado —¡ay de mí!—
Por su intensa belleza, por su belleza trágica, abatida
Cual se viene por tierra pálida flor al peso de un gorrión que juega,
Esa belleza, compadecida y amada, y ahora perjurada.

El instante se hundió en la negrura,
No se dio ya la fe con la esperanza y la lluvia, confabulándose,
Hizo sonar alegres arpegios en las fibras de nuestros corazones.
El amor no se atrevía ya, y apenas si deseaba.

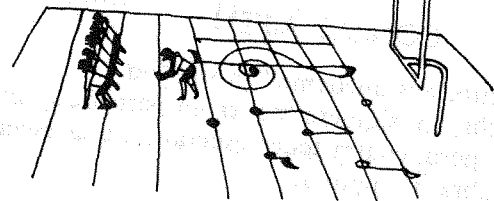
Entonces, en el cuarto de al lado,
La música empezó: un magnífico cuarteto de cuerdas,
Irrumpiendo desde la quietud, como desde nuestro abandono,
Cual aquel indomable corazón de la vida, que canta

Cuando ya está perdido todo: y al salir con sobresalto de nuestra pena,
Arrebatados por aquella aflicción divina,
Levantamos la vista recordando, nos miramos,
Cegados por lágrimas de dicha, y otra hoja

Se vino abajo, con igual sigilo que la primera.
Al instante, la sombra se esfumó, nuestro pleito se hizo absurdo,
Y nos pusimos de pie ante las angelicales voces de la música.
Yo toqué su mano, y nos besamos, sin una palabra.

Traducción de José Luis Rivas

LA CREATIVIDAD DE LAS CONTINGENCIAS



ANA LARA

A partir de los TRES POSTLUDIOS para orquesta sinfónica (1958-1961), Lutoslawski ha trabajado con el azar, no convirtiéndose por ello en el organizador de circunstancias que llevan a una serie de elementos casuales difícilmente previstos con anticipación, sino usándola como medio para ampliar el espectro de las formas de expresión de una manera intencional.

“No me interesa eludir la responsabilidad por mi trabajo ni por la música completamente determinada por el azar. Quiero que mis obras sean algo que yo mismo he creado y me gustaría que fuera la expresión de lo que tengo que comunicar a otros.” (Lutoslawski)

En este tipo de aleatorismo “limitado” o “de textura” como lo define Lutoslawski, el azar está limitado por él y no tiene un papel determinante en la obra más que en la medida en que éste está subordinado a su idea: “Entendido de esta manera, dice el compositor, el aleatorismo tal vez no sea una gran innovación, sino un cambio radical del carácter de la música.”

Lo que distingue al aleatorismo limitado de la música tradicional, es la ausencia de una visión del tiempo común a todos los intérpretes. En gran parte de su música, Lutoslawski conjuga ambas técnicas: los pasajes aleatorios aparecen en secciones bien delimitadas por la forma musical. En las partes más largas, las líneas divisorias son comunes a todos los instrumentistas: todos caen al mismo tiempo. Consecuentemente la forma de la obra, tomando las secciones más largas en su conjunto, está completamente “planeada”. La ruptura de la división común aparece solamente en secciones más pequeñas. El tipo de aleatorismo limitado más utilizado por Lutoslawski, es el *ad libitum colectivo*, en grupos instrumentales o vocales, que es la suma de las diferentes estructuras rítmicas que aparecen en las

distintas partes. Cada instrumentista debe de tocar, dentro de una sección delimitada, como si fuera solista: con su propia agógica, sin tomar en cuenta a los demás músicos; por lo tanto, el resultado rítmico es mucho más complejo que en cualquier polirritmia imaginable.

Para Lutoslawski, la psicología individual del ser humano en la composición abre nuevas e insospechadas posibilidades. Es evidente que la actitud que tiene un músico al tocar en un conjunto es completamente diferente a la que adopta al tocar como solista: hay mayor libertad de expresión que es, precisamente, lo que aprovecha Lutoslawski en el *ad libitum colectivo*.

De esta manera, no solamente se enriquecen enormemente las posibilidades rítmicas sino que también se da mayor libertad de expresión a los instrumentistas. La idea del *ad libitum colectivo* es llevar la riqueza expresiva del solista a la música de *ensemble*.

Desde el punto de vista de la interdependencia entre las partes, la escritura tradicional se convierte en una falsa imagen de la idea; por lo que Lutoslawski ha tenido que resolver este problema de diferentes maneras. Por ejemplo: en su *Cuarteto de Cuerdas* (1964), lo resuelve escribiendo cuatro partes separadas, lo cual es posible ya que no hay necesidad de director. La forma global de esta obra, no consiste en cuatro partes autónomas ejecutadas sin ninguna coordinación; la independencia de las partes está limitada en secciones que duran desde pocos segundos hasta dos minutos y la transición de una sección a la otra se realiza de diferentes maneras. Algunas veces a través de un complicado sistema de señales. Hay también pasajes en donde la notación es tradicional.

En la música de Lutoslawski siempre hay una visión sonora específica que perdura intacta a pesar de las diferencias que implica el elemento del azar en una composición. “Debe ser una visión que no se verá alterada básicamente por la eventualidad de ciertas notas o incluso grupos de notas que no se tocarán siempre en el mismo orden.” (Lutoslawski).

Ya que es imposible visualizar todas las posibilidades, Lutoslawski define las condiciones que se tendrán que cumplir en cada pasaje y hacer lo que él llama la versión “menos afortunada” desde el punto de vista de su intención original. Esto significa que “de todas las posibles situaciones que puedan surgir a partir de la combinación de los elementos de mi visión auditiva en los pasajes *ad libitum*, yo elijo aquel que esté más alejado de mi propósito. La combinación de los elementos estará sujeta a todas las modificaciones que sean necesarias hasta lograr que, incluso en la situación “menos afortunada”, se interprete esta sección tal como está escrita. Como resultado de esto, puedo estar seguro que en cualquier otra situación tocarán este pasaje mucho mejor. Esto hará también que todas las posibles versiones parezcan idénticas al auditor.”

La influencia del azar en la disposición del sonido con respecto a su altura, es decir el *contrapunto aleatorio*, es un aspecto igualmente importante, en el que la libertad del músico se basa casi completamente en la interpretación individual de la agógica de cada una de sus partes. Son miembros individuales de un conjunto

colectivo, no parten de él; así es que cada músico tiene una absoluta libertad en cuanto a la interpretación agógica, mientras que el contenido interválico de cada sección debe de estar estrictamente controlado por valores definidos y líneas de compás. En cambio, si hay libertad interválica (del compositor, no de los instrumentistas), la sucesión vertical debe de estar realizada y controlada a la manera tradicional. El *contrapunto aleatorio* de Lutoslawski está basado en los acordes de doce sonidos que se tratan modalmente. Se establece un acorde con una estructura conteniendo intervalos específicos o no; el desarrollo formal se hará a través del cambio de esta estructura gradual o súbitamente a otra, hacia una variante o algo completamente distinto. Estos acordes son estáticos *per se*, no hay ninguna jerarquía entre sus elementos y por supuesto, se manifiestan tanto vertical como horizontalmente.

El acorde de doce notas consiste en ir agregando sonidos que darán por resultado un determinado número de tipos interválicos. Pueden ser contruidos en relación a un solo tipo de intervalo (construido a partir de 2m o 4J), o a partir de más tipos.

Aquellos acordes estructurados a partir de diferentes tipos tienen un carácter fácilmente reconocible, mientras que los que contienen todo tipo de intervalos carecen de color y de una individualidad definida. Desde el punto de vista armónico, aunque no todas las notas del acorde estén siempre presentes, la constante repetición causa la impresión de estarse escuchando casi en un solo acorde en el que todas las notas se tocan simultáneamente. La naturaleza estática de este procedimiento se compensa con la técnica de *ad libitum colectivo*. En la *Segunda Sinfonía*, Lutoslawski reduce este elemento estático dividiendo las doce notas en dos grupos, uno de los cuales contiene notas comunes a todo el *ensamble*, y en el otro, una o varias notas son asignadas a diferentes instrumentos; por ejemplo, hay un grupo de tres flautas y celesta en el cual: c², c#², d², d#², e², f², f#², y g², son notas comunes, mientras que a bemoles, a, b bemoles y b, están asignadas a instrumentos individuales.

Las notas comunes permanecen en la misma octava para evitar doblajes, las notas asignadas se pueden tocar en tantas octavas como el instrumento lo permita ya que, como cada una de las notas la toca un solo instrumentista, no resultan doblajes.

Los intervalos en donde aparecen notas comunes son 4J, 5J y una 2M. Las notas asignadas contrastan con estas secuencias a través del énfasis de las dinámicas: *forte* en contraposición del *piano* de las notas comunes. En otro pasaje, hay un grupo de cinco instrumentos: tres clarinetes que tocan cada uno dos notas fijas que pueden tocarse en diferentes octavas, el primero d y f; el segundo c# y e; y el tercero c y e bemoles. El piano y el vibráfono tocan las notas comunes que quedan: f#, g, g#, a, a# y b, formando un acorde de seis notas adyacentes.

La restricción de que cada clarinete tenga sólo dos notas, es compensada por la gran variedad de armonías que se producen por el continuo cambio de posición de esas notas.

En otra sección de esta misma parte, hay tres instrumentos que tienen cuatro notas cada uno: la celesta: c, d bemoles, d, e bemoles; el arpa: g#, a, b bemoles, c bemoles; y el piano: e, f, f#, y g. Estas notas están utilizadas de tal manera que los acordes de doce notas que emergen continuamente difieren entre si no sólo en su distribución dentro de la escala, sino también en su estructura interválica. Existe así una gradual transformación de dos acordes remotos y que consiste: en el ir de uno de los acordes de seis notas adyacentes a expandirse a un solo acorde de doce notas con una estructura basada, parcialmente, en terceras que, a su vez, se transforma en otro acorde de doce notas compuestas de semitonos.

- 1) celesta: d, e bemoles, c4, d bemoles 4;
arpa: g#3, a3, b bemoles 3, c bemoles 3;
piano: e, f, f#, g;
este grupo forma dos acordes compuestos por seis notas adyacentes: d-g y g# 3- d bemoles 4.

- 2) celesta: d bemoles 1, c 2, e bemoles 2, d bemoles 4;
arpa: a 1, g# 2, c bemoles 3, b bemoles 3;
piano: f, e 1, g 1, f# 2;



Witold Lutoslawski

forma un acorde de doce sonidos: f, d bemol 1, e 1, g 1, a 1, c 2, e bemol 2, f# 2, g# 2, c bemol 3, d 3, b bemol 3.

- 3) celesta: c 2, d bemol 2, d 2, e bemol;
arpa: g# 1, a 1, b bemol 1, c bemol 1;
piano: e 2, f 2, f# 2, g 2;

forma un acorde de doce sonidos a base de semitonos, de g#1, a g2. (Hésitante 20-21).

Ya que asignar notas específicas sólo es posible con un pequeño grupo de instrumentistas, cuando se trata de grupos más grandes, Lutoslawski utiliza el recurso de las notas agregadas en un sentido modal. En la segunda parte de *la Segunda Sinfonía: Direct*, hay dos acordes con un número de notas en común que toca una orquesta de cuerdas dividida en doce partes. La sección está dividida, a su vez, en tres secciones. Al inicio, el primer acorde está tratado modalmente: todas las partes están construidas alrededor de estas notas que permanecen en la misma posición durante toda la sección. En la segunda sección sólo aparecen las notas comunes a los dos acordes y, es lo suficientemente largo, como para evitar que las notas de la primera escala coincidan con la escala del segundo acorde en la tercera sección. Hacia el final de esta sección, el número de notas se reduce a las cuatro más agudas del segundo acorde.

Primer acorde: b bemol, c 1, c# 1, d 1, d# 1, e 1, f 1, g 1, g# 1, a 1, b 1.

Segundo acorde: c#, f#, a#, e 1, g 1, g# 1, a 1, b 1, e bemol 2, f 2, c 3, d 3.

Notas comunes: g 1, g# 1, a 1, b 1.
(Direct 123-124).

La manera de usar los acordes de doce notas, particularmente la frecuencia de su cambio en el tiempo, está estrechamente relacionada con la técnica de *ensemble ad libitum*, y es completamente opuesta a la de la pulsación común. En general, la frecuencia de los cambios de acordes de doce sonidos, ocurre principalmente donde se utiliza la pulsación común, mientras que en el *ensemble ad libitum* los acordes de doce sonidos tienen mayor duración.

El empleo de diferentes familias de instrumentos, que ayuda a la acentuación de sonidos con un color puro y por consiguiente agudiza el contraste, está muy relacionado con los intervalos y con la construcción armónica para contribuir a los cambios de color. Sólo se puede lograr un contraste de color con un grupo de instrumentos del mismo timbre a través del registro, la articulación, las dinámicas y, sobre todo, por el uso de diferentes intervalos.

La técnica de *ensemble ad libitum* puede también combinarse con la música sujeta a un pulso regular, aunque esto requiere la división de los instrumentistas e incluso, en ciertos casos, la presencia de dos directores.

En el caso específico de la *Segunda Sinfonía*, las secciones que se tocan bajo un pulso regular están escritas en $\frac{3}{4}$ y se necesita un director; en cambio, en las secciones *ad libitum*, una flecha indica el inicio de la sección que corresponde a un sólo gesto del director. Una media flecha aparece en la partitura cuando, en el curso de la sección *ad libitum*, entra otro grupo instrumental y el director marcará

la entrada. Asimismo, el director señalará cada inicio de una nueva sección. Las secciones *ad libitum* están definidas en relación a segundos con una velocidad metronómica específica. Existen dos maneras de terminar las diferentes secciones *ad libitum*: una es bruscamente a la señal del director (marcado en la partitura con una línea recta) y la otra, es seguir tocando después del signo del director hasta terminar la frase (línea ondulada).

A fin de que el resultado sonoro sea más claro para los instrumentistas, Lutoslawski da gran importancia al texto musical y a las notas explicatorias para los ejecutantes y el director.

En muchas de las obras recientes de Lutoslawski, existe una especie de conflicto musical, como en la forma *sonata*, que lleva al auditor a un estado de expectación; posteriormente, hay un desarrollo de las posibilidades dramáticas inherentes a la selección precedente y una sección final que se caracteriza por una sensación de reposo musical y de conclusión. Esto lo logra a través de cuatro movimientos como en *Paroles tissées, Jeux Vénétiens*; en tres movimientos: *Poèmes d'Henri Michaux*, en dos: *Cuarteto de cuerdas y Segunda Sinfonía*; o en uno sólo: *Musique Funèbre*.

Y en opinión de Lutoslawski, su mayor aportación está en los momentos climáticos de su obra. El autor no considera que sean tan original su manera de llegar a un clímax, pero sí su forma de salir de él. Esto, obviamente, está estrechamente relacionado con la técnica del *contrapunto aleatorio*: gradualmente, la música alcanza un clímax aparentemente tradicional, para llegar al punto más álgido (mismo que, posiblemente notaremos cuando ya ha terminado) y de súbito, los músicos tienen la sensación de que ya no pueden ir más allá, es entonces que empiezan, cada uno algo diferente, cada uno en su estilo. La culminación musical es colectiva, mientras que la salida del clímax es individual. Todo este desarrollo está calculado basándose en una especie de cálculo de probabilidades (en un sentido completamente diferente al de Xenakis). Aunque los músicos pueden elegir individualmente, Lutoslawski ha marcado los límites de tal manera que el resultado final está claramente previsto. Puede suceder que, en algún momento, dos o más músicos "salgan" del clímax simultáneamente, pero esto no afectaría el desarrollo total de la forma. Aún más difícil sería que fueran más los músicos que terminarían al mismo tiempo y que provocarían un corte brusco e indeseable en el pasaje.

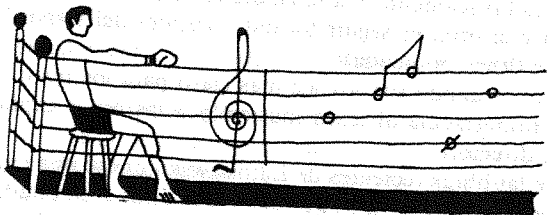
La vanguardia, en su mejor sentido, es hija de la tradición y es a través de ella que Lutoslawski ha logrado un lenguaje claro y personal. Es su poética la que ha hecho que su música pertenezca al aire.

Hemos volado

donde no había trazado ningún camino.
El arco está aún impreso en nuestro espíritu.

Rilke

MAURICIO KAGEL: LA DESCREACIÓN DEL RECREADOR



JEAN-NOEL VON DER WEID

Traducción de Fernando Lipkau

Soy un loco sano". Esto es lo que dice de sí mismo uno de los compositores más desconcertantes de nuestra época: Mauricio Kagel. Nacido en Argentina, pero viviendo en Alemania desde 1957, Kagel estudia filosofía, literatura y música; ésta última en cursos particulares pues su examen de admisión al conservatorio no ha sido aprobado.

Sus obras, percusivas, grotescas aparentemente, trágicas por lo general, a veces indecentes y escatológicas, no son las de un hombre que simplemente divierte al público. Kagel se divierte seguramente al escribir sus obras, pero sobre todo busca mostrar lo absurdo de este mundo al revés. Con las armas de lo irrisorio, del rechazo, del humor, el autor intenta crear en el auditor el "shok" que lo lleve a cuestionarse sobre la realidad. Para este fin, todos los elementos son buenos y propicios: piezas radiofónicas fustigando la publicidad, películas corrosivas "en homenajes a...", teatro musical bufón y desmistificador, obras ejecutadas con los instrumentos más diversos: metrónomos desajustados, timbres de bicicleta, globos desinflándose, tubos con agua y otros de igual baja fidelidad.

Kagel no es un purista, pero su escritura es de una precisión y dificultad sorprendentes. La música en cuanto a expresión de un arte "clínicamente sano", no le interesa.

A partir de su llegada a Europa, Kagel comienza su etapa de destrucción, (demo-lición), posiblemente influido por la situación política de su país. Vivir en Colonia no hizo sino profundizar su rechazo hacia el pensamiento germánico "oficial" después de Hegel. Así mismo no rechazará el serialismo, forma de composición utilizada en este periodo. Todo esto ha quedado plasmado en varias de sus obras tales como: "Anagrama" (1957-1958) "Sonant" (1960).

Mauricio Kagel. Pas de cinq (Wandelszene)

Experimentará en "Acústica" (1968-1970) con diversas fuentes sonoras y los instrumentos más heteróclitos –como aquel violín de fierro construido a mitad del siglo XVIII– complementando con generadores de frecuencia habituales como llama él a los instrumentos tradicionales.

Al final de "Unter Ström" (1969), obra de una ternura lacinante, uno de los tres músicos se entrelaza con su guitarra en las cuerdas de un arpa gigante (podría simbolizar las rejas electrificadas de un campo de concentración). Extraña danza de muerte en donde el reflejo sonoro suscita la ilusión de la música absoluta.

Kagel introduce en "Panrora's box, Bandoneon piece" (1960) los instrumentos populares de su natal Argentina. En "Sonant", el instrumentista debe acompañar la música con sus propios gemidos, gruñidos y tarareos ¿símbolo de la caja de Pandora de donde surgen todos los males del mundo?

La angustia frente a la incomunicación, el aislamiento existencial, los silogismos de la amargura, son perceptibles en "Kantrimusik" (1973-1975) o en "Con Voce" (1972) dedicada al pueblo checoslovaco después de la invasión soviética.

Es posiblemente para atrapar una bocanada de aire que Kagel se vuelve hacia el pasado –sin tendencia a la necrofilia–. En "musik für Renaissance instrumente" (1965-1966) o "Ludwig van" (1969), nos conduce a discutirlo y juzgarlo. En "Aus Deutschland" (1977-1980), una ópera de liedes y "Mitternachtsstück", obra elaborada sobre el diario de Schumann, Kagel nos da una visión propia del romanticismo. El amor, la muerte, la naturaleza, no son sino fantasmas de pacotilla, apoteosis de la vaguedad de la cual hay que cuidarse. Las pinturas de los grandes maestros de la época como los Friedrich, Runge, Kersting o von Schwind, representan una insípida voluptuosidad de la melancolía.

Con este rechazo absoluto hacia un romanticismo mal dirigido, Kagel encontrará los medios que le permitan vencer aquello que lo obsesiona permanentemente: la injusticia y el sufrimiento sin salida.

Otra faceta: el teatro musical en donde la puesta en escena descubre dimensiones psicológicas generalmente ocultas o rechazadas. Así en "Phonophonie" (1963-1964) y "Tremens" (1963-1965) el autor integra en su obra las alucinaciones acústicas provocadas por la absorción de drogas bajo control médico.

Pero la más fastuosa de sus demoliciones será la del Supremo Creador, será Dios mismo el que la realice en "Die Erschöpfung der Welt" (1980), título que podría traducirse como "La descreación del mundo", ya que Kagel pone en tela de juicio el Génesis. Escuchemos las primeras frases de la ópera: "y en el final Dios acabará con el cielo y la tierra... y Dios dice: que se haga la luz pero no había luz, y Dios vio que las tinieblas eran buenas... y nombró día a la oscuridad". Dios es un absurdo catastrófico para el género humano, quien no inventa la vida pero da la muerte.

"El demonio me interesa tanto como Dios; son complementarios" En "Traición Oral" –la última de sus composiciones– las manifestaciones del diablo serán musicalmente brutales, intensas y mágicas".

COMO NACIÓ EL VIOLÍN

POEMA HUICHOL (SIGLO XX)

Nació el encino,
nació entre piedras y rocas.
El Gran Venado lo creó.
El Gran Sabio lo formó.

Pero no tenía alma
el encino.
Pesado era su corazón.
Su corazón era mudo.

Entonces el Gran Sabio
mandó al ruiseñor.

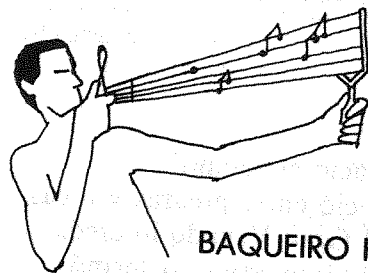
Pasó el ruiseñor cantando,
entró en la planta
y se volvió medula.

Y fue su corazón canoro.
Y el encino cantó,
vibró a las caricias del viento.

En *Omnibus de Poesía Mexicana*,
presentación, compilación y notas de
Gabriel Zaíd. Ed. Siglo XXI, 1984

DOCUMENTOS

EL "NOVARO-CLAVE"



BAQUEIRO FOSTER

Desde el año de 1925, los músicos empezaron a oír hablar de Augusto Novaro. Esto fue con motivo de la publicación de su primer folleto, denominado Teoría de la Música, base del Sistema Natural.

La seriedad de sus exposiciones, y una realidad experimental jamás vista aquí, llevaron a sus estudios a los jóvenes más inquietos, y pronto el nombre del investigador fue conocido más y más, y admirado, sin duda.

Entonces mostró, por vez primera, un tipo de caja pequeña, con 33 cuerdas, llamada Caja Armónica, en la cual hizo oír a sus invitados los más bellos intervalos y escalas de la música. Esta es la Caja Armónica que sirvió para demostraciones prácticas de la nueva teoría.

Pocos de los que escuchamos atónitos las explicaciones iniciales de Novaro acerca de la música, los armónicos, los intervalos y la exposición de ideas nuevas en relación con la escritura, sospechamos entonces a dónde llegaría el inquieto mecánico, matemático y músico.

A partir de 1925, el medio musical se conmovió periódicamente con las nuevas conquistas de Novaro. En 1929, cuando fue publicada la quinta edición de su teoría, en folleto de 61 páginas, el grupo de jóvenes cuyas relaciones con él se iban estrechando aplaudió calurosamente sus conquistas.

Aquellas exposiciones teóricas de 1925, seguidas de convincentes demostraciones prácticas con la primera Caja Armónica que construyó, habían evolucionado notablemente.

En la teoría de 1929, concentración clarísima de todos los resultados de sus investigaciones de cinco años, Novaro puso a estudiar, a los músicos que le han seguido de cerca, con sus escalas armónicas, hoy llamado escalas fundamentales,

su asombrosa concepción de las inversiones simétricas de los acordes, en pugna con la didáctica universal al respecto, sus nuevas ideas sobre la afirmación de los instrumentos y la escritura de la música.

Contiene esta edición un feliz estudio en relación con las protagonistas aritméticas y geométricas, el Sistema Temperado, las diversas imitaciones de los intervalos naturales y las progresiones geométricas de 53, 65, 130 y 265 sonidos en la octava, desde un principio llamada duplo por Novaro, y apasionó a los observadores de estas cosas con las aplicaciones prácticas hechas ante un interminable desfile de visitantes.

El Sistema Natural-Aproximado es capítulo medular en la teoría de 1929.

En 1930, la Fundación Guggenheim ofreció a Novaro la oportunidad de ampliar sus conocimientos en los grandes centros musicales y de investigaciones acústicas, y aunque estuvo en varias Universidades prefirió como centro de estudios la Universidad de Iowa, en la cual gozó de consideración especial, por parte del Dean, Carl E. Seashore.

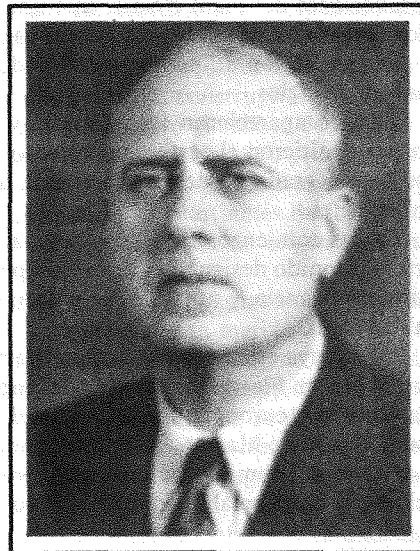
En 1931, allá por el mes de mayo, Novaro expuso en México, ante un nutrido grupo de especialistas en las diferentes ramas de la música, sus ideas acerca de la armonía perfecta.

Esto produjo inquietud. En todas partes se empezó a hablar de los cinco acordes que, según Novaro, dan realidad musical a los doce sonidos. Su nueva interpretación de las posiciones de los acordes fue admitida sin reservas, así como también su ampliación de las inversiones múltiples, conocimiento de consecuencias incalculables en esta época de liquidación de viejas teorías.

