

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 23. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio de 1987, México: Conaculta, INBA, Cenixim

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

PAPINI:  
EL PIANISTA  
CÉLEBRE

MELO:  
PÉREZ  
PRADO

STEVENSON:  
LA FLAUTA  
DE PAN



SEIS POETAS MEXICANOS:  
BLANCO / HUERTA / BELLINGHAUSEN  
HERNÁNDEZ / PULIDO / SERRANO

ENTREVISTA  
CON LAURIE  
ANDERSON

LANDOWSKA:  
BACH

TOLKIEN:  
LA MÚSICA  
DE LOS AINUR

TELLO:  
FORO DE  
MÚSICA  
NUEVA

ORBÓN:  
LAS SINFONÍAS  
DE CHÁVEZ

BRENNAN:  
LIBROS / DISCOS

ANSERMET:  
EL COMPOSITOR  
AMERICANO

IBARGUENGOITIA:  
UNA NOCHE  
EN LA ÓPERA

JULIO 1987



23



\$ 1,000.00

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*

Esther de la Herrán  
*Directora de Investigación y Documentación Artística*

Leonora Saavedra  
*Directora 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

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 1,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 3,500.00 en el país. 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

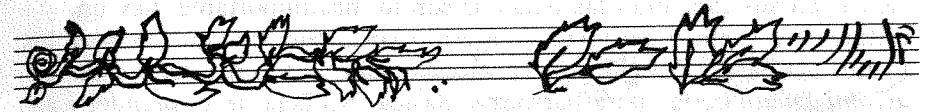
CENIDIM  
DIFUSION

Volumen VI, No. 23 Julio, Agosto, Septiembre de 1987

SUMARIO

Mario Lavista Presentación	3	Robert Louis Stevenson La flauta de pan	42
Juan Vicente Melo Dámaso Pérez Prado	5	<u>DOCUMENTOS</u>	
Giovanni Papini El pianista célebre	8	• Ernest Ansermet Los problemas del compositor americano	46
Jorge Ibargüenoiitia Una noche en la ópera	9	J. R. R. Tolkien La música de los Ainur	51
Joshua Baer Entrevista a Laurie Anderson	14	Wanda Landowska De cómo interpretar a Bach	58
SEIS POETAS MEXICANOS		Julián Orbón Las sinfonías de Carlos Chávez (III y última parte)	67
• Alberto Blanco La música y el eco	30	<u>NOTAS SIN MUSICA</u>	
• David Huerta Lluvia, música de Stockhausen...	32	Aurelio Tello 9º Foro Internacional de Música Nueva	81
• Francisco Hernández Eras dos, Robert Schumann	33	Juan Arturo Brennan Libros Discos	87 95
• Hermann Bellinghausen Nueve años (un requiem de Brahms)	34	<u>COLABORADORES</u>	101
• Blanca Luz Pulido Música	35	3a. de forros: Lección de música por E. T. A. Hoffmann	
• Francisco Serrano Paul Klee pinta ritmos de una plantación	36	Pautas de Magali Lara Dibujos de Pablo Helguera	

## PRESENTACIÓN



---

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

---

Luvina, Juan Rulfo

---

En este número de otoño, Juan Vicente Melo nos ofrece un certero texto –que constituye a la vez un homenaje– sobre el gran músico cubano Dámaso Pérez Prado. Este notable compositor pertenece, al igual que Chaikovski y Stravinski, a ese selecto grupo de artistas para quienes la música no sólo se oye, se baila: es una invitación a la danza. *El lago de los cisnes*, *Petrushka* y *El ruletero* inauguran nuevas maneras de mover el cuerpo. Lo mismo que el vals o el danzón, el mambo es música para bailar; y si bien es cierto que el mambo, a decir del Dr. Melo, permanece mientras alguien oye, es indudable también que su verdadera dimensión se da cuando esta música encuentra un cuerpo que danza.

Rudolf Ebers, uno de los más celebres pianistas del mundo, accede a tocar para un selecto grupo de invitados. Comienza entonces una íntima y diabólica relación entre el piano y el pianista. Papini nos narra esta singular aventura, no menos singular que la que nos relata Jorge Ibarguengoitia. Desde Londres envió sus impresiones durante una noche en la ópera en el Covent Garden. El complicado libreto y la puesta en escena del *Boris Godunov* le produjeron diez años de inmunidad, a pesar de la maravillosa música de Mussorgski. Licenciada en historia del arte, mujer de teatro, escultora, crítica de arte y violinista. Todo esto es Laurie Anderson. Heredera de los *happening* que inaugura John Cage y del arte *pop*, Anderson es sobre

todo autora de originales y extrañas canciones en las que hay una benéfica influencia de la música minimalista de Philip Glass y Steve Reich. En sus canciones las palabras son lo más importante: hay un tratamiento silábico del texto y un estilo vocal *parlando* que enfatiza los ritmos del habla. Por ello, sus canciones están muy cerca del *recitativo accompagnato* de la ópera barroca y clásica. No deja de sorprender esta curiosa mezcla de estilos en la que conviven los *jeans* con las *pelucas*. La entrevista que ofrecemos a nuestros lectores nos permite conocer un poco más a esta artista norteamericana.

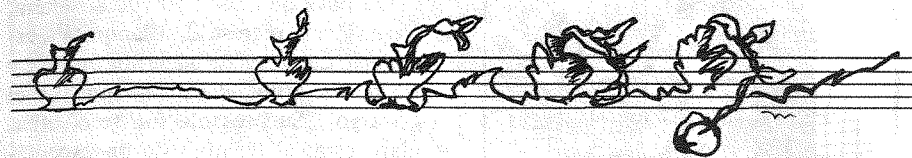
La presencia de poetas ha sido constante en nuestras páginas. En esta ocasión nos acompañan seis poetas mexicanos que saben *oír*. Para ellos, así como para los músicos, el mundo es representable en términos de sonido, y para conocerlo hay que escucharlo, y también cantarlo.

Pan no ha muerto, nos dice Robert Louis Stevenson. Basta un espíritu bien dispuesto para escuchar la intrincada y tensa trama del mundo que es cantada por este dios. En esta notable narración de Stevenson todas las pasiones y todos los sonidos de la naturaleza se hacen audibles: por la flauta de Pan se desliza el viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo.

La extraordinaria cosmogonía musical de los Ainur, el poco conocido ensayo de Ansermet acerca del “problema” del compositor americano, Julián Orbón y la última parte de su soberbio análisis de las sinfonías de Chávez, las consideraciones de la espléndida clavecinista Wanda Landowska sobre la interpretación de la música de Bach, Aurelio Tello y su reseña del imprescindible Foro Internacional de Música Nueva, la historia de Arión el cantor de la corte de Periandro, y las habituales reseñas de Brennan completan este número de *Pauta*. Rematamos con una inolvidable lección de música en lo que Hoffmann nos habla del amor de las personas decentes *versus* el amor de los músicos

Mario Lavista

## DAMASO PÉREZ PRADO



JUAN VICENTE MELO

Si, al decir de Adorno, el jazz es una moda sin tiempo, el mambo, por el contrario, puede ser referido a una época concreta y, por desgracia, clausurada: los años que inician la década de los cincuenta y que retratan a quienes, entonces, tenían veinte años de edad. De tiempo y moda queda, hoy, el recuerdo, la nostalgia, el asombro de saberlos, ya, tan lejanos. Con los años mucho se ha hecho para borrarlos y los escenarios que fueron lugar de su representación han sido substituidos por locales asépticos, accesibles a un público que busca “calidad y decencia”, al que se exhibe (y se muestra orgulloso de ello) como “respetable”, digno de asistir a espectáculos “a la altura de los mejores teatros del mundo”. (Se menciona con frecuencia, el Tropicana de La Habana prehistórica, el Lido de París, un improbable equivalente berlinés, neoyorquino o de Los Angeles. El mundo, como puede comprobarse fácilmente, desconoce otras latitudes y se empeña en silenciar ciudades no menos pecaminosas y, a la vez, ejemplarmente blancas).

Dámaso Pérez Prado, Tongolele y el “Margo” fueron los mitos de ese tiempo y esa moda. Al crear y representar el mambo contribuyeron a conformar el rostro de una generación (que hoy aprende a bailar el surf, y lo hace con torpeza) y otorgaron los signos primordiales de la mitología de los cincuenta. Ese sistema de comunicación no fue aprovechado y, aún ahora, al cabo de varios años de recuerdos carecemos de estudios serios acerca de ese fenómeno. Por otra parte, no ha sabido apreciarse —como sucede, justamente, con el jazz— el interés y la importancia musical y social de ese ritmo, exhibido en toda su grandeza en el ejemplar strip-tease de Nadia Gray en La dulce vida de Fellini. Por fortuna, Max Aub —escritor atento, escritor contemporáneo— dedicó un elogio a Tongolele; falta, desgraciadamente, quien subraye el caso ejemplar que representa Dámaso Pérez Prado, creador del

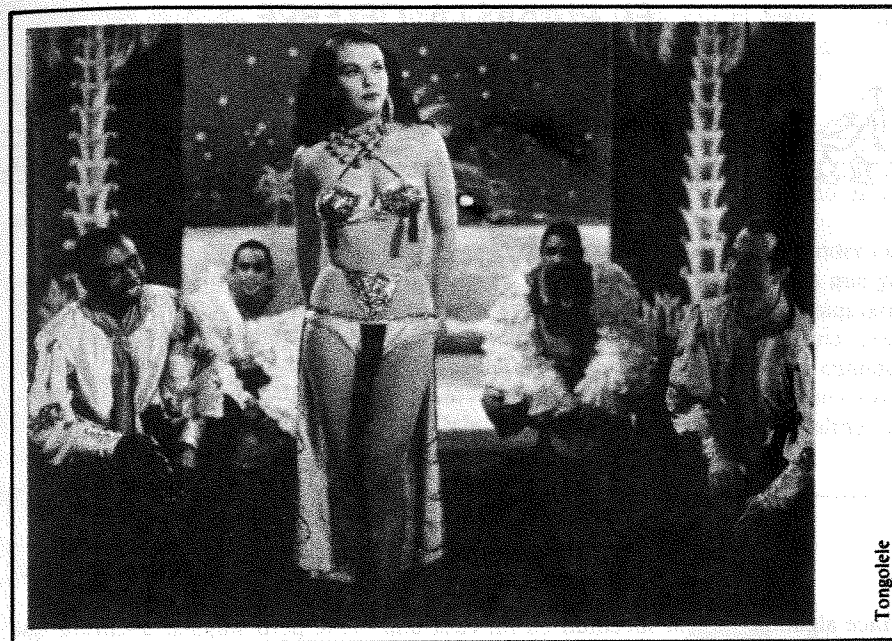


Pérez Prado

ros, prueba definitiva, a pesar de estos esforzados continuadores, de un género completamente abolido. Roland Barthes ha señalado el valor mítico y su significado moral del acto de la espera. Billy Graham hace esperar a su público antes de empezar sus interminables discursos con números musicales e intervenciones de oradores torpes; la función primordial del strip-tease radica en el suspense de esperar el oscuro final que materializa el desnudo improbablemente absoluto; el regreso al mambo (y a una edad que, de tan lejana, parece improbable) está presidido por la lentitud del espectáculo, por un notorio "alargamiento" que prepara los nervios al impacto de la explosión del ritmo. Y, de pronto, como inesperado a fuerza de aguardar dos horas, el mito aparece: mínimo, del grado, sin signos de envejecimiento, perfecto show-man, aleccionado por los viajes, la fama y Armstrong, frágil y trompudo, cara'e foca, sudando un poco (signo de danza y no de actitud moral, acción y no pensamiento, exteriorización y no manifestación paradójica de interiorización), mandando, ordenando a las trompetas, conformando la sucesión de acordes, indicando entradas a los saxofones (con las manos), y a los clarinetes (con un pie, con otro pie, con los ojos, con un curvarse del cuerpo, con un nunca estarse

mambo, excelente director de orquesta, genial compositor.

Después de once años de ausencia, Pérez Prado regresa al "Blanquita", escenario que trata de hacernos olvidar y de perdonarnos el pecado que fue el "Margo". Su presentación se efectúa, claro está, al término de un espectáculo "inocente", mortalmente aburrido, en el que las girls han sido discretamente disfrazadas a fin de no permitirles la menor irradiación de un erotismo del que, con toda evidencia, carecen. En el programa alternan las ingenuas letras de los twist con boleros desprovistos de la mínima acción energética, las coreografías que intentan recordar el gran pas de deux de El cisne negro (Bellas Artes está siempre presente) con los deplorables intentos desnudísticos de Les blue bird girls (Las Vegas está siempre presente), los primeros éxitos de María Victoria o la triste caricatura de Tongolele, Kalantán y Sumukey en "puntas" y con tutu con los sketches de Mantequilla, Borolas, Amparo Arozamena y Celia Vive-

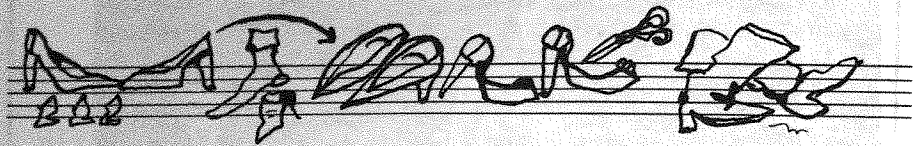


Tongolele

quieto, y, sobre todo, con ese grito cuyo valor semántico debe ya ser definido, aullido de animal, permanencia del sexo, manifestación plena y feliz de las posibilidades conjuntas de la laringe, la tráquea y la primera región del intestino delgado).

La niña popoff, el ruletero, Mambo en España, Mambo número cinco, Mambo número ocho, el del Poli, el de la Universidad (no olvido al gran clásico: Patricia), toda una serie de signos y significados se despliegan ante la mirada, ante el oído. El valor de ese ritmo, de ese estilo, de esa manera de tratar los elementos que constituyen el sonido musical radica en la explosión con que todavía responde el público, en el encuentro que se realiza entre el autor y el oyente, en todo lo que éste pone de nuevo, en todo aquello a que éste contribuye. No hay distancia posible: el sistema de comunicaciones ha sido establecido y la obra nace, sigue, se detiene, crece y se ramifica, se termina con la voluntad del que escucha —próximo ya al baile. Moda con tiempo, el mambo dura, permanece mientras alguien oye. Mortal como él, vive, violento, sensual, alegremente. Esa es, tal vez, su mejor definición: acaso, su manera de verlo, de escucharlo (ahora) sea la imagen del cohete que se incendia, ilumina, consume y disuelve. Un eco después de muerto. Hasta donde alcanza la voz, el mambo grita. Ese sonido gutural que rige el ritmo e invita a la danza en su lenguaje, su prueba de laboratorio, su instrumento de poesía, su posibilidad de comunicación, su sistema mitológico. Octavio Paz sabe expresarlo: la misión de decir la palabra de vida.

## EL PIANISTA CÉLEBRE



GIOVANNI PAPINI

*New Parthenon, 29 de septiembre.*

Hace algunos días ha sucedido en mi casa una breve pero singular aventura que merece ser mencionada en este diario.

A fin de agasajar a mis huéspedes de vacaciones, invité a uno de los más célebres pianistas de todo el mundo, quien se encuentra de paso en los Estados Unidos. Es un alemán, el Maestro Rudolf Ebers, hombre de unos cuarenta años, de cabellera estilo Liszt y de exterior austero y reservado. Parco en el hablar, nunca se acercaba al gran piano Steinway, de concierto, que tengo en el salón central de la villa.

Hacía ya tres días que vivía con nosotros y ni siquiera nos había hecho sentir un acorde. Aquella noche languidecía ya la conversación y las mesas de juego, no sé por qué causa, estaban desiertas. Una mujer bellísima, esposa del propietario más rico de Maryland, mujer alta, morena, algo criolla y muy agresiva, rogó al maestro Ebers que tocara algo. Todos mis huéspedes, que sumaban unos treinta, se unieron a la magnífica mujer implorando del maestro que les brindara una muestra de su decantado virtuosismo. Pero el alemán se encerraba en su torre de marfil y no accedía. Había andado por las mayores ciudades de los Estados Unidos dando muchos conciertos, y ahora necesitaba un reposo absoluto, pedía que lo disculparan, que lo perdonaran, que aguardaran algún día más.

Entonces, la hermosa criolla tomó las delgadas manos del músico reluctant, las apretó y exclamó:

—¡Esta noche o nunca!

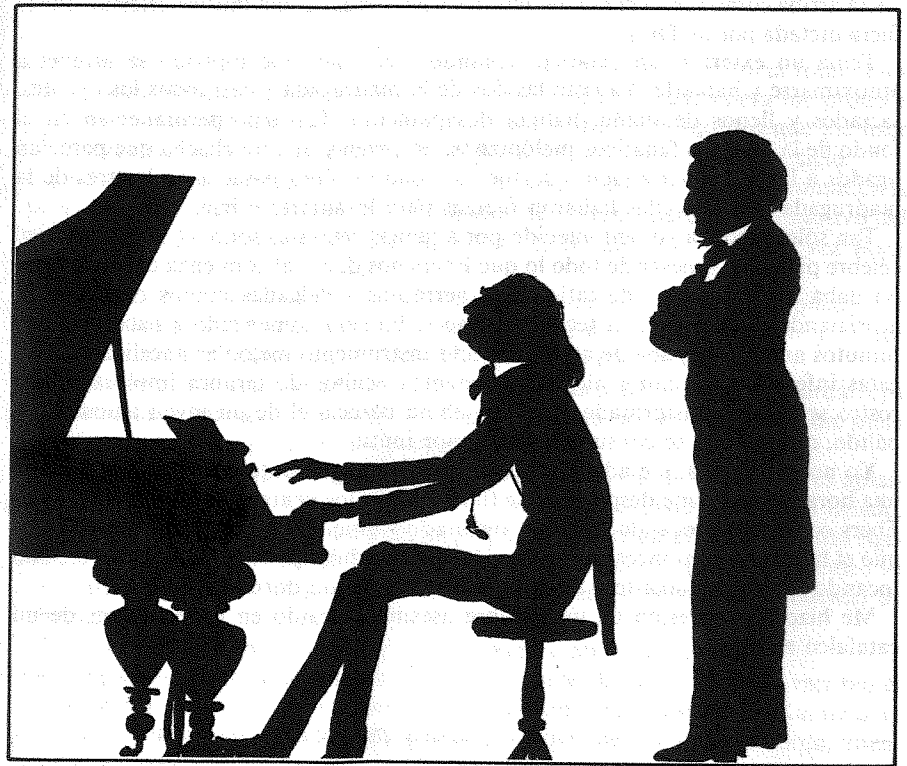
Y los demás clamaron a coro:

—¡Una sola sonata! ¡Un solo nocturno! ¡Una toccata! ¡Un impromptu!

Hasta ese momento yo no había abierto los labios a fin de que el desventurado artista no pensara que quería aprovecharme de mi autoridad como dueño de casa. Pero entonces, todos los huéspedes dejaron al maestro y me rodearon insistiendo a grandes voces a fin de que uniese mis súplicas a las de ellos.

Me acerqué a Ebers y lo miré fijamente en los ojos. No me dio tiempo para decir una sola palabra: se levantó repentinamente de la poltrona de cuero en que estaba sentado y se dirigió a la brillante mole negra del piano, lo abrió, se sentó en el taburete y sin decir palabra comenzó a tocar.

Todos callaron para escuchar al célebre pianista. Se oía ascender y descender los mágicos acordes de la *Apasionata*, siendo una revelación incluso para los que ya la conocían. Cuando concluyó estallaron los aplausos, pero el Maestro ni siquiera se dio vuelta, y sin intervalo ninguno comenzó a tocar el *Claro de Luna*. Los últimos compases de esa obra maestra resonaban todavía en el ambiente cuando ya Ebers hacía surgir del instrumento los acordes patéticos de un *Nocturno* de Chopin. Oímos después un *Preludio* de Debussy, una *Suite* de Albéniz y finalmente *Los florecillas de San Francisco*, de Liszt.



Liszt y Wagner

Esperábamos que, después de aquella orgía de sonidos maravillosos, que duraba ya casi dos horas, el célebre virtuoso estaría seguro de haber complacido y conquistado el auditorio cerraría el instrumento y se iría a dormir.

Pero, nada de eso: parecía que Ebers estuviera encadenado a mi majestuoso y brillante Steinway y que no se preocupara de nadie. Ejecutó otras sonatas que no supe reconocer y en seguida comenzó a improvisar con renovado vigor.

Los huéspedes, que le habían inducido a aquel esfuerzo, estaban ya mucho más cansados que él. Comenzaron las deserciones: una de las primeras en abandonar la sala, con los ojos soñolientos y el rostro contraído a causa de los bostezos contenidos, fue precisamente la bellísima señora que había despertado a aquel demonio musical, otros la siguieron de puntillas y el heroico pianista, cada vez más exaltado, se abandonaba a insistentes y delirantes improvisaciones. Yo estaba sentado cerca del piano y miraba su rostro: no daba señal ninguna de cansancio, sus manos, ágiles y frágiles, blanquísimas e incansables, se movían sobre el teclado cada vez más rápidas y seguras, su rostro grave y severo se había transfigurado, adquiriendo un color subido, como si tuviera una fiebre violenta, los ojos semicerrados miraban hacia arriba como si escuchara los acordes y los temas de una música celestial que le fuera dictada por un Dios.

Tenía un exterior tan extático, recluido, de raptó, que ninguno se atrevía a aproximarse y hablarle. Ya eran las dos de la madrugada y casi todos los oyentes, saciados y llenos de sueño, habían desaparecido. Tan sólo permanecían en el fondo de la sala dos fanáticos melómanos: un joven y una muchacha que parecían ligados a las sillas por aquellos sortilegios sonoros. Pero pasadas ya las tres de la madrugada también ellos hallaron fuerzas para levantarse e irse.

Tan sólo quedaba yo, entontecido por aquellas cataratas sonoras, escuchando al célebre pianista. A pesar de todo lo que Ebers nos dijera al comienzo del concierto, no daba ninguna señal de fatiga. Sus hermosas y delgadas manos continuaban acariciando y golpeando el teclado, como si hubiera comenzado a hacerlo pocos minutos antes, y lograba de aquel perfecto instrumento melodías angélicas, cabalgatas infernales, clamores alegres y lamentos ocultos de ternura implorante. Su rostro se había transformado otra vez: ahora parecía el de un joven alucinado y pálido, que sufre y se consume en un amor inútil.