Cuando la Universidad Nacional publicó, en 1933, en folleto de tamaño grande, la nueva teoría de Novaro para la perfecta afinación temperada del piano y de cualquier instrumento de teclado, ya Novaro había decidido abandonar temporalmente sus trabajos de especulación científica y de realizaciones prácticas en los campos de los sistemas Natural y Natural-Aproximado, para entregarse de lleno a la reforma del piano universal, trabajo tenaz que le ha ocupado doce años sin interrupción.

* * *

Hay que admitir que el primer ancestro del piano fue, sin duda, el monocordio, y que éste evolucionó en las civilizaciones mesopotámicas, culminando con los



psalteriones del Elam o Susa, instrumento que conocieron los caldeos, los medos, los persas y, más tarde, con modificaciones, los occidentales.

Del psalterión a los monocordios de los juglares músicos hay considerable distancia de siglos.

Cuando aparecieron las espinetas y los clavicordios, los progresos de la mecánica permitieron el perfeccionamiento del clavecín. Este bello instrumento alcanzó su mayor grado de desarrollo gracias al perfeccionamiento de la mecánica de los martinetes.

En sus comienzos, el piano fue una regresión, un retraso con respecto al clavecín. Su sonido desigual, su ejecución pesada, su molesto golpe de martillos, perceptible a distancia, y un perezoso mecanismo, hacían increíble que llegase a sustituir al clavecín.

Aunque ya está probado que fue Bartolomé Cristóforo el primero que construyó un piano, en Florencia, debido a la ignorancia del hecho, por la incomunicación de las naciones europeas a principios del siglo XVIII, se admite que también fueron sus inventores Marius, en París, y Gottlob Schroeter, en Sajonia.

Hecho del dominio público, el instrumento, fue larga y ardua la tarea de perfeccionarlo. Se debe al mismo Cristóforo la sustitución de los toscos martillos primi-



El "Novaro-clave". Aparecen de izquierda a derecha: Daniel Castañeda, Augusto Novaro, Emiliana de Zubeldia al piano, José Ives Limantour y Gerónimo Baqueiro Foster.

tivos por los martinetes, según el principio del clavicordio, pero golpeando las cuerdas por encima, y la invención del apagador.

El alsaciano Sebastián Erard –establecido en París en 1775– es el constructor que más ha hecho por llevar el piano a su estado actual. El construyó los primeros pianos cuadrados, de tres cuerdas para cada nota. Modificó el calibre de las cuerdas. Añadió un doble pilote al mecanismo de los martillos. En 1790 produjo pianos cuadrados de gran formato. En 1796 fabricó pianos de cola, de tres cuerdas y 5 octavas. La calidad sonora mejoró con la aplicación de martinetes de fieltro en vez de los de cuero en uso; fue invención de Pape, constructor de origen alemán, pero radicado en París.

En 1789 se inventó el piano recto con 6 octavas, de fa a fa. El piano de 6 octavas de do a do significó un progreso. Clementi, el ilustre pianista metido –de 1792 a 1796– a constructor de pianos, se propuso hacer algo por perfeccionarlos. Pleyel, que fue un notable constructor, ideó el piano de tambourin y mejoró el instrumento en detalles; pero Erard, al inventar, en 1822, el mecanismo de doble escape, que buscó durante 40 años, llevó el piano al más alto grado de perfección. El pedal sin sordina que levantó los apagadores es conquista de 1795. Luego viene el pedal unícorde, de vida efímera debido al pedal con sordina.

Aunque Voltaire comparó desdeñosamente los sonidos del piano-forte a los de un caldero, poniéndolos en oposición con la exquisita sonoridad de los buenos clavecines, los virtuosos se dedicaron de lleno al cultivo del nuevo instrumento, y éste se impuso. Haydn, Mozart y Clementi, que primero compusieron música para el clavecín, a partir de 1777 ya ponen títulos como este: Sonata para el clavecín o el piano-forte.

Beethoven escribió únicamente para el piano-forte, pues su primera sonata es de 1795.

Alemania y los Estados Unidos conocieron los secretos de Erard y Pleyel cuando, en 1870, los obreros alemanes empleados en las manufacturas francesas los llevaron. Entonces empezó la fama de los pianos alemanes y norteamericanos.

Con la ilusión de crear el órgano sonoro correspondiente a la nueva música, derivada de los sistemas Natural y Natural-Aproximado, Novaro empezó, hace ya doce años, a hacer sus primeros diseños de instrumentos, procurando que éstos respondiesen a las exigencias del tiempo.

Con un equipo técnico como el suyo se podía ir a todas partes. Cuenta Novaro con métodos de afinación absolutamente precisos, para cualquier instrumento.

Tiene medios para aplicar toda clase de subdivisiones del tono a los instrumentos de la orquesta moderna, al piano y sus congéneres, y al órgano.

Puede realizar, en aparatos inventados por él –primero de tipo arpa o cítara–, intervalos con todos los sonidos de la serie natural.

Cuenta con los medios para construir instrumentos con maderas no empleadas

aún, después de haber hecho con ellas experimentos para determinar sus relaciones de elasticidad y densidad.

Nadie sabe tanto como él de tubos, resonadores y membranas, de excitadores y agentes vibradores.

Por eso, buscando el instrumento conveniente para dar realidad a la música resultante de sus ideas sonoras, de sus concepciones armónicas, de las escalas fundamentales descubiertas por él, se detuvo ante la realidad imperante.

Al revisar el piano moderno encontró que la calibración de sus cuerdas había sido hecha comercialmente; que la tabla armónica no favorecía debidamente la resonancia de las cuerdas y, más todavía, que a su misma imperfección se debe la aspereza que indujo a Voltaire a fulminar su anatema, con vigencia aún.

El maravilloso Novaro-Clave es el instrumento inicial de una nueva fase de la música. Primero se construyó para poder ejecutar en él toda la música existente. Pronto será el incitador único de la creación artística con nuevos intervalos. Así como sin la orquesta de Mannheim, por ejemplo, es inconcebible la obra sintónica de los compositores que escribieron para ella —Haydn en primer término—, ¿qué sería de la música de otros sistemas distintos del de doce sonidos sin la asombrosa visión de Novaro?

En la construcción del nuevo instrumento musical Novaro dio a la clásica tabla de armonía del viejo piano un destino de cuerpo de resistencia más que de resonador. El resonador inventado por él, fundado en los principios de las altas matemáticas, no es sólo perfecto en sí, sino múltiple. A él se deben la ilimitada duración de los sonidos que produce el ataque del ejecutante, ventaja no conocida antes, y la eliminación de todas las asperezas e impurezas de sonoridad.

Cada cuerda encuentra en este dispositivo, movable a voluntad, sin esfuerzo alguno, su resonador correspondiente, así sea de voz grave, media o aguda o su tañido se haga sucesiva o simultáneamente con el de otras.

El sonido del Novaro-Clave es hermoso y redondo; sus tonos son siempre armoniosos, debido a la perfecta afinación temperada que se emplea, y el hecho de que el instrumento tenga una sin igual expresión en sus voces, con acentos de guitarra bien tocada, de órgano, de clavecín y de violines e instrumentos ideales de todo orden, se debe, entre otras cosas, al resonador, retoma capital que partiendo del Novaro-Clave, afectará a todos los instrumentos actuales, exigiéndoles inevitables modificaciones de estructura.

JOSÉ KOZER

DIAGRAMA

Sus dedos recorren el pentagrama a la caza de los helicones.

Una jauría, su voz salta en silencio sobre las piedras blancas del riachuelo.

Su voz muda, pulió las piedras: las ventanas dan al tejado el sol vació su sombra en un cántaro rojo de vino al pie de la alta pared el sol intensifica sus superficies desgrana en sus trigales un amontonamiento de espigas a los establos.

Roca caliza roca caliza es el agua silbando: dos tres dos tres el diptongo.

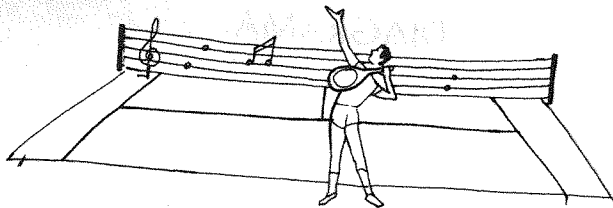
Ella los separa, desmenuza en el agua la piedra caliza bruñe la bocina de los helicones a su jurisdicción llamó a la gacela llama a los perros a la jauría: notaciones.

Y do y do, solfa inmutable (lavadiza): el agua recorre los acontecimientos ella silba hunde las manos en los bolsillos (brinda) de sus bolsillos extrae los arreos (brinda) saca la fusta hace restallar del aire a la copa de vino en alto, una manzana: la colocó (siete bridas) sobre la mesa.

Del exterior llegaron las voces del sol tropezando contra la sombra de los odres cántaros la esfera ubicua sobre la superficie del agua fugándose concéntrica al tropezar con las piedras: del exterior un río interminable el racionio de las notaciones.

Ella recoge toda perturbación unánime del movimiento en la aureola de sus helicones.

SILVESTRE REVUELTAS: ° 1. PREAMBULO



LUIS JAIME CORTEZ

“Historia significa, por ejemplo, la exploración de mundos extraños, singulares y misteriosos”.

Werner Jaeger

Manifiesto firmemente que no es con el ánimo de ponerme a mí mismo en primer lugar, que hago preceder de varias reflexiones sobre la historia esta crónica de la vida del compositor Silvestre Revueltas, esta primera y ciertamente sumaria biografía de un hombre asombroso, de un músico genial que el destino marcó con su huella terrible y maligna.

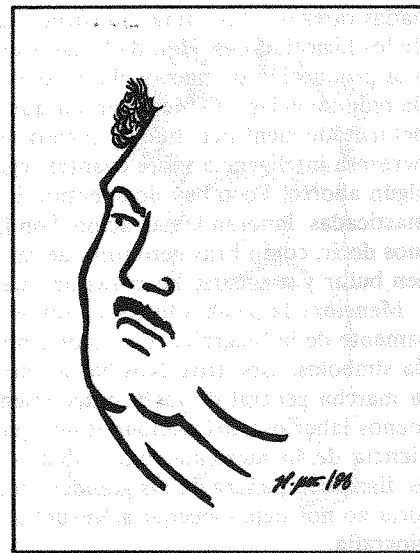
Me empuja a redactar este preámbulo ante todo, si no únicamente, el deseo de comprender (admitiendo que la palabra *comprender* no implica una petición de principio) esa especie de fascinación, esa sombra de hechizo que hace del rostro de Revueltas un tema trágico, un destello de desesperanza... Quiero decir, ¿es posible descifrar la vida de un hombre, entrar en su misterio con la naturalidad de un novelista, sin reflexionar seriamente acerca del significado de palabras vagas como *historia* o *biografía*? El rostro de Revueltas plantea una pregunta cuyo lenguaje me aventuro a desentrañar. Sé que si los signos en que la vida se nos entrega fuesen totalmente extraños, mi empeño sería imposible; y vano si no hubiese en ellos algo misterioso. Escribo estas páginas preliminares porque pienso, no sin un poco de temor, que el hombre no puede decir su pensamiento sin pensar su discurso.

Pauta publicará por entregas, a partir de este número, fragmentos del libro que Luis Jaime Cortez, investigador del CENIDIM, ha escrito sobre Silvestre Revueltas.

Es natural, supongo, que el lector se sienta atraído por la curiosidad de saber qué quiero decir con todo esto, que, confortablemente instalado en la aseada perspectiva de la ciencia, piense que inicio con desgracia mi narración al expresar ideas que se acercan a lo vago e impalpable. Sin embargo, debo decirlo (pues forma parte de mis creencias más elementales), ciertas cosas sólo se nos revelan en la movilidad del flujo silábico, en las melodías blandas de la lengua que son como el invisible descolgarse del pez. El paladar esconde el origen de la sabiduría. El buen escritor, como decía Lezama, necesita que el tiempo se le vuelva sensación en la boca. Lo cual me ha llevado a pensar que, para el historiador fiel y desapasionado, nada escapa de modo tan singular al calor de las palabras, y nada es, por otro lado, tan necesario abrazar con ellas, como ciertos fenómenos cuya existencia no puede demostrarse ni es aparente, pero que constituyen el más hondo misterio del corazón humano.

Ciertamente, con este lenguaje puedo suscitar en el lector la duda de si ha caído en buenas manos. Pierdo a menudo el tono académico, externo, que conviene a todo buen libro no literario. Mezclo, en un recipiente apenas definido, razonamientos débiles, casi líquidos. Proceden mis palabras como el ojo lento del pulpo. Sólo atino a decir con certidumbre que mis tribulaciones tienen vínculos de afinidad con ciertas páginas de Lewis Perry Curtis, amante de las sombras y rarezas del pasado, quien escribió, sereno y confiado: “cualquier historiador que haya intentado trabajar con intangibles tales como sensaciones sentimientos, opiniones, actitudes, ideas y creencias, sabrá algo de los obstáculos que se encuentran entre la concepción y la ejecución de una obra”. Es verdad, ignoramos lo oculto, lo íntimo, lo que no se manifiesta palpablemente, y no debemos olvidar que la narración de los hechos del mundo, aunque se haga con mucha sobriedad y con el mayor deseo de objetividad, sigue siendo siempre apenas una sombra de lo desconocido.

Me es imposible releer las líneas anteriores sin tropezarme con numerosas inexactitudes. Dije, por ejemplo, erróneamente, que hablaría de la historia. Tal propósito es, sin duda, excesivo, pues me llevaría de la mano hasta los mares conceptuales de Dilthey, de Vico. Me vería obligado a vagar interminablemente por las ruinas de Burckhardt, de Ranke, Hume, Voltaire, Carlyle, recopilando minucias como migajas. Prefiero decir simplemente que pienso, como Alfonso Reyes, que los mejores libros de historia no han sido escritos en nuestro tiempo (salvo afortu-



Dibujo de Pablo Helguera

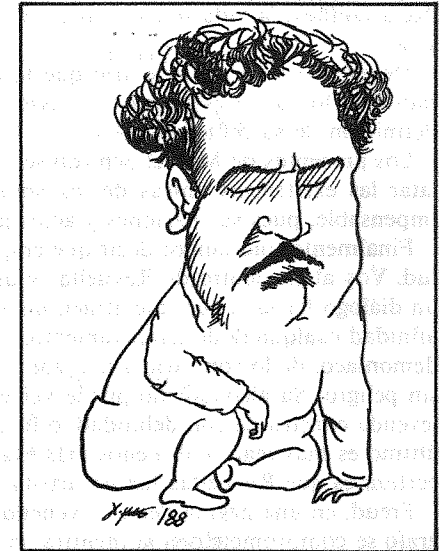
nadas rarezas). “El clima industrial”, dice don Alfonso, “ha inficionado la mente de los historiadores. Han dado éstos en creer que el descubrimiento de materiales y la producción de nuevos datos lo es todo, aunque se trate de insignificancias o de redundancias”. O bien piensan que la historia es una ciencia (arguyendo el uso del método científico, que en el caso se reduce al sentido común lato), y lanzan su perezosa inteligencia sobre cuantas reglas de pensar se les ofrezcan y les prometan algún ahorro. Poco hay de aventura intelectual en ellos. Buscan las explicaciones masticadas. Ignoran la narración. Son incapaces de escribir un libro del cual podamos decir, como Fray Jerónimo de san José en su *Genio de la historia*, “que parecen bullir y manearse las cosas de que trata, en medio de la pluma y el papel”.

Mencioné la palabra historia también por otra razón: para distinguirla minuciosamente de la biografía. La historia no nos permite conocer a los individuos: nos da símbolos, espectros. Nos habla únicamente de aquellos actos que modificaron la marcha general de los acontecimientos. Dice que Revueltas fue efecto más o menos laborioso del nacionalismo, que sus ideales estéticos surgieron de la conciencia de lo mexicano que había redescubierto la revolución, que su música es digna compañera de los grandes muralistas, etc. En cierto sentido, pues, la historia no nos deja escuchar a Revueltas con oídos limpios, frescos. Hace falta una biografía.

La biografía es el reino de lo particular, de lo inclasificable. Es cómplice del arte. Presupone el arborescente sentimiento de lo individual. Desdén la relación entre los detalles y las ideas. No argumenta: describe. No explica: comenta. Dice Schwob con gran certeza que el ideal del biógrafo debería ser el de diferenciar hasta el infinito el aspecto de dos filósofos que han inventado más o menos la misma metafísica. Eso hizo Quincey con Kant, Diógenes Laercio con Aristóteles, Boswell con Johnson, Eckerman con Goethe... Pero, agrega Schwob, pocas biografías son perfectas. Pocas biografías poseen en grado óptimo el coraje estético de elegir.

¿Cómo amar los detalles sin contaminarlos con lo farragoso? El biógrafo predestinado a serlo sabe que el *vivir* es insondable y que ningún pensamiento puede ir más allá del él. Cito a Schwob: “El arte del biógrafo consiste justamente en la elección. No debe de preocuparse por ser veraz; debe crear dentro de un caos de rasgos humanos”. Yeats lo decía de otra manera: “A menudo he tenido la fantasía de que hay un mito para cada hombre, y que si logramos conocerlo, podríamos entender todo lo que esa persona hizo y pensó”. Meinecke, buen historiador al cabo, habría coincidido con Schwob. En una página en la que habla de Möser, dice: “Deben trazarse *tangentes* a las cosas. Se pueden, por ejemplo, en un abrir y cerrar de ojos, trazar para la cara de un hombre diez mil tangentes, aunque inexplicables, y lo que importa entonces es saber cuántas corresponden a una cara y si le son adecuadas”.

La historia, esa inexistente y bipolar lluvia horizontal, nos escamotea al hombre de carne y hueso, lo desmenuza, lo hace brisa. Arranca de la suposición indiscutible (y no necesariamente válida) de un orden particular de los acontecimientos:



Dibujos de Pablo Helguera

tos: no admite que todo pudo haber sido una broma, o un accidente. Margina a los héroes.

La biografía, por el contrario, una de las mejores flores del rosal humano, crea seres luminosos, nítidos, partiendo apenas de una fría tenuidad fantasmal. La anima el presentimiento de que todo gran hombre deja tras de sí un saldo superior a la suma de sus días, pues hay en sus actos lo que don Alfonso llamó *la constante providencial*.

Sin embargo, el género biográfico ha sido a menudo disminuido o negado. La nuestra es una época que no cree en la grandeza: hasta Mozart le parece una hechura lógica. Pero no importa cuantas veces se le cierren las puertas de la presencia al hombre milagroso, al hombre mago, porque finalmente se mete siempre por las ventanas a modo de acróbata o se filtra blandamente por las paredes a manera de auténtico fantasma.

Aunque debo admitir que la desconfianza de Bachelard es lícita. El, reaccionando contra la moda psicoanalítica, cree que la vida y la creación son espacios quizá ligados pero autónomos. Dice: “La vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad... La obra resalta de tal manera por encima de la vida, que la vida ya no la explica”. El arte florece en un círculo distinto del círculo de la realidad. “El arte es un redoblamiento de la vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y le impiden adormecerse”.

Ciertamente, ninguna historia podría decirnos algo sobre el modo en que la vivencia se convierte en música. No existe en realidad esta dualidad. Para el genio,

decía Dilthey, la vida se encuentra en la esfera musical, como si estuviera en ella sola.

De aquí el aspecto temerario que toma automáticamente toda biografía de un músico. Don Juan es apenas un rasgo de Mozart. Y Mozart, a su vez, una vaga definición de su propia música.

Los preceptos de Marcel Schwob se complican al hablar de un compositor. Relatar las existencias únicas de los hombres es en este caso más laborioso, más impensable, pues sus pasiones y actos penden de hilos de aire.

Finalmente sólo quiero decir que emprendo estas páginas con una dócil inquietud. Voy al encuentro de Revueltas y desconozco si soy el hombre indicado para un diálogo hacia el cual me atraen los impulsos del corazón mucho más que una afinidad cualquiera de temperamento. Pues Revueltas está sin duda del lado de lo demoníaco, de lo contrario a la razón, de aquello a lo que no es posible acercarse sin peligro. Su alcoholismo puede verse como un blanco del escarnio, como una leyenda construida con debilidad, o llanamente como una tragedia. Pienso que lo último es más real, o al menos más exacto. Y lo primero que puedo afirmar con certeza es que Revueltas fue un artista con un destino irreprochable.

Freud, en una página llena de veneno, decía: "Quien quiera convertirse en biógrafo se compromete con la mentira, el disimulo, la hipocresía, y aún el disimulo de su incompreensión, porque la verdad biográfica no es accesible, y aunque lo fuera uno no podría servirse de ella". Hay, creo, una gran dosis de verdad en este párrafo. Todos sabemos cuán difícil, para no decir imposible, resulta el entendernos unos a otros; todos sabemos con cuanta frecuencia el error, la estulticia y la mezquindad nos conducen a juzgar torcidamente acerca de personas o hechos contemporáneos nuestros. ¿Cómo puede esperarse entonces justicia y veracidad en la comprensión de personas que hace largos años desaparecieron de la escena del mundo?

Pero la hipótesis de Freud es más terrible aún: un hombre, parece decir, no puede conocer a otro. El mundo es, como cierta escena de Don Giovanni, un baile de máscaras.

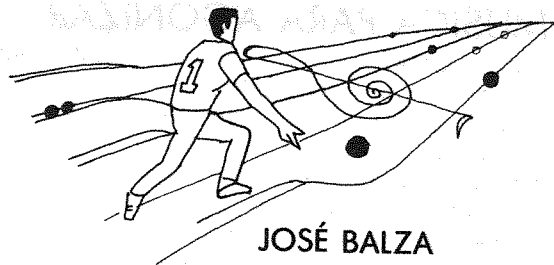
Borges, que lo sabía, escribió un párrafo escueto que para mí tiene rango de tesis filosófica, único impulso que me permitirá continuar: "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía".

FRANCISCO CERVANTES

MÚSICA PARA AGONIZAR

Un instrumento a la distancia nos distrae
De la doliente tarea de la agonía
Que, sin embargo, no suspende.
Algunos agudos tercamente
Deslizan y deslíen memorias
Que se levantan de una arena muy menuda
Sin mayores estremecimientos.
Cuando el arco cese su insistencia,
Posiblemente mis días y mis horas se interrumpan
En un solo dolor que así clausura
La prolongada secuencia de mis quejas,
Pero es mejor que se diluyan
Las imágenes que tanto nos acosan;
Flotarán un poco como banderolas
Las más comunes y deseadas concreciones.

ANTONIO ESTÉVEZ (SEGUNDA Y ÚLTIMA PARTE)



JOSÉ BALZA

Numerosas obras compone Estévez a partir de la *Suite llanera*. No sólo las nombra pocas veces, sino que encuentra en ellas, despiadadamente, proximidades de otros autores o ecos de movimientos musicales que, en su edad de hombre maduro, ya no le complacen. Tal sería el caso de un *Divertimento* para flauta, oboe, clarinete y fagot de 1941, "muy mozartiano" según su juicio posterior. O el *Concertino para oboe* de 1942, también bajo factura neoclásica.

En 1943 y como trabajo para su examen de oboísta, compuso e interpretó (junto a Evencio Castellanos) la *Sonata para piano y oboe* en la cual, destaca su autor, hay marcado influjo de Mozart y de Haydn. Su examen como oboísta incluyó, también, la ejecución del *Concierto en sol menor* de Haendel.

1944 lo ve formar parte del primer grupo de compositores que se graduaba en Venezuela. Junto a él estaban Angel Sauce y Evencio Castellanos. Dentro del Jurado, Sojo, Plaza, Primo Moschini. En el Diploma, además, la firma de Pedro Elías Gutiérrez, para cubrir la ausencia de otro de los miembros. Estévez presenta como trabajo de grado *La rauda novia del aire*.

Poco antes de concluir su carrera, Estévez ha descubierto partituras y discos de un compositor poco apreciado por Sojo: Igor Stravinsky, de quien conoce ahora la *Sinfonía de los salmos*, *Petrouschka*, *La consagración de la primavera*. Intuitivamente, a partir de este autor, Estévez avizora algunas divergencias musicales con quien había sido el maestro de toda su generación.

A mediados de 1945 solicita una beca ante el Ministerio de Educación, para proseguir su formación en New York. Cuando la recibe deja al frente del Orfeón Universitario a Evencio Castellanos. Estudia inglés, que nunca aprendió por completo, según él, y ve frustradas su grandes ambiciones de estudiar con Stravinsky,

porque éste no dictó cursos en esa temporada, y porque vivía en Los Angeles. Así, Estévez se inscribe con su esposa en cursos de educación musical y piano en la Facultad de Música de la Universidad de Columbia. Su voluntad, su sueño, lo impulsan a aspirar a un alto número de puntos: toma Orquestación, Composición, Arreglos, Dirección orquestal, etc. Al llenar la matrícula señaló sabe tocar el oboe. Poco después se le informa que en la orquesta de la Universidad hacía falta un instrumentista de esa clase. Lo someten a prueba con un *Lorée*, en el cual ejecuta la parte solista del aún fresco (para su memoria) *Concierto en sol menor* de Haendel. Aprobado, pasa a tocar también en la Opera de la Universidad. Participa en el estreno de *El Medium* de Menotti, durante una de cuyas audiciones conoce a Aaron Copland.

Poco después en Tanglewood, Massachusetts, se interesa por emprender estudios de dirección de orquesta. Se le informa que la exigencia básica es poseer un repertorio de treinta y seis obras memorizadas. Estévez se anima. Pero esto no es todo: al mismo tiempo, toma un curso privado (de composición, de revisión para todos sus conocimientos) con Otto Lüning. Desde su contacto gramofónico en Caracas con Stravinsky, le obsesiona la música contemporánea. "Buscaba técnicas: y eso no era todo: yo debía ser *humanamente* apto para lo nuevo, lo contemporáneo".

En el verano de 1946 vuelve a Tanglewood. Ahora el grupo de latinoamericanos es mayor, heterogéneo y entusiasta. Están Héctor Tossar, Roque Cordero, Juan Orrego-Salas, Oscar Buenaventura y Alberto Ginastera como oyente.

Ahora Estévez comprende mejor el ingreso y el proceso para la dirección orquestal: hay cinco orquestas, a través de las cuales se va pasando como asistente por diversos filtros y manipulaciones (tanto artísticas como chismográficas), hasta llegar a la Primera Orquesta. Bernstein es asistente y Kouzzevisky director principal.

Estévez trabaja con fuerza y toma los cursos de composición con Copland. "Tampoco eran gran cosa", nos dice ahora.