Yo no podía más, me adormecí en mi poltrona, ¿durante un minuto o durante una hora? Cuando me desperté ya se filtraban por los ventanales las luces del alba. Ebers continuaba tocando siempre, inspirado y alucinado. Con mano suave le toqué el hombro, y entonces se conmovió, se distendió, apoyó la frente en el teclado tocando un último acorde y repentinamente se quedó dormido.

Me hizo la impresión de un hombre asesinado, caído en los escalones de un catafalco negro.

## DÍGAMELO CANTANDO

### UNA NOCHE EN LA OPERA



JORGE IBARGÜENGOITIA

Londres. Cada vez que he ido a la ópera ha sido una experiencia traumática cuyos efectos me duran diez años –o, mejor dicho, cada ópera me produce diez años de inmunidad–, al cabo de los cuales siento un cosquilleo que me hace ir otra vez a la ópera, a tener otra experiencia traumática y repetir el ciclo.

En esta ocasión el cosquilleo duró algunos meses y la experiencia traumática la tuve el martes 19 de noviembre, en el teatro de Covent Garden, con motivo del vigesimoquinto aniversario de que Boris Christoff cantó por primera vez *Boris Godunov*.

¿Por qué en una ciudad y en una temporada en que en una semana puede uno ver ocho óperas diferentes, escogí la más larga, la más incomprensible y la que tiene un libreto más enrevesado –la más cara, también–? Misterio.

El caso es que al cuarto para las siete estaba yo haciendo cola en el guardarropa del teatro para entregar el abrigo que compré, que es tan grueso que si me meto con él en la sala no quepo en la butaca.

Conviene advertir que Covent Garden es una maravilla de teatro. No es aplastante como la Opera de París, o el viejo Metropolitan de Nueva York, ni helado, como Bellas Artes. Está bien proporcionado, tiene foyers amplios, lamparitas ligeramente cursis, y cada uno de los mil y pico de espectadores que están adentro ve y oye perfectamente y se siente al mismo tiempo en la intimidad y rodeado de celebridades.

En Londres, a la ópera, van unos de smoking y otros de suéter. Mussorgsky –cuya música descubrí en 1941 a través de Walt Disney– escribió él mismo su libreto basándose en una obra de Pushkin y en la historia de Karamazin. De esto se entera uno leyendo el programa con ayuda de una linterna sorda, mientras la orquesta toca la obertura. Se abre el telón y aparecen unos que están senta-



Adamo Didor como Boris Godunov, Ann Case como Fyodor

dos en el piso, cantando en ruso, muy tristes y muy pobres. De pronto, platillazos, y entran soldados vestidos de rojo, con unas alabardas ridículas que empujan a la multitud y hacen que se mueva de aquí para allá y de allá para acá, y después entra un oficial vestido de verde; se hace el silencio y canta con un vozarrón "Mirishky stravenosz, etc.". El coro contesta con una canción que ahora, a una semana de distancia, comprendo que quería decir: "Si insistes, vitorearemos".

Después entra un señor, que ahora comprendo que era el mero Boris Christoff, vestido de particular ruso del siglo XVII. Pensándolo bien, creo que aquella noche nadie de los que estábamos en el teatro se enteró de que aquel señor, que tenía voz magnífica, era la estrella de la noche, porque nadie le aplaudió hasta que lo vieron coronado. Por la parte de atrás pasa una procesión cantando con voces muy tristes, "una oración", dice el programa, "para que Rusia no caiga en la anarquía".

Boris Godunov, como buen tirano de teatro, rechaza la corona primero, después la acepta encantado y muere cuatro actos más tarde atormentado por su conciencia. En la segunda escena del primer acto, Boris sale vestido de blanco, con tiara y lleno de colgajos, entonces los espectadores lo reconocen y el teatro se viene abajo con los aplausos y el coro tiene que perder tres compases antes de empezar su parte. Esta escena esta llena de brillantez y todos cantan a voz en cuello.

Aquí es cuando cae el telón y yo veo el programa y me doy cuenta de que apenas estamos en el prólogo. Faltan cuatro actos. Le pido a Dios que ya entren los hermanos Marx.

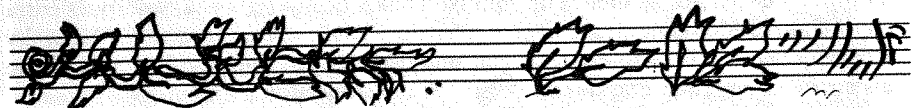
Se abre el telón y nos damos cuenta de que estamos en un monasterio lleno de ojivas y con angelitos pintados en la pared. En el centro del escenario está un monje sentado frente a una mesita donde hay papel, pluma y tintero. Está escribiendo la historia de Rusia en la semioscuridad -llega al cuarto acto ciego como un topo, y en vez de historiador, vidente-. Se echa un aria que dura entre quince y veinte minutos, durante los cuales, los ojos del espectador se acostumbran a la oscuridad y perciben que en la celda de junto hay otro monje dormido, que llegado el momento, despierta, tiene un dialoguito con el historiador, en el curso del cual éste le dice: "Si el zarevich Dimitri no hubiera sido asesinado en su niñez por Boris Godunov, tendría más o menos tu edad". Sale el monje historiador por la segunda izquierda, y el otro monje canta otra aria de quince minutos para anunciarnos que va a hacerse pasar por Dimitri, el zarevich muerto, para derrocar al usurpador.

En estos momentos es cuando yo pienso: "¡y yo que pagué cuatro libras por entrar aquí!" ¡Pues las pierdo y con gusto pagaría otras cuatro por estar en otro lado!" Afortunadamente este es el nadir absoluto de la obra.

No vuelve a haber otra escena tan aburrida, así que de allí en adelante, todo es mejoría. También puede deberse esta sensación al acostumbramiento.

Durante los entreactos, tres cantineros admirables atienden a ochocientos sedientos. Ve uno a señoras de largo mordizqueando apresuradamente muslos de pollo, y críticos calvos, de smoking, tomando jerez y explicando a jovencitas el significado de la segunda estanza.

## ENTREVISTA A LAURIE ANDERSON



JOSHUA BAER

**Joshua Baer:** *¿Podríamos decir que tuviste una infancia notable?*

**Laurie Anderson:** *¿Todo mundo ha tenido una infancia notable, no te parece?*

**Joshua:** *Pero no todo mundo lo cree así.*

**Laurie:** Pues entonces deberían recordar. Esa es una de mis actividades favoritas. De hecho, es algo que hago para aliviar la tensión. El chiste es tratar de alcanzar un estado de relajamiento y comenzar a pensar... Entonces reconstruyes una habitación en la que no has estado desde que eras muy pequeño. Comienzas a mirar y después de un rato de hecho puedes ver todos los objetos en el cuarto. Puedes mirar tus manos y son muy pequeñas, puedes mirar todos los pequeños objetos que usabas; entonces puedes comenzar a caminar hacia la escuela. He llegado al punto en que puedo reconstruir días enteros: caminar por cuartos, ver gente a la que no había visto o en la que ni siquiera había pensado en años... Es asombroso hacerlo porque es muy relajante. Te ayuda a recordar que no naciste ayer y que posees una especie de historia ininterrumpida de una vida que no siempre fue como ha sido durante los dos últimos años. Es maravilloso cuando te pones a pensar en todo eso como algo perdido y entonces te das cuenta de que no se ha perdido.

**Joshua:** *¿A qué crees que se deba que te relajes haciendo eso?*

**Laurie:** Bueno, en principio tienes que estar relajado antes de empezar.

**Joshua:** *¿Pero el proceso de reconstrucción no ayuda a relajarte conforme avanza?*

**Laurie:** Sí, ayuda. Una vez pasé una temporada en un monasterio budista; la regla era no hacer contacto visual y no hablar, y ocurrieron cosas muy interesantes. Pero una de ellas, que fue muy emocionante, ocurrió después de haber estado sentada durante doce horas. Abrí los ojos y vi la cosa más asombrosa: básicamente, era un techo, pero a la vez era un piso, y podía sentir el espacio entre ambos de una

manera que nunca antes había experimentado. Tenía una enorme visión periférica. Pensé, "Dios mío, esta es la manera en que deben ver los escultores", y en verdad sentía ganas de decirle a alguien, "Mira, mira esto". Aunque no había nada. Pero físicamente fue una experiencia muy relajante. Lo opuesto de la visión cotidiana, que es una especie de visión del deseo, "veo esto y lo tomo".

**Joshua:** *En tu visión te convertías en parte de lo que normalmente quieres, de manera que ya no tenías que quererlo.*

**Laurie:** Sí, porque las cosas no se retiraban a conveniencia hacia el punto de desvanecimiento que se hallaba en frente de mí. Y me di cuenta de que también había un punto de desvanecimiento allá atrás (señala sobre su hombro).

**Joshua:** *Al parecer, en los sueños y en los trances, las cosas que uno ve yacen en algún punto entre lo bidimensional y lo tridimensional.*

**Laurie:** Es cierto. Así es.

**Joshua:** *Y cuando miras los diseños geométricos de las vasijas prehistóricas, o sobre las superficies de las obras de arte mal llamadas primitivas, la profundidad va y viene. Esos diseños te transportan a un lugar entre distintas dimensiones. Lo que me fascina es que parece haber una suerte de bienestar que se apodera de uno cuando uno se transporta un rato a ese lugar. No es tanto que uno se convierta en un buen observador de su propio inconsciente...*

**Laurie:** Bueno, yo creo que eso puede pasar. En verdad lo creo. Es decir, en un nivel intelectual, Jung siempre me interesó, pero la vez que en verdad pensé que eso podía funcionar fue una noche en que desperté en mitad de un sueño —la mayoría de las veces soy una tonta en mis sueños; nada más alguien que vaga estupefacta por entre todas estas complicadísimas situaciones— y en ese momento vi a esta persona que me miraba, y esta persona estaba haciendo funcionar la mecánica de mi sueño. Me sentí como la marioneta que mira a quien ha dispuesto todo y era en verdad una criatura muy misteriosa.

**Joshua:** *A veces le resulta difícil a la gente aceptar que hay alguien más —o algo más— que controla las cosas, y que él o ella o ello no es la mente consciente.*

**Laurie:** Bueno, creo que cualquiera que medite al respecto se preguntará por qué hacen todo esto. Todo mundo hace cosas que en realidad no sabe por qué hace. Me sorprendería mucho que existiera alguien que lo calculara todo y diera cada paso racionalmente. No me gustaría encontrarme con alguien que afirmara hacerlo así.

**Joshua:** *Lo que me interesa es lo que ocurre cuando una persona encuentra algo en lo que confía aparte de su propia conciencia. Es como si se supiera que siempre se desprenderá algo bueno sea lo que sea lo que hagas, aun cuando olvidas lo que estás haciendo.*

**Laurie:** (Ríe) O algo malo. Creo que en principio la gente es mucho más inteligente de lo que ella misma supone. Saben qué es lo que ocurre. Solamente fingimos ser idiotas.

**Joshua:** *Tus canciones son hipnóticas en tanto que tienden a relajar al oyente con líneas melódicas repetitivas, agradables, percutivas. También las palabras son hip-*

nóticas. La manera en que rompes tus frases, la manera en que dices una frase una y otra vez, alterándola ligeramente al repetirla; todo esto sugiere un hechizo o canto ritual. ¿Intentas hipnotizarnos?

**Laurie:** Supongo que me hipnotizo a mí misma para escribir las canciones. Me encuentro en esa especie de estado cuando las escribo, de manera que no es sorprendente que den esa impresión.

**Joshua:** ¿Entras en trance cuando escribes canciones?

**Laurie:** No quiero que esto suene místico, pero no me cuesta trabajo. Trato de estar en un ánimo más o menos receptivo. Comienzo siempre de manera distinta. A veces empiezo algo porque no sé si habré de emplearlo en algo en lo que ya estoy trabajando, o a veces nada más me gusta cómo suena. A veces trabajo en una melodía sin tener idea de para qué servirá. Pero lo más importante son las palabras. Eso es lo que considero mi principal labor: la manera en que las palabras se acoplan.

**Joshua:** Es como si las palabras fueran las estrellas de tu espectáculo, mientras que la música actúa más como un elenco de apoyo, un coro.

**Laurie:** Sí, y en ese sentido es casi lo opuesto a la ópera. En la ópera las palabras no son lo más importante. No son literatura. Generalmente, en la ópera las palabras suenan como poemas horribles. Son un pretexto para que los cantantes usen sus voces de una manera hermosa. Mi trabajo es justamente lo contrario. Si de alguna manera las palabras parecen cantadas, es más bien porque son un habla prolongada. Ciertamente no es *bel canto*. Estoy mucho más interesada en los ritmos del habla y en las palabras mismas que en cantar.

**Joshua:** En tus relatos así como en tu música, la sincronía juega un papel crucial. Parece como si siempre te las arreglaras para decir la palabra o la frase en el momento en que contiene su significado más vigoroso. ¿Este sentido de la sincronía es algo que te llega naturalmente o tienes que practicarlos para mantenerlo en forma?

**Laurie:** Es algo en lo que trabajo constantemente, como cuando hablo con alguien. Creo que puedes entender mucho de lo que la gente dice por el tipo de pausas o muletillas que emplean mientras intenta expresarse.

**Joshua:** ¿De todos los músicos a los que has escuchado, quién posee el mejor sentido de sincronía?

**Laurie:** El capitán Beefheart, sin duda.

**Joshua:** ¿Y qué hay de tus percussionistas, David van Tieghem, por ejemplo?

**Laurie:** David es un percussionista increíble. Es muy inventivo. En "Blue Lagoon", en la que toca la batería de metal, era la primera vez que tocaba la batería de metal. La mayoría de la gente lo considera sólo como alguien que posee un gran ritmo porque es un gran baterista, pero también es dueño de un maravilloso sentido de la melodía, que se ha convertido en parte de su propio trabajo.

**Joshua:** En *Mr. Heartbreak*, en la canción "Sharkey's Day", Adrian Belew le da a la canción un tono violento, como revuelto, que la distingue de otras canciones en el álbum. Casi suena como si hubieran estado en una fiesta cuando la grabaron.

**Laurie:** "Sharkey's Day" se aparta de las otras canciones. Es muy boba. Hay mu-

cho ruido, pero también mucho de música, y en realidad esta se debe a Adrián, quien cambió mucho la canción. Suena como una fiesta porque era una fiesta. Todos estábamos fumando habanos mientras la hacíamos.

**Joshua:** ¿Por qué le llaman el lobby a este estudio?

**Laurie:** Antes estaba junto a un elevador y se podía escuchar a la gente subir y bajar. Era una especie de columna de sonido por la que se oía todo lo que estaba pasando en el edificio: las discusiones de la gente, los perros ladrando... todo está en las grabaciones que hice entonces.

**Joshua:** ¿Adónde viajas para recargar baterías? ¿Hay algún lugar fuera de Nueva York al que vayas para relajarte y descansar?

**Laurie:** Uf, quisiera que hubiera uno. Alejarse es una buena idea. Pero he pasado mucho tiempo en este cuarto y he tratado de conseguir lo que necesito aquí mismo.

Laurie Anderson nació el 5 de junio de 1947, en Chicago. Creció en Wayne, Illinois, a ochenta kilómetros de distancia de la ciudad. Su padre, Arthur Anderson, trabajaba en un negocio de pintura. Su madre, Mary Anderson, tuvo ocho hijos, incluyendo a un par de gemelos. Laurie fue la segunda en nacer. Describe a su familia como "gente que habitualmente cuenta historias y que está fascinada con el lenguaje. Cuando los gemelos tenían seis o siete años habían inventado ya su propio idioma. Incluso cantaban canciones en él. Era una suerte de telepatía verbal. Yo era una niñita bien portada. Quería ser bibliotecaria hasta que me dí cuenta de que los bibliotecarios tenían un lado oscuro: eran como carceleros que sólo ponían a los libros en libertad bajo palabra."

Comenzó a estudiar el violín clásico en 1954 y a los dieciséis años tocó con la Chicago Youth Symphony. En 1965 y 1966 asistió al Mills College, en Oakland, California. En 1967 y a finales de ese año se mudó a la ciudad de Nueva York para asistir al Barnard College. En 1969 obtuvo su licenciatura en historia del arte, y se recibió con honores.

En 1970 Laurie presentó su primera exposición individual de escultura en el Barnard. Las esculturas incluían trabajos en periódico, fibra de vidrio y resina. También expuso esculturas auditivas (obras sin título que consistían en anillos de cinta magnetofónica dentro de cajas colocadas en trípodes) en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York. "Traté de ser tan artificiosa como pude", dice de su trabajo de aquella época.

Entre 1970 y 1972 asistió a la Universidad de Columbia y después de unos años obtuvo su maestría en escultura. Durante este tiempo también dio clases de historia del arte en el City College, en el Staten Island Community College y en Pace University. En un curso que dio sobre escultura egipcia, en vez de apegarse al programa de la clase, inventó historias sobre las diapositivas conforme estas aparecían en la pantalla.

En 1971, por problemas de salud, dejó de trabajar con fibra de vidrio y co-



menzó a escribir crítica de arte para las revistas *Art News*, *Art in America* y *Art Forum*. "Fue algo que me tomé muy en serio. Para mí era más que ir a la casa de un artista; se trataba de conocer a un verdadero artista y husmear a su alrededor, ver qué había en su refrigerador."

Entre 1972 y 1978 Laurie creó, montó y representó una serie de piezas interpretativas que le valieron ser considerada como una de las más destacadas artistas de la década. *O-Range*, *Story Pillows*, *Rustle Book (Wind Book)*, *Dearreader*, *At The Shrink's*, *For Instants (Refried Beans)*, *Juke Box*, *Duets on Ice (Bach to Bach)*, *Numbers Runners*, *Stereo Decoy* y *Handphone Table* recibieron escasa atención a nivel nacional pero, en Nueva York, donde el apetito por un nuevo movimiento artístico había crecido, Laurie se convirtió en una artista famosa y respetada. (En 1979, su *Handphone Table* fue montada en la Projects Gallery en el Museo de Arte Moderno).

En 1975, inventó su violín de arco magnetofónico. En sus notas escribió: "Este es un violín con una cabeza de audio montada en el cuerpo del instrumento. En vez del arco convencional, tiene una cinta de audio. El lema ('Ethics Is the Esthetics of the Future' -'La ética es la estética del futuro') fue grabado sobre la cinta del arco y la tocaba hacia atrás y hacia adelante. Cada vez que pasaba sobre la cabeza del audio la frase se escuchaba de manera más acabada... hasta terminar con 'Ethics is the Esthetics of the Few, of the Few, of the Few...ture' -'La ética es la estética de unos cuantos'."

En las ocasiones en que Laurie no hacía arte interpretativo se la pasaba viajando. "Hago constantes esfuerzos para ir a otros sitios", me contó, "para viajar, pero sin llevar dinero, sin planes, simplemente vagabundear."

En 1973 se las arregló para viajar a México y para viajar de aventón hasta el Polo Norte. "Fui a México como una especie de espía para mi hermano, que es Antropólogo. Hacía tortillas para la tribu de los indios Tzotziles. Mi nombre indio era Loscha, que significa 'la fea con las joyas'. Era demasiado blanca, demasiado alta, y tenía lentes de contacto, que a ellos les parecían piedras preciosas que, por razones de seguridad, yo guardaba en mis ojos".

Cuando le preguntamos por el Polo Norte dijo: "Quería establecer una separación entre el trabajo que estaba haciendo y el lugar al que viajaría, de manera que no llevé cámaras ni documenté el viaje de manera alguna. Soló llevé comida, una caña de pescar y un hacha. Casi llegué al Polo Norte magnético, no al geográfico, pero la Fuerza Aérea estaba ahí y no se puede entrar a la base. Viajé de aventón en avionetas. Los pilotos me dejaban y me decían, "la próxima semana vendrá otro avión...", etc.

"Regresé a causa del hacha. Un día estaba cortando leña, en un claro en mitad de ninguna parte. Levanté el hacha para dar un golpe y resbaló de mi mano. Al caer pasó rozándome la cabeza. Estuve temblando durante varias horas, mientras pensaba, 'dios mío, aquí me pude haber quedado con un hacha en medio de la cabeza sin que nadie se enterase dónde estoy'. No obstante, fue uno de los mejores viajes que he hecho."

En Nueva York, Laurie se afilió a la Holly Solomon Gallery y muchas de las piezas mencionadas arriba fueron montadas o representadas ahí. Hacia fines de la década, las presentaciones de Laurie se habían vuelto cada vez más complejas y musicales. En 1979, su arte alcanzó un estado crítico. Todos los temas y componentes convergieron y se transformaron en algo radicalmente nuevo, algo más allá del arte interpretativo.

Uno de los catalizadores de esta transformación fue Holly Solomon, quien le encargó una pieza interpretativa titulada *Americans On The Move* para el cumpleaños de su esposo. Escrita para voz, violín, saxofón, instrumentos electrónicos, teclados, percusión e imágenes visuales, *Americans* se estrenó en la primavera de 1979 en el Carnegie Recital Hall. En Laurie Anderson: obras de 1969 a 1983, Janet Kardon escribió:

“Hasta ahora, Laurie parece haberse considerado a sí misma principalmente como escultora; moldear un espacio con su propia presencia puede contemplarse como una extensión de las actividades de un escultor. Esto cambió en el teatro Carnegie. La representación que vimos en el escenario alinea su trabajo más con el artificio teatral y la ilusión, y divide al público de los actores. En el arte interpretativo, el artista, representándose a sí mismo, ejecuta ciertos actos para un público compuesto la mayoría de las veces por otros artistas, en un espacio carente de jerarquías. En *Americans On The Move*, Anderson era la dueña del escenario, acompañada por un grupo de músicos que eran el contrapunto evidente a su persona, en tanto que la instrumentación se identificaba poderosamente con la de la música de rock.

En el otoño de 1979, Laurie ideó el extenso e inclusivo ciclo de canciones titulado *United States I-IV*. En la primera parte (*Transportation*) incluyó *Americans On The Move*. En febrero de 1983, después del disco sencillo “O- Superman” y del álbum *Big Science*, que alcanzaron gran popularidad, Laurie ejecutó completa *United States I-IV* en la Academia de Música de Brooklyn. La puesta duró siete horas.