Después del verano regresa a New York. Toma como profesores particulares a Del'Ogigio y a Vittorio Giannini (de Julliard), recomendado este último por Camargo Guarnieri. Dura poco con aquél, pero Giannini le exige presentarse con cosas compuestas por él, para conocerlo. Estévez le muestra algunas canciones para coros, la *Suite llanera*, piezas para voz y piano y, desde luego, *La rauda novia del aire*.

-¿Cree usted que realmente puedo enseñarle algo? -preguntó Giannini.

-Firmemente creo que sí -dijo Estévez.

-Repítamelo tres veces, por favor.

-Sí. Lo creo, porque tengo fallas.

-Venga la próxima semana, y olvídense del pago -concluyó desconcertantemente el maestro.

En efecto, durante una temporada no le cobró. Giannini inició con Estévez una revisión exhaustiva de sus conocimientos. En Armonía, pequeñas fallas. En Con-

trapunto, vacíos graves. Trabajaron sobre esto. La fuga: carencias. Las variaciones: debilidades.

Año y medio después Estévez siente la fluidez de sus nuevos conocimientos. Otra estructura mental rige su trabajo musical. Se apasiona, se entusiasma: algo va a ocurrir con su obra. Pero concluye la beca en 1948, y debe regresar a Caracas.

Va a dejar New York, atrás quedará esta ciudad a la que entregó varios años. Sin embargo, nunca se borrará la dirección del apartamento que el matrimonio alquiló, a llegar: 141 Broadway. Un puente muy cerca. El sonido de la multitud, la prisa; las fachadas gigantescas, tan diferentes a las de aquella Caracas habitada por ellos en 1945. Atrás quedará el desagradable incidente de haber pagado un alquiler de \$ 85, cuando el precio regulado era de 45. Ecos del abuso, de la guerra. Un abogado que los apoya para demandar. Antonio no quiso; pero recibe siempre algo (menor) como indemnización. Será parte de sus recursos para viajar a Londres.

New York en el pasado, y, extrañamente, un recuerdo de su padre, insertado en la ciudad: a veces volvía Estévez a tener una imagen de sus vacaciones de 1938: iba entonces a Calabozo e intervenía en el coro de aguinaldos; bromeaba. Salía a la sabana y miraba la desaparición del sol; o tocaba con su padre: como aquella vez que dijo: "Ese no es el acorde. Es un séptimo disminuido". Y su padre no entendió el nuevo lenguaje musical de su hijo. Esa imagen vuelve, ahora que se aproxima el viaje.

Atrás queda, también en New York, la segunda ejecución completa de la *Suite llanera*: a través de un programa radial. Y queda, desde luego, la conversación de Tanglewood, con Julián Orbón, cuando escuchando ambos la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, aquel compositor (pensando en el *Tema con variaciones*) le anunció su ambición de escribir una *Passacaglia*. El interés de Estévez por la idea fue inmediato: y logró una inserción tan profunda en el músico, que allí mismo en la ciudad inició la serie de variaciones que integrarían la *passacaglia* de su futuro *Concierto para Orquesta*.

Todo ello surge al final de su beca, como un enlace entre el pasado y el futuro inminentes. Pero no hará directamente el regreso desde New York hasta Caracas. Meses antes Estévez se ha dirigido al Ministro de Educación, Humberto García Arocha, y a su amigo Alberto López Gallegos. Aquél le permitirá que los últimos meses de la beca sean pagados en Europa; este último le consigue los boletos para el viaje.

Los quince días que permanece en Londres le causan desazón: todo está racionado, como consecuencia de la crisis económica. La colilla de un cigarrillo americano, que el propio Estévez lanza al piso, es atrapada ansiosamente por alguien en el aire. Pero la estrechez de las comodidades es compensada por los numerosos conciertos y las óperas a los cuales asiste.

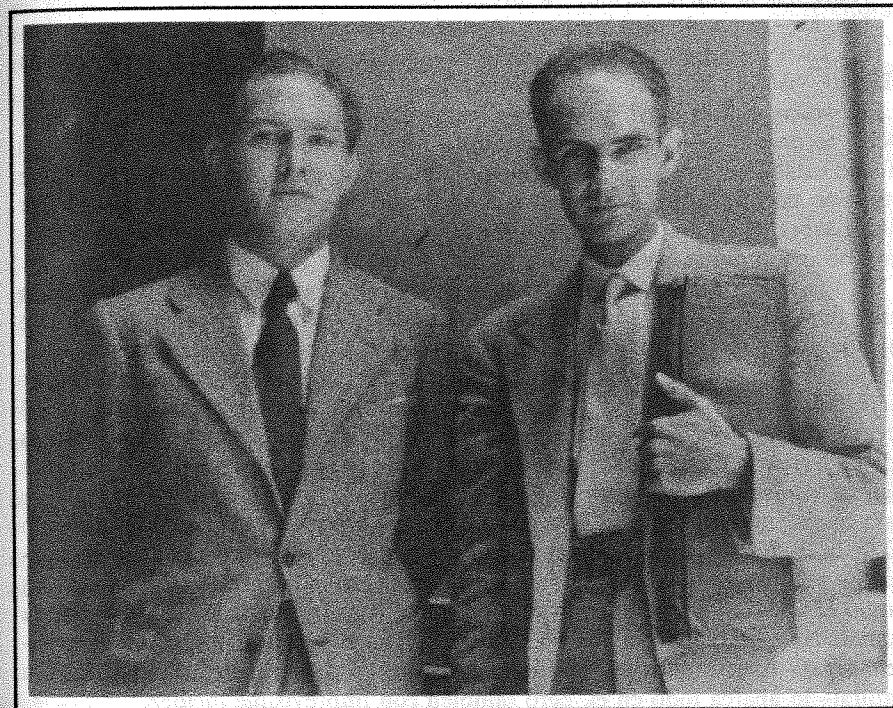
París, en seguida, se abre espléndidamente para los viajeros. La ciudad misma resulta una revelación, al tiempo que les permite olvidar las carencias de Londres y el *ham and eggs* de New York. Comidas, noches, amistades, encuentros: todo

nutre y satisface. Gonzalo Castellanos Yumar, Carlos Figueredo, Freddy Reyna, Pascual Navarro, forman parte de ese activo conglomerado.

En esos días, a partir de un almuerzo inolvidable para el compositor, es introducido al Conservatorio Nacional de Música por el señor Pardo Legonier. El instituto estaba dirigido por Claude Delvincourt, quien poco después lo invitaría a su palco, en la Opera. Aquí, acompañado por Zoltán Kodály estaba Arthur Honegger, a quien ya había conocido en Tanglewood. Se presentaba *Juana de Arco en la hoguera*. Con Honegger vuelve a rememorar la impresión que le causara, años antes, la música del filme *Rapto*.

El despliegue visual de París lo excita; apasionadamente absorbe los montajes de Barrault y Renard; los museos, las galerías. Un hondo impulso lo acerca a cuadros, a piezas musicales, a la historia viviente de cada día. Los esposos hacen una gira por Bélgica y Holanda. Brujas, Memling. Su detenida pasión por *Mathis der Maler* regresa ahora al encontrarse con Grunewald. El tríptico: algunas imágenes acústicas de Hindemith, que espera tras los esbozos del *Concierto para orquesta* iniciado en New York.

Más tarde, Firenze, Roma, Venezia. "Muchachas en bicicleta": Florencia, Holanda. Pero también ese milagro de tocar la historia con las manos". En las calles



Antonio Estévez y Juan Bautista Plaza

y en los cuadros los mismos rostros”, comenta hoy 3 de abril Antonio Estévez. La Plaza de San Pedro en El Vaticano lo impresiona. “Por el poder, por la fuerza concentrada en esa masa arquitectónica”.

En París, y durante los viajes, sostiene el hábito creado en New York: asistir a dos o tres conciertos semanalmente. Vuelve a la ópera: atiende (aunque se fastidia un poco) a *Pélleas et Melisande* de Debussy y vuelve a escuchar *Boris Godunov* de Mussorsky, que conocía mucho desde Caracas, y que había visto en New York. Esta obra, a la cual arribó a través de Debussy, en Venezuela, vuelve a despertar en él gran admiración por el carácter nacionalista, por la presencia de un clima psíquico evidentemente ruso.

En estos días conoce y trata fugazmente a Pierre Boulez. Más tarde volverán a encontrarse en Caracas, y juntos participarán en un breve viaje a Río Chico, aldea de tambores y de sonido oscuro, que al parecer entusiasmó mucho a Boulez.

Hoy -3 de abril de 1979-, mientras conversamos en la Universidad, he visto cómo la continuidad de su rememoración sobre París y algunos países de Europa, decae lentamente: Estévez parece distraído o disperso.

-Algo me está bloqueando la memoria, se me escapan muchos datos -dice el compositor de pronto.

-¿Paramos la conversación? -le pregunto.

-No, no -responde rápidamente. De todas formas, algo queda.

Hay silencio, y luego Estévez comienza a hablar de un *Descenso de la cruz* de Tiziano, visto en la Pinacoteca de Munich.

Eso ocurre el 3 de abril, y yo escribo sobre aquel día hoy, 19 de agosto de 1979. Debo reconocer que aunque seguía con interés las respuestas del maestro, yo mismo estaba ausente: no era él quien bloqueaba su memoria sino una lacerante situación personal, que me impedía el adecuado contacto mental. El compositor nunca sabrá cómo me ayudaba su presencia, la fuerza de sus recuerdos, su vitalidad; no era él quien olvidaba sino yo, que trataba de apartar una obsesión.

En apariencia teníamos una sesión más: otra de tantas iniciadas a las 4 de la tarde (no con exactitud, para ser justos: el maestro siempre llegaba algo tarde) en mi oficina de la Dirección de Cultura, en la Universidad Central. Meses antes, después de haber leído cuanto se hubiera escrito sobre Estévez y después de haber escuchado nuevamente todo lo grabado de su música; después de haber seguido el necesario programa radial que hiciera Luis Enrique Silva Ceballos (diez sesiones por la *Emisora Cultural de Caracas*, FM) y de haber aclarado definitivamente algunas razones de mi entusiasmo por su trabajo, ya a fines de 1978 estaba listo para iniciar las entrevistas. Cada martes (¿cada martes?) el maestro subía al piso 10 de la Biblioteca, en la Universidad, y allí hablábamos durante dos horas. Aunque he seguido su obra desde 1960, sólo hablé con Estévez en 1976. Y entonces surgió la idea de comprender su música. Me gusta su franqueza, su apertura, su humor. No imaginaba que iba a encontrar -tras esa apariencia siempre espontánea, vivaz- fuertes hilos de reflexión sobre pintura y sobre libros. La música -es natural- lo abarca todo en él, pero también con imprevisible lucidez.

Esos martes, entonces, me absorbían por la fuerza psíquica del músico; pero también porque yo necesitaba el auxilio de otra experiencia: de otra vida que redujera mi propio desprendimiento. Así, este martes 3 de abril (dice Ramos Sure: *En mi memoria dolerá el recuerdo de imposibles afectos y en mi espíritu pesará el cansancio de vencidos anhelos. Y ya no aspiraré a más...*) Estévez dirigirá la conversación hacia el *descenso* de Tiziano, y me dirá poco antes:

-Algo me está bloqueando la memoria...

Y también yo estaré callado un rato. Me hubiera gustado ser creyente o más inocente o sufrir menos ese día: para entender el símbolo: para comprender cómo se había deslizado la imagen del Cristo en nuestra conversación, y cómo yo seguía ajeno a ella: a su posible consuelo.

Pero París se afianza en su descubrimiento de Klee, a cuya obra sigue fiel. Y, paradójicamente, se entrega también al encantamiento de los románticos. Una visita a la tumba de Chopin. Se dice a sí mismo (tanto ayer como hoy) que si creyera en la reencarnación aceptaría ser Chopin, Puccini o Tchaikovski. Cuando los escucha, su espíritu pertenece a ellos.

Visitas a Chantilly: ilusión de castillos.

Dibujos de Leonardo. Poco cine; mucho teatro; el *Old Vic*, con Lawrence Olivier en *Edipo Rey*. (Espectáculo que coincide con los estudios de Estévez sobre el oratorio de Stravinsky). *Medea* con Judith Anderson. Hartazgo en la Comedia Francesa: Molière. Teatro ligado a la música incidental creada por Lully. Además, obras de Ionesco, de Beckett.

Han pasado tres meses desde el arribo del matrimonio Estévez-Roffé a París. El verano se fue. En noviembre de 1948 pasan en avión a New York; y desde aquí -en barco- a Caracas. Los acompaña su propio piano.

Desde luego, quien regresa ya no es el mismo. Si desde la niñez estuvo seguro de la música como único cuerpo paralelo para su vida, ahora Estévez sabe que, dentro y fuera de sí mismo, todo conduce a la música. El cuadro de Grunewald y la pieza de Hindemith; el iniciado *Concierto para Orquesta*, así lo confirman. Pero tampoco Caracas es la misma, por lo menos en el ámbito de los compositores.

Estévez se incorpora a la cátedra de Instrumentación y Orquestación, aunque su máximo interés consiste en dirigir la Orquesta Sinfónica Venezuela. Posee, de memoria, un repertorio de veinte obras. Conversa con Sojo esta posibilidad, pero una atmósfera adversa rodea sus preparativos. Reinaldo Espinoza Hernández le sugiere realizar un concierto con Yehudi Menuhin como solista. Estévez hace esta oferta a Sojo. Y el maestro contesta:

-Tú no puedes dirigir la Sinfónica. Primero, porque has batido un instrumento de la Orquesta contra el suelo; y porque has afirmado que este es un país maldito, que vas a cambiar de nacionalidad.

-¿Usted cree eso, maestro Sojo, le consta que es verdad?

-No me consta, pero le creo a quien lo dice.

-En todo caso, ¡voy a dirigir la orquesta!

Y apartando por primera vez toda su anterior obediencia a Sojo, el compositor



Estévez, Espinoza Hernández, una violinista y Yehudi Menuhin

tocó después con Menuhin. El programa incluía la *obertura Egmont* y el *Concierto en re* de Beethoven (este último, estreno en Venezuela), la *Cuarta sinfonía* de Brahms y la suite de *El pájaro de fuego*. El éxito del nuevo Director propició otras presentaciones de la Orquesta, con él al frente. Poco después dirigió a Isaac Stern y estrenó su predilecta pieza *Mathis der Maler*.

Se enriquece no sólo su práctica como director, sino que ahonda el dominio de ese instrumento plural: la Orquesta misma. Caracas lo acoge de nuevo, y de algún modo se debilitan las intrigas y lo incómodo. A medida que transita ante el sonido y por el novedoso repertorio que trae, siente el llamado de su propio espíritu: con rigor, con pasión, se inclina sobre sus recuerdos de la música colonial venezolana, aquella que copiaba años atrás; con imaginación, con seguridad, vislumbra lo corpóreo del *Concierto para orquesta*. Concluido y revisado éste, lo envía a concursar por el Premio Nacional de Música. Un jurado en el que figuran, entre otros, Sojo y Alejo Carpentier, otorga el galardón del año 1949-1950 al concierto.

La primera ejecución es conflictiva: el director (y autor) exige; los músicos de la Sinfónica creen afrontar excesivas dificultades durante los ensayos. "Es que la obra era difícil para la época", nos dice Estévez. El Premio fue entregado por el Ministro de Educación, Augusto Mijares, y por el Director de Cultura de ese organismo, Luis Alfredo López Méndez, en la Biblioteca Nacional, durante un acto especial de homenaje a Francisco de Miranda en el bicentenario de su nacimiento. El concierto se estrena en 1950 en el Teatro Municipal de Caracas.

El fantasma del gomecismo se ha prolongado en el General López Contreras, quien gobernó el país hasta 1941; el 2 de mayo de ese año fue investido como Presidente el General Isaías Medina Angarita, cuyo mandato, de aperturas, debilidades y atractivos, es derrocado en octubre de 1945. El ejército y el Partido Acción Democrática comandaron ese golpe de Estado, que desata como consecuencias, por un lado, el ascenso de Rómulo Gallegos a la Presidencia y, vertiginosamente, por otra parte, el arribo del militar Marcos Pérez Jiménez a una ornamental (y dura) acción dictatorial, que se prolongará hasta enero de 1958.

El Concierto para Orquesta

El *Concierto para Orquesta* de Estévez proporciona al oyente una singular experiencia de múltiple vivencia. Tintes, matices y firmes trazos, lo invitan a presenciar una doble biografía indirecta: la del autor homenajeado en el Concierto, el músico de la Colonia José Angel Lamas, y la línea sensible con que Estévez sintetiza aquella vida (¿o mucho de la suya, desde el punto de vista intelectual?)

Elementos aislados —una conversación con Julián Orbón, la experiencia como Director de Orquesta en Caracas, su admiración por Lamas, el contacto con las obras de ciertos maestros contemporáneos: Hindemith y Stravinsky— confluyeron desde lo exterior para que que la pieza fuese concebida.

Y dentro de esos elementos externos, vale la pena considerar estas afirmaciones de Estévez: él mismo ha dicho que imaginó la obra como un reto, el reto de pro-

porcionarle a la música venezolana de la Colonia, aquellas formas expresivas que los compositores de ese entonces no utilizaron. Por ejemplo, excepto Meserón, ninguno de los otros compositores del momento trabajaron sobre música sinfónica o música de cámara, en sí mismas. Todo estuvo dirigido a exaltar la iglesia, lo litúrgico. Estévez, entonces, quiere realizar una obra cuya estructura "llene" de alguna manera esas carencias. Así como los maestros europeos de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, habían desarrollado, enriquecido y transformado los modelos que les precedieron, hasta crear cuerpos musicales novedosos, así quiso Estévez, con su Concierto, evocar en el homenaje a Lamas, estas proposiciones tan cultivadas en aquel tiempo. Por eso, el *Concierto para Orquesta* retoma, en cada uno de sus movimientos, una estructura predilecta de la investigación sonora de ciento cincuenta años antes.

Toccata

Este primer movimiento se inicia con una breve introducción de pocos compases, nobles y majestuosos, sobre la cual irrumpe súbitamente un allegro. Tal juego nos reitera de inmediato que la orquesta está, precisamente, "tocando". Y de una vez, también la idea de "concertar" se muestra por completo. Cuerdas, vientos, maderas, percusión: ellos habrán de dialogar y coincidir, de oponerse y unirse, porque conciertan.

La *toccata* es resuelta como sonata, con una excepción muy precisa. El primer tema, encomendado a los instrumentos graves de la orquesta, busca su contraste en el tema segundo, que es cumplido por los primeros violines y las flautas. El sobreagudo de los violines excede una simple inclinación técnica por los contrastes. A continuación son desarrollados el primer y el segundo temas y Estévez infringe la norma de la sonata al no cumplir la reexposición. La coda, en seguida, establece una conjunción con lo que será el comienzo del próximo movimiento. El final de la *toccata* ambiciona ya el cuerpo de la *Passacaglia*.

Si el inicio del Concierto atrapa, indiscutiblemente, ciertos rasgos de la psicología de Estévez (¿cómo si no con pasión muy suya podía arrancar la orquesta?), el segundo tema del movimiento, en cambio, es pura despersonalización: el sobreagudo de los violines, la tímida y sin embargo enfática elevación del comentario corresponde a otro carácter: allí surge por primera vez la figura de José Angel Lamas. Una flecha disparada hacia el infinito, una mirada a donde quiera que esté Dios, una ausencia de peso: ese es el contorno primero del músico colonial, cuya vida pareció circular sólo hacia adentro, en el croquis que asoma la pieza. Violines y flautas, concertantes, trazan la presencia de Lamas como espiritualidad.

Nada cuesta observar, al fondo de este movimiento, ciertos giros que podrían entroncarse con Gerhswin: algo muy americano, un brusco trazo de *Porgy and Bess* respira aquí. Pero no olvidemos que Antonio Estévez creará, más tarde, la *Cantata criolla*: ¿no hay un mismo hilo acústico que atraviesa el continente, transmutándose?

Atendamos, finalmente, la presencia enmarañada y dramática de los violines, con el segundo tema. ¿Ocurre allí una exigencia interna del Concierto, un desbordamiento de Estévez o es el propio José Angel Lamas que se estremece ante la distinta realidad de Dios?

Passacaglia

Si bien la *toccata* no está circundada por una retórica fija, la *Passacaglia* debe obedecer a su desafiante exactitud interior. Estévez cumple con los ocho compases encomendados a violoncellos y contrabajos, solos, sin polifonía. Y luego asume el desafío de las variaciones. Dieciocho variaciones integrarán este movimiento, sobre algunas de las cuales nos detendremos para mirar el Lamas concebido por nuestro músico.

Fue en Tanglewood, mientras atendía a la Sinfónica de Boston en 1946, cuando conversando con Orbón sobre la cuarta sinfonía de Brahms, éste comunicó a Estévez su aspiración por escribir una *passacaglia*. Pero quien lo realizaría habría de ser el venezolano. "Para mí es el movimiento más logrado del Concierto -dice Estévez- porque alcanza a reflejar el espíritu místico y conflictivo de Lamas. El sabía cómo Lino Gallardo, Cayetano Carreño y otros contemporáneos suyos, trabajaban en canciones patrióticas, participaban de un mundo político concreto, mientras el propio Lamas -aparentemente- permanece aislado". A la *toccata* tan tormentosa, sucede, entonces, este nuevo movimiento, cuya serenidad aborda momentos místicos y expresiones de duda. Lamas, en él, aunque tocado por fuerzas exteriores, se ciñe a un centro: lo espiritual.

El tema obligado de los bajos verá superponerse, sucesivamente, ingeniosas variaciones en violas y fagotes, en los segundos violines, en las flautas, en los primeros violines, en los cornos (cuya connotación simultánea alude a la guerra inminente y, desde luego, a las dudas de Lamas). La sexta variación pasa por las cuerdas, mientras el tema es absorbido por oboes y flautas: reminiscencia de un órgano. El trozo concluye con un coral y las variaciones en madera y metales. Un brevísimo puente nos lleva a la novena variación, cuyo carácter es francamente diseminado: el tema en sí mismo no aparece, sino algunos de sus elementos de referencia en la construcción armónica, melódica y rítmica.

Otra leve licencia -un nuevo puente- dinamiza el paso hacia un coral, reflexivo, que envuelve el tema -expuesto por los metales. La coda entre las variaciones once y doce anuncia una imagen de grandes columnas luminosas, un templo ascendente, con acordes sinfónicos que se presentarán de nuevo al final.

En la variación doce Lamas, que acababa de centellear en su afirmación religiosa, vuelve a su modestia cotidiana, a una intimidad replegada que el tema pinta con las flautas, mientras las cuerdas comentan el secreto de lo habitual.

Habrà de nuevo un énfasis en los graves, y pasajes líricos, cuyo aroma atraviesa fugazmente el Chacao de la Colonia. Pese al predominio de serenidad, el movimiento dibuja contrastes de especial efecto psíquico para la realización del retrato.

Como en la transición anterior de un movimiento a otro, la coda de la *passacaglia* es el comienzo del *ricercare*. Comparado con otras piezas de la música venezolana (y con numerosos factores de nuestra cultura) ese ensamblaje posee un doble valor: el desarrollo integral del Concierto y una voluntad de coherencia poco presente en un país donde cada forma vital (política, artística) es siempre fragmentaria, parcial.

Curiosamente, las formas embrionarias de la fuga, cierta elección técnica arcaizante, dará a este movimiento el pigmento sonoro más adecuado. Esta vez, con pasión, fundiendo una personalidad en otra, la escritura de Estévez abrazará a la de Lamas. Temas que se reacercan, contrapunto imitado, escogen la célula del *Popule Meus* para debatirla y exaltarla. Al comienzo, esa célula auditiva se anuncia con los trombones, pero luego estalla y diverge en todos los metales. El rondó —el estribillo— será el tema central de aquella obra de Lamas, pero siempre sugerido, no obligado. Ritmos muy movidos, lo sagrado en las fronteras míticas: gestualidad americana, oculta y revela el tema. El retrato está completo: la biografía musical de Estévez se escribe con la biografía atmosférica de lo que pudo ser Lamas. El movimiento concluye llevando ese tema elegido a una apoteosis: las columnas vuelven a ser iluminadas, el ascenso lírico se torna en dramatismo y el acento de Lamas queda instaurado: su corazón vive teológicamente.

Haber vuelto a Caracas significa para Estévez, también retomar la conducción del Orfeón Universitario. Siempre querido (¿temido?) por el grupo, prepara un amplio concierto como parte de los homenajes al prócer de la Independencia Francisco de Miranda. Precisamente durante uno de estos ensayos, recibe la noticia del Premio otorgado al *Concierto para orquesta*. Hay una foto donde podemos verlo en ese instante, llevado en hombros por los propios orfeonistas.

Ahora se afianza como Director de orquestas: esporádicamente al frente de la Sinfónica y dos veces a la semana conduciendo la Orquesta de Cámara de la Radio Nacional, cuyo director, Pedro Antonio Ríos Reyna, al viajar le pidió que lo sustituyera.

El golpe militar contra el gobierno de Rómulo Gallegos, en noviembre de 1948, abre un universo de represiones, que los nuevos jefes militares del país prolongarán durante diez años. Probablemente esta coyuntura histórica despierta en Estévez una atención especial por los problemas políticos. Nunca, sin embargo, ingresará a partido alguno, aunque desde 1950 su simpatía por el Partido Comunista es innegable. Ocho años más tarde, al concluir la dictadura de Pérez Jiménez, sería vocal de ese partido, en la Cámara de Diputados.

Los años de la clandestinidad traerán a Estévez la amistad de numerosos líderes y perseguidos. Cada uno, a su manera, insistió para que se inscribiera en Acción Democrática. La permanente reserva de Estévez para aceptar consignas o ser dirigido desde un comité político; y su posición personal ante los contenidos ideológicos de esos sectores, le impedían, como hemos dicho, acceder a la petición de esos amigos.

Desde su matrimonio, Estévez vivió en la Avenida principal de Maripérez. La casa, de nombre "Marimba", fue construida con escasos recursos. El letrero en relieve que la identificaba, fue hecho en cerámica por el pintor Armando Barrios.

Allí acostumbraban a reunirse los esposos con sus amigos, desde 1942. Podían estar, en grupos o individualmente, con Inocente Palacios, Josefina Julián, Andrés Eloy Blanco, Martín Pérez Guevara, Rafael José Nery. La esposa de Estévez tocaba el piano: un predominio de Debussy. Tomaban cuba-libres y leían versos. De estos años, también, es la amistad con Antonio Deblois Carreño, nieto de la famosa pianista Teresa Carreño. (Cuando Estévez sale becado de Caracas en 1948, la casa será ocupada por el filósofo Juan David García Bacca y su familia).

Ahora, durante los años de la clandestinidad política contra Pérez Jiménez, esta casa recibe a Alberto López Gallegos, para esconderlo. También se le aparecen a Estévez dos dirigentes a quienes no conocía: Leonardo Ruiz Pineda y Alberto Carnevalli. En 1950 su inclinación por el Partido Comunista no responde a una fiebre política, sino a un interés muy profundo. "Era rebelde, pero sin actos espectaculares contra la dictadura. Nunca asistí a tocar en los desfiles de la Semana de la Patria, celebrado anualmente por el presidente". (Semana de la Patria: marchas



Estévez y Julián Orbón en Camaguán

obligatorias de los empleados y estudiantes, con uniformes, con liquiliquis: en honor a la Patria: a Pérez Jiménez).

En 1952, denunciado ante la policía del régimen, la "Seguridad Nacional", es citado para un interrogatorio. Los cargos son explícitos: se acusa a Estévez de llevar el Orfeón Universitario para denigrar al Gobierno y para cantar por la libertad de los presos políticos. Pero esto no era cierto, y así lo afirmó ante Ulises Ortega, añadiendo, por otra parte, que había dejado de dirigir. En efecto, cuando el régimen cerró la Universidad Central de Venezuela, Estévez había dejado sus labores al frente del Orfeón.

—¡Tome la declaración! —dijo Ortega al secretario— Yo le creo. Y anote también que el Maestro está de acuerdo con la gestión del General Pérez Jiménez. El policía salió de la oficina. Con sorpresa, Estévez descubre que el secretario —amante de la música y de los coros— le dice que no va a anotar esa falsa adhesión del músico al gobierno.

En junio de 1952, cuando cumple su habitual visita al Instituto Venezolano-Soviético, Estévez es detenido. Ocurre de noche, mientras se proyecta *La madre*; la redada es violenta y eficaz. La policía atropella a la madre de Alejo Carpentier, quien también presenciaba el *film*. Durante esa mañana, el encargado de negocios de la URSS había sido vejado por el gobierno. Horas después se produce la ruptura de relaciones de Venezuela con la Unión Soviética.

Los detenidos son llevados a la cárcel de El Obispo. Con Estévez irán Ernesto Silva Tellería, Gabriel Bracho, Antonio Lauro, Rodolfo Quintero, Salvador de la Plaza y muchos otros. Desde aquí, a la vez, los prisioneros comienzan a ser remitidos a las terribles torturas de Guasinas o al exilio. Ulises Ortega somete a Estévez a nuevos interrogatorios; todo ocurre en un salón pequeño, tras cuya puerta se filtran quejidos y, alguna vez, un grito. Ortega participa, pregunta (ya ha propuesto a la esposa de Estévez el canje de la libertad de éste, por unas horas de intimidad), sale y entra con gran ajeteo.

El músico queda solo con otro hombre. De pronto le muestran un retrato de Stalin, y lo queman. Estévez, naturalmente, no tiene ninguna reacción especial ante la incineración.

—¡Ah! ¿No te importa lo que le estamos haciendo a tu padre?

—No me importa, no tengo nada que ver con ese señor.

Bofetadas estrictas.

—No es mi padre.

Y con la bofetada, viene el movimiento —a través de una cuerda que cruza la habitación— de un busto ahorcado de Lenin.

—Este es tu abuelo, este sí, ¿no?

—No, realmente yo no conocí a mi abuelo.

Crecimiento de la furia, nuevos golpes.

—Bueno, ahora viene Don Pedro.

—¿Quién es Don Pedro?

—Don Pedro Estrada.

Y poco después llega el gran cerebro de la policía, el creador de nuevos sistemas para la tortura del momento, el hombre de confianza para Pérez Jiménez. Llega, se sienta, no habla; cruza los brazos, espera. Al fin mira al músico y le dice:

—¿Quién lo manda a usted a meterse en estos líos? Yo he seguido su trayectoria; estas cosas están bien para la gente vulgar, pero usted ¡es un artista!

—No he participado...

—Claro que sí. Con el movimiento por la Paz. Pero le veo en la cara que no lo han tomado como instrumento. Así que o sale al exilio (usted no amerita ir a Guasina) o al confinamiento.

—¿Qué es confinamiento?

—¿Me va a resultar más ingenuo que un niño? Bueno: usted elige el sitio de la República. Allí va y se presenta mañana y tarde en la Seguridad Nacional.

—Entonces, yo elegiría el Guárico...

—¿Guárico? ¿Me va a decir que prefiere Calabozo?

—Sí.

—No sea pendejo. Allí nació usted. Pero voy a ayudarlo. Usted se va a San Carlos, en Cojedes. Tiene cuarenta y ocho horas para salir. ¡Suerte!

Y se fue. Estévez había estado preso durante unos cuatro meses. Al salir, llama por teléfono a Miguel Moreno, muy ligado antes al Orfeón Universitario, y ahora secretario de la Junta de Gobierno. Moreno lo recibe en Miraflores; Estévez le pide que interceda para que la SN de Cojedes no lo torture. El secretario escribió una carta al gobernador de Cojedes, Aldo Novellino. Un día después, en San Carlos, éste le dice:

—Puedo complacerlo en todo, menos en lo de la casa, porque las que hemos fabricado están inundadas. Con el piano sí.

—¿Cómo?

—Sí, en la carta que usted trae se me pide una casita y un piano.

—¿Qué piano? No puede ser, yo vengo confinado.

—No se preocupe, dígame a cuál empresa comercial se puede pedir un piano.

—No, deje eso así; y yo buscaré una pensión para vivir.

—¡Ah! Pero es que, en todo caso, yo pensaba comprar un piano para la Escuela "Eloy Palacios".

—Bueno... siendo así.

Estévez sugirió la marca. Se pidió el instrumento. Y en seguida inició trabajos de coros y enseñanza musical en el Grupo Escolar, en el Liceo y en la Escuela de Comercio. Todo gratuitamente. Se ligaba así con gente joven de Acción Democrática. Otras horas —las suyas— eran dedicadas al armonio de la Catedral, el padre Palao se lo permitía. Muchos compases de lo que será la *Cantata Criolla* tienen su origen aquí.

Con sus alumnos de los diversos coros decide fundar un gran grupo vocal. Todo marcha, y el repertorio se inicia (por la facilidad técnica de las obras, no por razones políticas, dice Estévez) con la *Canción de la Juventud*, con el viejo himno *Oligarcas*, ¡temblad! Es un acto ingenuo hasta que el gobernador lo llama para

ofrecerle un sueldo de dos mil bolívares, a cambio de trabajar con coros infantiles y eliminar del repertorio aquellas canciones. El músico no aceptó.

Ocho meses después, en la misma arbitraria forma como había sido detenido, Estévez recibe la suspensión de su confinamiento en Cojedes. Ni sus amigos ni los jóvenes del coro quieren dejarlo partir; una bromista fiesta de despedida en el bar "Los Panchos" concluye condecorando al maestro con chapas de cervezas.

La Cantata Criolla

Los primeros apuntes para esta obra surgen en New York, en 1947, pero la creación del *Concierto para orquesta* postergaría aquel germen, ambicioso y confuso. La gran ciudad había despertado con frecuencia en Estévez lejanas imágenes de su infancia y su vida en el llano. Esta vez unos textos de Alberto Arvelo Torrealba centralizaron tales figuraciones. La costumbre del compositor de viajar con libros venezolanos, le permitió encontrar en los *Cantos* y las *Glosas al cancionero* una deslumbrante coincidencia entre sus evocaciones más íntimas y un texto de áspera iluminación mítica.

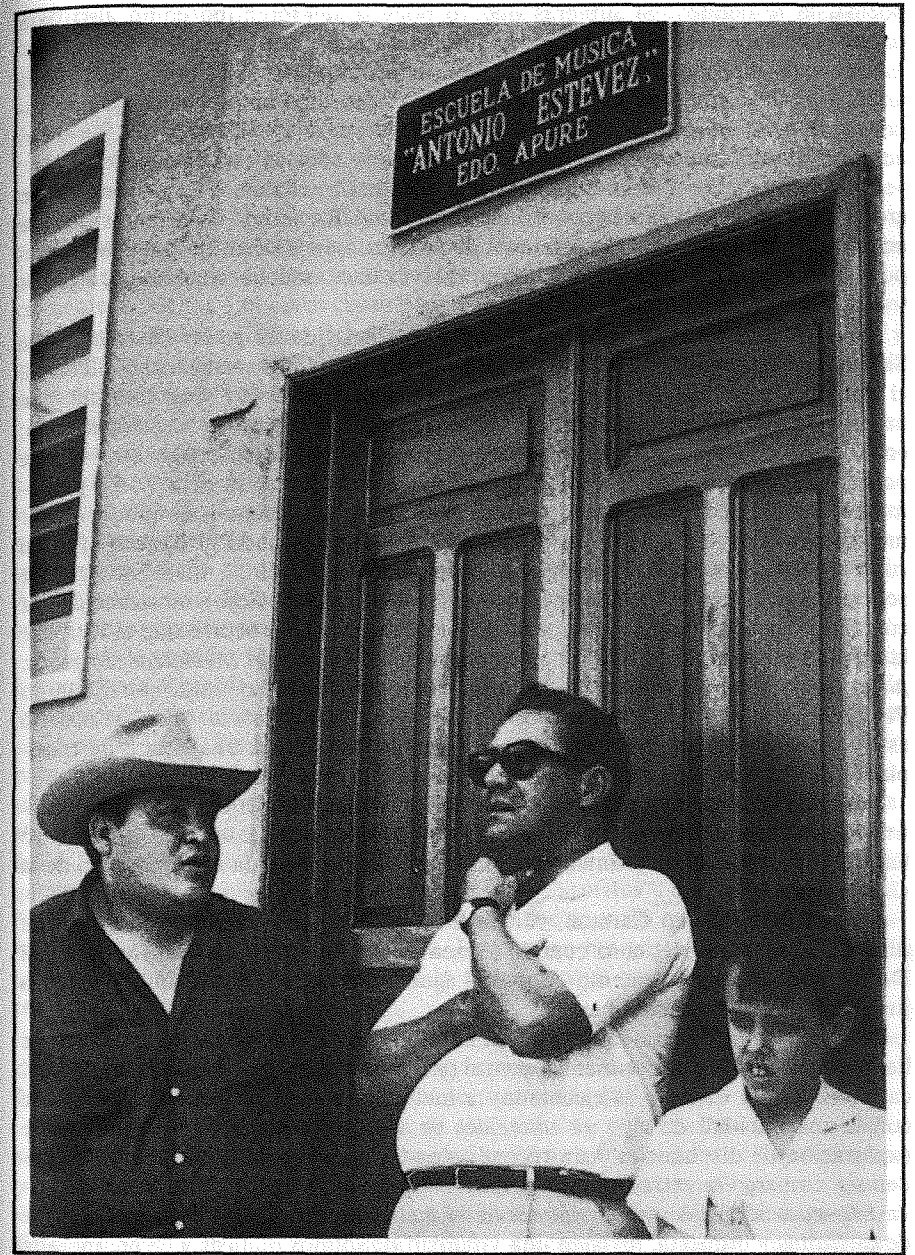
*...en la soledad
que enlutan llamas de ayer
parece que va soñando
con la sabana en la sien.*

En los versos se cumple la primera estación del hallazgo: el largo viaje de Estévez desde la llanura hacia sí mismo, desde la música hacia las ciudades, desde sus sentimientos más profundos hacia el llano otra vez. En los versos vislumbra Estévez aquella parte telúrica de su ser que siempre quiso convertir en música. *Florentino, el que cantó con el diablo* lo está llamando desde el poema.

*Sabana, sabana, tierra...
sobre tu pecho desnudo
yo me paro a responder...*

Esto lee en 1947, dentro de la ciudad extraña, y los dramáticos trazos que muestran tanto el encuentro del coplero Florentino con el Diablo, como un desafío, cantando bajo una noche de tormenta, comienzan a girar inexorablemente en la cabeza del compositor. Será necesario el paso de algunos años para que, cuanto ocurre durante este primer esbozo mental de la obra, cristalice.

Pero aun aquí, en New York, Estévez habla una noche con Natalia Silva, alojada en la International House, cerca de la residencia del músico, y le transmite su euforia por el texto de Arvelo Torrealba. La artista le pide que convierta, musicalmente, esas fuertes imágenes en un trabajo para danza. Estévez, bajo el influjo del



poema, le responde: "Si supieras que yo no veo al Florentino como algo para danza. Veo esto como una obra para coro, orquesta y dos solistas..."

Y en esos mismos días, Estévez escribe algunos apuntes para la *Cantata*, poco antes de salir desde New York a Europa: es la sonoridad tan conocida que acompaña a la primera estrofa (*El coplero Florentino/ por el ancho terraplén...*) y no el actual Preludio, que sólo fue concebido cuando la obra ya estaba concluida.

Poco después, en París, encuentra a Gonzalo Castellanos Yumar junto a un grupo de pintores venezolanos, en casa de Aimé Battistini. Castellanos Yumar acababa de recibir el Premio Nacional de Música, que le permitía pasar una temporada en Europa. Durante esa reunión, Estévez hace escuchar a su amigo, algunos trozos de la futura *Cantata*.

Los años cubrirán su regreso a Caracas, sus actividades como Director de la Sinfónica, el estreno del *Concierto para orquesta*; pero entre arrancadas y silencios, el trabajo con la *Cantata* prosigue. Se le ocurría denominarla *Créole Cantate*, y se ha introducido en el estudio del paisaje a través de la literatura latinoamericana: con *Cantaclaro*, *Don Segundo Sombra*, *Martín Fierro*. Se embriaga otra vez de paisaje plano, de llanos y pampas. Concibe entonces que en la obra "debe predominar una música larga —como el horizonte—, tendida, cargada de modo menor musical, de expresión dolorosa y concentrada, como cuando el llanero afina el cuatro o como cuando se refugia, espiritualmente, en él...", dice Estévez. De acuerdo con su costumbre (que mucho satisfacía al maestro Sojo), mostraba de vez en cuando algunas partes de la pieza al viejo maestro. Así ocurre que al leer éste la música propuesta por Estévez para los versos *Ojo ciego el lagunazo/ sin garza, junco ni grey*, cree hallar en ella algo muy similar a un tono traído por Eduardo Plaza desde el Guárico. Estévez se sorprende; y hoy nos comenta: "Eso me ocurrió así, y te digo que hay personas que encuentran en la pieza una suerte de transplante de folklore, de calcar... Cosa que nunca fue mi intención".

Cuando cae preso por asistir al Instituto Venezolano-Soviético y cuando es confinado a Cojedes, Estévez lleva consigo sus papeles. "¿Qué otra cosa podía yo hacer en tales situaciones? Intentar componer". La prolongada configuración de la *Cantata* vive con él.

A fines de 1953, en Caracas, concluye la primer parte (sin el Preludio): esas diversas atmósferas del coro cuando presentan a Florentino en los "caminos del Desamparo" o en el momento en que el agua huye de su sed o cuando el oscuro jinete lanza su reto ineludible.

Estévez ha elegido para la obra un desarrollo melódico de evidentes resonancias llaneras: percibida en el primer momento (y tal vez eso es lo que seduce al público, cada vez que la *Cantata* es ejecutada) la melodía parece lanzarse sobre el oyente con la complicidad de algo ya conocido, de vasta raíz popular. Una inteligente exploración de disonancias y un recóndito apoyo en cierto arcaísmo coral, esconden sin embargo la extraordinaria arquitectura musical del coro: las voces sucesivas, las coincidencias y separaciones de la melodía misma, el ingente ensamblaje de gargantas y orquesta, revisten una vitalidad de sólidos matices y de enamorada

invención. Eliminar las palabras, en esta primera parte, equivaldría a quedarnos con un admirable trozo de escalinatas corales, a las cuales la orquesta comenta, dando los variados climas psicológicos de la tensión. No en vano Estévez venía de su experiencia con el *Concierto para orquesta*, donde los recursos técnicos habían dejado al autor en el centro de su poder musical. No en vano la exigente y casi ascética voluntad sonora del compositor guardó en el *Concierto* su volcánica pasión: aquí, en la *Cantata* esa pasión se ha serenado, pero fluye con insistente elegancia y recorre los versos de Arvelo Torrealba, para demorarse en el eco de ellos: para desdoblarlos con estas masas sonoras que describen a Florentino mientras avanza, solitario, por la llanura. En esta primera parte, el compositor divide musicalmente al poema. Los coros cesan para que la orquesta introduzca el cambio: hay un estremecimiento a cargo del ritmo: Florentino intentará beber agua del caño y advendrá la presencia del Diablo. Aquel rasgo un tanto arcaico de la melodía pasa a primer plano cuando, de manera entrecortada, el coro concibe la escena.

El barítono establece el reto: coro y orquesta se preparan para la respuesta del tenor: la segunda sección de la primera parte parece estar, musicalmente, comenzando otra vez. El ambiguo fresco en que el cantor y las fuerzas oscuras se encuentran, ha concluido. Una milenaria leyenda (Orfeo y el infierno; Ulises y las sirenas) cumple, en el ensueño de aquel niño llanero que fue Estévez o en el maduro compositor que desafía simbólicamente su propio poder, otra encarnación en tierras de América. A mitad de la obra —como Florentino— Estévez escucha el diabólico desafío: cantar concluyéndola.

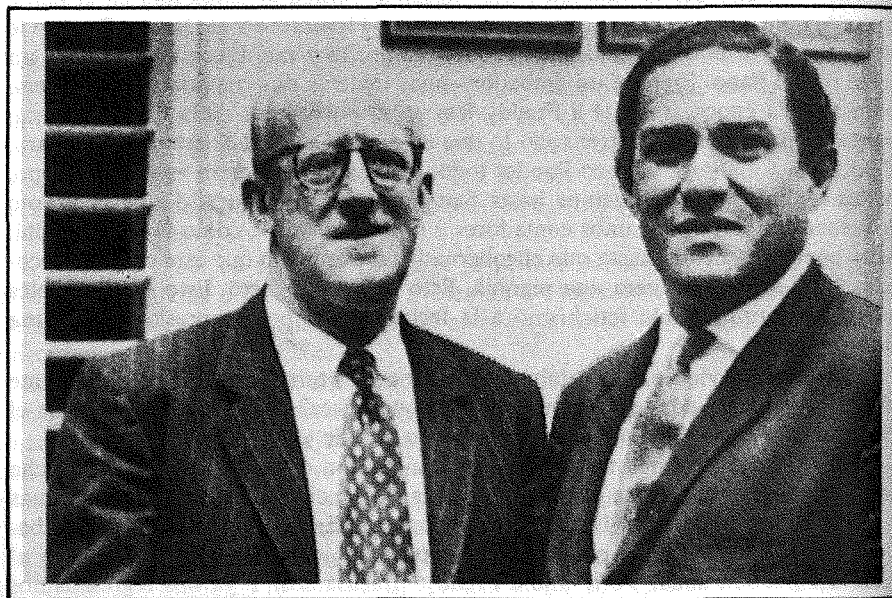
"Antes de abordar la segunda parte, yo tenía trazada la tempestad en el llano, que adelanta el ambiente del contrapunteo entre Florentino y el Diablo. Pero yo le tenía miedo a mi capacidad para abordar la porfía y me dije que era mejor un viaje por el llano. Preparé mi grabador —unas maletas muy pesadas—, muy bueno para aquella época, e invité a Freddy Reyna un poco antes de la Semana Santa, para que fuéramos a recorrer todo lo que es desde Ortiz, el Sombrero, Parapara, Palo Seco, Calabozo, Corozo Pando: todo eso donde se pudiera escuchar joropo, bailes. Salimos, y así llegamos hasta San Fernando de Apure, donde el propio gobernador nos preparó unos contadores y unos "arpistos", como los llaman allá. Muy buena intención, hasta que el gobernador me anunció que esos arpistos tocaban como si el arpa fuera una pianola. Esto ya no me gustó. Esto era miércoles santo; yo le quito todo fetichismo a la fecha porque podría prestarse a alguna interpretación.

"Entonces un viejito, que estaba ayudando con la ternera que se preparaba, me dijo: ¿Usted sabe dónde va a encontrar lo que busca? en Achaguas. Hoy sale el Nazareno de allá. Haga que el gobernador lo mande en su carro.

"Pero no conseguimos transporte, ni siquiera con el gobernador, por la fecha santa. Al fin nos fuimos en un camión, detrás. Nos recibió el jefe civil de Achaguas y nos alojó en la jefatura. Llegamos vueltos tierra. En seguida salimos, sin grabador, a oír. Empezamos a escuchar en las primeras cuatro esquinas; llegamos al final del pueblo: nada. Yo le dije a Freddy: ¡fracasamos! Y ya nos regresábamos

cuando llegamos a la última casa del pueblo. Yo pedí un brandy doble, para sacarme la modorra. Y así estábamos como a las once de la noche, cuando empiezo a oír un arpa: pero nada más que afinado. ¡Lo que es el fenómeno del músico cuando ha músico! Le pregunto a Freddy si está oyendo aquello o si el cansancio me hace soñar. Y entonces el hombre empieza a hacer un registro. Y rompe aquel hombre con un seis numerado. Confieso que nunca había escuchado un seis numerado ni un seis por derecho. ¡Coño, vale, éste sí es un arpista! Y al fin me volteo, porque no me atrevía a hacerlo. Y veo a un hombre metido dentro del arpa, con un sombrero negro y el perfil de un indio. Digo: ¡encontramos! Y entonces comienzan a aparecer los cantadores. Yo le digo al hombre: ¡qué bien toca usted el arpa!, y otras cosas. Y siempre me contestaba con monosílabos.

“Supe que él iba a tocar toda la noche en dos o tres partes, con sus cantadores. Lo seguimos hasta el amanecer. A las once de la mañana conseguí permiso del jefe civil para prender la luz eléctrica, y comencé a grabar. Grabamos cinco horas; luego regresamos a Caracas. Ahora sí tenía yo una base para trabajar el contrapunteo. Aquel hombre era el “Indio” Figueredo.” En estos días surge el Premio “Vicente Emilio Sojo”, creado por la Orquesta Sinfónica Venezuela. El maestro que ha atendido el proceso de creación, estimula a Estévez para que termine la obra y la envíe al Concurso Faltando una semana para cerrarse la fecha de admisión Estévez considera concluida la *Cantata criolla*.



Victor Tevah y Estévez

Recibe el Premio y se ejecuta por primera vez en el Teatro Municipal de Caracas, el 25 de julio de 1954, con Teo Capriles y Antonio Lauro como solistas.

Tal vez en el viaje de Estévez hacia el arpista de Achaguas (viaje cumplido más por el pasado del compositor que a través de Apure) encontremos las claves para esa ardiente vitalidad con que dialogan Florentino y el Diablo. Baritono y tenor, junto al coro y la orquesta, elevan la dramática porfía en un espléndido contrapunteo. Su vibrante efecto, sin embargo, no resistiría la absorbente primera parte de la *Cantata* si no fuese por los cultos musicales que sostienen a ambas figuras míticas. No olvidemos que la segunda parte de la obra despliega el trabajo de los solistas dentro del acertado mundo de la tormenta, según lo desarrolla la orquesta, y luego mediante la fusión de todos los intérpretes en la gloriosa victoria del cantor, al llegar la madrugada.

La insistente aspiración de Estévez por lograr una expresión latinoamericana para su arte, logra con la *Cantata* cabal realidad. Leyendas transmitidas por el pueblo, ritmos e instrumentaciones de frecuencia venezolana, melodías que releen tradicionales voces del inconsciente popular, fueron convocados en su obra con la elegancia y el rigor de un auténtico músico contemporáneo.

Y si bien en la *Cantata* el indio y el negro se superponen; si bien hay en ella una culta inclinación hacia ciertas proposiciones derivadas de Debussy, nada nos impide encontrar, desde un punto de vista sonoro, algunos espejismos del hombre blanco: cierta alusión de la orquesta a la España relampagueante de Manuel de Falla.

Los años inmediatos a la *Cantata* verán surgir las *Canciones ancestrales* (1955): *Arrunango* (texto de Héctor Guillermo Villalobos), *Habladurías* (letra de Manuel Rodríguez Cárdenas) y *El ordeñador*. Originalmente concebidas para coro, fueron arregladas posteriormente para voz y piano. En 1956, estando en París, Estévez compone las *Dos canciones otoñales*, sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. Hay en ellas, según el autor, un clima de “intimidad amorosa” que necesitaba exponer. Y aunque surgieron como piezas para voz y piano, no tardaría en hacer la transcripción para voz y orquesta. De 1956 son, también, las *17 canciones infantiles para piano*. Desde el éxito de la *Cantata*, aparte de una breve estancia en París, el maestro permanece en Caracas, donde trabaja dirigiendo la Sinfónica o en su Cátedra de la Escuela de Música, aparte de ser Asesor Musical del Ministerio de Educación.

El régimen militar que es derrocado en enero de 1958, abre paso al actual proceso democrático, de confusas orientaciones sobre la organización del país. Se reanuda entonces la actividad partidista, retornan los líderes del exilio; y Antonio Estévez muestra una clara simpatía por el órgano de la izquierda, el Partido Comunista. Tanto que, en calidad de simpatizante e independiente, será propuesto como candidato a Diputado.

La elección de Rómulo Betancourt como presidente; su feroz actitud de derecha desata en la oposición una orgánica cadena de rechazos. Surge la lucha de guerrillas en Caracas y en el interior. A pesar de respaldar muchas de las exigencias

sociales planteadas por la juventud universitaria, el maestro Estévez no comparte la inminente ola de violencia que arrasa a nuestra política. Difiere de los asesinatos de policías, los secuestros diplomáticos, los asaltos a los bancos. Como se verá más tarde, para entonces el Partido Comunista ha perdido las riendas y la dirección de la lucha. En medio de esta situación de guerra, Estévez se marcha a Europa. Otra motivación fundamental para este viaje es su impulso por conocer las investigaciones de la música contemporánea.