Laurie declaró al *New York Times*: “Puesto que hago muchas giras, especialmente en Europa, frecuentemente me encuentro comiendo con gente que me pregunta: ‘¿Cómo puedes vivir en un país como ese?’ La mayoría de las veces actuaba a la defensiva y me dí cuenta de que necesitaba algo para poder manejar ese tipo de cosas. La idea de *United States I-IV* era hacer un gran retrato del país. La dividí arbitrariamente en cuatro partes: transporte, político, dinero y amor. Si existe una especie de hilo conductor esta es la pregunta por los Estados Unidos como utopía y el tratar de entender qué siente realmente la gente que vive aquí”.

Incluida en *Americans On The Move*, hay una canción titulada “Song For The Night Driver No. 3”, que contiene una línea típica de Laurie: “Yo estoy en mi cuerpo de la misma manera en que la mayoría de las personas conduce sus autos”.

Laurie: Cuando era niña tenía muchos héroes y hacía listas de las cosas que los convertían en héroes. El valor ocupaba un sitio muy alto en mi lista. Es algo que me obsesiona, cómo reacciona la gente cuando algo le ocurre. Aún sigo admirando a la gente valiente. Pero ahora encuentro que, con la gente que conozco —es curioso, me gustaría que no pasara esto— me doy cuenta de que me resulta más fácil ver los problemas que tienen que las cosas que pueden hacer bien. Por ejemplo, al describir a un amigo que puede ser valiente —es horrible tener que admitir esto, pero en verdad es así— probablemente pensaría en sus problemas y no en las cosas maravillosas que hace, como su arte.

Joshua: ¿Crees que los artistas se las ven duras para felicitarse mutuamente?

Laurie: Sin duda. La gente es muy autoconsciente respecto a las felicitaciones, tanto al brindarlas como al recibirlas. De alguna manera se las considera algo muy simple. Creo que la competitividad impide que la gente exprese sus sentimientos. El aliento es el regalo más valioso que puedes dar, pero el lado terrible del asunto es que alguien te elogie por motivos que te parecen más bien tontos. Es como cuando alguien te da una palmada en el hombro y te da cosas y te dice lo maravilloso que eres y tú piensas que es un idiota, de manera que te dices a ti mismo, en realidad yo también debo ser un idiota si le agrado a esa persona.

Joshua: Al comenzar a hacer grabaciones tuviste una especie de rompimiento con el mundo del arte. ¿Tienes algún recuerdo o idea en especial acerca de esa transición?

Laurie: En realidad no había decidido hacer ninguna presentación fuera del mundo del arte hasta que hice una en Houston. El Museo local no era lo suficientemente amplio para el concierto de manera que decidieron que lo hiciera en un enorme bar tipo *country & western* cerca de ahí. Pero se me anunció como una especie de violinista *country & western* de modo que asistieron muchos de los parroquianos habituales. La gente metida en el arte también estaba ahí —era una mezcla descabellada— pero los clientes habituales aceptaron muy bien la cosa. “Bien, aquí esta persona que hace relatos y toca el violín”. Después de eso me di cuenta que había pasado mucho tiempo en una postura presuntuosa con respecto a mi trabajo. Más tarde, cuando dejé de hacer presentaciones exclusivamente en el mundo del arte un montón de artistas y de personas relacionadas con ese mundo decidieron que lo que yo hacía era horrible. “¿Un contrato para grabar? ¿Cómo puedes hacer eso? Es algo tan cursi, tan repugnante —qué manera de venderte”. Al principio esa reacción me lastimó mucho. Entonces me di cuenta de que era exactamente el mismo tipo de actitud del que originalmente me había beneficiado: un pequeño grupo de personas que dice: “Nosotros sabemos lo que es bueno, y los demás no tienen idea”. De modo que cuando comencé a hacer cosas para la gente de “allá afuera” —la gente que supuestamente es tonta— mis antiguos amigos aún se mantenían en la misma actitud.

Joshua: En 1981, dijiste a la revista *Wet* que “En mi obra, trato de alcanzar una especie de efecto estereofónico, confrontar entre sí un par de cosas y verme a mí misma como una suerte de moderadora entre ellas. La sexualidad es una de estas cosas entre las que me hallo.” Ahora bien, antes de eso dijiste que intentabas no ser

femenina ni masculina, y que esa neutralidad te resultaba útil para convertirte en una observadora. ¿Qué clase de observadora?

**Laurie:** Cuando estoy en el escenario estoy mirando. Siempre me la paso mirando al público. Me gusta ver quiénes son los que vienen a estas cosas. Y, aunque no bajo y les digo. "hola, cómo están, me alegra que hayan podido venir. Ahora voy a cantar una canción y espero que les guste", en verdad *espero* que les guste.

**Joshua:** En el artículo que escribí sobre ti para el New York Times Magazine, Don Shewey menciona el ideal wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*: "La obra de arte que emplea todos los géneros en el empeño de representar totalmente la naturaleza humana". ¿Tienes alguna forma que emplees para incorporar a tu arte tu éxito y tu fama?

**Laurie:** En realidad ese no es un asunto sobre el que haya trabajado, aunque he pensado en él. Ahora bien, en lo que se refiere a que se convierta en parte de mi obra, podría ser, siempre y cuando sea capaz de comprenderlo dentro de mi propia vida. Es algo que me incomoda mucho y desafortunadamente me ha vuelto un poco paranoica porque sé que la gente espera de mí cosas que no puedo tratar inmediatamente o no puedo entender o no puedo dar. De modo que mi vida se ha vuelto más privada, y paso la mayor parte del tiempo con gente a la que conozco desde hace mucho.

**Joshua:** ¿Existe un código, una regla o conjunto de reglas a las que te apegues?

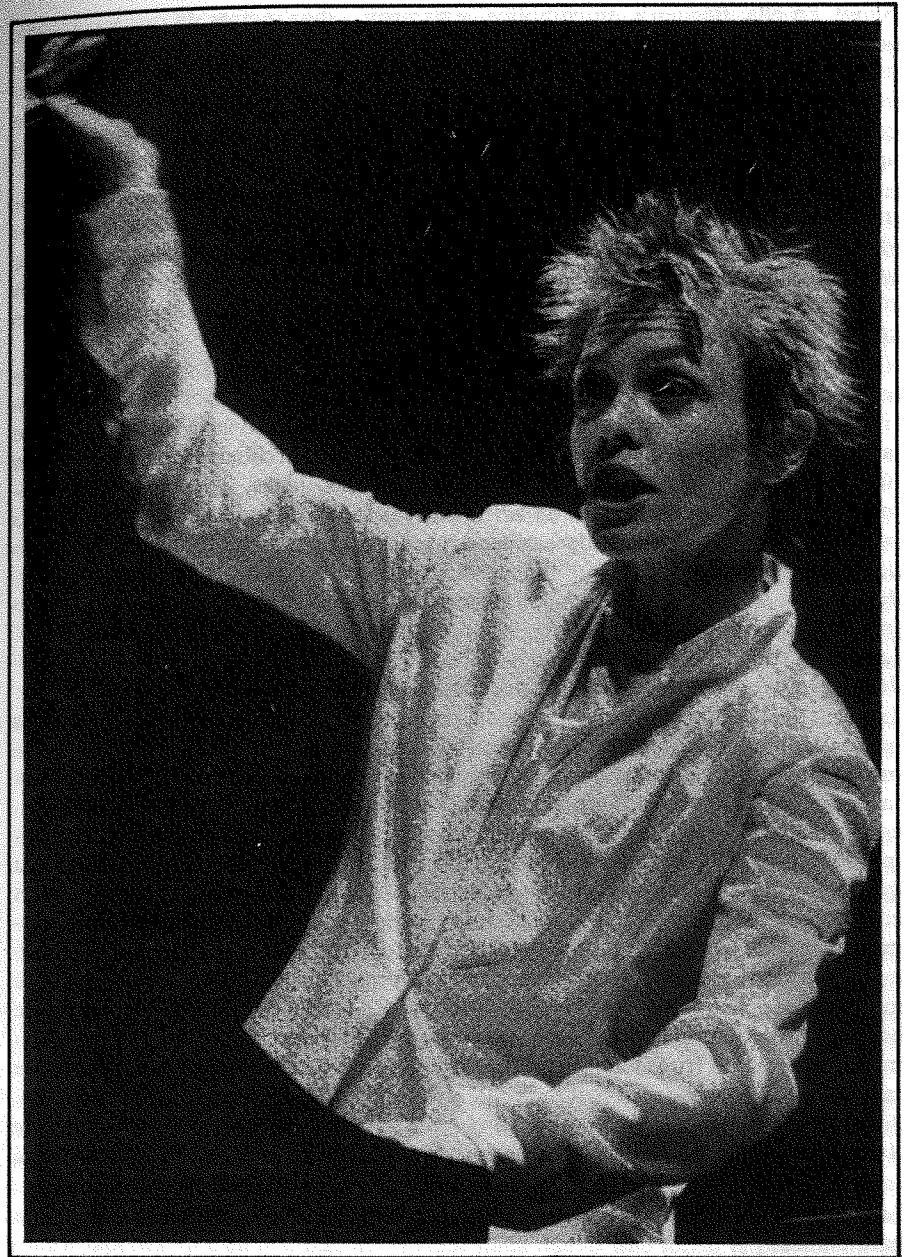
**Laurie:** Hay algunas reglas, sí. Una de ellas es tratar de no ser oscura.

**Joshua:** El sacrificio se ha definido como el acto de hacer algo sagrado. ¿Qué es sagrado para ti? O tal vez mejor debería decir, ¿qué sacrificios has hecho?

**Laurie:** Déjame ver... qué es sagrado... Depende del día. Nada puede ser sagrado o todo puede ser sagrado. Depende de qué tan genuina me sienta. Pero no he hecho sacrificios.

Una de las reglas no escritas del arte interpretativo es que el público debe convertirse en parte de la obra de arte. No se permiten observadores. Hasta cierto punto, todos hacemos arte interpretativo, todos somos artistas interpretativos. (En la jerga estadounidense, una confrontación desagradable se llama "a bad scene". En la jerga francesa la tendencia de un individuo a actuar de una manera irracional se llama "cinema"; por ejemplo, "Ah, dejémoslo que haga su cinema" —en español el término equivalente es "hacer teatro", T.) En este sentido, los artistas interpretativos son descendientes directos de los artistas conceptuales de principios de los 70 (como Christo), de los artistas que hacían *happenings* a mediados de los 60 (como Allan Kaprow) y de los artistas pop de finales de los 50 y comienzos de los 60 (como Andy Warhol). El rasgo común entre todos ellos es provocar un impacto inmediato: todas estas formas hacen un valor de la conmoción, de la carga que los artistas transmiten al público, completando de esa manera el circuito y convirtiendo la obra de arte en un todo.

En 1974, como parte de una pieza llamada *Trans-fixed*, un artista llamado Chris Burden recibió gran atención del mundo neoyorquino del arte cuando se hizo crucificar a un volkswagen. Burden también es bien conocido por su obra llamada



*Shoot*. En ella, Burden y un cómplice se pararon a diez metros de distancia entre sí en la F-Space Gallery. Entonces el cómplice sacó una pistola y disparó, hiriendo a Burden en el brazo izquierdo. (Entre los artistas neoyorquinos que reaccionaron vigorosamente ante *Shoot* estaba Laurie Anderson, quien en 1975 escribió una canción dedicada a Burden con el título de "No es la bala lo que te mata, sino el agujero").

La primera obra interpretativa de Laurie Anderson se estrenó en 1972 en un invernadero en Rochester, Vermont. Titulada *Automotive*, la pieza consistía en varias docenas de automóviles, camiones y motocicletas estacionadas alrededor de una plataforma con el público sentado dentro de la plataforma. Empleando un código de hojas de colores, la "orquesta" de *Automotive* hacía sonar sus cláxones en concierto.

En el primer número de *Performance Art Magazine*, en 1979, Laurie hizo una de las mejores aproximaciones que se hayan hecho para explicar el arte interpretativo: "Las obras tradicionales inventan personajes y predicen sus vidas más allá de la obra. Mi aproximación me permite tener una mayor libertad para jugar con disyunciones e intermitencias, y enfocar incidentes, ideas, colisiones. Personalmente me siento más cerca de la actitud del comediante que improvisa, no sólo porque creo que la risa es poderosa, sino porque el comediante trabaja en el marco del tiempo real".

**Joshua:** *En tus conciertos y en las fotografías tu cabello parecería estar recibiendo transmisiones de todo el mundo.*

**Laurie:** Sí, así es.

**Joshua:** *¿Qué es lo que haces con tu cabello para que se vea de esa forma?*

**Laurie:** (Ríe) Me gustaría decir que en realidad hay transistores y condensadores que están recibiendo señales, pero no hay nada de eso. Es sólo que se me pone medio grasoso... (cierra los ojos). Déjame pensar... por qué me corto el pelo de esta manera... (abre los ojos). Una vez estaba en Munich, pasando un fin de semana, esperando a alguien o algo. No puedo recordar qué. Y ahí estaba este chavo llamado Winston Tong, quien era un artista interpretativo, y estaba aburrido. Así que decidimos que él me cortaría el cabello. "Padre -le dije- ¿Alguna vez has cortado el pelo antes?" "Oh, muchísimas veces", me dijo. "Magnífico. Pues comencemos". Y él fue el que me hizo este corte de cabello (ríe). Después me dijo que antes sólo se había cortado el pelo a sí mismo. Pero a mí me gustó. Ahora me lo corto sola, habitualmente mientras hablo por teléfono, aunque en un par de ocasiones, en que he tenido conversaciones muy extrañas, me lo he cortado solamente de un lado (ríe), y unas cuantas veces me he dejado partes completamente rasuradas sólo porque sigo cortando mientras hablo. Olvido lo que estoy haciendo.

**Joshua:** *Siempre que le digo a alguien que me gusta tu música, me dicen, "¿Laurie Anderson? ¿No es ella la artista experimental?" Es como si trabajaras en un laboratorio y representaras experimentos.*

**Laurie:** (Sonríe) Sí. Debería. Desearía tener un laboratorio. Quizá hasta usaría una bata blanca.

**Joshua:** *La gente aún no sabe cómo llamarte. Has sido etiquetada como "artista interpretativa", "minimalista", "música feminista" y, en Art in America, como una "radiante madona del medio oeste transformada en una punk neutral". Ahora bien, las etiquetas son una parte inevitable de la fama; la gente necesita un vocabulario si ha de apreciar y discutir tu trabajo, pero, ¿qué piensas tú de ti misma, qué piensas que eres?*

**Laurie:** Pienso en mí misma como una narradora de cuentos. Todas las otras cosas -las imágenes y la política musical- son solamente maneras de ampliar la historia y de aprender a decirla de diferentes maneras. Creo que la gente necesita etiquetas para poder ordenar lo que hace. Una de las etiquetas que la gente emplea es "artista interpretativa", y creo que también yo la empleo, porque no sé lo que es y creo que tampoco lo sabe mucha otra gente, de manera que se vuelve maleable. Lo principal es que en realidad existe una diferencia entre el trabajo que yo hago y lo que hace alguien que merece el nombre de "artista experimental". Usualmente el arte experimental es aburrido.

**Joshua:** *A mí tu obra no me parece experimental en absoluto. De hecho, creo que es bastante tradicional.*

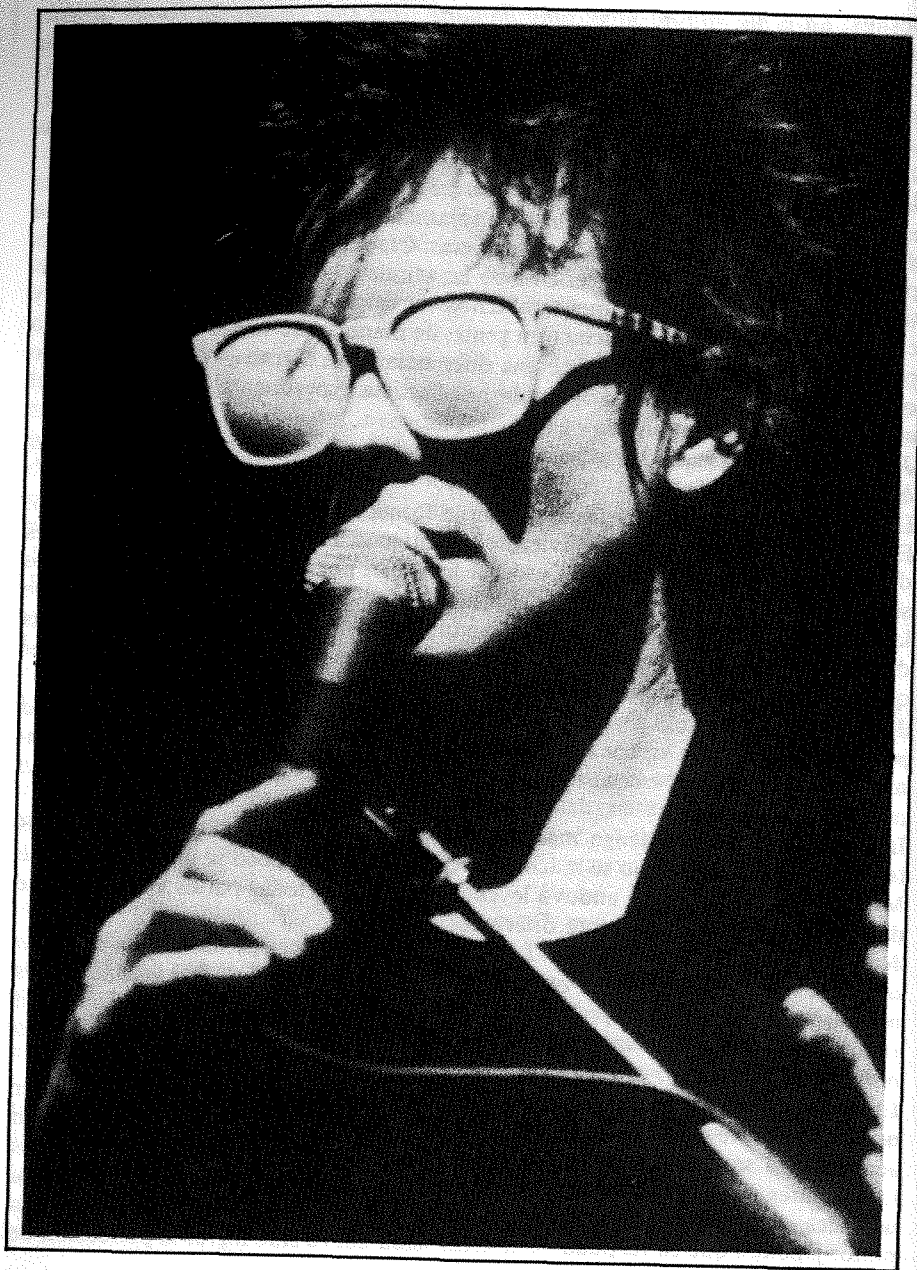
**Laurie:** También yo lo creo. Trabajo con la forma artística más antigua: el relato. Esa fue la primera forma que tuvieron los antiguos. Con frecuencia mi trabajo es descrito como algo futurista -el uso del lenguaje, por ejemplo- pero en muchos sentidos no tiene nada que ver con el futuro o con lo que ocurre ahora. Muchas de las canciones de *Mr. Heartbreak* emplean un lenguaje muy arcaico, de las películas de los 40. "Hey sport" o "Hey pal" -ya nadie habla así ahora. Y me gusta saber que es una historia compartida por mucha gente que ha visto estas películas.

**Joshua:** *En Provenza, a finales de la Edad Media, los trovadores usaban la poesía para contar historias acerca del amor, la política y la belleza. También representaban sus baladas en escenarios con música y utilería. ¿Sientes que algo te liga con ellos?*

**Laurie:** Probablemente tengo más cosas en común con Mark Twain que con los trovadores. En realidad no sé mucho acerca de ellos. Tampoco sé mucho acerca de Mark Twain, excepto que anduvo leyendo su obra por todas partes y que leerla le daba un significado totalmente diferente.

**Joshua:** *He aquí una cita tuya: "Las ideas feministas acerca de la igualdad y la capacidad de las mujeres son, en mi opinión, bellas y exactas. Por lo tanto no es necesario disfrazarlas para presentarlas como arte". ¿Qué hay acerca de la igualdad y la capacidad? ¿Acaso un artista -o cualquier individuo- no hace más por su mundo siendo singular y único que igual y capaz?*

**Laurie:** Ese comentario sobre las ideas feministas en realidad no trataba de trazar un paralelo entre esas ideas y las ideas del arte. Era sólo para ilustrar una discusión acerca de la separación entre el arte y las ideas. Creo que uno de los aspectos importantes de ser artista es la singularidad de la visión. Supongo que se debe a una idea occidental acerca de lo nuevo como opuesto, por ejemplo, al ideal de un pintor japonés, que en realidad no es crear nada nuevo sino lograr la perfección de



los maestros a través de la imitación. Pero imagino que la meta de todo artista es una especie de perfección más que lograr algo único; no importa que el mundo sea asombrosamente nuevo, sino que sea asombrosamente perfecto.

**Joshua:** *Jackson Pollock dijo que no consideraba sus pinturas como obras acabadas hasta que colgaran en los muros de otra gente. En tus canciones trabajas con un montón de fragmentos –inferencias, sugerencias, trozos de conversaciones. ¿Cómo sabes cuándo debes detenerte? ¿Qué es lo que te dice que has determinado una canción?*

**Laurie:** No las veo como fragmentos. Pienso en ellas como partes de una pintura. Me gusta la idea de Jackson Pollock. No considero que una obra de arte esté completamente acabada a menos que alguien la vea y tenga lugar una transferencia. En cuanto a cuando detenerte, bueno, el punto final ocurre siempre de diferente manera. A veces es como si saliera corriendo para presentarla y en otras lo único que sucede es que se me acaba el presupuesto para la grabación. Muy, muy ocasionalmente, me parece que es perfecta. Pero usualmente dejo de trabajar en una canción porque no sé cómo corregirla.

**Joshua.** *Me da la impresión de que no harías la clase de música que haces si no hubiera gente a tu alrededor para verla y escucharla.*

**Laurie:** La haría, pero sólo la haría aquí. No me molestaría en tomar un avión e ir a diferentes lugares. Lo mismo vale para los así llamados “mensajes” en mi obra. La gente parece preocupada: “Pero, ¿qué quiere decir?” “¿Qué es lo que dices?” “¿En dónde encaja esto dentro de la categoría de los mensajes?” Para mí ese ha sido siempre un problema, porque, si tuviera un mensaje, lo que haría sería escribirlo en una hoja de papel de la manera más clara posible y hacerlo circular. No haría diapositivas ni películas ni canciones porque no son muy eficientes. Para mí, eso es lo que establece la diferencia entre el arte y las ideas. El arte es una experiencia sensual; nunca corroboro los hechos.

Recuerdo haber leído una historia en una revista. La pregunta era: ¿es factible que los niños que ven violencia televisada sean más capaces de tomar una pistola y volarle a alguien la cabeza? ¿O pueden distinguir entre el mundo ficticio, como en un libro de cuentos, y decir, “habitualmente eso no ocurre?” La respuesta era muy extraña. Era: sí, habitualmente los niños son capaces de hacer esa distinción, con excepción de las familias que se comportan como si estuvieran en la televisión. Bueno, se entiende de lo que están hablando, pero desde un punto de vista estadístico el asunto es ridículo.

**Joshua:** *Cuando tocas el synclavier, suena como si estuvieras en algún punto debajo de la canción, sosteniéndola con las ricas ondas de sonido que el instrumento produce. Pero en el momento en que comienzas a tocar el violín todo cambia. Tu violín irrumpe en todas direcciones. Está en todos lados porque el sonido que extraes de él es a la vez instrumental y vocal.*

**Laurie:** Creo que el violín es el instrumento más cercano a la voz humana femenina. Siempre he querido hacer que el violín suene como una voz. El violín en realidad es una extensión de mi voz.

**Joshua:** Después de quince años de tocar el violín clásico, lo abandonaste en 1969. Sobre este respecto se te ha citado diciendo: "Abandonar la práctica del violín fue una de las pocas cosas en mi vida de las que estoy realmente orgullosa. Me estaba convirtiendo en una tecnócrata, y no me interesa la virtuosidad técnica. Me gusta la música imperfecta. Casi no sé cómo son mis partes y me agrada sentirme incómoda." Yo leo esa cita como parte de tu incesante empeño de permanecer como una amateur iluminada y evitar convertirse en una refinada profesional. ¿Estarías de acuerdo en ello?

**Laurie:** Una amateur iluminada... Bueno, desearía ser iluminada y sin duda soy una amateur, lo sé, y no una profesional. Pero no. En cierto sentido trato de pulir las cosas, pero entonces me recuerda tanto a la televisión que deliberadamente cometo algunas pifias en mi trabajo porque me parece más humano de esa manera.

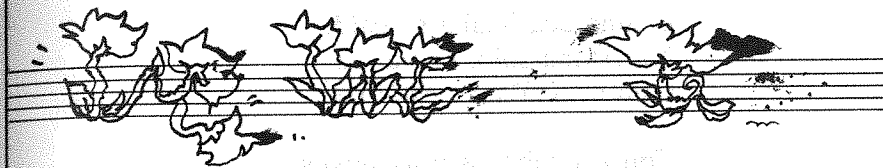
**Joshua:** Siempre comienzas tus conciertos en un estado de ceguera y torpeza. No puedes ver a través de los lentes que usas porque están hechos de papel, y el público no se da cuenta de que no puedes ver. Tus primeros movimientos sobre el escenario son vacilantes, como los primeros pasos de un niño. ¿Esa torpeza visual es una especie de declaración acerca de tu desconfianza en la virtuosidad técnica?

**Laurie:** Supongo que la ceguera y la torpeza son algo importante para mí. Se trata, otra vez, de ser lo opuesto a un profesional de la televisión.

**Joshua:** ¿Crees que quizá, si te convirtieras en una ejecutante demasiado profesional, perderías parte de la claridad e inmediatez que confiere poder a tu trabajo?

**Laurie:** Sí, eso creo. Si uno se vuelve muy bueno en algo pierde mucho. Lo que ganas es algo distinto. Esto nos lleva otra vez a la cuestión del virtuosismo. Puedes practicar mucho en un cuarto y luego salir y demostrarle a la gente que has practicado mucho. Y eso puede ser asombroso. La gente con la que trabajé en *Mr. Heartbreak* -Peter Gabriel, Adrián Belew, Bill Laswell- estaban muy inspirados musicalmente y me hicieron querer volver a practicar el violín. Pero trato de ser inocente. Si trato de ver las cosas como si las estuviera viendo por primera vez de manera que también pueda sentir cosas que no había sentido en mucho tiempo. Creo que la mayor parte de las cosas son tan extrañas que, si uno las describe tal cual son, la descripción ya es suficientemente extraña. No se tiene que ser surrealista para pensar que el mundo es extraño. Basta con ser totalmente realista.

## SEIS POETAS MEXICANOS



ALBERTO BLANCO  
DAVID HUERTA  
FRANCISCO HERNÁNDEZ  
HERMANN BELLINGHAUSEN  
BLANCA LUZ PULIDO  
FRANCISCO SERRANO

ALBERTO BLANCO  
LA MÚSICA Y EL ECO

I

*a Paul Delvaux*

Era noche de pocas estrellas  
y en el rumor de las frondas  
la luna acariciaba su caída.  
No estaba solo: había luz  
y un cónclave de estatuas.

Con los cabellos muy largos,  
suelos, sin cintas ni flores,  
podía sentir en sus sienes  
y en su seno desnudo un eco  
del ritmo de los rieles...

Los trenes a lo lejos  
con su pesada sobrecarga  
abandonaban el corazón  
y la cabeza: una manzana  
de plata en el telón azul.

Una arboleda de sombras blancas  
bajo la red de las estrellas.  
El límpido zumo de la noche  
goteando sobre los cuerpos  
en prodigiosa procesión.

De pronto, todas las estatuas  
despertaron: buscando el centro  
de la ciudad, en el jardín  
– como la pulpa y la semilla –  
se encendieron en un abrazo.

Y fue la luna una sola mujer.  
Una sola sílaba brillante:  
¡Ah! Besé maravillado su boca.  
Roja la esmeralda de su pecho.  
Maduro fruto del alba.

II

*a Gustav Klimt*

He aquí la vieja costumbre de la especie:  
¡Mirar un cuerpo y entonar una oración!  
El martillo de espuma cincela cada pose  
y las cuerdas recortan el espacio musical.

Alguien que espera aquí soporta la humedad  
de los muros con flores de amapola y jazmín,  
del sueño en el azoro que en medio de las horas  
desliza sus dedos sobre el enigma creciente...

¿De dónde viene esta melodía recién amanecida  
que corre un velo sobre la miseria cotidiana?

¿Qué es esta manzana de oro que desde el sexo  
llama a la estrella gemela de su plexo solar?

Es la noche que llora dorada de misterios  
y da forma a los frutos de un amor olvidado.

Es la sensación de haber perdido para siempre  
la quietud de la tierra y la calma del mar.

(del libro *CROMOS*, Tezontle, F. de C.E.)

DAVID HUERTA

## LLUVIA, MÚSICA DE STOCKHAUSEN...

Lluvia. música de Stockhausen (es el *Canto de los adolescentes*),  
lentos pasos.

Mi cuerpo está en la neblinosa rectitud que la noche propaga.  
No es la hora de pensar en todo lo que he creído. Me lo pregunto,  
vuelvo a

creer que recuerdo, a pensar que algo he preguntado.

El viento trae gotas y constelaciones hasta mis ojos.

Los adolescentes murmuran el goteo de la muerte  
con trazos como puntas de plata -frío cauterio- en mis oídos  
mojados, enredados

a la rectitud obsesionante de la noche: calles largas y definitivas,  
edificios cortados en bloques, geometría delirante de la ciudad,  
orden de los callados delirios que la ciudad protege.

¿Qué he creído? Vienen sonando los rectilíneos dioses de la  
lluvia oscura,

el *Canto de los adolescentes* arde bajo mis pies memoriosos.

El recuerdo de una fiebre, un animal fantástico. ¿Cuál recuerdo?

¿Qué he creído?

Horas inconvenientes para interrogarse  
en medio de la ironía del agua vertical y el suave limbo del  
agua horizontal.

Interrogarse, interrogarse. ¿Quién, qué es Karlheinz Stockhausen?

Música del siglo que despedaza cristalerías en los dientes de  
los fantasmas: definiciones rápidas,

oscuras manos en la gruta de los bolsillos, hurtos de la noche  
mojada, mojada

como mis propios labios mojados que han besado la carne del día  
y han dicho palabras adversas sobre la noche multitudinaria.

De *Incurable* (Ediciones Era. 1987)

FRANCISCO HERNÁNDEZ

## ERAS DOS, ROBERT SCHUMANN

Eras dos, Robert Schumann,  
dos gemelos distintos en un sólo cerebro  
verdadero.

Uno quería que tu corazón  
se enterrara dentro de un violín  
y el otro que se sembrara  
en una maceta.

Uno quería que tu mano derecha  
se sepultara dentro de un clavicordio  
y el otro que se guardara  
en un barril de cerveza.

Uno quería que tu voz  
se callara dentro de un caramillo  
y el otro que resonara  
dentro de una muchacha.

Eras dos, Robert Schumann,  
dos gemelos distintos viviendo al borde  
de un ventisquero.

Del libro *De cómo Robert Schumann fue  
vencido por los demonios*, que las Ediciones  
del Equilibrista publicará próximamente.

HERMANN BELLINGHAUSEN

NUEVE AÑOS  
(UN REQUIEM DE BRAHMS)

*Denn alles Fleish, es ist wie Grass*

Un coro regresa sus voces  
al recinto de infancia  
donde todo comienza  
canta un servicio difunto  
cerca del ángulo agudo  
que aboveda la iglesia

y enamora el incienso

Tengo nueve años  
y una cicatriz fresca en el vientre

Una procesión  
negra de mujeres  
persigna y se indulge y comulga  
para mayor gloria del dios  
y del muerto que el dios guarda en su gloria

Después tuve noventa años  
de entre mis arrugas brotó la hierba

Esparadrappo que reza latines  
un hombre se transmigra en casulla  
riega la caja con agua bendita

Yo canto en el coro  
rodeo el bulto oscuro  
del cuerpo presente  
oscilo un incensario y sonrío

Ya nunca vuelvo a tener nueve años

BLANCA LUZ PULIDO

MÚSICA

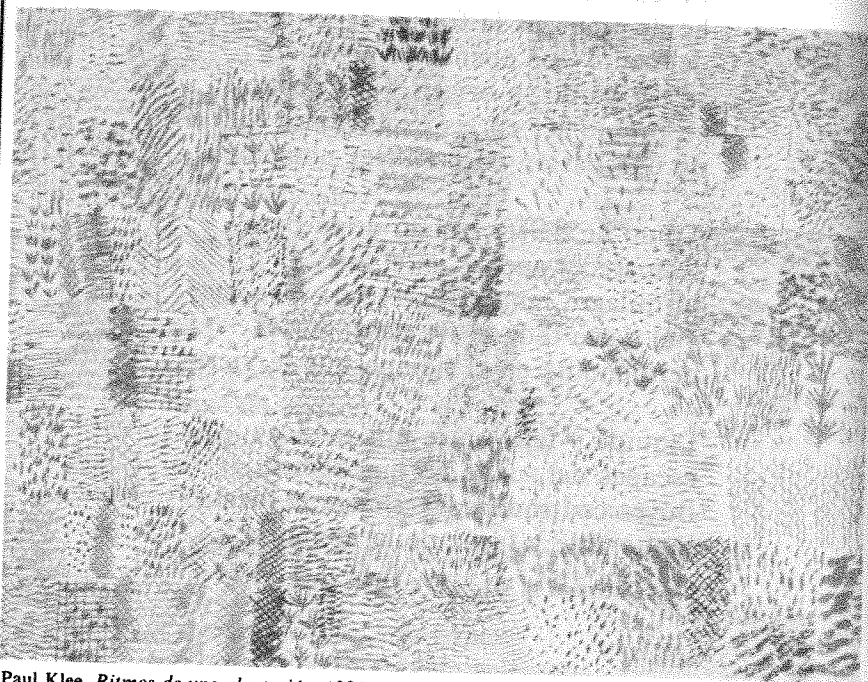
En cuál de mis acordes  
he de empezar la fragua de tu nombre,  
del canto que apenas comenzado  
se olvida de su origen y sorprende  
su propio ser en las evoluciones  
de una pasión en perfectas notaciones.

Cómo he de ser testigo de tu paso  
si apareces apenas en el aire  
tu milagro tenaz y sucesivo  
y al darte toda al fin desapareces  
perdiéndote en el tiempo que te vierte.

Líquida y feliz entre mis manos  
escapas del sueño en que naciste,  
fluyes continua y leve hacia la forma  
inalterable y fugaz de la memoria.

FRANCISCO SERRANO

PAUL KLEE PINTA RITMOS  
DE UNA PLANTACIÓN



Paul Klee. *Ritmos de una plantación*, 1925

*De la musique avant toute chose*

P. Verlaine

Todo tiene sentido  
todo entraña un sonido  
En Berna (Hallerstrasse) visión retrospectiva  
una lámpara que cae hecha añicos  
Los adultos hablaban entre sí  
oh no podía entender sus palabras  
Frases sí dichas rápidamente  
frases interminables  
carentes de sentido  
como una lengua extraña

Y un concierto

Brahms (en *re menor* para piano...)  
Presencias presencias presencias  
En el vidrio de la ventana  
contemplo mi reflejo

¿Quién

desde ahí mira inmóvil  
bajo la luz desnuda de la lámpara  
*Quién* quién observa...?

Me siento deshecho

armonía con el tiempo nublado y sombrío  
Trabajar con encono  
Trabajar más rápido nervios  
Un tono repartido

salpicar el conjunto  
contrastar las imágenes  
con manchas del pincel  
tangencialmente  
tocando los contornos  
Un escenario para los humores del alma  
Acuarela  
húmedo sobre húmedo  
en el papel mojado  
ahora necesito  
nuevamente el contorno  
¡Gloria al espacio a la ley que lo mide!  
Habrá quienes no reconozcan  
la verdad de mi espejo  
proyecto formas en la superficie  
obligo a la tercera dimensión  
a meterse en un plano  
Nada de escorzos  
Eso también es algo  
(Hasta soñé con ello  
Me sueño me sueño a mí mismo  
acostado una forma difícil pero plana  
pegado a las sábanas)  
Soy mi estilo  
¿Y si tuviera que morir...?  
Sopla el viento ya Hacia el oeste  
La primera lluvia del año  
Paisaje espléndido  
Bosques de violeta oscuro  
Un susurro un quejarse  
y entrechocar de ramas rash rash  
Música  
Vibraciones alteraciones crepitaciones  
Acordes  
sobre un tejido continuo

¿No escuchas  
los sonidos del mundo  
el viento agitando las hojas  
sonando rash como una multitud  
de agregados pequeños?  
Un orden casi melodioso  
Los sonidos  
(Klang)  
como los colores  
contienen agujeros  
huecos entre uno y otro  
Matices timbres pausas  
Todo tiene sentido  
todo exhala un sonido  
Los gusanos los pájaros los árboles  
todo resuena todo  
nos dice cosas increíbles  
Crece se expande un tono penetrante  
conjunto bien trabado  
¿Abolición del tiempo?  
Pasado y porvenir son simultáneos  
(Si fuera musicalmente posible  
la abolición del tiempo  
ocurriría un florecimiento...)  
La pintura  
polifónica aventaja a la música  
Lo temporal aquí  
es espacial  
Como imágenes reflejadas  
en las veloces ventanillas  
de un tren en marcha  
lo efímero es tan sólo  
una parábola  
lo que vemos  
una interpretación

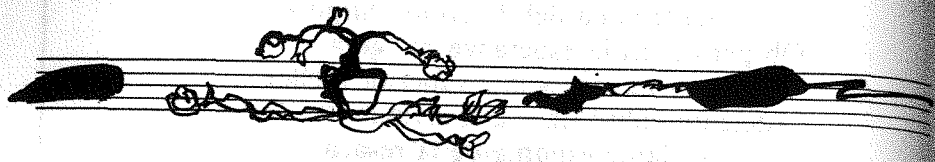
La vida está en el fondo  
¡Penetrar en el alma  
crear la luz  
como una pulsación de la energía!  
En el estanque se reflejan nubes azules  
Llueve apaciblemente  
como la respiración en el sueño  
Veo la luz en función del dibujo  
Plasmarla  
como color en movimiento  
Viejos árboles ¿Pasión dominada?  
¿Sí? Nietzsche está en el aire  
Alejarme irme hacia la primavera  
lejos siempre más lejos  
(Tengo miedo de amar tanto a la música  
ha venido a ser para mí  
una amante embrujada  
Lo que acaso equivale  
a la infelicidad)  
Alegoría el sol incuba gases  
que se levantan y luchan con él  
Una delgada capa nebulosa  
veladura transparencia muy tenue  
atravesada apenas  
por la honda luz  
Qué difícil pintarlo  
Ritmos altas  
Un afán puro sin materia  
Lo esencial en el arte  
no ver hacer visible  
Algo más cerca de La Creación  
pero no suficiente  
¿Por qué tienen tanta prisa los hombres  
como olas azuzadas  
por la incesante tempestad

quién sopla sobre ellos cuál viento?  
La tromba del deseo los empuja  
Oh pero a mí la esperanza me guía  
Soy un navegante superior a ellos  
¡Adelante hábito libre allá arriba!  
adelante espuma de la resaca  
Amo  
¡qué intensificación de todas las cosas!  
En mi alma reverberan  
llamaradas sonoras  
montañas exageradamente altas  
sin pie  
¿Y hablabas de sonar sin tono tú  
canción cansada?  
Mi corazón está ardiendo en sus últimas brasas  
¡La música la música...!  
En la tormenta me esclarezco



Paul Klee en su estudio,  
Weimar, 1925

## LA FLAUTA DE PAN



ROBERT-LOUIS STEVENSON

Traducción de Jaime Moreno Villarreal

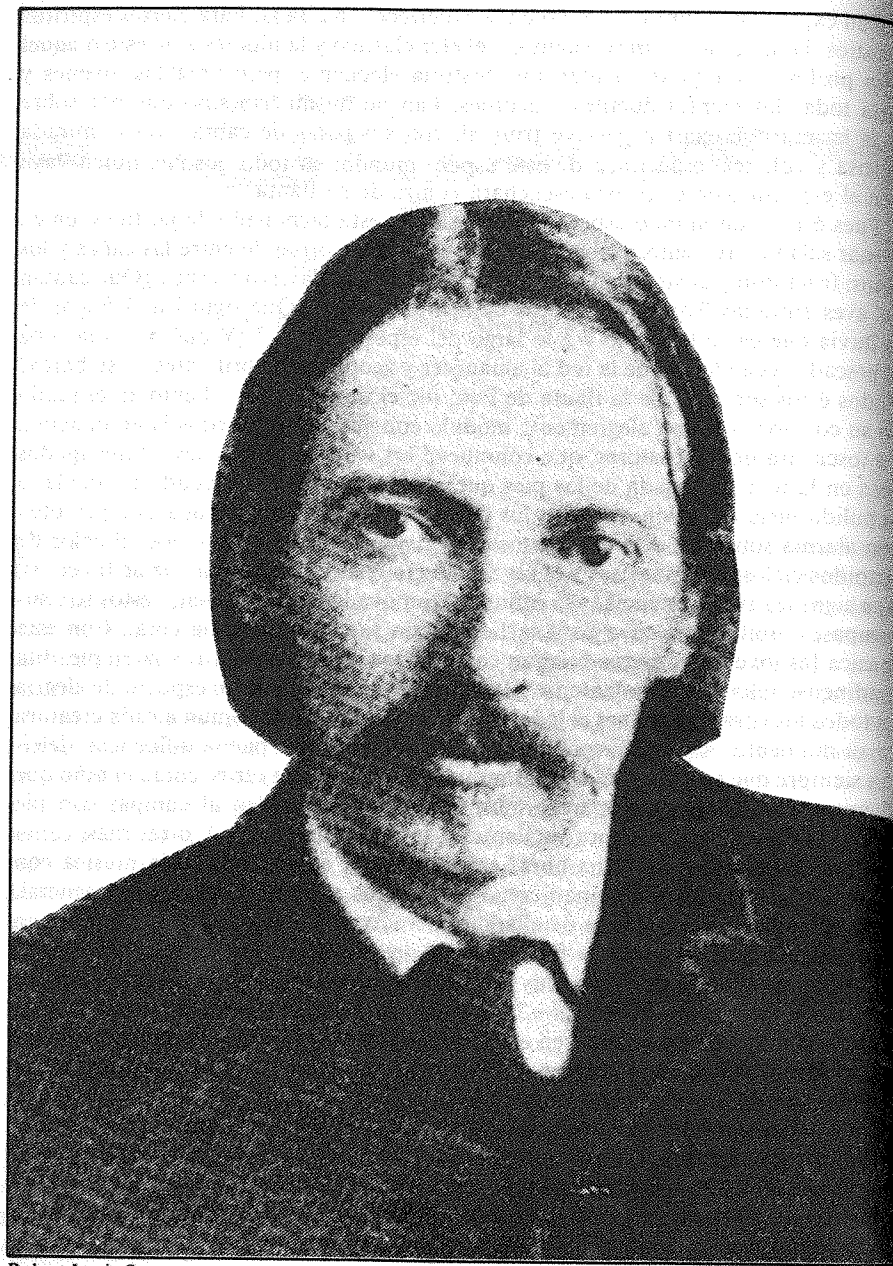
El mundo en que vivimos ha sido nombrado y cantado de muy diversos modos por los más ingeniosos poetas y filósofos, éstos reduciéndolo a fórmulas e ingredientes químicos, aquéllos pulsando la lira en sonoros metros en loa de la obra de Dios. Lo que la experiencia ofrece es de una trama intrincada, y la mente electiva tiene que rechazar buena parte antes de proveerse de los materiales para una teoría. El rocío y el trueno, Atila el destructor y los corderitos recién nacidos pertenecen a un orden de contrastes que ninguna costumbre puede asimilar. Hay una tesitura agreste y extraña que tensa la trama del mundo, como si proviniese de un planeta hostil al hogar de la vida. Las cosas no son congruentes, y visten extraños disfraces: la flor perfecta se cría en el estiércol, y después de alimentarse por un tiempo con las exquisitas destilaciones del cielo, decae nuevamente al polvo indistinto; y con las cenizas de César, nos dice Hamlet, los mocosos hacen pasteles de tierra y se embarran la cara. Y aún más, a la magnánima luz del verano, si la rastreamos con la lente de aumento científica, la veremos proceder de la más portentosa pesadilla del universo —del inmenso sol flagrante: un mundo de explosiones tumultuoso, rugiente, enemigo de la vida. Basta el sol para producir en el hombre aversión por el cuadro que habita; y nadie supondría que hubiera una mancha verde o siquiera habitable en un universo tan atrocemente iluminado. Y sin embargo es gracias al resplandor de tal conflagración, junto a la cual el incendio de Roma fue un chispazo, que podemos nosotros hacer nuestro número y celebrar tertulias en casa bajo el portal de la enramada.