Salen hacia Londres en 1961, por un año; y se quedará en Europa durante diez años. Regresa a su patria con cierta frecuencia, para lograr —mediante charlas y otras labores— complementar el dinero que le exige el permanecer afuera. Básicamente la familia vive del alquiler de su casa en Caracas, y de algunos ahorros. El proyecto que lo lleva a Londres consiste en escribir una ópera o un oratorio sobre Francisco de Miranda. Habiéndoselo facilitado el British Council, asiste ahora a los ensayos y montajes de numerosas óperas. Pero realmente el proyecto con Miranda no se cumple, aunque escribe entonces la *Obertura Sesquicentaria*, concluida hacia 1962.

Un año después recibe el Premio Nacional de Música en Venezuela. De algún modo, sin embargo, el espíritu de Francisco de Miranda atraviesa la obra, puesto que su construcción alude a la mañana del 19 de Abril de 1810. La escena puede ocurrir frente a la catedral, en aquel intenso momento del destino político venezolano. Un coro gregoriano, el Himno Nacional, la Marsellesa, establecen los cánones ideológicos que la *Obertura* quiere reflejar.

1961 viene a ser, por otra parte, un año de inesperada trascendencia en la vida emocional del músico. No sólo establece una conducta personal de la situación política en el país; no sólo decide abordar el nuevo lenguaje que la música ha cobrado en el mundo, sino que, también entonces, nace su única hija: María Victoria. Veinte años de matrimonio, algunos años de consultas médicas e incertidumbre rodean la posible esterilidad del compositor. Ya en 1957, gracias a dos amigos, corresponsales de *Últimas Noticias* en París, Estévez establece contacto con un médico conocido por ellos. Después de los más diversos análisis físicos, durante una profunda conversación con el doctor, Estévez recordó que, a los nueve años, jugando con otros chicos se cayó desde una viga. Quedó enhorquetado sobre un quicio, inconsciente. Los testículos se hincharon y el muchacho estuvo en peligro de muerte. Nuevos exámenes médicos, y una delicada operación iban a permitir el nacimiento de la niña, en 1961.

El padre (“un tanto abuelo”, como dice el maestro) adquiere así un nuevo centro vital: junto a la música posee ahora este ser, desde el cual la vida anímica renace para él. “El nacimiento de esa criatura cambió la faz de los intereses míos; yo no vivía sino para la música, y entonces llegó este paso definitivo y distinto”.

La revisión de su lenguaje musical, que en principio lo impulsó a salir de Caracas, titubea en Londres, porque a la vez que recibe novedosas concepciones en ciertos espectáculos, se afirma su personalidad tradicional a través de la *Obertura Sesquicentaria*. Hacia 1963, sin embargo, esa latente crisis adquiere de nuevo

relevancia: y la necesidad de observar críticamente su propia expresión lo lleva a París, donde permanecerá hasta 1971. En ninguna de esas ciudades ingresa a algún organismo académico.

Recién llegado a París, escucha por radio una pieza musical cuyo comienzo no percibió. Seducido, atiende hasta el final. Lo desconcierta y lo enamora el extraño oleaje del sonido: algo sincopado pero al borde de la melodía, aunque aquel registro excede cuanto el oído pueda imaginar. ¿Son voces o instrumentos? Una caverna de eléctrica intransigencia circula en la obra. Hay algo dentro de este instante que el azar ha abierto para Estévez, y él no puede desoír la señal. Llama a la estación de radio, y obtiene la identificación de la pieza: *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen.

Adquisición de discos con cuanta obra contemporánea pueda conseguirse; asistencia a los conciertos de música electroacústica en la RTF; comprensión del fenómeno “concreto”, consumirán la energía de muchos meses. Pero el ascenso del entusiasmo por el nuevo universo sonoro, deriva lentamente hacia una objetiva estimación de sí mismo: “Naturalmente, yo no estaba preparado —en sentido técnico o afectivo— para aquello. Aquello era un brote que me entusiasmaba, pero no me sentía capaz de abordarlo”.

Pasarán cuatro años de aproximación y compenetración con los nuevos medios sonoros antes que el maestro Estévez decida la concepción de una pieza electroacústica.

El proceso, en verdad, asume aristas terribles. Su profunda identificación con el lenguaje orquestal; su igualdad carnal con siglos de composición; el rígido espectro de Vicente Emilio Sojo, todo ello debió concentrar su pasado. Del otro lado, un nuevo sistema de libertades y exigencias; el desafío de sensaciones auditivas nunca antes concebidas; la plenitud del presente, pesan sobre el compositor.

En este período, dos recuerdos perdidos buscan a Antonio Estévez. Uno de ellos fue fijado a los ocho años. Para entonces, el niño contribuía en algo con el trabajo de su padre. Le correspondía vigilar la planta de hielo, en el negocio de aquél, y quedaba solo largo rato. Un detalle contradictorio lo hipnotiza allí: puede ver la polea y su correa, girando sin cesar; sabe que de allí viene un zumbido; y hasta aquí todo resulta claro. ¿Pero esa música, esas variaciones agudas y suaves que interrumpen el silencio, de dónde vienen? ¿Son producidas simplemente por la polea o es un secreto que la máquina quiere transmitir al niño? Más tarde, cuando invite a otros compañeros a escuchar esa música, nadie la escuchará. Es el ruido de la polea, le contestan, y se rie.

El otro recuerdo, que acude al presente aquí en París, viene de 1951. El hombre adulto que lo posee puede explicarlo con claridad, pero la evocación se une obsesivamente a su actual vinculación con la música electroacústica. Para entonces, todavía como director del Orfeón Universitario, viaja a Ciudad Bolívar. Han llegado a un irregular hotel, abrumados por el calor y el sol. Estévez decide descansar un poco y se acuesta, después del mediodía. Cree que va a dormirse cuando una melodía cíclica e irregular, comienza a envolverlo. Está en el ambiente, sin origen

y sin control. También es lejana y convence. Con sorpresa, el maestro comprende que las aspas del inmenso ventilador, colocado en el techo de la habitación, ejecutan un solitario canto, que no puede dejar de escuchar. No duerme, pero se entrega a ese poder continuo de las hélices, que avanzan hacia este momento de quince años más tarde.

En 1967 el artista cinético Jesús Soto debía participar en la Feria Mundial de Montreal, con un pabellón venezolano. Pensando en su obra, Soto rechazó cualquier ámbito folklórico para ella, y solicitó que el propio Antonio Estévez compusiera una pieza para ambientar la exposición. El plazo de tres meses pareció muy breve al músico, aunque trabajó exhaustivamente en un diseño que correspondiera a las incesantes reestructuraciones visuales de Soto. El terremoto de Caracas impidió la inauguración del pabellón venezolano; esta trágica circunstancia, sin embargo, abrió un nuevo lapso que permitió a Estévez la finalización del trabajo.

Realmente la obra fue producida con pocos recursos: tres grabadores, el piano arreglado, y dentro del apartamento del músico. Utilizando una cinta de bucle, la duración de la obra resultaba indeterminada, con combinaciones sonoras que no se repiten, como una subjetiva sensorialidad sin memoria. El título de la pieza: *Cromovibrafonía*. Nunca escuchada en Venezuela, es juzgada por su autor como un primer paso (vacilante pero definido) en el mundo electroacústico.

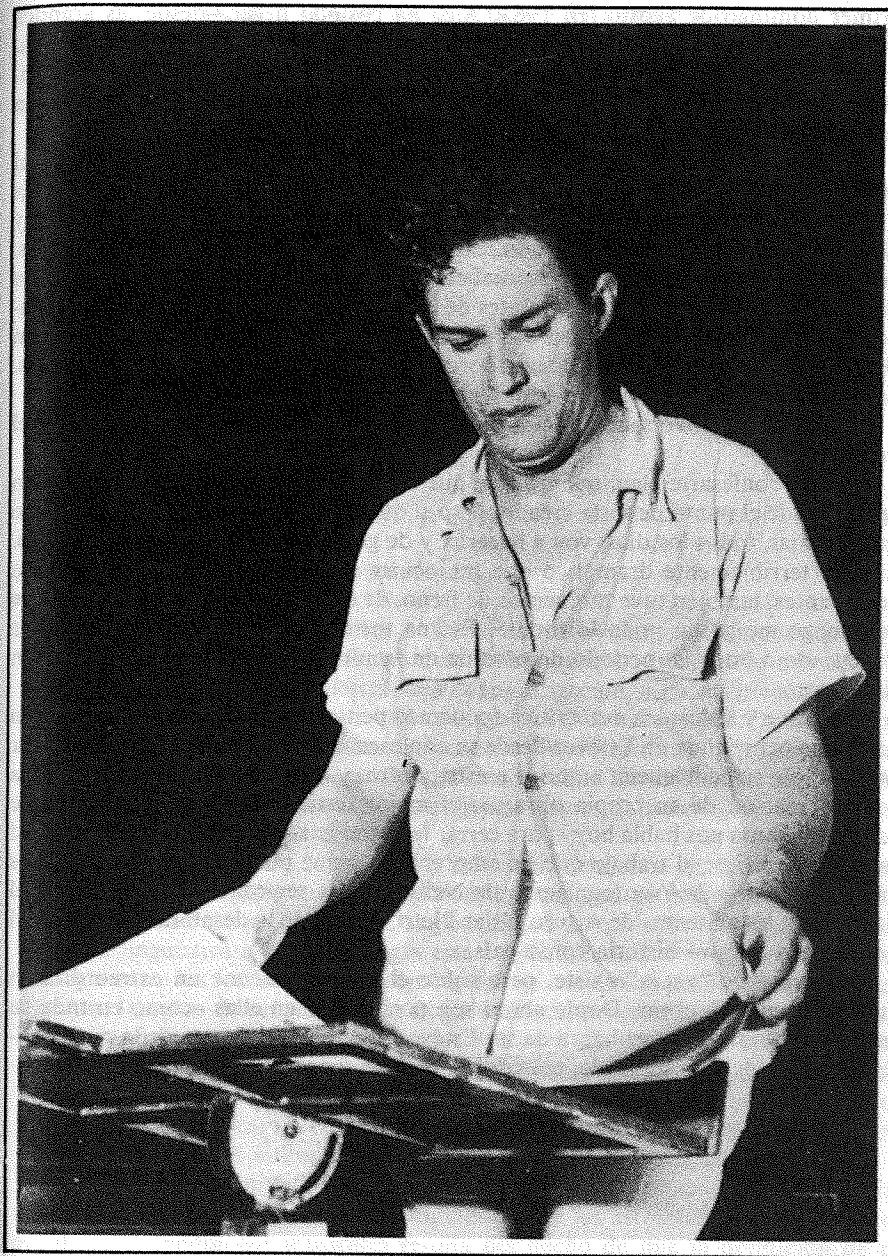
Al concluir la década, Estévez regresa a Caracas, claramente afirmado en su investigación nueva, y deseoso de disponer de los equipos correspondientes. Encuentra que Gustavo Rodríguez Amengual es Presidente del Centro Simón Bolívar: su antiguo solista del Orfeón Universitario le ofrece recursos para fundar una Orquesta.

Estévez no acepta, pero ve entonces la posibilidad de fundar un Estudio de Fonología Musical. Su amigo se interesa; en locales especialmente acondicionados, frente a las nuevas construcciones del Parque Central, se instala el Estudio dirigido por Estévez.

Como siempre, el maestro inicia un trabajo didáctico con jóvenes interesados en este movimiento. Y durante el año 72, vuelve a trabajar con Jesús Soto. Se trata esta vez de crear la ambientación sonora para el Museo que, con el nombre del pintor, se ha levantado en Ciudad Bolívar, de acuerdo con el plan arquitectónico de Carlos Raúl Villanueva. Durante ocho meses, Estévez perfila una obra de ambiciosa concepción, que devuelva musicalmente el eco plástico de las obras artísticas ubicadas en el Museo, y que sondee los audaces ambientes de Villanueva. Un complejo circuito musical, cuyo germen había sido la obra precedente para Montreal, ensambla esta sonoridad lumínica y sideral que el maestro denominó *Cromovibrafonía múltiple*.

Siete años después, Estévez deja de dirigir el Estudio de Fonología Musical. Considera desde entonces que, para su propia obra, no requiere del sonido electroacústico exclusivamente. Piensa que las voces, la orquesta y los recursos "secretos" se corresponden todos con su actual interés por la llamada música *mixta*.

La última entrevista con Antonio Estévez ocurre hoy, a mediodía, durante el



primer domingo de agosto, en 1981. Algo ha costado llegar –desde las grandes avenidas y urbanizaciones– a esta carretera estrecha, a esta zona de casas rurales, en una de las cuales, bajo altos pinos, vive el maestro. Estamos más allá de Baruta. Hace algo más de un año que Estévez volvió a instalarse aquí, aunque la casa pertenece a él y a su esposa desde cuatro décadas atrás.

Transparencia del día; silencio; un techo manual y paredes blancas, rodean al músico. En un cuarto sosegado, el piano, los instrumentos de un Estudio. Sesenta y cinco años tiene esta figura fuerte, de energía transmisible; con ojos rápidos y alta voz. Nada en él parece alterado, excepto las manos, afectadas por la artritis. Se queja un poco, también, de su diabetes, controlada. Pero nos acompaña con vibrante precisión a revisar los apuntes de esta narración sobre su vida. Por casualidad, hoy la Orquesta Sinfónica Municipal incluye su *Concierto para orquesta* en el programa. Y él manifiesta interés por ver qué pasa con la obra a estas alturas. Su esposa está en Europa, de donde debe regresar pronto, con María Victoria.

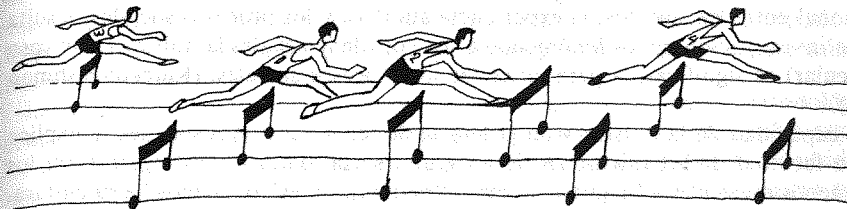
Al final de la conversación, antes de referirnos a sus actuales proyectos, dice el maestro:

–Quiero confesarte algo, que no sé a qué atribuirlo. He estado padeciendo una apatía desde el punto de vista creador. Eso sí que es un problema. Yo sé que tengo que trabajar, todos los días; voy a hacerlo, y de golpe siento un vacío, un rechazo. Es algo terriblemente dramático que me ocurre desde hace dos años, aunque a veces, antes, también tuve momentos de freno, de estar trancado. Y nada de lo que compongo me gusta: ¡todo lo rompo! Es una tortura. Tal vez estoy exigiéndome demasiado o estoy en período de pérdida de facultades... O es la edad. La pasión sigue, pero...

Esta grave y volcánica autocrítica (podemos pensar nosotros, sin embargo), ¿no ha estado ocurriendo en Estévez desde su adolescencia? Resulta difícil no imaginar otro alto de su conciencia, anterior a éste; y otro, y otro, repetidamente. Quizá la ceñida creación de su propia obra sea el mejor testimonio de tal rigor. Porque asimismo como nos habla hoy –para cerrar la entrevista– de esta crisis anímica, así también se refiere al trabajo que ha emprendido y que puede cubrir los próximos años: el *Canto a Bolívar* (con texto de Neruda) para ser concluido en 1982; y el *Minotauro*, sobre textos de Arturo Uslar Pietri, acerca de la desafortunada imagen del petróleo en nuestra historia como país.

El período de “vacío” existe, pero sobre él Estévez supone un extraordinario cuerpo de nuevas obras. Desde ahora son posibles. Y en ellas –como en toda su música anterior– Estévez habrá de ser Estévez: una extraña fuerza de la personalidad, de la vida o lo múltiple, convertida en arte sonoro.

INFLUENCIAS LINGÜÍSTICAS EN LA MUSICOLOGÍA: MODELOS E INTERROGANTES



IRIS BERENT

1. Música y lenguaje: preguntas en común

Nuestra capacidad de explicar los procesos naturales está condicionada más que nada por las cuestiones que planteamos. En este diálogo imaginario que entablamos con los fenómenos en nuestra área de investigación, nuestras preguntas determinarán las respuestas que nos da la naturaleza (Hintikka, 1985:7). De aquí resulta que las influencias sobre el proceso de cuestionamiento tengan una importancia decisiva en el desarrollo de una ciencia. La lingüística tuvo indudablemente una influencia extensa sobre diversas áreas de investigación en el siglo veinte, entre ellas la musicología.

En este artículo, trataré de mostrar la influencia de ciertas teorías sobre las cuestiones concernientes a la música, y evaluar la fertilidad de las teorías musicales a las cuales llevaron estas preguntas. La posibilidad de trasladar preguntas pertinentes de la lingüística a la musicología está condicionada por la existencia de una analogía entre los fenómenos que son objetos de estudio de las dos áreas de investigación. Intentos de señalar una analogía estructural superficial entre la lengua y la música, fueron severamente criticados debido a las diferencias esenciales entre ellas; la música carece de dos características fundamentales de la lengua: la semántica y, de aquí, la doble articulación. Además, antes de hacer tal comparación tendríamos que indicar un común denominador entre los variados fenómenos conocidos por diversas culturas como “música”, que se distinguen no sólo por la medida de su complejidad, sino también por su tipo. (Powers, 1980:38). La dificultad de encontrar un común denominador entre las estructuras superficiales de los diversos fenómenos musicales resulta del hecho de que la definición de un

fenómeno sonoro como música, no está basada en cierta característica acústica, sino en una convención social arbitraria, (Nattiez, 1977:97) que distingue estos fenómenos de otros, llamados ruido, o habla.

Por lo tanto, no se puede entender la esencia de la música separándola de la sociedad que la define como tal.

Es más, como sugiere D. Kalekin-Fishman, puesto que existe una interrelación funcional entre los sonidos, la experiencia auditiva y los procesos sociales, resulta que la investigación de los fenómenos acústicos (de los cuales la música es un caso particular) es significativa para entender los procesos sociales. (Kalekin-Fishman 1986).

La capacidad de la música y de la lengua de tener funciones sociales se explica por la facultad de los miembros de un grupo social dado de distinguir entre los fenómenos musicales y lingüísticos como "pertenecientes" o "ajenos" a su cultura. Esto lo hacen definiendo su diversidad según dos niveles: como artículos y como clases. Esta distinción bidimensional permite la renovación y la comunicación entre los miembros de la sociedad. Gracias al conocimiento de los artículos aceptables en el grupo, es posible generar nuevos artículos (obras musicales u oraciones) aceptables e inteligibles por la comunidad como pertenecientes a su exclusiva clase lingüística o musical.¹

Estos hechos de naturaleza generativa, permiten suponer la existencia de una gramática musical. Sin embargo, ¿cuál será el carácter de dicha gramática? ¿Podemos decir que el objetivo de una gramática musical es describir las regularidades observadas en un cuerpo sonoro dado? ¿O tal vez ofrecer una hipótesis sobre la manera en que, por medio de una competencia mental, se representa internamente la superficie musical?

La esencia de la gramática y los principios de su definición son un tema común a la lingüística y a dos teorías musicales sobre las cuales trataremos.² Ambas teorías tienen orígenes lingüísticos: una es la teoría de Nattiez que cuenta entre sus influencias a la teoría distribucionalista de Harris y la otra es la de Jackendoff y Lerdhaf, influida por la teoría generativa y transformacional de Chomsky.

2. La semiología musical de Nattiez

La necesidad de una gramática musical no es algo que se de por hecho. La pregunta "como identificamos el estilo de una obra musical", no es formulada a menudo. Aún cuando surge esta cuestión, las respuestas por lo general están dadas como una serie de características desligadas una de otra, de manera similar a lo que describe Chomsky en su ataque a las gramáticas tradicionales.³ Cuestiones simples, pero penetrantes, de este tipo son desplazadas por otras más complejas antes de haber sido contestadas propiamente. La musicología está llamada a enfrentarse a temas de las áreas de historia del arte, estética y sociología antes de haber podido solucionar los problemas de la investigación interna.

La conclusión del musicólogo canadiense Jean-Jacques Nattiez frente a este panorama, es que el defecto básico de la musicología resulta de su metodología. En el espíritu de la semiología de Saussure, Nattiez sugiere a la lingüística como el ejemplo metodológico de la semiología musical. El objetivo de esta última es dar un análisis científico del objeto musical, adoptando las tres distinciones centrales de Saussure en relación a los objetivos de la lingüística: investigación interna, concentración en la dimensión sincrónica y enfoque en el aspecto sistemático —la lengua, es decir, descripción del estilo de un compositor o periodo determinado, basándose en el cuerpo sonoro.

La lingüística inspira a Nattiez no sólo en cuanto a las líneas metodológicas generales, sino también a los procedimientos que sugiere. Así, es posible superar los problemas que resultan de las definiciones verbales aceptadas de las unidades musicales (motivo, frase, etc.), que por ser inexactas dan lugar a un juicio subjetivo del analista. Con este fin adopta Nattiez el sistema de segmentación desarrollada por el musicólogo y lingüista francés Nicolás Ruwet, influida a su vez por el distribucionalismo de Zellig Harris. El sistema sugerido, aspira a identificar y definir las unidades del discurso musical basándose en su relación mutua, usando el principio de la repetición. Otro criterio es la longitud de los segmentos: unidades de tamaño similar serán relacionadas a un mismo nivel estructural. El objetivo del análisis es describir las unidades que se repiten en un nivel dado empezando por las más largas. Entre los segmentos pueden existir relaciones de semejanza o diversidad. La diversidad puede a veces ser explicada como una transformación: acción que relaciona a las unidades como variantes.⁴

La ventaja de este sistema es que los criterios objetivos de repetición y longitud sobre los cuales se basa, evitan el uso de suposiciones a priori sobre la música y aseguran la validez científica del análisis.⁵ Por este procedimiento pretende Nattiez revelar el código del mensaje musical, es decir, el estilo del cuerpo musical dado, expresarlo formalmente por medio de una metalengua y verificarlo generando nuevas obras en el estilo dado.

El meollo del método sugerido es el sistema de Ruwet, que permite la segmentación objetiva del continuo sonoro. ¿Pero, acaso el musicólogo realmente no necesita criterios adicionales para realizar la segmentación?

Supongamos dos elementos dados, A' y A'', (eje 1) que se refieren a un tercer elemento A como sus transformaciones. ¿Cómo decidiremos cuál de ellas es una transformación más cercana a A? Mientras A' es más similar a A en su altura absoluta, A'' siendo totalmente distinto de este aspecto, conserva la relación de los intervalos que existe en A.

Ejemplo 1



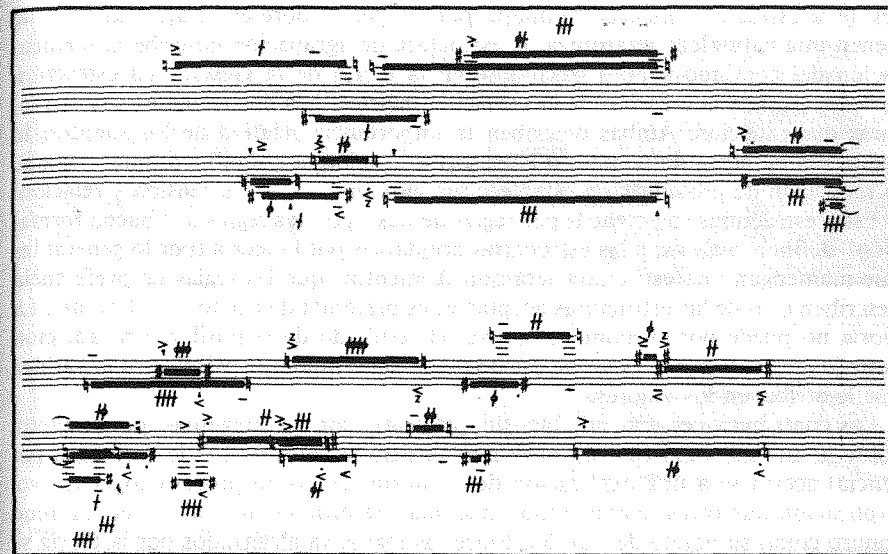
Es probable que el analista occidental considerará a A" como más cercano a A, pues ambos contienen la misma relación tonal, mientras que A' no representa relación tonal alguna. Sin embargo, el problema aquí no es la decisión en sí, sino que para decidir el musicólogo tiene que usar su intuición personal, y así poner en peligro la objetividad científica tan preciosa para Nattiez.

Parece que Nattiez está consciente de este problema. En su opinión el sistema sugerido no es una llave sino "un juego de llaves para ser usado de acuerdo con nuestras intuiciones y competencias" (Nattiez, 1972 b:72). De esta insuficiencia del procedimiento sugerido resultan dos dificultades.

El primer problema, (que es el menos grave en mi opinión) es metodológico. Una de las preocupaciones centrales para Nattiez es la validez de los resultados del análisis. El empleo de la intuición en el proceso analítico de por sí no es necesariamente negativo (pues un procedimiento científico no es necesariamente un procedimiento de descubrimiento), siempre y cuando sea posible explicar la función exacta del juicio intuitivo en el procedimiento. Así, por ejemplo si digo que "me parece que el agua me causa dolor de estómago", mi argumento será unívoco siempre que sepamos si "me parece" expresa mi incertidumbre, o si la incertidumbre misma es la causa del dolor. El problema metodológico surge cuando la teoría no es capaz de explicar si el recurso a la intuición resulta de una incapacidad (temporal) de dar una explicación en el marco de la teoría, o si bien la intuición es un factor determinante para los resultados del análisis, y por lo tanto, hay que reemplazar el modelo que propone la teoría. De aquí deriva en mi opinión, el problema esencial.

La teoría trata de explicar las diferencias entre los estilos musicales en términos de "la estabilidad de algunos esquemas típicos y procesos transformacionales que ocurren solo en contextos específicos" (Nattiez, 1972 a:6) ¿Podemos aceptar que esta descripción estructural responde a la pregunta central que sugiere Nattiez: "¿Cómo podemos identificar el estilo de un segmento musical?" (Nattiez 1972 a: 7). ¿Es nuestra capacidad de identificar el estilo un proceso de recepción pasivo de los datos acústicos, o es quizá un proceso activo por medio del cual organizamos internamente los datos, y les imponemos nuestra intuición musical? ¿Acaso lo que conocemos como música se limita a las regularidades observables en un objeto sonoro?