Los griegos imaginaban a Pan, el dios de la naturaleza, ora estampando de modo terrible en el suelo sus patas, tanto que dispersaba a los ejércitos, ora en las márgenes del bosque en un mediodía de verano soplando su flauta hasta que encantaba los corazones de los labradores de la montaña. Y los griegos, al imaginarlo así,

daban expresión al límite extremo de la experiencia humana. Para ciertos espíritus mustios, la materia y el movimiento, y el éter elástico y la hipótesis de este o aquel otro profesor con gafas cuentan una historia elocuente; pero para los jóvenes y para todas las mentes dúctiles y acordes, Pan no ha muerto sino que por sobre toda la jerarquía clásica pervive triunfal, con sus patas de cabra, con la mirada gozosa y colérica, espécimen de este áspero mundo: en todo bosque, quien vaya con el espíritu bien dispuesto escuchará el aire de su flauta.

Pues éste es un mundo áspero y, no obstante, está tachonado de jardines; en él, el mar salado y revuelto recibe a los claros ríos que corren de entre las cañas y los lirios; fructuoso y austero; un mundo rústico; soleado, lascivo y cruel. ¿Qué cantan las aves entre las frondas en épocas de apareamiento? ¿Qué significa el fragor de la lluvia que cae a lo ancho y a lo largo del espeso bosque? ¿Y qué melodía silba el pescador cuando tira de la red al amanecer y acopia peces brillantes en su barca? Todos éstos son aires de la flauta de Pan; fue él quien les dio aliento en el júbilo de su corazón, y quien alegremente moduló con sus labios y dedos la entonación. La tosca risa de los pastores, que conmueve los valles a carcajadas y tañe agudos ecos en la roca; la tonada de los pies que cruzan la nocturna ciudad iluminada, o la pulida pista del salón de baile; los cascos de caballos en manada que percuten con alarma sobre los extensos pastos; la canción de apresurados ríos; el color de lípidos cielos; y las sonrisas y el vivo contacto de las manos; y la voz de las cosas, y su significativa apariencia, y la influencia renovadora que exhalan —éstos son sus compases jubilosos, a cuyo paso la tierra toda surca en armonía coral. Con esta música los jóvenes corderos brincan como al son de un tamboril, y la empleadita londinense salta atropelladamente a la danza. Pues introduce un espíritu de alegría en todos los corazones; y ver el lado feliz de la naturaleza es común a cada creatura en su momento. Algunas responden vocalmente bajo una buena influencia, deleitan siempre que son deleitadas, y comunican su felicidad a otros, como el niño que al mirar cosas hermosas aparece hermoso. Otras responden al compás con pie inepto, y describen una figura vacilante en la danza universal. Y otras más, como amargos espectadores de una obra teatral, reciben en su corazón la música con impávido semblante, y caminan como extranjeros en medio del regocijo general. Pero dejémosles fingir con su detallado esmero, que no hay hombre cuyo pulso no se agite cuando Pan entona la frase musical del éxtasis y pone al mundo a cantar.

¡Ah, si eso fuera todo! Pero muy frecuentemente el aire cambia, y en el aullido del viento nocturno que hostiga a las naves, abate las grandes embarcaciones y el arraigado cedro de las colinas; en el rayo mortalmente fortuito o en la furia de las aguas desbordadas, reconocemos el "terrible fundamento" de la vida y la cólera del corazón de Pan. La tierra emprende la guerra abierta contra sus hijos, y bajo su más suave tacto esconde traicioneras garras. Las corrientes frescas nos invitan hasta el ahogamiento; el fogón doméstico se incendia en las horas de sueño y se lo lleva todo. Todo es benigno o maligno, provechoso o funesto, no en sí, sino por sus circunstancias. A cambio de unos cuantos días soleados en Inglaterra, el huracán se desencadenará y el Mar del Norte deberá pagar un tributo en barcos repletos de



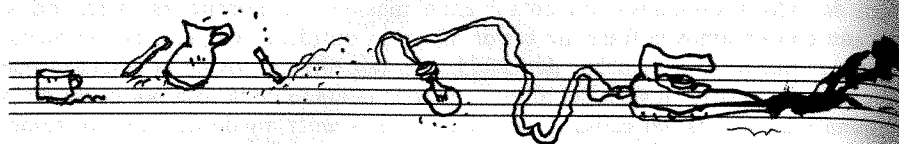
Robert-Louis Stevenson.

gente. Y cuando la música universal ha conducido a los amantes por la senda del recreo, confiados en la simpatía de la Naturaleza, repentinamente el aire muda a un tono menor y la muerte emboscada bajo el tálamo nupcial logra una presa. Pues en un beso va la muerte, las caricias más amantes son fatales, y en esta vida en la que una cosa hace presa de la otra, con demasiada frecuencia nace el niño del cadáver de la madre. No es sorpresa, dado un estado de cosas a tal punto traicionero, que los hombres sabios que crearon para nosotros la idea de Pan pensaran que de todos los miedos el miedo a él era el más terrible, porque los abarca todos. Y aún conservamos la frase: un terror pánico. Considerar los peligros con demasiada minuciosidad, escuchar demasiado atentamente en pos de la amenaza que surca la persuasiva música del mundo, apartar la mano de la rosa por causa de la espina y de la vida por causa de la muerte: eso es tener miedo de Pan. Los respetabilísimos ciudadanos que huyen de los placeres y responsabilidades de la vida, y se mantienen con el sombrero bien puesto en la cabeza sobre el término medio de la costumbre, evitando la derecha y la izquierda, los éxtasis y las agonías, ¡qué sorprendidos quedarían si oyeran cómo se expresa mitológicamente su actitud, y tuvieran que reconocerse como los temblorosos timoratos que huyen de la naturaleza por miedo de la mano del dios de la naturaleza! ¡Penetrante es el sonido de las flautas de Pan que encuentran al banquero escondido tras el mostrador del banco! Pues desconfiar de nuestros impulsos es desertar de Pan.

Hay momentos en que la mente rehusa satisfacerse con la evolución y exige una más cruda explicación de la suma de la experiencia humana. A veces se presenta la disposición de reír ante el lado humorístico de la vida, como cuando, abstrayéndose de la tierra, imaginamos a la gente afanándose a pie o sentada en barcos o en veloces trenes, mientras el planeta gira en dirección contraria de manera que, a pesar de sus prisas, viajan retrocediendo a través del universo. A veces se presenta en el ánimo del deleite, y otras en el ánimo del terror. Por lo menos, siempre habrá momentos en los que nos rehusemos a ser relegados por esa explicación simuladora apodada ciencia, y exijamos en cambio alguna imagen palpitante de nuestra situación, que represente el confuso e incierto elemento en que vivimos, y que satisfaga a la razón por medio del arte. La ciencia describe el mundo como si escribiera con la punta fría de una estrella de mar; todo lo que dice es cierto, ¿pero qué pasa cuando se lo compara con la realidad sobre la cual versa, en la que los corazones palpitan aceleradamente en abril, y la muerte descarga su golpe, y los cerros se cimbran con el sismo, y hay un resplandor que reluce en cada cosa, y un estremecimiento del oído en cada ruido, y la ficción ha encontrado un hogar entre los hombres? He aquí que volvemos al antiguo mito, y oímos al flautista de patas de cabra hacer su música que es precisamente el encanto y el terror de las cosas. Y cuando una cañada nos invite a visitarla, imaginemos a Pan que nos guía adelante con gracioso trémolo; o cuando nuestro corazón se sobresalte con el estruendo de la catarata, digámonos que ha estampado su pezuña en la cercana espesura.

# DOCUMENTOS

## LOS PROBLEMAS DEL COMPOSITOR AMERICANO



ERNEST ANSERMET

### *El problema formal*

Cuando se considera retrospectivamente la historia de la música se tiene la impresión de que los acontecimientos se encadenan en ella de una manera tan lógica que su determinación no tuvo nunca nada de problemático y obedeció a una necesidad palmaria. Y, sin duda, la libertad del genio creador está dominada, en efecto, por una lógica superior; lógica que éste debe descubrir a cada paso y ahí radica su problema esencial. No se la reconoce más que una vez resuelta, pero el músico en la mayor parte de las veces la resolvió sin sospecharlo, sintiendo sólo su proximidad de una manera más o menos aguda, especialmente angustiada en los cambios de la historia. Este es el problema que dificulta y atormenta algunas de las obras juveniles que Debussy nos legó como la *Fantasia* para piano y orquesta o *Primavera*. Este es el problema que preocupó a Wagner en los grandes intervalos que separan sus etapas creadoras: *Tristán*, *Los Maestros*, *El Anillo*. Pocos creadores verdaderos escaparon a él. Hubiera sido necesario para ello que el músico naciese en el seno de una cultura en plena afirmación propia, y a cuyo llamamiento pudiera responder plenamente. Tal es el caso de Bach cuya obra nace y se desenvuelve sin vacilación ni inquietud, como si fuera impulsada y sostenida por una fuerza natural. Pero, por lo general, la presencia del problema se trasluce en los laboriosos desasimientos de la personalidad creadora o en sus cambios de "maneras".

Este problema es, por lo demás, un problema colectivo. ¿Acaso no se trata de una "obra por hacer" mediante la cual el compositor debe comunicarse con su

medio? Su solución no depende por tanto únicamente de la cualidad del que se entrega a ella. Además, esta solución es siempre irracional.

En el momento del renacimiento musical francés, que siguió a 1870, la lógica parecía indicar que la obra esperada surgiría de la tendencia franckista –aparentemente síntesis de la tradición germánica y del genio francés–, pero las primeras notas del *Prelude à l'après-midi d'un faune* disiparon esa ilusión. Se esperaba al Mesías de la "rive gauche" y venía de la "rive droite"; se esperaba una sinfonía o un drama lírico y llegaban trozos que eran más que sinfonías sin llegar a serlo; un drama lírico completamente diferente de aquel que se había previsto. Es que la acción creadora es libre y su lógica rebasa nuestra lógica especulativa. Por ello al hablar del problema de la composición yo no tengo la pretensión de indicar cómo lo resolverá el compositor americano. Al compositor americano se la plantean muchas cuestiones que le son propias, pero el problema de que aquí se trata se le presenta a él como se ha planteado siempre y a todos. Y como este problema preocupa a muchas cabezas jóvenes del Norte y del Sur estimo útil subrayar algunos de sus aspectos.

Lo que yo llamo el "problema" del compositor es esencialmente una cuestión de "cómo". Pues si existe alguna veleidat de creación es que hay cierta base, un "que", alguna cosa en el estado de necesidad o de deseo que sólo se definirá tomando forma. El "qué" no se conoce más que en su configuración y este punto de la configuración se resuelve en el descubrimiento de elementos que llamamos "estilos" y "formas".

Se emplea la palabra "estilo" para designar un carácter general –así el "estilo imitativo" o el "estilo sinfónico"– como un carácter particular: el estilo de Mozart o los tres estilos de Beethoven. Pero en ambas acepciones el estilo es siempre un cierto orden funcional de los elementos sensibles (melodía, armonía y, eventualmente, ritmo y timbre). El estilo, por consiguiente, se halla determinado en cierto grado merced a los elementos escogidos o impuestos por las circunstancias, pero no obstante, posee su expresión propia que se relaciona con la cualidad del orden por él instaurado. De esta suerte el estilo contrapuntístico –definido por la independencia de las voces en la unidad armónica que componen– significa un mundo de libertad donde se establecen relaciones y se afirma un orden –un mundo conforme al de la visión espiritual de las cosas. Por el contrario, el estilo armónico con la subordinación de todos sus elementos a su valor tonal expresa un mundo de dependencia recíproca, un mundo polarizado: tal el mundo del corazón, el de las cosas sentidas.

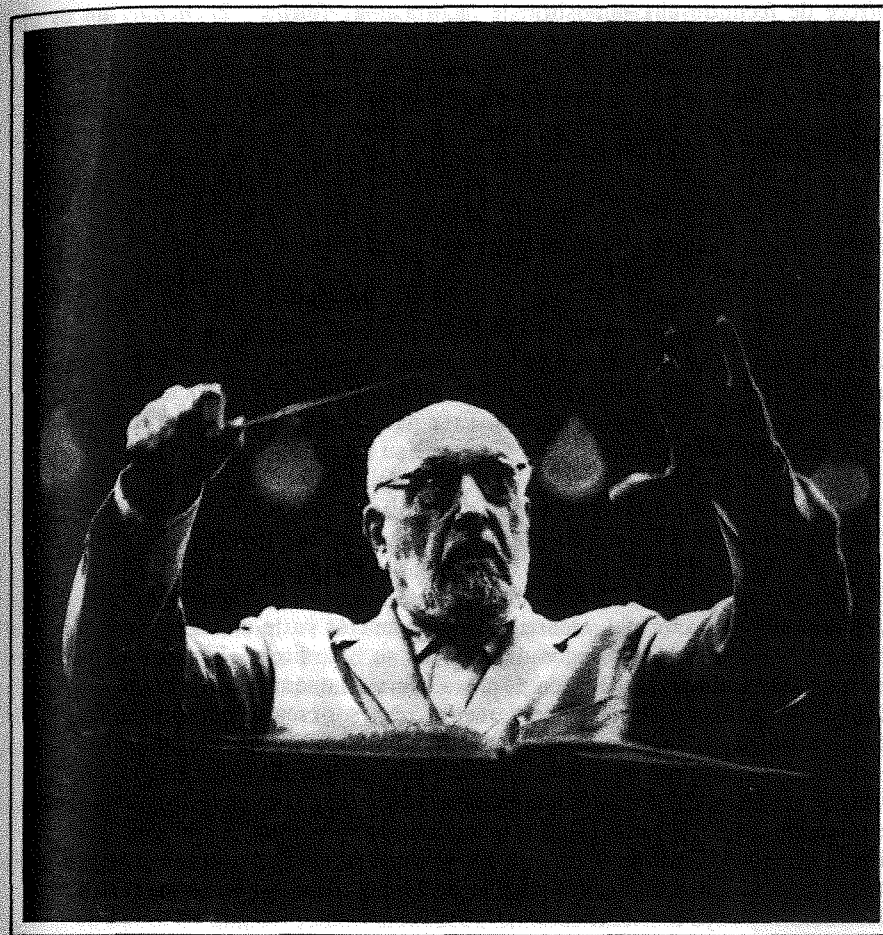
Lo que los músicos llaman "forma" podría ser enunciado más explícitamente: "razón formativa de la invención". Es el conjunto de disposiciones y de condiciones que permiten elaborar y cumplir la "obra por hacer" en un estilo dado. La forma está, por consiguiente, adherida al estilo y, como este último, en mayor grado todavía, presenta una doble faz. Como los "principios reconciliadores" de que hablan los psicólogos, la forma tiene la naturaleza del símbolo, poseyendo simultáneamente una acepción concreta y una significación espiritual. En su cali-

dad de ley que dicta sus caminos, sus libertades y sus límites a la invención, define por sí misma el sentido de sus juegos. La forma *fuga*, por ejemplo –elaboración de una obra sobre un solo elemento melódico (el sujeto) tratado según el orden contrapuntístico con sus metamorfosis o sus derivados (contra-sujeto, respuesta, contrapunto)–, es el máximo de invención en el máximo de disciplina; toda la expansión creadora posible del sujeto dentro de la más rigurosa fidelidad a sí mismo. Y esta es la condición de la “personalidad” espiritual, de la cual Goethe decía: “Äusserlich begrenzt, innerlich unbegrenzt”, o sea: “exteriormente limitada, interiormente ilimitada”.

La forma *sonata* es por esencia un organismo total; la acción melódica emplea en ella valores tonales, como el escultor al modelar se complace en alternar la sombra y la luz, y los valores tonales son las palancas de la emoción. La forma sonata es, por tanto, representativa de un mundo de sentimientos; su bi-tematismo es el órgano de un drama –conflicto del hombre con el mundo, con la naturaleza, consigo mismo–; de ahí las ricas aplicaciones que de ella se ha hecho al lirismo.

Por lo tanto, la forma, al igual que el estilo, no puede separarse del espíritu determinado de donde salió y que le da su plenitud de sentido. No se reduce, como se ha creído con demasiada frecuencia, a un plano estereotipado, a un cuadro muerto y a datos puramente materiales. Ese es el error del academismo y la forma así comprendida sólo vale para dar una apariencia de sentido a una fantasía impotente o para sostener una invención de corto aliento. La forma no adquiere una existencia concreta más que realizándose, siempre diferente y empero fiel a sí misma, de igual manera que en el orden biológico el tipo produce un nuevo individuo en cada ejemplar de la especie o del género. Desprendida de su significación espiritual la forma pierde toda eficacia, a menos que de ella no nazca, como un injerto, otra forma, animada de un nuevo espíritu.

Si el academismo incurre en el error de menospreciar el carácter vívido y significativo de la forma, otro riesgo consiste en querer llevarla demasiado lejos. En un artículo de una revista mejicana el señor Alejo Carpentier da a los jóvenes compositores el mismo consejo que pone en labios de uno de los falsos maestros de la música contemporánea: “Encontrad vuestra propia forma”. Si Alejo Carpentier hubiese frecuentado los medios musicales de Berlín, hace treinta años, sabría que esa palabra estaba muy en boga en torno a Busoni, quien no tuvo necesidad de inventarla, pero que hizo de ella uno de sus artículos de fe. Para Busoni cada obra implica su propia forma. En la medida en que esta consideración del carácter individual hace perder de vista la existencia de “tipos” formales, produce un individualismo excesivo que Eric Satie ha caricaturizado lindamente escribiendo sus *Morceaux en forme de poire*. En la mayoría de las ocasiones los que enuncian ese precepto confunden la realización particular de una forma con la misma forma. Ciertamente es que en el alba de nuestro siglo esta confusión era casi inevitable, pues bajo la acción del romanticismo las formas habían perdido toda clase de consistencia y cada “obra por hacer” planteaba de nuevo la cuestión de la forma enteramente. Ahora bien; lo que antes dije basta para hacer comprender que la



Ernest Ansermet.

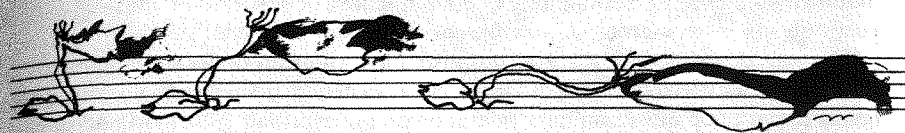
forma es un elemento impersonal. Por lo mismo que confiere a los elementos sensibles una significación espiritual, da a un orden personal un alcance colectivo. (Mediante el trujamán de la forma el artista se comunica con su medio y hace que sea reconocida por este su verdad personal. Sin llegar a la tesis de Paul Bekker, para quien toda imagen sonora no es otra cosa que un símbolo social, debe admitirse que la forma tiene siempre una significación social). El imperativo formal requiere siempre una experiencia personal, es cierto, pero de una realidad colectiva.

El mismo artículo de Alejo Carpentier necesita otra aclaración. Justificadamente dicho articulista distingue los elementos fecundos de los elementos estériles en la música popular. Pero sería un error creer que la música popular, aun en lo que

ofrece de fecundo al compositor, le facilita una "forma". El *menuet* no es una forma sino una especie particular de la forma de *lied* y todas las piezas de la *suite*, con excepción de la *ouverture*, no son más que variedades de la misma forma. La música popular —según intenté demostrar en mi precedente artículo— procura al compositor elementos de estilo, pero no "formas"; responde esencialmente al "qué"; la forma plantea una cuestión de "cómo" y es aquí donde sopla el espíritu. Si la forma tiene el alcance significativo que acaba de verse deducirse de ello que la música no la realizará con plenitud más que en ciertos momentos históricos. Entre tanto la música sólo es un juego que tiene por lo menos la ventaja de mantener su ejercicio. Y esto es lo que evidencia claramente la historia. Hasta la fecha no se encuentran en ella más que dos especies de formas: las polifónicas que culminan en la fuga, que nacieron en la Iglesia cristiana y fueron la expresión de una sociedad fundada en lo espiritual, y las formas armónicas, de las cuales la principal es la sonata (forma madre de la sinfonía) que expresan una sociedad donde fue establecida la primacía del corazón. Esta naturaleza simbólica de los elementos formales contiene el secreto de su vida y de su muerte. Así, por ejemplo, el carácter humano, tras haber sido un elemento de unidad (por consiguiente, constructor de formas) ha llegado a ser, en virtud de su diferenciación progresiva un elemento de disociación, es decir, de disolución formal. E inclusive esto acabamos de experimentarlo.

El último representante del lirismo personal, Schoenberg, sintiendo la necesidad de una renovación formal, recurrió, como la mayor parte de los compositores del día, a formas antiguas consideradas sólo en su base literal. Esta suma preocupación formal de la música contemporánea es precisamente un índice de la pérdida del sentido de la forma. Evidencia que los recursos creadores actuales ya sean de orden mecánico, sensual o cerebral, resultan insuficientes para facilitar una orientación espiritual a la vida. Estas formas, vaciadas de su contenido, completamente literales, a que recurren nuestros compositores, no son ya elementos de unidad espiritual sino simplemente de inteligibilidad. Pero esta "deshumanización del arte", que ha descubierto Ortega y Gasset, no tiene sólo un aspecto negativo. Es una reacción contra aquella primacía de lo "humano" que había llegado a ser destructora y cuya corriente fatal no puede remontarse; es una voluntad de ir más allá y de reencontrar a todo precio una forma que, por el momento, se acepta desde fuera, y arbitrariamente como un dogma, esperando poseer una fe. ¿Volverán los tiempos de la forma viva y expresiva de nuestra vida? ¿Y cuándo, de dónde nos vendrá el genio que dote de un alma a este arte que ha llegado a ser puro objeto, y que haga resplandecer aquel elemento divino que fue antaño consecuencia de la fe cristiana y luego de la fe humanitaria? Esta es la cuestión que se les plantea hoy día ansiosamente a los músicos de ambos mundos.