Estas cuestiones tienen también un aspecto etnográfico significativo. Si suponemos que la percepción organiza la superficie musical en una gramática mental, ¿acaso los principios de este proceso son universales? ¿quizás personas de culturas distintas organizan una superficie musical dada en distintas maneras? Asombrosamente, los etnomusicólogos no se enfrentan con estas cuestiones muy a menudo. Esto sorprende porque la definición de la etnomusicología como "el estudio de la música en la cultura" (Merriam, 1960) ha llevado a preguntas muy similares. Merriam señala la importancia de estudiar los fenómenos musicales en su contexto humano (1964), Feld propone como objetivo revelar la manera en que se define la música en la sociedad y explicar la lógica social de su definición (1973) y Blacking



Partitura de Earle Brown

sugiere explicar la música como un signo y símbolo de la experiencia humana en la cultura (1971). Aunque todos estos acercamientos aspiran a una descripción empírica de la música, conociendo la importancia que tiene la manera en que la sociedad explica y define a su música, este conocimiento no llega demasiado lejos en cuanto a cómo se escucha la música. La descripción de los fenómenos sonoros está dada en un nivel "neutral", que no refleja su conocimiento por parte de la cultura. Pareciera que de la importancia atribuida a los factores sociales en la definición de la música surge la necesidad de explicar también sus repercusiones en la capacidad del individuo de conocer música. ¿Qué es lo que sabe el hombre sobre su música, y cómo la escucha a raíz de este conocimiento?

3. Jackendoff y Lerdhal: una teoría generativa de la música tonal

La importancia de esta teoría reside en que, al estar influida por la teoría lingüística de Chomsky, convierte la pregunta tradicional "¿Cómo se caracteriza el objeto sonoro?" en "¿Cómo organiza el oyente la superficie musical?" y "¿qué es lo que el oyente sabe sobre la música que le ha permitido llegar a esta organización?". El enfoque de la teoría no es sobre las regularidades del objeto musical, sino sobre una competencia mental. De manera semejante a las versiones tardías de la teoría de Chomsky (Chomsky y Miller 1963) aquella aspira a una gramática que "modele la conexión creada por el oyente entre la superficie musical presentada y la estructura que él atribuye a la obra" (1983:3).

La teoría trata del idioma tonal occidental clásico y describe cuatro componen-

tes de la estructura musical, impuesta por el oyente sobre el pasaje musical, que tienen una naturaleza jerárquica: la estructura de agrupación describe la segmentación del continuo sonoro basándose en la teoría de la Gestalt. La estructura métrica, explica la creación de la sensación métrica. Las dos restantes son estructuras de reducción. Ambas describen la importancia relativa de los sonidos; la reducción de lapso de tiempo lo hace según su relativa estabilidad, mientras que la reducción de prolongación establece sus movimientos hacia tensión y relación.

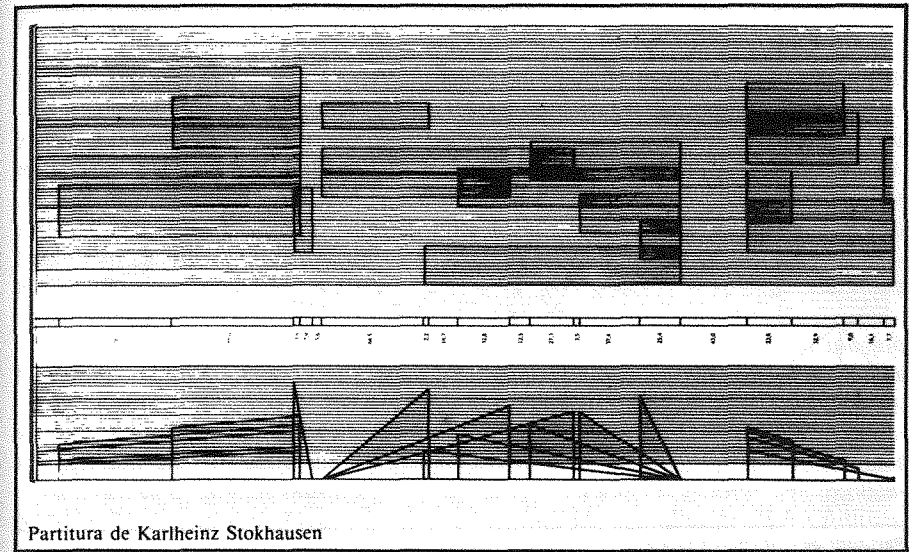
Estas estructuras son creadas por reglas de dos tipos: las reglas de "buena formación" definen cuáles son las estructuras aceptables por la teoría (por lo general las que mantengan una estructura jerárquica) mientras que las reglas de preferencia describen cual de las estructuras aceptables es preferida de hecho por el oyente. La teoría no puede por el momento prever el resultado de la posible contradicción entre las reglas y por lo tanto no puede tener como hipótesis psicológica la validez que le atribuyen los autores.

Las contribuciones más notables de esta teoría son las preguntas que despierta sobre la música como competencia mental. Esto le permite (por lo menos en potencia) acercarse a una explicación de la música como un proceso cognoscitivo, explicación que otras teorías están impedidas de proporcionar al ver el continuo sonoro como su objeto de estudio. Entre los logros ya alcanzados por la teoría se encuentran la posibilidad de explicar la aparición de la sensación métrica, y la descripción clara de los niveles de reducción gracias a su enlazamiento con el componente de la agrupación.

A pesar de los logros de la teoría en los campos mencionados, es posible discrepar con algunas de sus implicaciones, producto del balance que mantiene entre sus aspectos psicológico y gramatical. Los tres temas a los cuales se dirige la crítica son los universales musicales, la distinción de "gramaticalidad" y el carácter del modelo por medio del cual está representada la intuición musical.

El carácter psicológico que los autores atribuyen a su teoría y su carga filosófica racionalista —la herencia de la teoría Chomskiana los lleva a enfatizar la necesidad de revelar los orígenes de la competencia musical— su aspecto innato. Este aspecto universal es una característica común a las diversas gramáticas musicales, y refleja el bagaje que el oyente lleva consigo al proceso de conocer un idioma musical cualquiera, en semejanza al niño en su estado inicial antes de adquirir su lengua materna.

Esta analogía excluye un factor importante que distingue al oyente adulto del niño (por lo menos al nacer) en la teoría de Chomsky; la carga cultural del adulto por la cual se distinguen los diversos oyentes aún antes de conocer un idioma musical dado. En la dicotomía que crean los autores entre lo innato y lo adquirido se reduce este último aspecto a "simples generalizaciones sobre una superficie musical presentada" (1983:281). Todo lo que es demasiado complejo para ser generalizado a partir de la superficie, se ve como innato, ignorando el posible papel de la carga cultural en el proceso de la organización de la superficie.⁶ Esta dicotomía no sólo es poco probable desde un punto de vista psicológico, sino también es-



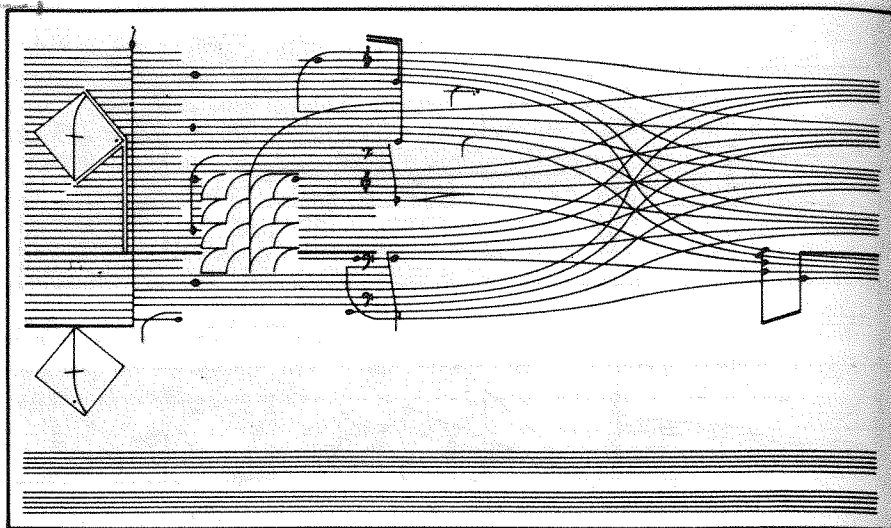
Partitura de Karlheinz Stockhausen

quiva cuestiones importantes acerca del oyente "ideal". El "oyente ideal" es definido por una exposición corta a un idioma musical dado, sin considerar las influencias culturales que tuvo durante toda su vida. Por lo tanto, preguntas como "¿Acaso oyentes de culturas distintas escucharán a la música tonal de distintas maneras?" o "¿Cómo escucha un miembro de una cultura dada su propia música?" no surgen de esta teoría, y además no pueden surgir por la manera en que se describe la superficie musical.

La superficie musical sobre la cual actúan los principios mencionados por la teoría, es decir, "la música tonal occidental" está tomada como un dato sin ser definido. Los principios generales de las instituciones mencionadas dan, en efecto, una cierta descripción de la superficie, pero el concepto central, el de la tonalidad, no queda definido como una interacción de factores mentales y sonoros.

Por lo tanto, no es posible aplicar la teoría en otros idiomas musicales y así verificarla. Sin una definición de la superficie no será posible decir si un desacuerdo con la teoría puede ser explicado por tratarse de idiomas distintos, o si resulta de una deficiencia de los principios sugeridos.

La falta de una definición satisfactoria del "estilo tonal" puede ser explicada por la manera en que los autores entienden el asunto de la "gramaticalidad" en la música. Los autores arguyen que la gramaticalidad es un factor marginal en la música debido a su ambigüedad potencial.⁷ En su argumento de que la gramaticalidad de un segmento musical no puede ser definida por su ambigüedad, parece que los autores ven la ambigüedad más como desorden que como multiplicidad de sentidos (como menciona Clarke), pues, de otra manera sería difícil entender



Partitura de Cornelius Cardew

cómo la gramaticalidad es amenazada por la ambigüedad. La improbabilidad del argumento, de que la gramaticalidad es un factor marginal, resalta al constituir ésta una explicación de las funciones sociales de la música mencionadas en el primer capítulo. La falta de una descripción de este factor, afecta como hemos visto la posibilidad de aplicar y verificar la teoría.

Aún viendo la ambigüedad como una característica del discurso musical, el marco teórico de la Gestalt impide a los autores explicar la función de esta propiedad como algo no exclusivo al mensaje musical, sino, según Eco (1962) también como un aspecto central del mensaje estético.

El mensaje musical, visto por la teoría como básicamente ambiguo, presenta un problema al oyente guiado por los principios de la Gestalt. El objetivo del escucha, según esta teoría, es solucionar la inestabilidad del campo que resulta de la ambigüedad, por medio de la preferencia de uno de los significados posibles del mensaje. Así, las reglas de la preferencia reflejan un proceso necesario y predeterminado por principios formales definidos. El proceso de la audición aspira a reducir la ambigüedad textual.

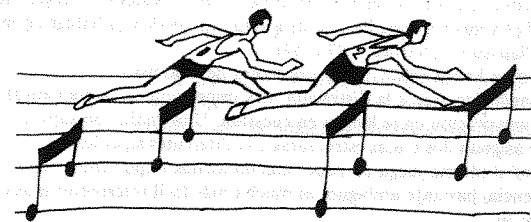
Aunque fuera posible verificar la hipótesis sobre la audición como un proceso de preferencia, todavía surgiría la cuestión ¿Acaso la preferencia de un evento dado equivale a la omisión de las posibilidades alternativas? ¿Es la preferencia una solución final de la ambigüedad o es solamente un equilibrio temporal y cambiante? Jackendoff y Lerdhal no enfrentan estas preguntas, pues deciden a priori descartar el factor temporal del análisis. Su teoría no trata de la audición como un proceso en tiempo real sino como un estado final (1983:84). Pero ¿acaso el tiempo es un factor descartable en un análisis musical?.

4. Los modelos

En este artículo tratamos de algunas cuestiones sugeridas por Nattiez y Jackendoff-Lerdhal bajo la influencia de fuentes lingüísticas. A pesar de la diferencia esencial en el tipo de preguntas que plantean; las dos teorías, existe cierta similitud en las respuestas, debido al carácter general del modelo que usan. Ambas teorías, expresan sus respuestas por medio de un modelo con una estructura estática. Nattiez describe una estructura distribucionalista y Jackendoff y Lerdhal proponen cuatro descripciones estructurales de un "estado final". Este modelo de tipo "input-output" refleja una conexión estática entre un "input" objetivo y su representación subjetiva.

La abstracción más problemática de este modelo es la del tiempo. El modelo describe su "output" como una estructura organizada, suponiendo que el oyente es capaz de seguir cada uno de sus niveles y sus relaciones mutuas al mismo tiempo, aunque la información sonora esté dada como un continuo temporal. El modelo atribuye su "output" a un punto dado en el tiempo, y no nos permite entender como cambia la interpretación de un evento con el paso del tiempo: sus implicaciones sobre la reinterpretación de los eventos pasados y predicción de los futuros. (West, Cross y Howell, 1987). Así, el modelo pierde la posibilidad de explicar la ambigüedad como una propiedad central de la gramática musical.

Si hay un precio que las teorías mencionadas pagaron por sus influencias lingüísticas, parece que este es el modelo que escogieron. Las dos teorías entienden a la gramática musical como una estructura estática. Ambas ven como su objetivo la descripción de esta estructura, mientras la descripción del proceso de como llega el oyente a una organización tal, está excluida de su campo, pues posee un carácter puramente psicológico. Así, el factor temporal está descartado de la teoría, junto con la posibilidad de entender cual es su función en nuestra capacidad de representación interna de la música. Pareciera, que para entender mejor la gramática musical como una representación mental, hay que agregar una cuestión adicional acerca del proceso de su creación: ¿Cómo se escucha la música?.



¹ Para un ejemplo de este proceso véase Becker 1969.

² Por cuestiones de espacio, no puedo entrar en detalle en la descripción de ambas teorías. Recomiendo consultar la bibliografía mencionada.

³ "Las gramáticas tradicionales apelan esencialmente a la inteligencia del lector. No formulan realmente las reglas de la gramática, sino que más bien dan ejemplos e indicios que capacitan al lector inteligente a determinar la gramática de una forma no bien entendida". (Chomsky, 1964:131).

⁴ Una unidad X se relacionará como transformación de la unidad A en una de las siguientes condiciones:

I. Transformación rítmica o melódica.

a) Cuando A y X tienen la misma estructura melódica, la transformación es rítmica.

b) Cuando A y X tienen la misma estructura rítmica, la transformación es melódica.

Ejemplo a (Nattiez 1972a: 6) describe una transformación melódica. En este ejemplo A y X contienen clases sintagmáticas idénticas (. . .) de las cuales una () está poblada por diferentes elementos, pero su alrededor permanece intacto.

Ejemplo a:



Por medio de este ejemplo muestra Nattiez una diferencia esencial entre la noción de transformación musical y la de la transformación lingüística, en la cual quedan constantes los elementos individuales, mientras que su función sintáctica cambia. (Por ejemplo: Juan rompió el vaso; El vaso fue roto por Juan)

II. transformación lineal: si A contiene las unidades abc, X se convertirá en una transformación de A por medio de las siguientes operaciones generales:

A (abc) → X (abcd)

A (abc) → X (ab)

A (abc) → X (acb)

⁵ "El análisis musical adquiere así las normas científicas: fundado sobre una división explícita y repetible en unidades, se vuelve primero que nada, exhaustivo alejándose así irrevocablemente de las disertaciones estilísticas del análisis tradicional. Así, revela un orden, es decir, una jerarquía entre los elementos enumerados los cuales procede a clasificar; esta cualidad taxonómica lo clasifica con la lingüística... es más, esta clasificación es combinatoria, es decir, mostrará en tablas o sistema de reglas, las relaciones entre cada característica o unidad y sus vecinos. Es gracias a esto, que podemos hablar en música de estructuralismo en el sentido de Saussure" (Nattiez, 1973: 64).

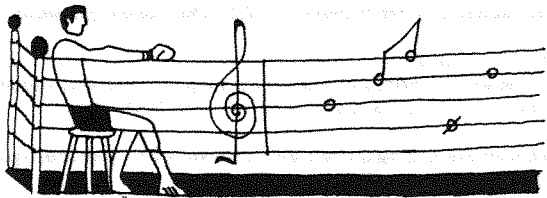
⁶ Una crítica similar dirige Lyons (1977: 110) a la teoría de Chomsky.

⁷ "En una gramática lingüística, quizá la distinción más importante es la gramaticalidad: sea o no una cadena de palabras dada una oración en la lengua en cuestión. Una distinción subsidiaria es ambigüedad: si a una cadena dada se le asignan dos o más estructuras con diferentes significados. En la música, por otro lado, la gramaticalidad por sí misma juega un papel mucho menos importante, puesto que casi cualquier pasaje musical es, en potencia, bastante ambiguo, es mucho más fácil interpretar música en una multiplicidad de maneras" (1983: 9).

Bibliografía

- Becker, Judith.
1969 "The anatomy of a mode" *Ethnomusicology* 13: 267-279.
- Blacking, John.
1971 "Deep and surface structure in Venda music" *1971 Yearbook of the International Folk Music Council* VII: 91-108.
- Chomsky, Noam and Miller, George
1963 "Introduction to the formal analysis of Natural Languages" in *Handbook of Mathematical Psychology* Vo. II R. D. Luce, R. D. Bush & Galantes E., eds. New York, Wiley.
- Chomsky, Noam.
1964 *Problemas Actuales en Teoría Lingüística y Temas Teóricos de Gramática*. Trad. de Gladys Anfora de Ford de México. Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- Clarke, Eric F.
1986 "Theory, analysis and the psychology of music: A critical evaluation of Lerdhal, F. and Jackendoff, R.; A. Generative Theory of tonal music. *Psychology of Music*. 14:3-16.
- Feld, Steven
1973 "Towards a metatheory of music", ms.
1974 "Linguistic models in ethnomusicology" *Ethnomusicology* 18/2: 197-217.
- Eco, Umberto
1962 *Obra Abierta*. Trad. de Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, Segunda edición, 1979.
- Hintikka, Jaakko.
1985 "True and false logic of scientific discovery". *Communication and Cognition* Vol. 18 No. 1/2: 3-14.
- Jackendoff, Ray and Lerdhal, Fred.
1980 "Discovery procedures vs. rules of musical grammar in a generative of music theory". *Perspectives of New Music*. 18.2: 503-510.
- 1981 "Generative music theory and its relation to psychology" *Journal of Music Theory*. 2.2: 56-76.
- 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press.
- Kalekin-Fishman, Devorah.
1986 "From the perspective of sound: towards an explanation of the social construction of meaning". *Sociologia Internationalis*. 24/2: 171-195.
- Lyons, John.
1977 *Chomsky*. London, Fontana.
- Merriam, Alan.
1960 "Ethnomusicology: discussion and definition of the field". *Ethnomusicology* 4: 107-114.
1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern, University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques.
1972a "Is a descriptive semiotics of music possible" *Language-Sciences* 23: 1-7.
1972b "What can structuralism do to musicology?". Paper presented at 1972 SEM meetings, Toronto.
1973 "Linguistics: A new approach for musical analysis" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* IV/1: 50-68.
1975 *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris, UGE. 10/18
1977 "Under what conditions can one speak of the Universals of Music?" *The World of Music* XIX/1-2: 92-105.
- 1983 "Some aspects of the Inuit vocal games" *Ethnomusicology* 27/3:457-475.
- Powers, Harold S.
1980 "Language models and musical analysis". *Ethnomusicology* 24/1:1-60.
- West, Robert, Cross Ian and Howell, Peter.
1987 "Modeling music as input-output and as process". *Psychology of Music*. 15/1: 7-29.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

En el número 23 de *Pauta*, en la sección *Notas sin música*, dimos noticia y datos pertinentes sobre la casa *J & J Lubrano* de Massachusetts, anticuarios bibliográficos especializados en las artes. A través de su eficiente servicio de envío postal, recibimos algunos libros de su enorme acervo, libros que tienen cierto interés anecdótico (literalmente) aunque no son textos musicales básicos.

El más interesante de ellos es *Messages of music*, publicado en 1923, y cuyo autor es Henry Brenner. En su extenso texto (más de 400 páginas), Brenner ofrece al lector una curiosa sucesión de narraciones programáticas y descriptivas sobre obras musicales de diversas épocas y estilos. Llama la atención en el libro la combinación de narraciones conocidas y multi-repetidas, con otras que evidentemente son creación del autor. Así, las historias que se refieren a la obertura de *Guillermo Tell* o a la *Scheherazada* de Tchaikovsky no son más que versiones muy personales de las respectivas leyendas. Pero la parte verdaderamente llamativa del libro de Brenner está

formada por todas aquellas narraciones subjetivas creadas por el autor sobre obras musicales que originalmente no fueron creadas como piezas programáticas. Así, a una gavota de Bach le corresponde una historia sobre un valiente joven, y al *Largo* de la sinfonía *Del nuevo mundo* de Dvořák, un cuento sobre una aventura en una profunda caverna. Más adelante, Brenner propone que el famoso inicio de la *Quinta sinfonía* de Beethoven corresponde, con sus cuatro notas, a las sílabas del *Paradise Lost* de Milton, y procede a hacer una analogía entre ambas obras.

En su ordenación cronológica, Brenner arranca desde la antigua música de la Grecia clásica, pasa por Händel, a quien dedica una sección completa, sigue con la escuela clásica (en la que incluye a Bach), luego los románticos, y finalmente las diversas escuelas modernas de Europa y los Estados Unidos. Cerca de trescientas obras (o sus fragmentos) son narradas por Brenner a través de sus curiosos mensajes musicales, el autor deja establecida su intención de proveer al público melómano de un complemento literario a la audición musical, y en algunos casos, sus textos pueden ser considerados como notas de programas, ya que para ciertas obras Brenner incluye algunos datos de forma y desarrollo para complementar las descripciones literarias, poéticas, filosóficas y anecdóticas. Después de las 300 narraciones musicales, Brenner dedica otras cien páginas a com-

plementar, en un apéndice, lo dicho para cada obra. El libro, evidentemente, fue pensado como material de referencia, ya que ofrece un índice de compositores, uno de obras y, el más interesante, un índice de grabaciones en la marca Victor, de todas las obras comentadas.

MESSAGES OF MUSIC

Henry Brenner

The Stratford Company, Boston, 1923

En el mismo envío desde Massachusetts, nos llegan dos breves obras dedicadas de lleno al anecdotario musical. La primera de ellas es un librito muy curioso, que lleva por título *Tromboners*, y que está dividido en catorce capítulos dedicados a temas diversos, como pianistas, directores, críticos, programas, erratas musicales, definiciones y otras cosas. Como es de esperarse, ahí están algunas de las más conocidas anécdotas musicales de todos los tiempos, y muchas otras. Lo más peculiar de este libro es que no es atribuido a ningún autor en particular: lleva un curioso prólogo que está firmado por "Uno de los culpables", anónimo personaje que, por lo que puede deducirse, es un músico. Como condimento anecdótico a esta reseña anecdótica sobre las anécdotas musicales, va el dato de que nuestro ejemplar de esta obra (de segunda mano, como muchos de los libros de la casa Lubrano) trae una dedicatoria para una tal Sra. Douglas, firmada por "Este culpable", y con unas iniciales que pueden ser "E.S." ó "S.S." A trabajar, sabuesos musicales.

El otro libro dedicado a las anécdotas musicales es menos misterioso, y se trata de una recopilación hecha por David Ewen, quien también ha publicado obras musicales serias. Como es de esperarse, unas cuantas anécdotas del libro antes citado, aparecen también en éste, y la división temática es similar. Así, en el libro de Ewen hallamos anécdotas sobre compositores, virtuosos, cantantes, directores, y un capítulo especial dedicado a temas de los Estados Unidos. De la gran cantidad de anécdotas contenidas en esta recopilación, varias podrían pertenecer al *Léxico de la invectiva musical* (ver *Pauta* 16) y muchas otras serían bienvenidas en nuestra sección "La musa inepta". La recopilación de anécdotas hechas por Ewen lleva por título *Listen to the mocking*

words, juego de palabras sobre el título de una canción de Winner, *Listen to the mockingbird*. Así, la canción titulada *Escucha al ruiseñor se convierte en el libro Escucha las palabras de burla*. Ambos libritos están ilustrados con muy buen humor; el primero, con grabados de *Le Charivari*, y el segundo, con dibujos de Birnbaum.

TROMBONERS, OR MUSICAL

ANECDOTAGE

(Anónimo)

Alfred A. Knopf, Nueva York, 1932

LISTEN TO THE MOCKING WORDS

David Ewen

Arco Publishing Company, Nueva York, 1945

El último libro que nos llega desde Massachusetts es una combinación de anecdotario musical con juegos de preguntas y respuestas, es decir, la delicia de los amantes de la trivía. Breves colecciones de anécdotas sobre temas específicos, o sobre personajes especiales, se alternan con cuestionarios divididos por temas. Hay cuestionarios generales, cuestionarios sobre ópera, sobre música de cámara, sobre música de los Estados Unidos, y algunos otros. De nuevo, algunas de las anécdotas del libro pueden ser halladas en las dos obras reseñadas arriba, pero en este caso, las anécdotas son lo de menos. Lo divertido de este libro es, lápiz en mano, intentar resolver los cuestionarios y descubrir simultáneamente dos cosas: que en ocasiones uno guarda en la memoria trozos inverosímiles de información, y que por lo general uno no sabe tanto de música como cree. Anécdotas y trivía son complementadas por las caricaturas de Leo Garel, y el libro, publicado en 1945, trae una curiosa nota aclaratoria sobre el deber ciudadano de los editores en cuanto a imprimir libros más pequeños en tiempos de guerra para ahorrar papel, metal y trabajo que pudieran ser mejor dedicados al esfuerzo bélico.

THE VICTOR BOOK OF MUSICAL FUN

Ted Cott

Simon and Schuster, Nueva York, 1945

En el número 16 de *Pauta* dimos noticias del delicioso librito de Hugh Vickers titulado *Great operatic disasters*, y para deleite de los morbosos, anunciamos la aparición de una secuela, titulada *Even greater operatic disasters*. El libro está dedicado al director italiano Silvio Varviso, y su formato, distribución y continuidad son muy similares a los de su predecesor. Así, hallamos secciones dedicadas al caos general, a los problemas wagnerianos, a los animales y otros riesgos naturales, y una sección verdaderamente hilariante, dedicada a la malevolencia de los objetos inanimados. Entérese de cómo la cabeza de Jokanaan se convirtió en una pila de sandwiches de jamón, y de cómo un gato amenazaba con llevarse el cadáver de la pobre Gilda. Y entérese también de que no sólo las óperas favoritas del repertorio son carne de desastre sino también obras como *Moisés y Aarón* de Schoenberg y *La Vestal*, de Spontini.