## LA MÚSICA DE LOS AINUR



J.R.R. TOLKIEN

Traducción de José Hernández Prado.

*La versión definitiva de "La Música de los Ainur" forma parte de la obra póstuma de J. R. R. Tolkien, El Silmarillion, que publicó Christopher Tolkien en 1977 y de la que recientemente apareció una traducción al español. Esta versión definitiva fue escrita en algún momento de la década de los cincuenta, y como todo El Silmarillion preparado finalmente para publicación por el hijo de su autor; intenta adaptar al universo de la Tierra Media creado en El Hobbit y El Señor de los Anillos los elementos y contenidos de El Libro de los Cuentos Perdidos, obra que Tolkien comenzó a escribir en 1916 ó 1917 y que constituía el original "Silmarillion". La versión de "La Música de los Ainur" que presentamos a continuación data de alrededor de 1919, y está tomada de la reciente edición de El Libro de los Cuentos Perdidos (Londres, George Allen and Unwin, 1983), preparada también por Christopher Tolkien. No sólo difieren en esta versión original muchos nombres, situaciones y formas de expresión con respecto a la versión definitiva. Sobre todo, ella es particularmente afortunada en cuanto al objetivo de conformar una cosmogonía a partir de la música. Esta es su meta fundamental, y no la de coordinar dicha cosmogonía con el sistema mitológico de la Tierra media.*

(Nota del traductor)

Y dijo Rúmil:

“Escuchad ahora cosas que no han sido oídas entre los Hombres, y que entre los Elfos se cuentan sólo de vez en cuando; así fue que Manwë Súlimo, Señor de los Elfos y de los Hombres, las susurró a los padres de mi padre en las profundidades del Tiempo. Contemplad que Ilúvatar yacía solo. Antes que todas las cosas él cantó primero para dar ser a los Ainur, cuyos poder y gloria son los más grandes entre sus creaturas, dentro y fuera del mundo. Después les preparó moradas en el vacío, y vivió con ellos enseñándoles muchas cosas, la principal de ellas la música.

‘Luego quiso hablarles proponiéndoles temas de canción y de feliz himno, revelándoles muchas de las grandes y maravillosas cosas que siempre había vislumbrado en su mente y su corazón, y que ahora ellos convertirían en música. Así, las voces de sus instrumentos se alzaron con esplendor alrededor de su trono.

‘Después de un tiempo Ilúvatar propuso a los Ainur un poderoso designio de su corazón, desenvolviendo una historia cuya vastedad y majestad no había sido igualada por nada que él hubiera relatado con anterioridad. Y la gloria de su principio y el esplendor de su final maravilló a los Ainur, que se inclinaron ante Ilúvatar, y se quedaron sin habla.

‘Entonces dijo Ilúvatar: “La historia que yo he puesto ante ustedes, y la gran región de belleza que les he descrito como el lugar donde toda aquella historia podrá desarrollarse y efectuarse, sólo están relatadas en un bosquejo. No he llenado todos los espacios vacíos, ni he revisado para ustedes todos los adornos y las cosas amables y delicadas de las que mi mente está colmada. Es mi deseo ahora que hagan una gran y gloriosa música y un cantar sobre este tema; es mi deseo (considerando que les he enseñado ya mucho y puesto brillantemente en ustedes el Fuego Secreto) que ejerciten sus mentes y poderes adornando este tema con sus propios pensamientos e ingenio. Yo me sentaré y escucharé, y estaré contento de que a través de ustedes haya hecho que tanta belleza se hiciera canción.”

‘Entonces los arpistas y los laudistas, los flautistas y los gaiteros, los órganos y los incontables coros de los Ainur empezaron a convertir en gran música el tema de Ilúvatar; y se alzó un sonido de poderosas melodías cambiando e intercambiándose, mezclándose y disolviéndose en medio del estruendo de armonías más portentosas que el rugir de los grandes mares, hasta que las moradas de Ilúvatar y las regiones de los Ainur se llenaron derramando música, y el eco de la música, y el eco de los ecos de la música fluyeron a la oscuridad y los espacios vacíos, que están más allá. Nunca hubo antes ni ha habido desde entonces, una música de tan incommensurable vastedad y esplendor; pero se ha dicho que otra aún más poderosa será tejida ante el asiento de Ilúvatar por los coros de los Ainur y de los hijos de los Hombres para después del Gran Final. Entonces los más imponentes temas de Ilúvatar serán tocados correctamente, porque los Ainur y los Hombres conocerán ya Su corazón y Su mente tanto como es posible, del mismo modo que Sus intenciones.

‘Pero por ahora Ilúvatar tomó asiento y escuchó, y durante un largo rato le pareció bien a él, porque las fallas en esa música eran pocas, y pensó que los Ainur habían aprendido mucho y bien. Pero mientras el gran tema progresaba vino al corazón de Melko intercalar materias de su propia vanidad, intuyendo que ellas no se avenían con el gran tema de Ilúvatar. Entre los Ainur, Melko había sido obsesado por Ilúvatar con algunos de los más grandes dones de poder y sabiduría y conocimiento, y a menudo se había aventurado solo por los lugares oscuros y los vacíos, buscando el Fuego Secreto que da la vida y la realidad (porque tenía el ardiente deseo de crear cosas por sí mismo a partir de la nada); nunca encontró ese fuego porque estaba con Ilúvatar, pero aquello sólo lo supo hasta más tarde.



Sin embargo, dio en pensar profundos pensamientos arteros que no mostró ni siquiera a Ilúvatar. A algunas de estas maquinaciones e imaginaciones las introdujo en su música, y la franca aspereza y la discordancia se levantaron alrededor de él, y muchos de los que tocaban cerca vacilaron y su música se debilitó, y sus pensamientos se hicieron inacabados y confusos, mientras que muchos otros entonaron aquella música, pero ya no más el gran tema con el que habían comenzado al principio.

‘De este modo, la maliciosa travesura de Melko se esparció ensombreciendo la música, porque aquellos pensamientos suyos procedían de la negrura exterior hacia la que Ilúvatar no había volcado aún la luz de su rostro. Porque sus pensamientos secretos no se hermanaban con la belleza del diseño de Ilúvatar, sus armonías estaban rotas y destruidas. Pero todavía Ilúvatar permaneció sentado y escuchando, hasta que la música alcanzó un abismo de oscuridad y una inimaginable fealdad; entonces Ilúvatar sonrió tristemente y levantó su mano izquierda, e inmediatamente, nadie supo claramente cómo, un nuevo tema comenzó a sonar en medio del desorden, a la vez parecido y no con el primero, recuperando dulzura y poder. Pero la discordia y el ruido que Melko había levantado comenzaron a arremeter en contra de este nuevo tema, y hubo una guerra de sonidos, y creció un estruendo dentro del cual era muy poco lo que podía distinguirse.

‘Entonces Ilúvatar levantó su mano derecha y ya no sonrió, sino que lloró; y he aquí que un tercer tema, que no era en modo alguno como los anteriores, creció en medio del tumulto hasta que al fin pareció que había dos músicas desarrollándose simultáneamente a los pies de Ilúvatar, las dos completamente diferentes. Una era

verdaderamente grande y profunda y hermosa, aunque mezclada con una tristeza infinita: la otra, que había crecido ya hasta lograr su unidad y su sistema, era pesada y vana y arrogante, y gritaba triunfalmente contra la otra como queriendo ahogarla: sin embargo, y aún y como ensayada para repiquetear formidablemente, esta segunda música encontrábase a sí misma y de alguna manera complementando o armonizando con su rival.

‘Pero a la mitad de esta lucha sonora, cuando las estancias de Ilúvatar se agitan y un rugido sordo recorría los lugares oscuros, Ilúvatar alzó sus dos manos, y en un acorde desmesurado, más profundo que el firmamento, más glorioso que el sol y tan penetrante como la luz de su mirada, la música se estrelló y cesó.

‘Entonces dijo Ilúvatar: “Poderosos y gloriosos son los Ainur, y entre ellos es Melko el más grande en conocimiento; pero lo que él puede saber, al igual que todos los Ainur, es que yo soy Ilúvatar, y aquellas cosas que han cantado y ejecutado ¡mirad! yo las he creado no en las tonadas que ustedes ejecutaron en las regiones celestes, acaso como una alegría para mí y un juego para ustedes, sino, mejor, para tener forma y realidad tanto como vosotros, Ainur, las tienen, pues yo los engendré para compartir la realidad de Ilúvatar mismo. Tal vez amaré yo a estas cosas que vienen de mi canción tanto como amo a los Ainur, que son de mi pensamiento, o tal vez más. Pero vos, Melko, veréis que ningún tema puede ser tocado salvo si viene al final del propio Ilúvatar, que nadie puede alterar esa música a despecho de aquél. Porque el que intente hacer esto se encontrará a final de cuentas ayudándolo a diseñar una cosa de aún mayor grandeza y más compleja maravilla: ¡fijaos! a través de Melko el terror como fuego, las penas como aguas oscuras, la ira a manera de trueno y el mal tan lejano como mi luz de los confines oscuros, se han integrado al diseño que yo puse ante ustedes. A través de Melko han sido hechas la pena y la miseria, como estrépito de música sobrevalorada; y también la crueldad, la rapacidad, la oscuridad, el fango repugnante y toda putrefacción de obra o de palabra, los vapores venenosos y la flama violenta, el frío inmisericorde y la muerte sin esperanza, todo ello en la confusión de sonidos. Pero a través de él y no por él, pues como Melko verá y también ustedes, y todos aquellos seres que deben ahora morar entre su maldad y soportar con él su miseria y desgracia, su terror y maledicencia, todo redundará al final en mi magna gloria, y no hace al tema sino más digno de ser escuchado, la vida más digna de vivirse y el mundo más enigmático y maravilloso, de modo que todas las creaciones de Ilúvatar podrán llamarse sus más grandes y sus más amadas.”

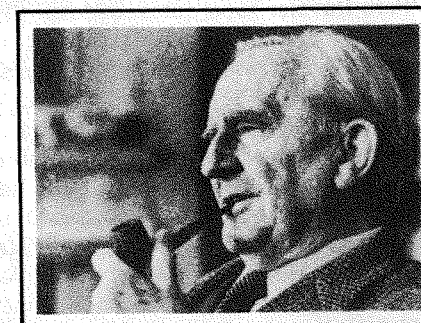
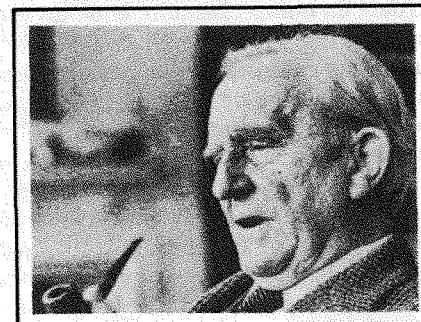
‘Entonces los Ainur temieron y no comprendieron del todo cuanto había sido dicho, y Melko se llenó de vergüenza y de ira por la vergüenza. Pero Ilúvatar, apreciando el asombro de los Ainur, se levantó glorioso y salió de sus moradas, atravesó las bellas regiones que había diseñado para los Ainur introduciéndose en los lugares oscuros, y les pidió lo siguieran.

‘Cuando todos alcanzaron la exacta mitad del vacío contemplaron, donde debía haber vacuidad, un panorama de belleza y maravilla insuperables; e Ilúvatar dijo: “¡He aquí vuestros coros y vuestra música! Aún mientras ustedes toca-

ban y por mi voluntad su música cobraba forma, y ¡fijaos! incluso ahora el mundo se desenvuelve y su historia comienza, como igual lo hizo mi tema en vuestras manos. Cada uno de ustedes encontrará contenidos aquí, en este diseño que es mío, los adornos y florituras que ingenió; incluso Melko descubrirá allí aquellas cosas que imaginó para designio de su corazón, y que no estaban en armonía con mi mente, para encontrarlas como una parte del todo, tributarias de su gloria. Sólo una cosa he añadido, y es el Fuego que da la Realidad y la Vida.” Y contemplad: el Fuego Secreto ardía ya en el corazón del mundo.

y se regocijaron por ver la luz, que encontraron a la vez blanca y dorada, y gozaron ante el placer de los colores, y el imponente rugir del océano los colmó de nostalgia. Sus corazones estaban contentos a causa del aire y de los vientos, y a causa de las materias de las que estaban hechas la Tierra, el hierro y la piedra, la plata y el oro y muchas otras sustancias; pero de todas ellas fue el agua la que tuvieron por más preciosa, y la que más buena y grandemente alabaron. En verdad que vive todavía en el agua un eco muy profundo de la Música de los Ainur, y es fecha que muchos de los Hijos de los Hombres escuchan con emoción la voz del mar, añorando por no saben qué cosas.

‘Sabed entonces que el agua fue principalmente el sueño y la invención de Ulmo, el Ainur a quien Ilúvatar había instruido más profundamente que a los otros en las profundidades de la música; el aire y los vientos y los éteres del firmamento fueron ingenidados por Manwë Súlimo, el más grande y noble de los Ainur. La Tierra y la mayor parte de sus buenas sustancias fueron ideadas por Aulë, a quien Ilúvatar había enseñado muchas cosas de sabiduría, apenas en menor número que a Melko, aunque todavía había muchas de ellas que no procedían de él.



—Pero Ilúvatar habló a Ulmo y le dijo: “No veáis cómo Melko ha concebido fríos mordientes sin moderación, porque ni con ello ha destruido la belleza de vuestras aguas cristalinas y estanques limpidos. Aún cuando él ha pensado conquistarlos completamente, mirad que la nieve ha sido creada, y que las heladas han escrito sus exquisitos trabajos; el frío ha erigido sus castillos soberbiamente.”

Y habló otra vez Rúmil:

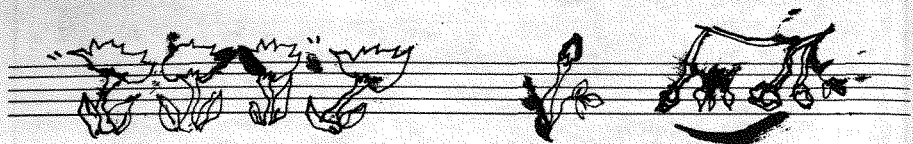
¡Fijaos! Después de la salida de los Ainur y del final de su vasallaje, todo permaneció tranquilo durante mucho tiempo, mientras Ilúvatar observaba. Pero repentinamente este dijo: “Mirad que yo amo al mundo, pues es una estancia de juego para los Eldar y los hombres que son bienamados. Cuando vengan los Eldar ellos serán con mucho las criaturas más adorables y más hermosas, y más profundas en el conocimiento de la belleza, y más felices que los Hombres. Pero a los Hombres yo daré un nuevo obsequio, uno muy grande.” Por eso él decidió que los Hombres tendrían una virtud de libertad, lo que significa que dentro de las fuerzas y las sustancias y las probabilidades del mundo podrían conformar y dirigir sus vidas, más allá incluso de la original Música de los Ainur, que es como destino para todos las demás criaturas. Esto hizo Ilúvatar para que los Hombres lo completaran todo en su forma y en su ventura, y el mundo culminara hasta en lo más último y lo más pequeño. ¡Fijaos! aún nosotros los Eldar hemos desgraciadamente descubierto que los Hombres tienen un extraño poder para el bien y para el mal, y para modificar las cosas del mundo en consonancia con su ánimo, a despecho de los Dioses y de los Genios; por eso decimos que “el destino no conquista a los Hijos de los Hombres, que sin embargo son extrañamente ciegos dondequiera que su felicidad debiera ser grande.”

—Pero Ilúvatar supo que situados los Hombres en medio de la contienda de los Ainur, no sabrían usar ese regalo en armonía con sus designios. Y añadió diciendo: “Estos también encontrarán en su tiempo que todo lo que han hecho, aún las más horribles de sus obras y de sus venturas, redonda siempre al final en mi gloria, y es tributario de la hermosura de mi mundo.” Y sin embargo los Ainur dicen que el pensamiento de los Hombres es a veces pesaroso incluso para Ilúvatar; por eso si la dádiva de aquel don de libertad era su envidia y su asombro, es aún más grande maravilla para esos Dioses y esos Genios la paciencia de Ilúvatar al respecto de su abuso. Viene no obstante con este don de facultad el que los Hijos de los Hombres permanezcan vivos en el mundo por sólo un corto tiempo, y que con todo no perezcan completamente para siempre, mientras que los Eldar poblarán el mundo hasta el Gran final, a menos que sean abatidos o consumidos por la pena (porque a estas dos muertes ellos están sujetos), ni verán subyugada su fuerza hasta los diez mil siglos y muriendo renacerán en sus hijos, por lo que su número jamás aumenta ni disminuye. Pero mientras que los Hijos de los Hombres sobrevivirán al paso de las cosas en un segundo encuentro, cuando la Segunda Música de los Ainur, aquello que Ilúvatar ha pensado para los Eldar más allá del fin del mundo no lo ha revelado ni siquiera a los Valar, y Melko no lo ha descubierto.



La última fotografía de Tolkien, 9 de agosto de 1973.

## LAS MANOS SUTILES Y LOS COSACOS DEL TECLADO O DE CÓMO INTERPRETAR A BACH



WANDA LANDOWSKA

Traducción de Elíseo Bolland y Andrea Cruz

Consideremos por un momento algunas opiniones polémicas de cómo interpretan a Bach. “Las obras del gran Cantor son como una catedral majestuosa. Al interpretarlas, uno debe pensar principalmente en hacer resaltar sus grandiosos esquemas contrapuntísticos sin preocuparse del detalle.”

“La obra de Bach le recuerda a uno el encaje fino y valioso. Se debe hacer resaltar su complicación científica.”

“Las obras del gran Cantor están hechas de granito, son definitivamente herculeanas. Para permanecer fiel a un estilo tan grandioso, inelástico y frío no debemos dejarnos influir por ningún sentimiento que no sea el deseo de ser completamente impersonal”.

¿Por qué darles un nuevo aliento a estas bellezas tan severas? Si Bach viviera probablemente sería más emotivo. Si estuviera al tanto de nuestros instrumentos modernos indudablemente modificaría muchas cosas; como está muerto, debemos darle a su música la sonoridad e intensidad emocional de nuestro temperamento contemporáneo, debe de haber un mayor efecto dramático, más octavas en el bajo, una intensidad de interpretación más trágica”.

“Para conservar las características de la obra”, dice el virtuoso soberbio, “no debemos emplear pedales, que no existían en esos tiempos tan lejanos”.

“Los instrumentos antiguos tenían más pedales que los modernos”.

Y así sucesivamente. Sería imposible citar todos los prejuicios que se encuentran en los conservatorios, salas de conciertos o entre los críticos. El más común es aquel que dice que Bach fue el Czerny del siglo XVII. Un Czerny genial que escribió ejercicios muy difíciles para piano y órgano, extremadamente útiles para el desarrollo de la mano izquierda y el cuarto dedo.

Pero muchos músicos prestan poca atención a esta polémica acerca de Bach. Consideran resuelto el problema ya que piensan como los grandes pianistas de la mejor tradición, especialmente Anton Rubinstein. Quizá sería más interesante conocer la actitud al respecto de este maestro y virtuoso.

### La actitud de Rubinstein hacia Bach

“Todos los grandes compositores hasta Haydn”, dice Rubinstein, “nos han dejado completamente a oscuras en sus intenciones en cuanto a la interpretación de sus obras, y no hay manera de saber algo definitivo acerca de esto. Hoy es imposible encontrar dos músicos que estén de acuerdo siquiera en la forma de ejecutar los adornos. Philips Emmanuel Bach escribió un libro al respecto, pero tenía en mente los instrumentos de su tiempo. Desafortunadamente no tenemos manera de formarnos una idea exacta de estos clavicordios, clavecines, cémbalos y espinetas, así que no sabemos cómo ejecutarlos, lo cual constituye un conocimiento indispensable para la crítica”.

Pero Rubinstein no llega tan lejos como Saint-Saens que propone contentarse con leer las partituras y abandonar la interpretación de obras de las que sólo podemos dar una idea falsa e inexacta. Por otro lado, con las mejores intenciones, busca un remedio al mal e intenta obtener las delicadas sonoridades del pasado en nuestro piano moderno.

“No puedo más que creer”, dice Rubinstein, “que el piano de Bach estaba hecho de tal manera que fuera posible producir diversos efectos sonoros. Siempre me siento tentado a cambiar el ‘registro’ de los efectos dinámicos a través de diferentes estilos de tocar, y el empleo adecuado de los pedales”.

La autora de este artículo posee los dos libros del “Clave Bien Temperado” con copias de las anotaciones de expresión o comentarios hechos por Rubinstein para su serie de históricos conciertos. Junto con algunas apreciaciones apasionadas, algunas muy fantasiosas, como por ejemplo, en la Fuga en Si bemol (libro II), en la que Rubinstein imagina “El canto del Mugik” (campesino) en su carreta en medio de la estepa, encontramos instrucciones vagas, muy vagas para la ejecución.

Es evidente que su método de registro no era muy exacto: dependía de su intuición. Pero en casi todas las hojas de sus escritos, se deja ver la importancia que le daba a la relación con los instrumentos antiguos.

“El piano moderno no es el instrumento adecuado para tocar estos viejos clásicos”, decía. “Como las obras de una época determinada fueron concebidas para instrumentos de su tiempo, y por los cuales solamente pueden ser fielmente interpretados, concluyo que deben perder mucho al ser ejecutados en pianos modernos. Si Phillip Emmanuel Bach hubiera escrito un libro acerca de “el método verdadero de la ejecución del clave con expresión” significaría entonces que una ejecución expresiva era posible en los instrumentos de su tiempo”.

Rubinstein busca en vano, y no descubre ninguna posibilidad de acercamiento

con los instrumentos antiguos, y eso que tenemos ejemplares en buen estado de conservación.

“Sin embargo”, dice Rubinstein, “los instrumentos que se encuentran en los museos de Londres o Bruselas no pueden darnos una idea exacta de su calidad debido a que el tiempo altera la sonoridad del piano al grado de volverse irreconocible”.

Esto es verdad, pero los antiguos constructores dejaron especificaciones detalladas acerca de la construcción de sus instrumentos, así como tratados sobre su afinación. En general, Rubinstein exagera al afirmar que no hay forma de conocer con certeza cosa alguna acerca de la música antigua. Su época no es tan lejana de la nuestra; los siglos XVIII y XIX se distinguieron no sólo por la cantidad de genios creativos sino también por sus notables teóricos, y si de algo deberíamos quejarnos es de la cantidad de documentos existentes, ya que ni siquiera dedicando una vida entera a estudiarlos alcanzaría para conocer solo la mitad. Afortunadamente esta labor se ha hecho más sencilla gracias al trabajo de expertos como Spitta, Danreuther, Pirro, Seiffert, Fuller Maitland, Shedlock y muchos otros.

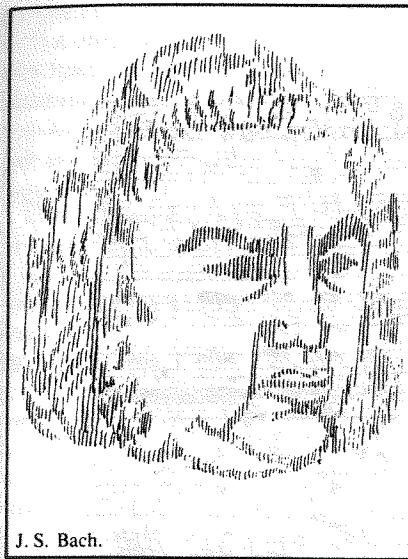
En ocasiones dudamos acerca de la ejecución de ciertos adornos. Esta confusión sobre un mero detalle puede suceder de igual modo en una música más moderna. En cuanto a Bach, él indicó precisamente cómo debían de ser ejecutados sus ornamentos, en los ejemplos dados en la primera página del *Clavierbüchlein* (pequeño libro para piano) escrito para su hijo Wilhelm Friedemann Bach, su sistema de ejecución del bajo cifrado en el *Clavierbüchlein* para Ana Magdalena Bach, así como un tratado teórico acerca de esto mismo realizado con mayor amplitud y detalle bajo el título de “Reglas y principios para la ejecución a cuatro voces a partir de un bajo cifrado o acompañamiento para alumnos por Johann Sebastian Bach, Compositor de la Corte Real y Maestro de Capilla, y también Director de Música y Cantor de la Escuela de Santo Tomás en Leipzig”.

### El ambiente de la época de Bach

No quisiera insinuar que es suficiente para ejecutar su música estar familiarizado con los instrumentos y conocer la ejecución exacta de los ornamentos y del bajo cifrado. Al contrario, hay obstáculos más serios que Rubinstein ni siquiera consideró. Para empezar, no conocemos las costumbres, modales, movimientos, actitudes ni la atmósfera de entonces. Raras veces se oye genuinamente la música del Cantor de Leipzig.

Estamos forzados a escuchar un Bach modernizado, arreglado en cuanto a las costumbres musicales actuales, aproximado a las condiciones de nuestro tiempo. Estamos a dos siglos de Bach, sin embargo su época es historia antigua, vaga, y totalmente distinta a la que vivimos, diferente en vida, arte, impresiones e ideas. Lo que buscamos, lo que nos gusta y lo que por lo general admiramos no era bien visto en aquella época.

Intensidad de expresión y sonido amplio son las cualidades más buscadas y



J. S. Bach.

admiradas en toda ejecución musical, sin embargo, estos ideales del arte contemporáneo no eran muy favorecidas hace dos siglos; en los prólogos de sus libros o en los tratados de ejecución del clavecín, los autores ante todo recomiendan gracia, fineza y precisión.

“La experiencia me ha enseñando”, dice François Couperin, “que las manos más fuertes, hábiles y veloces no obtienen con éxito la expresión de un sentimiento delicado”.

### El ideal de Bach comparado con el actual

En su búsqueda por lo perfecto, Bach no imaginó un instrumento de gran sonoridad sino uno con tono flexible y agradable hasta donde fuera posible.

En su prefacio a las Invenções, fechado en 1723, Bach dice que éstas fueron escritas para enseñar la manera correcta de tocar y adquirir un sonido que cante; desdenaba a los compositores que pensaban en gimnasias para dedos y los llamaba “Clavier Husaren” (Húsares del Teclado). Insistía en que los tres principios que regulan la Retórica Romana eran necesarios para una buena interpretación: gracia, claridad y precisión.

Hoy en día, al ejecutar a Bach, intensidad, bajos trepidantes y contrastes dinámicos exagerados son las cualidades más notables. La gracia, la inteligencia, la fe y lo sublime se han vuelto poco importantes en nuestro tiempo para ser considerados en las interpretaciones de los genios.

La música se ha vuelto demasiado popular y democrática. El propio Wagner decía que la música ha dejado de ser el placer de algunas selectas personas refinadas. Se ha convertido en un placer de todo el mundo, y todo el mundo prefiere efectos ruidosos, sensaciones que aturden y sobre todo sonoridad. Deben haber explosiones, torrentes de sonido y despliegues eléctricos para que el escucha fatigado no se duerma.

### Comparación entre los instrumentos del siglo XVII y del siglo XX

El aprecio exagerado de la intensidad y el ruido han sido un factor prominente en el llamado desarrollo de los instrumentos modernos. Por ejemplo, tomemos el órgano moderno, una inmensa construcción operada por agua o electricidad. En su libro sobre Bach, el Sr. Albert Schweitzer, un organista excepcional y autoridad

J. S. Bach, Manuscrito de *Meine Seel' erhebt den Herren*,  
62

competente en todo lo que al órgano se refiere, dedica todo un capítulo al respecto.

“La obra de Bach pierde con la sonoridad de los órganos modernos. Los registros fundamentales juegan un papel muy importante en comparación con sus combinaciones, no solo eran iguales en número que los registros fundamentales, sino que eran más agradables que nuestras combinaciones actuales y tenían un tono que era a la vez intenso y sutil y reproducían maravillosamente la escritura de la fuga”.

Estas fugas, de acuerdo con el Sr. Schweitzer, ejecutadas en un órgano moderno, se vuelven tan pesadas y masivas como grabados reproducidos en crayola.

En lo que a nuestros pianos de concierto se refiere, esas máquinas podrían ensordecir a un auditorio entero. Si comparamos sus notas masivas con las finas y frágiles líneas del clavecín podemos ver la diferencia entre los gustos de aquella época y la actual.

En la literatura antigua cada vez que un teclado es mencionado, se habla de este como algo que es acariciado, tratado con delicadeza y ternura. Aquellos instrumentos livianos y frágiles no podrían resistir la presión de la técnica moderna con el peso de todo el brazo. “La regla del puño”, soberana del imperio del teclado ha despertado nuevas ambiciones. Los intérpretes deben mantenerse al frente y no echarse hacia atrás del banco, ya que el mejor halago que pueden recibir es: “Si cierras los ojos creerías que un hombre está tocando”.

#### Las obras de Bach escritas para clavecín

Una opinión que se ha generalizado y que tiene el respaldo de una autoridad como Spitta sugiere que toda la obra “Clavier” de Bach no fue compuesta para clavecín sino para el piano. El razonamiento es siempre el mismo. La música de Bach es pesada; el clavecín, frágil; he ahí la evidente incompatibilidad. Se ha intentado sustentar esta idea, tan conveniente para los pianistas y los fabricantes de piano, en diversos documentos históricos.

Sin embargo, aquellos que conocen la limitada pero fascinante sonoridad del clavicordio no se sorprenden de que Bach haya tenido afecto por un instrumento tan noble y expresivo.

En cuanto al piano, sabemos que Bach no estaba del todo contento con los primeros modelos, sin embargo se dice que antes de su muerte estaba satisfecho con el piano que Silbermann le obsequió.

La veracidad de esta anécdota es sospechosa. En el inventario levantado luego de su muerte, en el que se citan objetos de máximo valor, el piano de Silbermann no es mencionado. De acuerdo con este inventario, Bach poseía en el momento de su muerte cinco clavecines y una espineta, sin contar los invaluable clavecines con pedalier que le dio a su hijo Johann Christian durante su vida. Pero no se mencionan pianos ni clavicordios. El valor de estos ocho clavecines eran una tercera parte mayor que el total de sus propiedades.

Las variaciones Goldberg y el Concierto Italiano fueron compuestos para dos

teclados (es decir para instrumentos de teclado doble). ¿Para qué instrumento fueron escritos si no para el clavecín, ya que el piano y el clavicordio poseen solo uno?

El término germánico "Clavier" es inexacto. Puede significar clavecín, clavicordio e inclusive órgano. Spitta, quien parece no estar familiarizado con la técnica particular del clavecín (por el cual no oculta su desprecio) usa la palabra "clavier" todo el tiempo, aun cuando Bach claramente indica "clavicymbel" o "clavessin". Si tomamos en cuenta que la palabra Clavier significa piano en alemán moderno, es fácil darse cuenta de cómo surgió este malentendido.

No obstante Spitta mismo dice que el primer volumen del "Clavierübung" (ejercicios para teclado) fue escrito para el clavecín y no para el clavicordio. El segundo volumen que contiene el Concierto Italiano y la Obertura Francesa, es una edición revisada y corregida por Bach. El subtítulo es "Para Clavicembalo de Dos Teclados". El tercer volumen del Clavierübung contiene los Preludios para órgano y los Dúos en los cuales, por la alternancia de frases, hace indispensable un clavecín con dos teclados. El cuarto volumen también tiene el título "Para Clavecín de Doble Teclado".

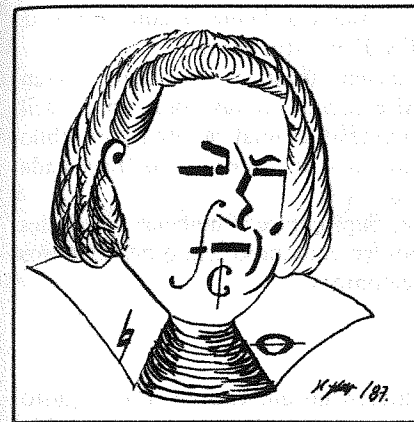
En el *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach encontramos, antes de las Suites Francesas, en letra de Bach: "Suite para Clavecín por J. S. Bach". Los conciertos difícilmente pudieron ser compuestos para otro instrumento que el clavecín, ya que el clavicordio no se usaba en la música de cámara. Al observar que ciertas obras contienen notas para pedales o que hay lugares donde las diferentes voces están tan separadas que sería imposible alcanzarlas con la mano, como en la Fuga en La Menor (Libro I del Clave Bien Temperado), Capriccio en Mi Mayor, Fantasía con imitación, Sonata en Re, La Fuga en La Mayor y otras, Spitta se ve forzado a reconocer que fueron compuestas para clavecín con pedales.

Es obvio que el carácter polifónico de la música de Bach, en el que constantemente se encuentran contrastes de sonoridad, se vería afectado por los escasos recursos y el tono apagado del clavicordio.

Una figura clara y precisa, elástica, abrupta o inclusive un pasaje brusco, no encuentran su mejor interpretación en el ultrarresonante, majestuoso y líquido sonido de nuestro piano actual. Es necesaria la finura incisiva, los tonos claros y penetrantes del clavecín. El carácter pictórico de esta música, su alegría generosa, su misterio y sus contrastes luminosos como vitrales de catedral, requieren de los diferentes registros del clavecín, con su zumbido misterioso y las combinaciones tímbricas que son posibles en él.

#### Lo emotivo en la interpretación de Bach

He leído y oído que este o aquel músico en su interpretación de alguna suite o partita de Bach, nos muestra la profundidad de un alma perturbada, una íntima angustia, la lucha en contra del destino y demás. He aquí el título exacto de las partitas: *ejercicios para el teclado compuesto de preludios, allemandas, courantes, sarabandas, gigas, minuets y otras piezas galantes, dedicado a los amantes de la*



*música, para su edificación.* El Concierto Italiano y la Obertura Francesa tienen el mismo título. Las Variaciones Goldberg, según Forkel, fueron compuestas para un alumno de Bach llamado Goldberg quien era empleado del Conde Kayserling. Un día, encontrándose enfermo, el monje le pidió a Bach que compusiera unas piezas de carácter gentil y alegre que le distrajeran en sus noches de insomnio. Las Suites Francesas fueron llamadas así por los alumnos de Bach debido a su gracia y elegancia.

¿Por qué entonces, en la interpretación de Bach, hemos de percibir sollozos, gritos de desesperación, intensidad trágica, la lucha de un alma introspectiva? No nos contentamos con reforzar la sonoridad de su música, sino también pretendemos modernizar la esencia de su individualidad. Bach, el compositor de piezas galantes, de música que raya en lo frívolo, es hora de gritar "¡Sacrilegio!".

#### El espíritu religioso de Bach

Sin embargo, en estas obras de pasmosa armonía hay algo más importante que el estilo elegante y la delicadeza que atrajo a Bach al estilo francés, que fue asimilado en las partitas y en las Suites Francesas. Hay algo más en sus maravillosos logros de imaginación y estilo, además de una gracia inocente (Capriccio para la Partida de un Hermano Querido): En espíritu incansable, ingenio y delicadeza (Variaciones Goldberg). Si insisto sobre este punto es porque estamos minimizando o despreciando a este gigante por reconocer en su música otros sentimientos además de grandeza, intensidad y pasión sublime.

"El único propósito de la música", decía Bach, "es la glorificación del creador y la recreación espiritual".

En la primera página del *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena, Bach escribió "Anticalvinismus Und Christen Schule Item Anti-melancholia" (amuleto anticalvinista y tesoro de las enseñanzas de Cristo, desvanecedor de melancolía). El mis-

ticismo, la paz inalterable, la serenidad, la ingenua y ardiente fe con la que se consagraba a su inspiración están muy alejados de nuestra actitud.

La serenidad ocupa un lugar muy restringido en nuestras vidas intensas y en nuestra concepción casi volcánica del arte. Al escuchar ciertas obras no es fácil olvidar la majestuosa solemnidad (Tocatas, Fantasía cromática, etc.) y el júbilo celestial (Concierto Italiano). Bach posee dignidad y delicadeza y no tiene nada que ver con la pompa melodramática moderna.

El virtuosismo, los acentos vívidos, resultan deplorables. Como las catedrales góticas, la música de Bach busca el infinito por un elaborado tejido de hermosos tonos y no a través de grandes efectos arquitectónicos.

### Resumen

He tratado de dar una idea rápida de ciertas diferencias que existen entre el gusto y los usos predominantes en la época de Bach en comparación con la nuestra. No quisiera insinuar ninguna comparación de superioridad o inferioridad entre ambas.

Tampoco quisiera que me reprocharan, como le sucede a todos los amantes del pasado, no apreciar la evolución de los pasos hacia el progreso. Considero que las leyes del progreso no son más tiránicas que otras leyes y en consecuencia no deben ser aplicadas indiscriminadamente al pasado. Es posible que los últimos sombreros y vestidos sean los más bonitos que se hayan confeccionado, pero no me serían agradables en una cabeza de Boticelli o en la Gioconda.

Frecuentemente me dicen: "pero lo que buscamos en esta música no es ese estilo jubilado, pasado de moda, sino las cualidades del genio, los contornos eternos que..."

Las obras de Bach y de otros genios de siglos pasados son vistas como cadáveres en los que todo mundo encarna sus almas recientes.

Este sistema se reduce a arrancar una obra de arte de su época, su medio y a hacer de ella un objeto de introspección donde uno ve una catedral, otro un fino encaje, un tercero escucha lamentos, un cuarto "un campesino en la estepa" y un quinto quizá no encuentre nada.

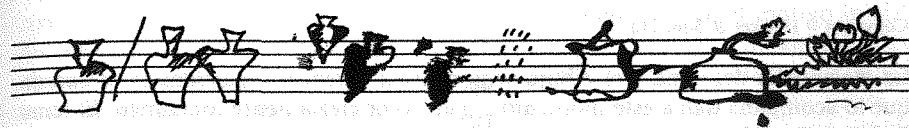
Pero nosotros los entusiastas, estamos atraídos no solo por las cualidades de un genio, sino también por el contacto vital con el pasado tan admirablemente distante y tan maravillosamente distinto de cuanto nos rodea. Estamos saciados de todo lo grande, poderoso, fuerte, intenso, cansados de este museo de monstruos y bestias terribles.

Nuestra alma está sedienta de imágenes más tiernas y sensibles, de un paraíso galante donde la brutalidad sea restringida. Estamos constantemente aturdidos por los mares furiosos, torrentes de gritos apasionados para que nuestras almas fatigadas no puedan buscar la frescura en la música, que es serena, lúcida, intelectual, majestuosa y divinamente ingenua.

Hay oídos que no necesitan ser tratados a latigazos.

Existen imaginaciones que no necesitan ser golpeadas para despertar.

## LAS SINFONÍAS DE CARLOS CHÁVEZ (III Y ÚLTIMA PARTE)

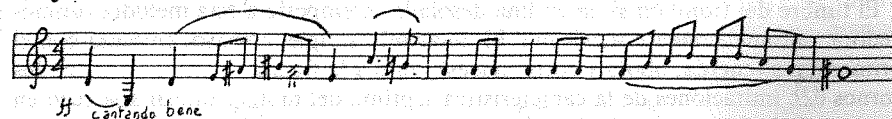


JULIÁN ORBÓN

### Cuarta Sinfonía

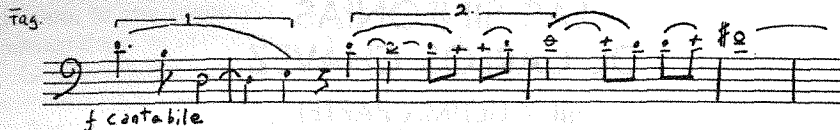
En contraste con la Tercera, la Cuarta Sinfonía no presenta apreciables innovaciones formales. Como expresa el propio compositor, "el primer movimiento es un *allegro* que sigue, en general, los lineamientos clásicos tanto en la forma como en la tonalidad, aunque realizando su unidad a su propia manera". En efecto, las secciones clásicas de la forma sonata están claramente determinadas; el primer tema en el corno inglés,

*Allargo*  $\text{♩} = 112$



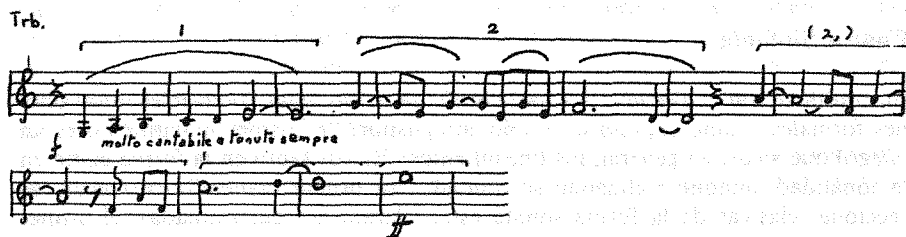
Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

es ornamentado por los primeros violines, que junto a los segundos y los oboes lo exponen a su vez [1], variando el segundo motivo (una escala descendente en semicorcheas que oímos en este pasaje puede relacionarse con el motivo conclusivo del segundo tema del último movimiento). El fagot, en una amplia frase cantábil, bajo una ágil figuración en semicorcheas de la flauta, presenta la segunda idea (B) [3], cuyo primer motivo es tomado por los primeros violines y las flautas y completado por una frase descendente de la trompeta.



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

La melancolía del tema y el dibujo armónico en corcheas repartidas en la cuerda que lo acompaña dan a este momento [5] un color ciertamente romántico. El tema B es expuesto de nuevo en el clarinete [7], que lo extiende sobre un motivo de tres corcheas (cornos) que descienden por grados cromáticos con este ritmo:  $\frac{4}{4}$  ♩ ♩ ♩. Junto con el fagot y con el mencionado ritmo ahora en violas y cellos [9] enlaza con la sección conclusiva de la exposición una extensa frase del trombón (C) [10] formada por dos motivos básicos, que alcanza el registro más agudo del instrumento:

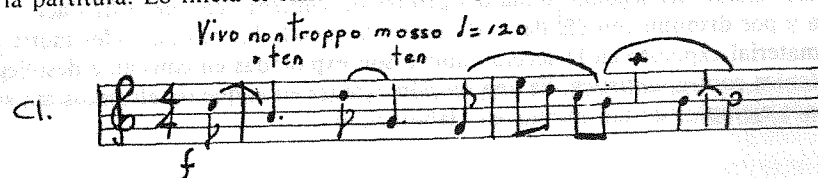


Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

El timbre del trombón sitúa en una desolada intemperie a esta melodía conmovedora, entrañablemente mexicana. El desarrollo simple, conciso, empieza con el primer tema (cuerda, oboes y corno inglés) junto a la figura en los cornos [13]; imitaciones de la característica séptima del motivo inicial aparecen en cornos, clarinetes y corno inglés [14]. Una breve transición [15], construida sobre la variante motivica del tema principal que aparece en los violines y maderas dos compases antes del [2], nos lleva a una curiosa estructura instrumental y rítmica en donde este grupo, ♩ ♩ es repartido entre timbales, trombones, bajos *piccato*, cornos y fagotes [16]. Derivaciones del primer tema son asumidas por el primer corno y el corno inglés. La trompeta expone el tema C [18], que escuchamos en el trombón al final de la sección expositiva. La cuerda, con la sucesión descendente oída en la trompeta en la exposición y repitiendo después el intervalo de tercera característico del segundo motivo del tema aludido, se dirige a la reexposición [21], que combina lo literal en la forma con la variedad en la disposición orquestal. El primer tema es reexpuesto por el corno inglés, clarinetes y trompetas

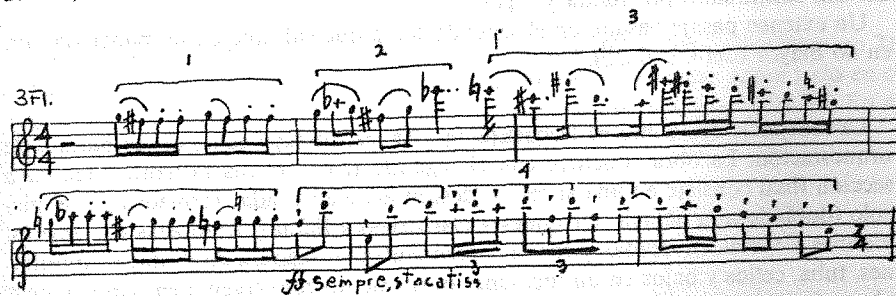
[21]; el segundo por flautas y violines primeros [25], la frase conclusiva de la exposición ahora en violines y violas [31]. El primer tema es usado en la coda, en la que una obstinada reiteración de cuartas en los cornos, a los que se unen las trompetas y trombones, se expande hasta alcanzar un *tutti* que cierra el movimiento. El segundo (*Molto lento*) es, según el compositor, "como un aria confiada a los violines y las violas". Este carácter se mantiene durante todo el movimiento, concebido para cuerdas y metales. El material temático consiste en el motivo inicial del primer movimiento y en un derivado de éste que se hace explícito en segundos violines y violas (dos antes del [40]). Una escritura polifónica en contrapunto imitativo, sostenida en la primera sección (cuerdas), nos hace pensar en un *tiento* o *ricercare*. La entrada de los cornos a *quattro* (dos antes del [43]) crea una súbita tensión dramática. A partir de ese momento la textura polifónica del inicio es abandonada, siendo sustituida por un continuo discurso al unísono de violines y violas, de gran fuerza expresiva, que no cesa hasta la conclusión del movimiento, pasando los metales a cumplir una función armónico-contrapuntística subordinada.