EVEN GREATER OPERATIC DISASTERS

Hugh Vickers

St. Martin's Press, Nueva York, 1982

Cuando escuchó la *Pasión según San Mateo* cayó en un estado que recuerdo porque no pudo conversar de veras conmigo durante varios días. No pudo leer durante toda una semana. Abría un libro pero no era capaz de ver una sola línea; en su lugar sólo oía a la contralto Ilona Durigo. Una noche apareció en mi cuarto con lágrimas en los ojos y me dijo. "Para mí se han acabado los libros, ya no podré leer nunca más". Traté de consolarla y le propuse sentarme junto a ella mientras leía, así dejaría de oír aquellas voces; si las oía era porque estaba sola; pero si yo me sentara junto a ella siempre podría decirle algo con lo que las voces tendrían que desaparecer: "Pero yo quiero oírlas. ¿Entiendes? ¡No quiero oír otra cosa que no sean esas voces!". Fue un estallido tan apasionado que me asusté. Pero estaba maravillado por ella y guardé silencio. Durante los días siguientes de vez en cuando la miraba interrogante; ella entendía mi mirada y me respondía en una mezcla de felicidad y desesperación: "Todavía las oigo".

Eliás Canetti, *La lengua absoluta*.

En la misma vena lúdica, William J. Brooke ha escrito otro desternillante volumen sobre la ópera, titulado *Operantics*. En vez de intentar traducir el título, sólo diré que mi indispensable diccionario me dice que "antic" es una acción fantástica o estafalaria, una cabriola o travesura. En su libro, Brooke cubre mucho terreno en pocas páginas, incluyendo una brevísima historia de la ópera para principiantes, una fórmula matemática para componer una ópera de éxito, instrucciones para aprovechar los intermedios, un curso rápido de actuación para cantantes de ópera y muchas otras delicias. Lo más disfrutable de este libro es el hecho de que, como en el caso de todos los libros humorísticos dedicados a la ópera, las bromas, chistes y chascarrillos operísticos tienen algo de verdad en el fondo, lo cual lleva invariablemente al lector a la inescapable conclusión de que la ópera está situada en un indefinible limbo entre lo sublime y lo ridículo.

OPERANTICS

William J. Brooke

Spectacle Lane Press, Georgetown, 1986



MEXICANOS ELECTRÓNICOS

Enero de 1988 fue un mes de altibajos artísticos. Por un lado, los fanáticos del grupo fascista Pro-Vida, envidiosos de la *Operación Treblinka* lanzada por Pinochet, descolgaron cuadros presuntamente "blasfemos" del Museo de Arte Moderno. Así, lograron que se le diera gran importancia a varias obras que quizá hubieran pasado inadvertidas. Pero por suerte no todo enojo transcurrió bajo el signo de la inquisición. En estos tiempos de retroceso, un grupo de mexicanos que se atreven a ser electrónicos presentaron en el MUNAL, el Museo Rufino Tamayo y la Sala Manuel M. Ponce música de América y España. Al terminar este mes de las tinieblas, pocas cosas son tan importantes como destacar las búsquedas musicales emprendidas por los sintetizadores de Antonio Russek, Sergio Barroso y Roberto Morales.

GRABACIONES ESPAÑOLAS

El Círculo de Bellas Artes de Madrid ha lanzado tres discos/carpeta (cada uno contiene siete composiciones y siete obras gráficas de artistas españoles). El proyecto, dirigido por José Luis Temes, viene a reforzar las importantes actividades que el Círculo de Bellas Artes desarrolla en el campo de la música contemporánea. Además de los ciclos regulares de conciertos, el Círculo cuenta con un importante catálogo de *biografías* musicales (discos monográficos sobre Cage, Boulez, Berg, Varese, Villa-Lobos, Ives y Kagel) y con una serie dedicada a los compositores españoles (por el momento han aparecido dos discos de nueva música para flauta y dos de nueva música electroacústica de España). Los interesados en estos discos pueden escribir al Círculo de Bellas Artes en el No. 42 de la popular calle de Alcalá.

LOS INNOMBRABLES

¿Como se verían los carteles que anunciaran el estreno en México de una obra del compositor Fernando Condón, inspirada en un texto de Giovanni Verga y ejecutada por el cuarteto checoslovaco Panocha?

ENSEMBLE MÚSICA VIVA

En noviembre y diciembre de 1987, el grupo Música Viva ofreció su segunda temporada de conciertos en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música. Entre otras, el ensemble interpretó obras de Luciano Berio, Leo Brouwer, Federico Ibarra, William Ortiz, George Crumb, Mario Lavista, Rodolfo Halffter y Manuel Enriquez. No hay duda de que lo más importante del grupo Música Viva es que le hace auténtico honor a su nombre.

NONO ROMPE LA BARRERA DEL SONIDO

Prometeo, tragedia del escucha, se ha vuelto una de las obras más exitosas de la música contemporánea. Después de su estreno en la Scala de Milán, quedó claro que la obra inauguraba un nuevo lenguaje sonoro. Sin embargo, era difícil pronosticarle un éxito de público. Ahora, después de presentaciones en Milán, Venecia, Berlín y París, Nono literalmente ha roto la barrera del sonido. *Prometeo* es una ópera interior: es el escucha quien tiene que armar el drama a partir de las islas sonoras a las que es conducido por la música. La obra dura cerca de tres horas y el coro y las voces principales cantan en griego, francés, italiano y alemán, lo cual establece una barrera de comunicación adicional. Sin embargo, la prodigiosa estructura circular ideada por Nono, su incesante empleo de nuevas técnicas interpretativas, los dos directores que guían a la numerosísima orquesta con una complementariedad de *yin* y *yang*, hacen que el escucha tenga la inequívoca sensación de asistir al nacimiento de un nuevo lenguaje. *Pauta* se congratula de que dos de sus colaboradores, Ciro Scarponi y Stefano Scodanibbio, participen activamente en la proeza musical de *Prometeo*.

El 12 de diciembre Enrique Jorrín, creador de una de las invenciones más afortunadas del siglo XX, el *chachachá*, murió en la Habana a los 61 años. Desde que compuso su primer *chachachá* (*La engañadora*). Jorrín creó una larga serie de clásicos de ese ritmo. Baste mencionar *La blusa azul*, *El vacilón* y *Cógele bien el compás*, que se encuentran entre las composiciones favoritas de todos los tiempos de la acelerada redacción de *Pauta*.

Los italianos, amantes de las redundancias, han hecho que el escultural cuerpo de Madonna se convierta en estatua. En efecto, el encanto de la cantante norteamericana ha pasado de las páginas del *Playboy* y el *Penthouse* a la galería de figuras célebres inmortalizadas por la escultura. Y ahí seguirá, compitiendo con David, La piedad y Moisés, a no ser que los fanáticos mexicanos de Pro-Vida decidan dinamitarla la próxima vez que vayan al Vaticano.

La pianista mexicana María Teresa Rodríguez interpretó obras de Mozart y Carlos Chávez en el festival *Keyboard* que se celebra en Fresno, California, de diciembre de 1987 a abril de 1988. Además de la destacada actuación de la maestra Rodríguez, el festival contará con la presencia del brasileño Ney Salgado, el norteamericano Jerome Rose, el italiano Pierluigi Camicia y el alemán Klaus Helwig, entre otros.

Con un catálogo que parece sacado de la revista pop-futurista *Heavy Metal*, la ciudad de Hamburgo anunció los Días de Música Nueva, que se celebraron en octubre y noviembre del año pasado. El festival se propuso combinar distintas corrientes de composición, desde el jazz de Ornette Coleman y Chick Corea hasta los sonidos vanguardistas del taiwanés Da-Wei Hsu, pasando por clásicos contemporáneos como Ligeti, Messiaen, Berio, Xenakis, Boulez y Cage.

EL ARPA DE VIERNES

Log-book.—Andoar era yo. Aquel viejo macho solitario y testarudo con su barba de patriarca y sus melenas sudorosas de lubricidad, ese fauno telúrico ásperamente enraizado con sus cuatro pezuñas hendidas en su montaña rocosa, era yo. Viernes sintió en seguida una extraña amistad hacia él y se inició un cruel juego entre los dos. «Voy a hacer volar y cantar a Andoar», repetía misteriosamente el araucano. ¡Pero para que se produjera la transformación eólica del viejo cabrón, ¿a qué pruebas tuvieron que someterse sus despojos?!

El arpa eolia. Siempre encerrado en el instante presente, absolutamente refractario a los pacientes procesos que se desarrollan por acoplamiento de sucesivas piezas, Viernes, con una infalible intuición, encontró el único instrumento de música que respondía a su naturaleza. Porque el arpa eolia no es sólo un instrumento *elemental* al que hace cantar la rosa de los vientos; es también el único instrumento, cuya música, en vez de desarrollarse en el tiempo, se inscribe toda entera en el instante. Se pueden multiplicar sus cuerdas y dar a cada una la nota que se desee y al hacerlo se compone una *sinfonía instantánea* que estalla desde la primera a la última nota desde que el viento ataca al instrumento.

[...]

Robinsón le observaba todo el rato sin comprender, como habría observado el comportamiento de un insecto de costumbres complicadas e ininteligibles para un ser humano. La mayor parte del tiempo Viernes no hacía nada, y nunca el aburrimiento venía a perturbar el cielo de su inmensa e ingenua pereza. Después, como un lepidóptero invitado por un soplo primaveral a meterse en el complejo proceso de la reproducción, se levantaba de

pronto, asaltado por una idea, y se absorbía, sin moverse del sitio, en ocupaciones cuyo sentido permanecía oculto durante mucho tiempo, pero que por lo general se relacionaba de algún modo con las cosas del aire. A partir de ese momento su fatiga y su tiempo no contaban ya, su paciencia y su atención no tenían límites. Así Robinsón pudo verle durante doce días tender entre las dos traviesas de madera, con la ayuda de unos pasadores, los doce trozos de intestino seco que podían guarnecer los cuernos y la frente de Andoar. Con un sentido innato de la música, las afinaba no a la tercera o a la quinta, como las cuerdas de un instrumento ordinario, sino o bien al unísono, o bien a la octava, para que pudieran resonar todas juntas sin discordancia. Porque no se trataba de una lira o de una cítara, que él mismo iba a puntear, sino de un instrumento *elemental*, un arpa eolia, que solamente sería tocada por el viento. Las órbitas hacían de *oidos* abiertos en la caja de resonancia del cráneo. Para que el más débil soplo repercutiera en las cuerdas, Viernes fijó a una y otra parte de la cabeza las alas de un buitre y Robinsón se preguntó dónde habría podido encontrarlas, ya que aquellos animales le habían parecido siempre invulnerables e inmortales. Luego el arpa eolia halló su lugar entre las ramas de un ciprés muerto que erguía su delgada silueta en medio de la maleza, en un emplazamiento expuesto a toda la rosa de los vientos. Nada más instalada, emitió un sonido aflautado, grácil, quejumbroso, aunque el tiempo era calmo en aquel instante. Viernes se concentró durante mucho rato en la audición de aquella música fúnebre y pura. Al final, con una mueca de desdén, levantó dos dedos en dirección a Robinsón, queriéndole indicar con aquel gesto que sólo dos de las cuerdas habían vibrado.

Michel Tournier,

Viernes o los limbos del Pacífico.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

De paso por México para el Festival Cervantino de 1986, el Cuarteto Vilnius dejó, además de buena música y muy buen sabor de oídos entre quienes pudimos escucharlo, un interesante disco que ahora reseñamos con un breve retraso. La música que contiene este disco no es ninguna novedad, pero lo que sí es novedad es hallar una interpretación tan rica y tan viva de uno de los grandes clásicos de la música de cámara. Se trata del Quinteto de cuerdas, K. 516, de Mozart, para cuya interpretación el Cuarteto Vilnius cuenta con la colaboración del violista soviético Victor Gvozdetzky. Lo que destaca fundamentalmente en esta grabación es una fuerza, una solidez sonora que, a pesar de algunas teorías, no está reñida con lo mozartiano, ni mucho menos. Ataques decididos, perfiles sonoros claros y textura muy compacta son las cualidades principales de la versión del cuarteto lituano y su colaborador en esta versión al bello quinteto de Mozart. En el *Minuetto*, son especialmente interesantes los contrastes dinámicos y la forma de manejarlos, y la precisión con la que los cinco virtuosos marcan los acentos desplazados dentro del esquema rítmico de 3/4. En el último movimiento del quinteto, destaca también la disciplina rítmica, sólida pero nunca rígida, que da un impulso muy especial a la conclusión del quinteto. En esta grabación, el Cuarteto Vilnius demuestra ampliamente su *status* como un conjunto de gran homogeneidad y de gran musicalidad, cualidades pulidas a lo largo de los años con proyectos como el de tocar en una serie de conciertos continuos todos los cuartetos de Haydn, proeza muy admirada en la Unión Soviética. Como brevariario cultural al mar-

gen, esta grabación nos permite saber que la versión lituana de la obra grabada se describe así:

V.A. MOZARTAS: Kvintetas dviem smuikams, dviem altams ir violonceli, g-moll KV 516

O lo que es lo mismo...

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

Quinteto para dos violines, dos violas y violoncello en sol menor, K. 516

Cuarteto Vilnius

Victor Gvozdetzky, segunda viola

MELODIYA C10 23633 007

Tomando como referencia y punto de partida un texto de René Magritte y André Breton, el compositor francés Francois Bayle creó su obra electroacústica *Les couleurs de la nuit* (Los colores de la noche), una suite en nueve partes que es un buen compendio no sólo de sonidos electrónicos sino también de posibilidades expresivas. El mismo Bayle describe su apreciación subjetiva de cada parte de esta obra, y a través de la síntesis electrónica, encuentra conceptos, imágenes y sensaciones que van de los grillos a los verdes, del vapor al índigo y la niebla, las luces revolventes, violines grises y fagotes verdes, estrias plateadas, apariciones y fosforescencias.

El compositor, es un poco común alarde de honestidad artística, reconoce abiertamente lo subjetivo de todas estas apreciaciones, y habla claramente de lo difícil que es asignar a tal o cual sonido electrónico una equivalencia con un sonido natural. Esto, es evidente, incide directamente en las posibles tomas de posición ante el fenómeno de la música electroacústica. Una de esas posiciones, la más devaluada y obsoleta, es la que intenta hacer de los sintetizadores meros imitadores de sonidos ya existentes. La otra, más válida y más viable, es la que reconoce en el sin-

teizador un instrumento autónomo, creador de su propio sonido.

Les couleurs de la nuit fue realizado a partir de la mezcla de cuatro pistas sonoras creadas independientemente. La serie discográfica en la que ha aparecido este disco forma parte de un interesante proyecto francés sobre música electroacústica. El proyecto se ha ido desarrollando a lo largo de los años a través del trabajo del GIM (Grupo de Investigaciones Musicales) del INA (Instituto Nacional del Audiovisual), y en la misma colección discográfica en la que aparece este disco de Francois Bayle, han aparecido obras electroacústicas de compositores como Ferrari, Parmegiani, Levinas, Malec, Reibel, Risset, Schaeffer y Savouret.

FRANCOIS BAYLE:

Les couleurs de la nuit

HARMONIA MUNDI INA/GRM 9117 ba

Directamente desde Nueva York nos llega un disco producido por la etiqueta Island Records, dentro de una serie en la que la compañía busca nuevos rumbos en la música de hoy. Justamente, la serie se denomina *New Directions*, y este disco en particular es de interés especial porque se trata de música mexicana. El autor de las dos obras de este disco es Samuel Zyman (1956), compositor mexicano que lleva varios años residiendo y trabajando en Nueva York, en donde en abril de 1987 recibió su doctorado en composición en la Juilliard School of Music. A base de un trabajo infatigable y continuo, Zyman ha escalado rápidamente los peldaños de su carrera musical, y actualmente forma parte del profesorado en Juilliard. La cara "A" del disco en cuestión contiene la *Sonata concertante para violín y piano*, que Zyman inicia con un *Deciso* nervioso y angular cuyo desenlace sorprende por su tranquilidad y equilibrio. Después, una *Chacona* que evidencia, como toda su obra, la preocupación de Zyman por la forma y la estructura. Un lirismo austero hace desembocar la *Chacona* en un episodio final casi fantasmal, en la región aguda, etérea, del violín. Finalmente, un *Moto perpetuo* brevísimo, compacto, con episodios de interesante tratamiento de las voces paralelas.

Del otro lado del disco, *Bashe*, trio para violín,

cello y piano en el que Zyman hace gala de su inclinación por un dramatismo musical sobrio, seco en ocasiones, pero muy sólidamente desarrollado. De nuevo, tres movimientos equilibrados y contruidos de modo clásico redondean la pieza, en la que por momentos se puede detectar a Zyman el pianista ejecutante a través de su escritura para el teclado, concentrada y fluida.

La interpretación de ambas obras, de muy buen nivel, está a cargo de tres jóvenes músicos que son, además, colegas de Zyman en Juilliard. El disco está muy bien grabado, y su presentación es interesante y bien diseñada. Lo que se antoja extraño es la total ausencia de notas y datos sobre el compositor, las obras y los intérpretes, y esto es más notable tratándose de música nueva de un compositor nuevo. Por lo demás, este es un disco bienvenido a la discografía de la música mexicana de nuestro tiempo.

SAMUEL ZYMAN

Sonata concertante para violín y piano

Bashe, trio para violín, cello y piano

Joyce Hammann Feibel, violín

Rajan Stockton Krishnaswami, cello

Mirian Conti Glassford, piano

ISLAND-ANTILLES-NEW DIRECTIONS
90624-1

El Terceto de Guitarras de la Ciudad de México, formado hace apenas unos meses, ha sacado ya su primer disco. El L.P. en el que escuchan las guitarras de Antonio López, Julio César Oliva y Gerardo Tamez, es ante todo un disco sabroso, valga la expresión poco académica. Un lado del disco está dedicado a las transcripciones, y el otro, a música original, y ambos lados ofrecen una buena medida de las posibilidades del Terceto. El disco abre con una interesante transcripción de Tamez al *Huapango* de Moncayo, que demuestra lo que quizá pueda llamarse la infalibilidad de esta obra. Por estas tierras, se les ha escuchado con todas las orquestas y algunas extranjeras; bajo la batuta de directores de todo tipo; en versión para cuarteto de guitarras; en teclados de percusión; incluso, en el inverosímil acordeón de Aldo Rizzardi, y el *Huapango* nunca pierde su capacidad de divertir, alegrar y poner al que escucha a bailar. La transcripción de Tamez demuestra cuán cercana está la obra sinfó-

¿Puede alguien ser del todo infeliz cuando está cantando?

Henri Michaux

nica de Moncayo al rasgueo ancestral de la guitarra y la jarana, y a los arpeggios y *glissandi* del arpa jarocha. Así, en la transcripción de Tamez, el *Huapango* parece volver por momentos a su origen musical, trayendo de regreso a las guitarras incluso las percusiones planteadas por Moncayo en su original. El resto de la cara "A" del disco está dedicado a transcripciones de música de Manuel M. Ponce, realizadas por Julio César Oliva y Ernesto García de León. Entre ellas, destaca el siempre evocativo, lánguido y afrancesado *Intermezzo*, escrito originalmente para piano. Del otro lado del disco, dos obras de Tamez y una de Oliva.

En su pieza *De Pascola*, Tamez logra captar las sonoridades festivas de los ritos yaquis y mayos y, al mismo tiempo, todo lo que de austero, seco y áspero suele tener la música de aquellos rumbos. Tamez presenta también una nueva versión de su *Percusión*, escrita originalmente para dos guitarras y grabada así por el Dúo Castañón-Bañuelos en un disco reseñado en el número 5 de *Pauta*. La obra sigue siendo rítmicamente muy rica y armónicamente sugestiva pero, a título muy personal, prefiero la versión original para dos guitarras. Finalmente, Julio César Oliva contribuye con una interesante obra en cinco partes, titulada *Las enseñanzas de Don Juan*, inspirada en los textos de Carlos Castaneda.

El compositor-intérprete no rehuye los centros tonales, ni las estructuras claras, ni los giros melódicos lógicos, a pesar de lo cual logra una obra de corte moderno y dinámico en la que destaca la claridad de la textura guitarrística.

Originales, transcripciones e interpretaciones en este disco son de muy buen nivel, y por ello merecerían un mejor prensado, ya que el disco no carece de ciertos defectos técnicos en el área de la impresión.

TERCETO DE GUITARRAS DE LA CIUDAD DE MEXICO:

Obras de Moncayo, Ponce, Tamez, Oliva, Antonio López, Julio César Oliva, Gerardo Tamez, guitarras

DISCOS PUEBLO DP 1081

Recientemente apareció el tercer volumen de la colección discográfica *Serie Siglo XX*, proyecto patrocinado por INBA/SEP/CENIDIM, y

cuyos dos volúmenes primeros han sido reseñados en números anteriores de *Pauta*. Este disco es de especial interés porque está dedicado a la música de cámara de Candelario Huízar (1883-1970), región de su repertorio que es aún más desconocida que su música sinfónica. La primera cara del L.P. está dedicada a su Cuarteto de arcos, que data de 1973, y que demuestra claramente que un compositor de inclinaciones nacionalistas bien podía mantenerse al margen de lo folklórico y lo popular. Toda la obra evidencia una marcada atención de Huízar a la forma y al desarrollo, y en el Cuarteto destaca especialmente un extrovertido *Scherzo* a través del cual Huízar parece volver la vista y el oído a los clásicos.

En este Cuarteto se destaca además una clara disciplina rítmica que nunca cae en la rigidez; prueba evidente de ello es la coda del último movimiento que, precedida por un firme *deciso*, termina en una dinámica pacífica y contemplativa.

Del otro lado del disco hallamos, en primer lugar, la Sonatina para clarinete y fagot, transparente, plácida, y que en algunas de sus partes parece adoptar modos de expresión arcaicos. No hay en la Sonatina registros extremos ni complicaciones contrapuntísticas, sino un desarrollo fluido de ideas claras y bien concebidas. Por otra parte, Huízar manejó con evidente sapiencia los timbres de ambos instrumentos y las combinaciones de sus respectivos registros, y todo ello se manifiesta con especial riqueza por la claridad del sonido de Luis Humberto Ramos (clarinete) y Fernando Traba (fagot).

Después, cuatro canciones en las que Huízar parece rechazar enfáticamente un estilo vocal que estuvo muy de moda en la época en que compuso estas piezas, y que consistía en el abuso de los grandes intervalos y las armonías contradictorias, por el simple prurito de su utilización. Tal estilo condujo a más de un compositor a crear canciones (y piezas corales) de sonido *moderno* pero totalmente ininteligibles. En estas canciones, Huízar opta por un camino probado una y otra vez desde que Monteverdi y compañía llevaron el madrigal a la cima de su expresión: dar prioridad a la claridad del texto. Así, estas cuatro miniaturas vocales, sin proponer soluciones nuevas ni aventureras, son directas, sobrias y agradables. Y sobre todo, los textos se dejan oír, cosa muy ventajosa en el caso de la música coral. Finaliza el disco con un extrovertido y pulcro

CLARA Y WAGNER

En abril fue a Leipzig para una representación de "Genoveva" (cuyo final reconoció que no era efectivo) y en septiembre, acompañada por Marie, Eugenie y Félix, fue a Munich para asistir a las funciones de "Manfredo" dirigida por Levi, aún su gran amigo, a pesar de que recientemente se había convertido en wagneriano ("Bendigo el día en que abrí los ojos, levemente al principio gracias a *Los maestros cantores* y completamente al escuchar *Tristán*, dijo a Joachim)". Dada su amistad con Levi, Clara se vio obligada a concurrir a la noche siguiente a la representación de *Tristán*. La experiencia le resultó traumática. "Es lo más repulsivo que he visto y oído en mi vida" comentaba en su diario. "El hecho de tener que asistir durante toda una velada a esa locura de amor, despojada de todo decoro, y comprobar que no sólo el público sino los músicos, se mostraban sumamente complacidos, fue la experiencia más triste de mi carrera artística. Permanecí hasta el final, pues quería escucharla en su totalidad. Durante el segundo acto nadie hace otra cosa que dormir y cantar, y en el tercero (que dura cuarenta minutos) Tristán se ocupa de morir; y a eso le llaman dramatismo. Levi afirma que Wagner es mejor músico que Gluck. ¿Es que son todos tontos o la tonta soy yo? El tema me parece detestable; una locura amorosa desencadenada por un brebaje; ¿cómo puede uno interesarse por los amantes? No es un sentimiento, es una enfermedad, y sus corazones se desgarran mientras la música lo expresa de la manera más repulsiva. Podría seguir quejándome y criticándola indefinidamente." La representación del primer *Anillo* el verano siguiente de Bayreuth le dio una buena oportunidad de hacerlo. "Hay pocas personas capaces de resistir esta influencia tóxica", comentó en el momento, recordando sin duda con orgullo que Joachim había apoyado su negativa a tomar parte en el Festival Beethoven llevado a cabo en Viena si Wagner dirigía la orquesta, aunque ahora confesaba con desaliento en su diario que Brahms se mostraba renuente a unirse a las quejas que ella expresaba.¹

Tomado de *Clara Schumann* de Joan Chusell

Cuando estaban con amigos íntimos, tales como los Herzogenberg, Brahms se burlaba cariñosamente de sus prejuicios, como cuando comprobó que la habían incluido para intervenir en la Fantasia Coral de Beethoven en un concierto en Dresde que también incluía el *Feuerzaube* de Wagner.

Scherzo interpretado enérgicamente por Fernando García Torres. En suma, un buen panorama de la música de cámara de Huizar, con intérpretes de primera, en un disco de buen nivel técnico, ciertamente muy superior en cuanto a su pensado al del Terceto de Guitarras.

CANDELARIO HUIZAR:

Cuarteto de Arcos; Sonatina para clarinete y fagot;

Cuatro canciones; *Scherzo*

Cuarteto Latinoamericano; Luis Humberto Ramos, Fernando Traba, fagot; Margarita Prunedá, soprano; Erika Kubacek, piano Fernando García Torres, piano.

SERIE SIGLO XX VOL. 3 INBA/SEP/CENIDIM (Sin número de serie)

Con un tesón y un empeño dignos de ser observados por algunas de nuestras instituciones de difusión cultural, el compositor mexicano Jorge Córdoba sigue adelante con su proyecto discográfico *Música de Cámara Contemporánea*, cuyo tercer volumen ha aparecido recientemente. Los dos volúmenes anteriores (reseñados respectivamente en *Pauta 17* y *Pauta 21*) contenían obras del propio Córdoba, en el caso del Volumen I, y de Córdoba y Ulises Gómez en el caso del Volumen II. Este tercer volumen de la serie amplía los horizontes del proyecto al ofrecer la música de cuatro compositores mexicanos, todos ellos nacidos en la década de los 50, y que representan cuatro estilos y cuatro lenguajes muy diferentes entre sí.

De Ulises Gómez, el disco nos ofrece su *Cuarteto de cuerdas No. 1*, de diseño y desarrollo clásico, de sonoridades casi siempre austeras, aún en las secciones rápidas, y de combinaciones tímbricas que tienden por lo general más a la homogeneidad de la textura que a la diferenciación sonora.

De Gerardo Carrillo, el disco contiene *Adiós de papel*, para piano, guitarra y juego de timbres. En la obra, se combina la tendencia al minimalismo con evidentes muestras del entrenamiento guitarrístico del compositor. Lo interesante es que la interpretación de esta pieza cuenta con la participación del grupo *Banda Elástica*, orientado hacia el jazz y el rock. Esto viene a comprobar que en nuestro tiempo y en ciertas circunstancias, puede llegar a borrarse, o al menos a hacerse muy di-

fusa, la línea divisoria entre la música de concierto y otras manifestaciones sonoras de origen más popular.

Eduardo Soto Millán presenta su obra *Silencio de espejos* para flauta con modificación electrónica, en la que el autor nos informa que el operador de *delay* electrónico tiene su propia partitura, de manera que los efectos no son aleatorios. Finalmente, Jorge Córdoba aporta al proyecto sus tres *Anécdotas* para piano a cuatro manos. En ellas, es evidente la preocupación del compositor por la forma y la estructura, y es evidente también que las enseñanzas sonoras de Bartok y otros compositores están muy presentes en el pensamiento musical del compositor.

Cuatro obras muy distintas, de cuatro compositores de orientación diversa, dan al disco una interesante amplitud, y el disco mismo viene a ser una prueba de que, al margen de los canales convencionales de producción, la voluntad de los músicos por hacerse oír puede más, en ocasiones, que los obstáculos que abundan en nuestro medio. Ojalá que esta serie discográfica iniciada por Jorge Córdoba crezca y sus álbumes pasen a ser parte integral de la memoria sonora de la música mexicana de hoy.

MUSICA CONTEMPORANEA DE CAMARA, Vol. 3

Obras de Gómez Pinzón, Carrillo, Soto Millán y Córdoba

Cuarteto de Cuerdas de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México Banda Elástica.

Guillermo Portillo, flauta

Jorge Suárez, Maricarmen Higuera, piano

EMI LME 337



Dibujo de Pablo Helguera



JUSTICIA PARA SALIERI

A raíz de *Amadeus*, la película de Milos Forman, Salieri se ha convertido en el villano número uno del medio artístico, el "santo patrono de los mediocres". Aunque Italia ya ha organizado varios festivales de desagravio, Salieri aún no adquiere una estatura comparable a la de sus más prestigiados contemporáneos; sin embargo, es probable que esto se logre después de un descubrimiento en los depósitos del Museo de Bruno, en Checoslovaquia. El maestro Salieri tenía su "guardadito" para la posteridad: tres óperas, diversas cantatas y un requiem. Ya no será posible inculpar a Salieri hasta que no se estrenen estas obras.

MURIÓ JASCHA HEIFETZ

Pocas carreras han sido tan vastas como la de Jascha Heifetz. A los 18 años era el violinista mejor pagado del mundo y se mantuvo como una de las figuras predominantes de la música hasta los 86 años. Al enterarse del fallecimiento de su colega, Isaac Stern declaró: "Heifetz fue la fuerza más poderosa del mundo en la interpretación del violín. Ha estado en el oído interno de cada violinista por lo menos desde 1930."

En 1957, al recibir la Legión de Honor del gobierno francés, Heifetz narró su vida de la siguiente manera: "Aprendí a tocar el violín a los tres años y di mi primer concierto a los siete. Desde entonces no he dejado de tocar". Imposible olvidar sus casi siete décadas dedicadas a la música.

LA GUITARRA HOY

La guitarra sigue siendo uno de los instrumentos predilectos del público mexicano, como lo atestiguan los conciertos que convierten a febrero de 1988 en el mes de la guitarra. La calidad del ciclo *La guitarra hoy*, que se celebra en la sala Manuel

Mi meta es ser totalmente verídico acerca de mi tío. Con frecuencia le he envidiado su vida científica. Estaba arropado por la naturaleza. Todo el reino vegetal era su atuendo —su ropa, su abrigo— y para mí esto significaba una liberación fundamental de la bajeza humana, significaba universalidad. Aun así, el atuendo del tío estaba incompleto: no estaba totalmente abotonado. En París, en un concierto de música moderna rusa, escuché un cuarteto de Shostakovich, el catorceavo, que me hizo sentir lo incompleto del atuendo artístico. Lo incompleto hace que uno se ponga trágicamente en evidencia. Ahora el ser humano simplemente es incapaz de cerrar el atuendo que ha elegido para sí mismo. Tal vez es la consideración hacia sus semejantes lo que impide que los artistas se abotonen totalmente. Así es como interpreto los gritos de las cuerdas en el catorceavo, los pasajes rotos, la imposibilidad de concluir o de cerrar.

Saul Bellow

M. Ponce, el MUNAL y el Centro Cultural San Angel, está garantizada por las actuaciones del español Flores Chaviano, el norteamericano Kurt Rodarmer, el japonés Atsumasa Nakabayashi, el italiano Sante Tursi y los mexicanos Jorge Miller, Juan Carlos Laguna, Guillermo Hernández Moncayo, Gerardo Tamez, Héctor Saavedra, Gonzalo Salazar y Jaime Márquez.

JIMÉNEZ MABARAK EN CATÁLOGO

La prestigiada editorial vienesa Alfred Hiller ha editado el catálogo de las obras del compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak. La publicación registra cincuenta años de obra musical. Un merecido reconocimiento a un músico incansable que sigue buscando nuevos caminos para la música.

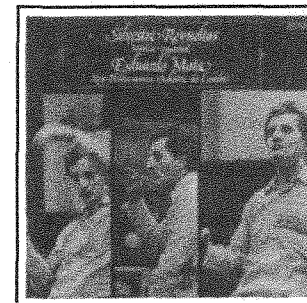
KRONOS GRABA A STING

El rock ya ha tenido encontronazos básicos con la música de vanguardia. Algunos de ellos han ocurrido en esta revista (cf. la entrevista con Laurie Anderson -*Pauta* 23- y el diálogo entre Cage y Eno -*Pauta* 18). Actualmente no hay duda de que la figura decisiva de la música de rock es el inglés Sting, ex miembro de Police, que en sus últimos dos discos ha logrado fusionar el jazz, el rock y la música cabaretera a lo Kurt Weil y Hans Eisler. Bueno, pues ahora el cuarteto de cuerdas Kronos le ha encargado su primera composición de música "seria". La colaboración entre Kronos y Sting podría ser la cresta de una ola que levantara al unísono las aguas de la música pop y la música contemporánea. Con esta imagen poseidónica cerramos el invierno de *Pauta*.

Le decía hace un momento que, si hemos llegado al verso actual, es sobre todo porque estamos hastiados del verso oficial; incluso sus partidarios comparten este tedio. No le parece extraño que, al abrir cualquier libro de poemas, estemos seguros de encontrar, de principio a fin, ritmos uniformes y convencionales allí donde se pretende, por el contrario, ¡iniciarnos en la variedad esencial de los sentimientos humanos! ¡Dónde está la inspiración, dónde lo imprevisible, y qué hastío! El verso oficial debe sólo emplearse en los momentos de crisis del alma: los poetas actuales lo han comprendido así; con un delicado sentimiento de reserva, han rondado a su alrededor, se han acercado a él con una timidez singular, se diría que con algún temor, y, en lugar de hacer de él su principio y su punto de partida, ¡súbitamente lo han hecho surgir como la culminación del poema o de la estrofa! Por lo demás, en la música, se ha operado la misma transformación: las melodías muy dibujadas de otros tiempos, han sido sustituidas por una infinidad de melodías fragmentadas que enriquecen la trama sin que se marque tan fuertemente la cadencia.

Mallarmé, *Entrevista con Jules Huret*

LA MUSA INEPTA... MATA



Pauta ha recibido una de las más gratas sorpresas de los últimos tiempos. Se trata del disco *Lalo Mata y su conjunto* que aún no sabemos si atribuir a nuestro infatigable colaborador Eduardo Mata. El álbum incluye clásicos como "Los albañiles", "El retrato de mi madre", "Claveles de enero" y "Eres alta y delgadita". Sin embargo hay una pieza que parece arrojar claves hasta ahora secretas en la vida del peripatético Eduardo Mata. Nos referimos a "Borradita diente de oro". Tal parece que Mata, no contento con dirigir a las mejores orquestas del orbe, con escribir inmejorables artículos para *Pauta* y con impartir conferencias en el Colegio Nacional, aún tiene tiempo para captar el esquivo brillo de los dientes de oro de sus más rústicas admiradoras. Según el Dr. Moishe Shapiro, musicólogo de la Universidad de Tel-Aviv, "Borradita diente de oro" se refiere a un pasaje del *Zohar*, donde los premolares tienen un nítido valor cabalístico. Por su parte, el Dr. Friedrich Tannenbaum, de la Universidad de Berlín (Oeste), ha visto en la obra un efecto de distanciamiento brechtiano: el director que se separa del público *borrado* en la penumbra. Pero el Professor Doktor Klaus Kremlyn, de la Universidad de Berlín (Este) ha dicho que el apelativo "diente de oro" es una clara toma de posición marxista de Mata y una severa crítica a la mujer capitalista. Sea como fuere, Lalo Mata triunfa con su conjunto. Y ya se rumora que el Maestro Mata reunirá sus vidas paralelas. En efecto, muy pronto podremos ver al director titular de la Sinfónica de Dallas conduciendo nada más y nada menos que "El ausente".

COLABORADORES

Conrad Aiken nació en Savannah (Georgia) en 1889 y murió en Brewster (Massachusetts) en 1973. Estudiante rebelde en Concord y en Harvard, siguió desde muy joven la carrera literaria. Amigo de T. S. Eliot y de Ezra Pound, publicó en 1914 su primer libro: *La tierra triunfante*. Asimismo, a él se debe el nuevo interés por la poesía de Emily Dickinson.

Jerónimo Baqueiro Foster nació el 7 de enero de 1898 en Hopelchén, Campeche y murió en la ciudad de México el 29 de mayo de 1967. Musicólogo y compositor mexicano. Después de aprender a tocar la flauta y el oboe en Mérida y haber trabajado en varias bandas militares y populares, ingresó al Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México (1922), donde fue alumno de Julián Carrillo.

Encabezó el grupo de los más entusiastas seguidores del sistema microtonal "Sonido 13" de Carrillo, organizando conciertos y dando conferencias acerca del mismo. Trabajó como crítico musical hasta que fue nombrado Profesor de Acústica, Solfeo e Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música en 1929, cátedras que impartió hasta 1965, fecha en que se retiró.

Al mismo tiempo realizó investigaciones sobre música folklórica en los estados de Veracruz, Nayarit, Yucatán, el Istmo de Tehuantepec, los estados del Norte y Sur de México, así como en el Medio Oriente (Egipto, Israel, Irán y Turquía).

En 1938 fundó la *Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música* y en 1942 la *Revista Musical Mexicana*, la cual editó hasta 1946.

Además de sus numerosas críticas acerca del movimiento musical mexicano, sus obras más importantes tratan del estudio de la Música Folklórica Mexicana y de la Historia de la Música.

Iris Berent nació en Israel en 1960. Obtuvo la licenciatura de flauta en la Universidad Rubin de Jerusalén y la licenciatura en musicología en la Universidad de Tel-Aviv. Reside en México desde 1986. Actualmente es investigador del CE-NIDIM. El ensayo que publicamos en este número fue presentado en el Coloquio de Lingüística Mauricio Swadesh, en la UNAM.

El enorme escritor cubano **Guillermo Cabrera Infante** nació en Gibara en 1929. Fue director de la cinemateca de Cuba y del semanario *Lunes de Revolución*, antes de iniciar sus sucesivos exilios en Bélgica, España e Inglaterra. Aunque ya había publicado el volumen de relatos *Así en la paz como en la guerra* y reunido sus imaginativas críticas de cine en el volumen *Un oficio del siglo XX*, su obra empezó a ser conocida a partir de la obtención de Premio Biblioteca Breve, con su novela *Tres tristes tigres*. Desde entonces, Cabrera Infante ha publicado crónicas y obras de ficción que lo confirman como el Lewis Carroll de la literatura latinoamericana, y aun de la inglesa, pues ha traducido varias de sus obras con un virtuosismo sólo comparable al de Nabokov. *La Habana para un infante difunto*, *Vista del amanecer en el Trópico*, *Exorcismos de esti(l)lo*, *O y Arcádia todas las noches* son otros de sus paraisos de aliteraciones y juegos de palabras.

El poeta norteamericano e. e. **cummings** nació en 1894 y murió en 1962. Reinventor de la poesía moderna, cummings dejó una obra que incluye: *Tulips & Chimneys*, & *XLI Poems*, *Is 5, W, No Thanks*, *New Poems*, *50 Poems*, *IXI, XAIPE*, *95 Poems* y *73 Poems*. Ha sido notablemente vertido al español por Ulalume González de León (*El uno y el innumerable quién*, Material de Lectura 28) y por Octavio Paz (*Versiones y diversiones*).

El poeta zacatecano **Ramón López Velarde** nace en 1888 y muere 33 años después, en 1921. En opinión de José Luis Martínez, López Velarde "aprendió a percibir la majestad de lo mínimo, el pasmo de los sentidos, y antes de sacarlo a la luz lo hizo arder junto con sus huesos, creó una mitología del mundo provinciano, una imagen cordial de la patria y una vertiginosa geografía de las pasiones y la sensibilidad". Entre sus obras poéticas figuran *La sangre devota*, *Zozobra* y *El son del corazón*. Además, López Velarde dejó un vasto legado de textos en prosa.

Gordon Parks nació en 1912 en Kansas. Ha sido reportero y fotógrafo de la revista Life. Pianista

de considerable destreza, ha compuesto un concierto para piano. Ha dirigido películas y ha escrito libros de poesía, crónica y narrativa. Entre sus títulos figuran: *Elección de las armas*, *Un poeta y su cámara*, *Susurros de cosas íntimas*, *Momentos sin nombres apropiados*, *Flavio y Reir en otoño*.

José Antonio Alcaraz, véase *Pauta* 17.

José Balza, véase *Pauta* 4.

Juan Arturo Brennan, véase cualquier *Pauta*.

Francisco Cervantes, véase *Pauta* 16.

Luis Jaime Cortez, véase *Pauta* 24.

José Kozér, véase *Pauta* 4.

Ana Lara, véase *Pauta* 24.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

- José Antonio Alcaraz: Morton Feldman
- Luis Jaime Cortez: Silvestre Revueltas
- Aurelio Tello: Entrevista a Arturo Márquez
- José Luis García del Busto: De Falla a hoy.
- Richard Wagner: La Divina Comedia (carta a Liszt)
- Juan José Escorza: Veinte años de Heterofonía
- Papini: Músicos

PUBLICACIONES RECIENTES DEL CENIDIM

Colección ensayos

No. 4 *TABIQUES ROTOS* DE LUIS JAIME CORTEZ

No. 5 *EN UNA MÚSICA ESTELAR* DE
JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

Partituras

- *Concertante a Doce* de MANUEL DE ELÍAS
- *Sonata* para violín y cello de SALVADOR CONTRERAS
- *Preludios* para piano de SALVADOR CONTRERAS
- *Cuarteto No. 2* de SALVADOR CONTRERAS
- *Dos Piezas Dodecafónicas* para quinteto de alientos de SALVADOR CONTRERAS
- *Scherzo* para piano de CANDELARIO HUÍZAR
- *Sonatina* para clarinete y fagot de CANDELARIO HUÍZAR

Colección de Estudios Musicológicos

- *Salvador Contreras Vida y Obra* de AURELIO TELLO

Discos

- *Los Cuartetos de Cuerdas de Manuel Enríquez*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano.
- *Festival Nacional de Música y Danza Autóctonas Vol. 1*. Música Yaqui, Chontal, Huave y Mazateca.

De venta en Cenidim, Liverpool No. 16, México 06600 D. F. Tels. 546-61-40 y 592-59-53 y en las Librerías de Bellas Artes.

COLECCIÓN DE PARTITURAS DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA

Coordinador: Rodolfo Halffter

BERNAL JIMENEZ, Miguel
Concertino para órgano y orquesta

LAVISTA, Mario
Lyhannh para orquesta

ENRIQUEZ, Manuel
Concierto barroco para violines,
orquesta de cuerdas y clave
El y Ellos para violín y orquesta
de cuerda

MONCAYO José Pablo
Tierra de temporal, para orquesta

GALINDO, Blas
Nocturno para orquesta
Homenaje a Cervantes para
orquesta

SARRIER, Antonio
Sinfonía

HALFFTER, Rodolfo
Elegía para orquesta de cuerda

IBARRA, Federico
Cinco misterios eléusicos para orquesta

JIMENEZ MABARAK, Carlos
Balada del Venado y la Luna

HUIZAR, Candelario
Pueblerinas para orquesta

LAVALLE, Armando
Concierto para viola y orquesta
de cuerdas

SANDI, Luis
Bonampak, segunda suite

LAVISTA, Mario
Ficciones

GUTIERREZ HERAS, Joaquín
Divertimento para piano y orquesta

VELAZQUEZ, Leonardo
Antares

TAPIA COLMAN, Simón
Sísifo

HALFFTER, Rodolfo
La madrugada del panadero

UNAM; Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones
Ediciones Mexicanas de Música, A.C.



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS PUBLICAS POR
EDICIONES MEXICANAS
DE MUSICA, A. C., EN 1987.

- *Bosquejos* para dos guitarras, de Francisco Núñez
- *Tres Madrigales* para coro a cappella, de Luis Sandi
- *Páginas verdes y la luna esta encarcelada* para canto y piano, de Blas Galindo
- *Trio* para oboe, clarinete y fagot, de Joaquín Gutiérrez Heras
- *Amatzinac* para flauta y orquesta de cuerda, de José Pablo Moncayo
- *Paquiliztli* para siete percussionistas, de Rodolfo Halffter (2a. edición)
- *Huapango*, de José Pablo Moncayo (2a. edición)
- *Cinco piezas bailables* para piano, de Eduardo Hernández M. (2a. edición)
- *Canto de amor y de muerte* para coro a cappella, de Luis Sandi (2a. edición)
- Partituras de Orquesta Impresas en Colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México. Colección de Música Sinfónica Mexicana. Coordinador: Rodolfo Halffter
- *Ficciones*, de Mario Lavista
- *La madrugada del panadero*, de Rodolfo Halffter
- *Sisifo*, de Simón Tapia Colman
- *Antares*, de Leonardo Velázquez

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



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

La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES
AUTORES

I. HISTORIA

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

Aurelio de los Reyes
Luis Sandi

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

II. GUÍA BIBLIOGRÁFICA

Sylvana Young Osorio

III. ANTOLOGÍA

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

COLABORADORES

Fotografías

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

Coordinación partituras y originales
Velia Nieto

Dibujo partituras

Alfonso Flores, José González

Coordinación fotografías

Susana Dultzin Dubin, Rosa M. García

Índices analíticos

Gloria Carmona, Julio Estrada

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

De venta en las librerías universitarias y casas de música

La teoría de los modos

El suplicio del concertista

SEGOVIA EN GUATEMALA

NUMERO 1, AÑO 1986 \$ 500.00

guitarra DE MEXICO

LEO BROUWER: Elogio al instrumento



Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

Consejo de Redacción: Julietta 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 568 37 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta



Ediciones del Equilibrista

- Diego: *Ventiséis Poemas Recientes*
- Mutis: *Un Homenaje y Siete Nocturnos*
- García Ascot: *Del Tiempo y unas Gentes*
- García Márquez: ... *El Rastro de tu Sangre en la nieve*
- Pellicer: *Cuaderno de Viaje*
- Gaztelu: *Gradual de Laudés*
- Villaurrutia: *Nocturno de los Angeles*

A la venta en las siguientes librerías: El Juglar, Librería Francesa, Librería del Fondo, Librería del Palacio de Bellas Artes y Librería Hermanos Porrúa (centro).

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

DE RECIENTE
APARICION



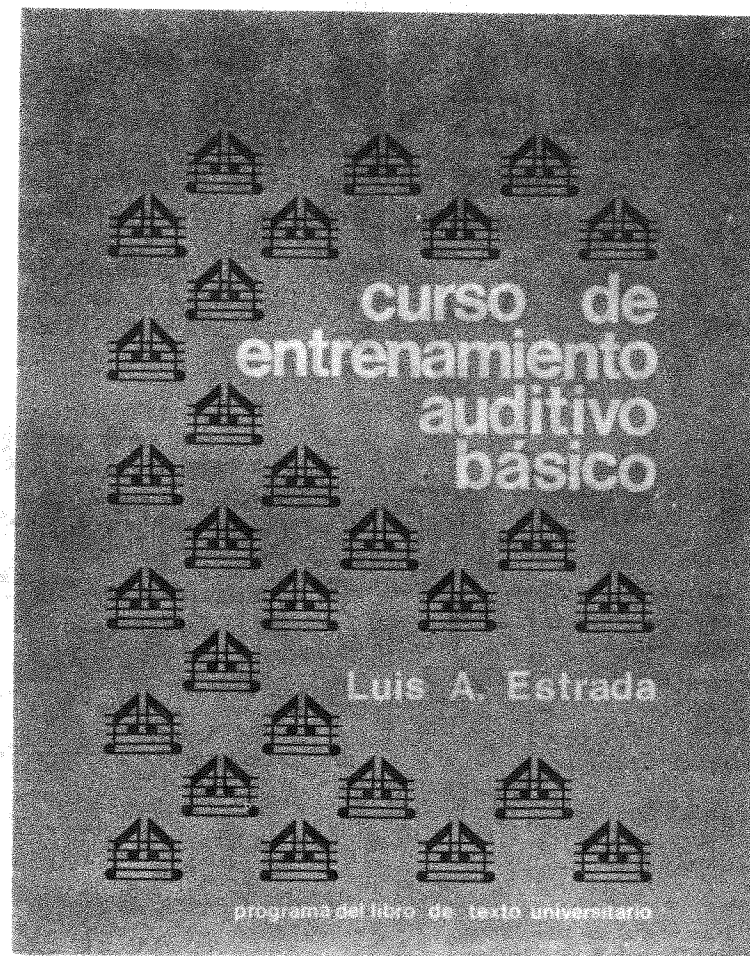
Voces de la Flauta
Lavista/Muench/Russek

OPUS
ESTERNO



Marielena Arizpe

De venta en las
principales casas
de música



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.

JULIO ESTRADA/JORGE GIL
**MÚSICA Y TEORÍA
DE GRUPOS FINITOS
(3 variables booleanas)**

CON UN RESUMEN AL INGLÉS

The image shows a musical score for three voices (N1, N2, N3) with a 3D cube diagram overlaid. The cube's vertices are labeled with musical notes: RE, LA, DO, FA, SOL, SI, MI, DO. The diagram also includes labels 'd b' and 'q p'.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



**LIBRERIA Y CAFETERIA
DEL
PALACIO**
Vestíbulo del Palacio
de Bellas Artes

SEP

pauta

COLECCIÓN DE POESÍA Y MÚSICA MEXICANA

CARPENTIER SOBRE VILLA-LOBOS

BALZA SOBRE

ESTEVEZ

TABLADA

Y VARESE

MELO / ETKIN / PARASKEVAIDIS

LARA / CORTEZ / BRENNAN

VELAZCO- ENTREVISTA A RAY STILL

UN CUENTO DE MANUEL CAPETILLO

ESCORZA- VILLANCICOS DE NUEVA ESPAÑA

POESÍA DE BANDEIRA, LUGONES, LIZALDE Y SEGOVIA

OCTUBRE 1987



24

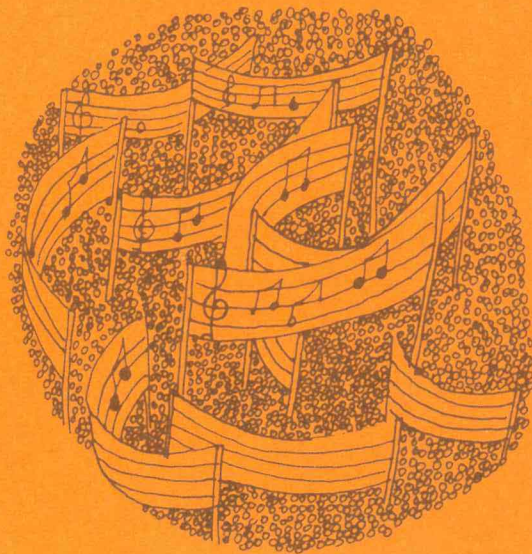


\$ 1,000.00

LECCIÓN DE MÚSICA

Estoy sentado en mi departamento, inmerso en la música de Ravel, viendo hacia el río que se mueve con lentitud. Trozos de hielo destazado —como partes de un pájaro gigantesco y blanco— flotan corriente abajo, hacia el mar. En la orilla, una mujer solitaria, vestida completamente de negro, baila de un modo enloquecido; de vez en cuando se interrumpe y patea la nieve con furia... La observo fascinado, aunque un tanto temeroso, al ver que se acerca al agua. El río fluye, la mujer danza, ambos al ritmo de Ravel, que no pueden oír.

Gordon Parks, *Reír en otoño.*



7 501537 608392

PAUTA (REV. Y CRITICA MUSICAL)

\$20.00
7C1F
7IPBA-R002-8



Instituto Nacional de Bellas Artes/ SEP