El final (*Vivo non troppo*) es un movimiento extenso que ocupa más de la mitad de la partitura. Lo inicia el clarinete con el siguiente tema:



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

El contrapunto que aparece simultáneamente en los cellos va a adquirir gran relieve en el desarrollo. De inmediato aparece el tema principal del primer movimiento, estableciendo el carácter cíclico de la obra. Sigue un elemento temático (B) en las tres flautas de gran riqueza motivica que junto al primer tema y su contrapunto serán objeto de consistente elaboración en la sección central (uno después del [52]):



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

Una breve transición conduce al segundo tema ingenuo y enérgico en su ritmo de marcha que aparece en terceras en los clarinetes, formando una bitonalidad con los fagotes, contrafagot y timbales semejante a la que ocurre en la marcha de *Wozzeck*; a pesar de las diferencias en cuanto a carácter, no dejan de tener ambas marchas cierta similitud en su conmovedora simplicidad.

Cuarto compás del [54]



Copyright © Hawkes & Son, Ltd.

Una versión del segundo tema del primer movimiento en nueva figuración rítmica y por disminución [56] lleva al desarrollo, donde las posibilidades motivicas del material expuesto en la sección inicial son explotadas en constante despliegue de técnica contrapuntística. Es una sección extensa en la que señalaremos tan solo algunos ejemplos de tan minuciosa elaboración:

Tema A y su contrapunto (flautas, violines, cellos y bajos [59]).

Motivo 4 del elemento temático B invertido (tercer compás de [62] y compases siguientes, forma original en cornos y fagotes) que enlaza con el primer tema (dos antes de [64]).

En el [64] primer tema (A); contrapunto de violas y cellos, continuado por el primer tema del primer movimiento.

Canon entre primeros violines (después segundos y violas) y cellos (uno después del [71]) continuado por flauta y fagot.

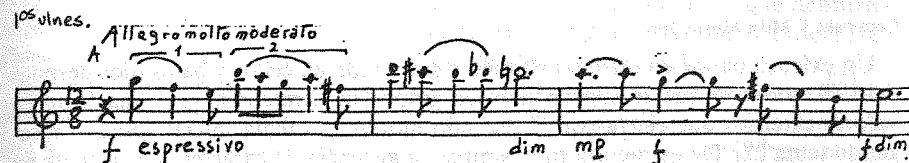
Un extenso pasaje basado en el segundo tema que culmina en un poderoso *tutti* en *do* mayor (del [73] al [82]).

La reexposición, como es frecuente en Chávez, incluye cambios formales y de orquestación. La obra concluye con el segundo tema en una brillante coda cuya sección final consiste en una sucesión descendente en tríadas formadas por el piccolo (doblado a la octava por oboes y clarinetes) y flautas; trompetas en terceras; violines y violas en tríadas y escalas ascendentes en fagotes, contrafagot, trombones, tuba, cellos y bajos en un incesante movimiento convergente en semicorcheas pleno de júbilo y poder orquestal.

## Quinta Sinfonía

Comparada con la Tercera y la Cuarta, la Quinta Sinfonía muestra un lenguaje que, como se ha señalado, podemos aceptar como neoclásico. Las bases para esta definición consisten en la solidez y diaphanidad de sus temas; la fluencia de sus tempos; el escueto y severo uso del contrapunto en sus desarrollos. Sin embargo, como acertadamente señala el doctor Robert L. Parker, "hay (en la obra) suficiente subjetividad y expresión dramática, especialmente en el segundo movimiento, para que el término 'neoclásico' deba aplicarse con cautela."<sup>10</sup>

La escritura de cuerdas responde a la concepción habitual de Chávez que hemos comentado anteriormente. Los temas del primer movimiento mantienen una estrecha relación; puede afirmarse que no son más que variantes métricas y del orden de los intervalos del tema inicial:



Copyright © Mills Music, Inc.

Grupos en semicorcheas [4] van a cumplir una función a la vez generadora de energía motriz y unificadora en lo que se refiere a las tres secciones de la estructura clásica.



Copyright © Mills Music, Inc.

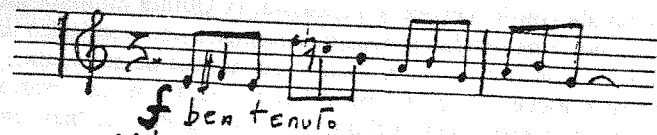
Señalamos la célula por disminución que proviene del primer tema (motivo 2). Como muestra de la inversión, que será frecuentemente aplicada, sobre todo en el tercer movimiento, veamos su empleo en un motivo que aparece en el [3]. En el [ ] lo volvemos a encontrar en su forma original:



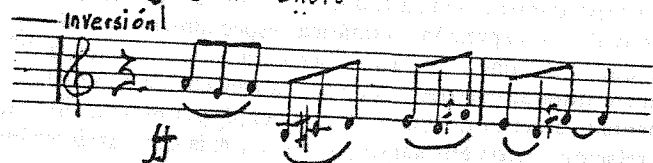
Copyright © Mills Music, Inc.

y dos compases después invertido:

1<sup>os</sup> vlnes. y vcls.



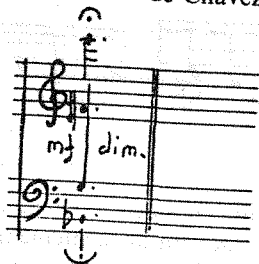
1<sup>os</sup> y 2<sup>os</sup> vlnes.



Copyright © Mills Music, Inc.

Un extenso pasaje en *ostinato* rítmico y sincopado en cellos y bajos (dos después del [9]), sobre el que se superponen los grupos de semicorcheas y una frase en valores extensos que cierra con el segundo motivo del tema inicial, incluye el segundo tema [10]. De estructura muy simple, la ausencia de carácter contrastante en relación con los motivos del primer tema está compensada por la tensión producida por el *ostinato* previamente establecido. El desarrollo se basa en los dos temas principales y en variaciones del motivo en semicorcheas señalado en el [4].

La reexposición [18]—aunque incluye cambios en la distribución de los temas y en menor grado de estructura—es bastante literal. El *ostinato* que prepara y acompaña el segundo tema persiste ahora, enlazando con la sección conclusiva [28]; el cambio métrico (3/8) y un constante *rallentando* producen esa gradual extinción del movimiento frecuente en las codas de Chávez. El acorde conclusivo.

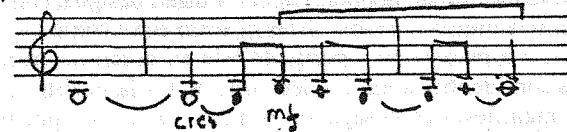


Copyright © Mills Music, Inc.

se repite iniciando el segundo movimiento (*Molto lento*). Como escritura de cuerda, imaginación en el trabajo motivico y técnica instrumental, este segundo movimiento es uno de los más originales de Chávez. Su mayor acierto reside, para mí, en una fusión entre el rigor formal y un constante sentido de improvisación, evidente sobre todo en las transiciones que unen las diferentes partes en que se divide el movimiento. La primera sección consiste en una variante del motivo básico del primer movimiento:

1<sup>os</sup> vlnes.

2<sup>o</sup> motivo, 1<sup>er</sup> tema, 1<sup>er</sup> movimiento



Copyright © Mills Music, Inc.

subrayado por acordes tensos, sombríos. Una súbita fulguración ascendente en fusas [36] lleva a un *largo* donde, por aceleración de valores, va estableciéndose un trino: todo el fragmento sirve de transición a la sección segunda [38], que definiríamos como constituida por bloques armónicos en movimiento, primero en semicorcheas, derivando hacia una intensificación del tiempo en fusas.

En la sección tercera [40], después de una introducción de tres compases donde percibimos alusiones al tema del primer movimiento (segundos violines), los bajos inician una frase continuada por toda la cuerda al unísono, que no rebasa el ámbito de un intervalo de cuarta, con cierto carácter de recitativo litúrgico [41] a [42]. Oímos el tema inicial del primer movimiento en los bajos (uno después del [42]) e inmediatamente en toda la cuerda al unísono [43]. Una variación del elemento recitativo aludido antes va ampliándose hasta convertirse en una sucesión rítmica por tonos enteros (segunda mitad del [45] y siguientes). Sigue un breve desarrollo que finaliza en una aglomeración sucesiva de cuartas y su resultante armónica [49] en recios acordes que llevan a la sección cuarta; breve y con cierta fisonomía de *scherzando*, que en los compases conclusivos incluye el tema inicial del primer movimiento. Una reiteración de dos notas sirve de nexo con la última sección. Toda en armónicos [56], es uno de los más extraordinarios fragmentos de la obra de Chávez. Al contrario de lo que pueda parecer en una observación superficial, no se trata de color (el color como tal jamás interesó a Chávez) sino de una elaboración temática cuyo inicio continúa el pasaje de transición.

Las derivaciones motivicas, centradas en cierto pentatonismo, se reparten entre las diferentes texturas de la cuerda. Es un instante matinal, de una conmovedora pureza, como un mundo naciente en una restituida inocencia. Pensamos en Rilke: "el arte es la infancia, es ignorar que el mundo ya existe y querer crear uno."

Un acorde de *la* mayor en sordina y sonidos naturales *pp* termina en absoluta quietud el movimiento, dejando permanecer en la memoria un inefable tiempo contemplativo.

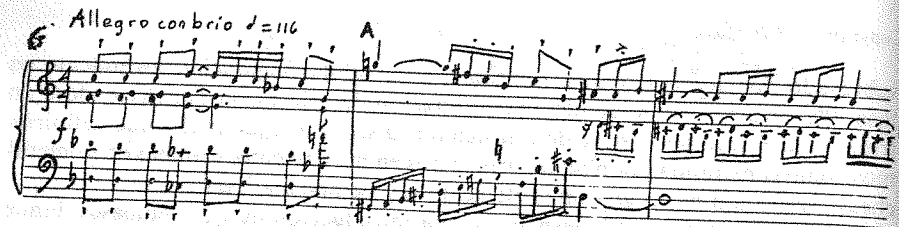
El final, *Allegro con brio*, justifica más que los dos primeros la vinculación con un lenguaje neoclásico. La sucesión de motivos y frases en constante fluencia, las líneas melódicas claramente definidas y la escritura contrapuntística hacen evidente el discurso barroco.

También la forma guarda relación con el *concerto* de los siglos XVII y XVIII,

aunque desde luego en versión condicionada por el habitual concepto de individuación tan consistentemente seguido por Chávez.

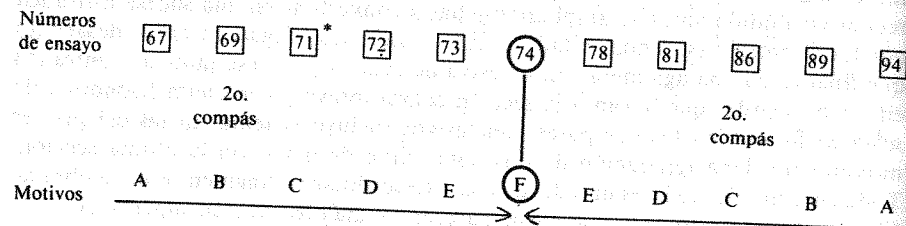
En su penetrante estudio de la obra, García Morillo designa, como fundamentos del movimiento, seis motivos de los cuales el sexto sirve como eje, puesto que los cinco primeros van a reaparecer a partir de éste en orden inverso.

Estos motivos son identificados con letras de la A a la F. Este es el tema inicial (el motivo A se manifiesta en el segundo compás siguiendo inmediatamente a los vigorosos acordes introductorios).<sup>11</sup>



Copyright © Mills Music, Inc.

Reducimos a un simple diagrama de la exposición el esquema general del movimiento según García Morillo:<sup>12</sup>



La segunda sección de la exposición implica, en cierta manera, un desarrollo.

A partir del motivo F, los temas originales van a reaparecer de la siguiente manera:

E en su forma original [78]

E simultáneamente en forma original e inversión (segundos violines, violas y cellos [79]; en sucesiones alternas de ambos (uno antes del [80] y compases siguientes) y simultáneamente (uno antes del [81])

D en forma original. [81]

C en inversión (uno después del [86])

B, forma original, con extensión de valores y sobre una variante de E [88] (una inversión de B sucede en uno antes del [92]), forma original [89]).

\* Por un error en la partitura el □ está repetido. En nuestro análisis nos referimos al primero.

A en inversión (cellos y bajos [94]), motivo en los acordes iniciales [93] y compases siguientes.

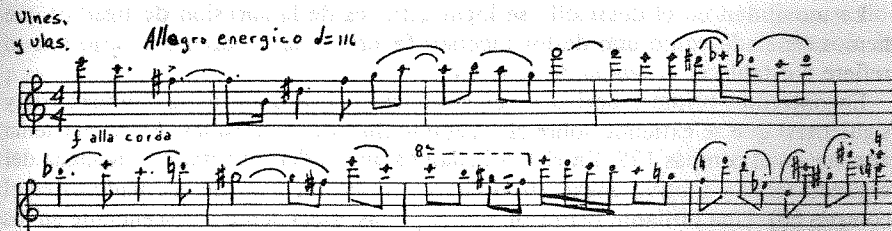
El desarrollo es breve, más bien un puente, y está constituido básicamente sobre D; los violines establecen posibles variantes en valores por aumentación y en terceras del motivo que aparece en el [40] (segundo movimiento) y del motivo de los primeros violines en los acordes introductorios [98], [99], [100].

La reexposición [101], debido a lo longitud de la sección expositiva, es una sinopsis de ésta. Violentas escalas descendentes en fusas que guardan relación con el primer periodo de transición del segundo movimiento, conducen a la reiteración de los acordes iniciales y a la coda [115] que avanza, con esa energía armónica-motriz típica de Chávez, hacia los recios y sincopados acordes finales.

### Sexta Sinfonía

Chávez solía definir una obra maestra como "un experimento que resultó bien". Sin duda encontramos este aspecto experimental en la forma de la Tercera Sinfonía; en la originalidad del trabajo motivico y en la diferencia de texturas de cada una de las secciones del segundo movimiento de la Quinta; así como en la singular estructura de la exposición del *Allegro* final de la misma obra. Sin embargo, en la Sexta Sinfonía, quizás la culminación de la obra sinfónica de Chávez, no percibimos esa voluntad experimental, como no sea que el experimento consiste aquí en aceptar el reto de las formas clásicas en su inmutable majestad; así, el compositor se enfrenta con la forma sonata, la *passacaglia*, la fuga. El "impulso", el *pathos* orquestal que señalamos en el sinfonismo romántico es patente en toda la obra.

El primer tema tiene ese poder de irrupción, ese sentido inaugural, a la vez anhelante y resuelto, de los grandes temas románticos. Generosos, extenso, de una gran riqueza motivica, la armonía de *do* mayor lo manifiesta en una luz plena.



Copyright © Mills Music, Inc.

Cada uno de sus motivos, incluyendo la figuración armónica de los cellos, el contrapunto de los cornos en el cuarto compás y de las maderas en el quinto, van a ser constantemente elaborados.

Una transición bastante extensa incluye una versión bitonal del inicio del tema (*la mayor y re mayor*, compás 43). El último segmento temático conduce al segundo tema. Iniciado sobre un acorde de 6a en *sol* (dominante), su diáfano diseño melódico y la levedad de la base armónica le otorgan una grácil transparencia (compás 51):

Copyright © Mills Music, Inc.

Después de una breve elaboración, en la que se invierte el intervalo ascendente de tercera del primer motivo del tema (compás 63) y una frase en las maderas respondida por la cuerda con cierto aspecto de *codetta*, es reexpuesto, llegando a una situación armónica llena de *finesse*, en la que alternan los acordes de 6a de *si mayor* y de *sol* (compases 86, 88). Toda esta segunda idea es uno de los más hermosos y sutiles resultados del pensamiento melódico-armónico de Chávez.

La movilidad en el desarrollo se logra a través de la sucesión de tresillos que hemos señalado como uno de los recursos favoritos del compositor en lo que se refiere a establecer el *tempo* de la sección.

Encontramos primero derivaciones motivicas del segundo tema (compás 102 y siguientes) que se extiende sobre el incesante fluir de los tresillos. El primer tema aparece en el compás 128. En el 138 hallamos una poderosa versión sincopada del segundo tema y motivo anexo en violines y violas (la frase de las maderas en el compás 66). Una brillante figura en semicorcheas, ascendente y descendente en los primeros y segundos violines, llega al segundo motivo del primer tema, intensamente expresado sobre la IV cuerda (156 y siguientes). La reexposición se prepara desde el compás 169, creando desde el 171 una progresión armónica que lleva al acorde de 7a dominante, diseñado (¡sin vacilación alguna!) en el compás anterior, a la reexposición (175), cuya primera sección está encomendada a la cuerda.

La segunda idea aparece ahora en *do*, siguiendo estrictamente las relaciones

tonales clásicas (221). Una larga sección conclusiva se torna en un nuevo desarrollo iniciado con el primer tema en inversión libre (268), después en forma original (clarinete, 283); sigue el segundo tema (296); primer tema y variantes del segundo simultáneamente (308) y un poderoso canon *in motto contrario* sobre el primer tema (313). La coda es típica de Chávez, con la continua marcha en tresillos que se extinguen *ritardando* en el compás 343. El segundo movimiento, *Adagio molto cantabile*, es en realidad un breve pero intenso interludio entre el primero y el final. Consta de dos secciones, la primera confiada en su mayor parte a metales y maderas e iniciada con una expresiva frase de la trompeta que después de varios fragmentos concertantes, principalmente en los cuernos, será expuesta por los primeros violines (368, 369).

Una recia sucesión de intervalos descendentes distribuida en trombones, cuernos y tuba lleva a la segunda sección, que no es más que la presentación del tema de la *passacaglia* (contrabajos, 375 y siguientes) y la sugerencia de la atmósfera contrapuntística del próximo movimiento. Así, encontramos anticipaciones de los dos contrapuntos de la primera variación en las maderas (394 y siguientes) y en los violines (387, 388, 389).

Terminar una sinfonía con una *passacaglia* tiene un ilustre antecedente que puede funcionar como agente impulsor o paralizador. Chávez aceptó la primera posibilidad; el resultado es una obra maestra, quizás la *passacaglia* más vigorosa y original del siglo XX, contando con Hindemith y la *mini-passacaglia* de *Pierrot Lunaire*. Siendo imposible intentar aquí una descripción, por sumaria que sea, de la enorme riqueza contrapuntística y de la hermosa lógica estructural del movimiento, comentaremos tan solo algunos de los innumerables aciertos que encontramos en su transcurso.

Al tema, en la tuba (instrumento por el cual Chávez sintió siempre predilección), siguen treinta y cuatro variaciones hasta que se convierte en sujeto de una fuga (en los compases 708 a 712), en la cual encontramos dos presentaciones temáticas que asumen dentro de la estructura fugada, carácter de variaciones (761 al 770, forma original, tuba, cellos y bajos y 771 al 782 en inversión, fagotes y violas). Siguen al fin de la fuga siete variaciones y la coda. He aquí el tema de la *passacaglia*:

Tuba

Copyright © Mills Music, Inc.

La entrada de los cellos y después del timbal, en vigorosa repetición de seis corcheas, lleva al primer contrapunto, de gran energía impulsora. La imaginación contrapuntística, armónica y orquestal no cesa de crear elementos de variación que se derivan unos de otros en constante novedad. Así la magistral variación VII, iniciada en *pizzicato*, y la próxima, toda en *pizzicato*; la XXI, con su enjundia de coral (581) que se expande en la XXII (590) con la entrada de las flautas y los clarinetes que le confieren un "tono" brahmsiano culminante en la XXIX (654), un *tutti* en *pp* centrado en una noble, austera marcha armónica. El tema principal del primer movimiento –insinuado en variaciones anteriores– se manifiesta en la XXX (663), expuesto románticamente por el clarinete. En la fuga hallamos dos exposiciones, la primera en *strettos*, que implicaban la presencia constante del tema, permite añadir a la estructura contrapuntística la técnica de la variación propia de la *passacaglia*. Las variaciones que siguen o la fuga muestran extraordinario vigor orquestal y una plena energía en el movimiento. La última aparición del tema, de inmenso poder sonoro (836) enlaza con los compases finales; una sucesión descendente en los fagotes, contrafagot, trombón, tuba, cellos y bajos, relacionada con el tema, lleva al acorde tónico sin tercera; ésta es literalmente lanzada sobre el intervalo de quinta –sostenido en los registros agudo y grave de la orquesta– por los cuatro cornos y los trombones en una imponente afirmación de la tríada de *do mayor* en el compás final.

Esta obra es la cima del pensamiento sinfónico de Carlos Chávez; es también uno de los logros capitales del sinfonismo del siglo XX; con ella, el gran maestro mexicano llega al fin de un proceso que definitivamente incorpora a nuestra cultura las formas eternas de la música.

1. Una extensa consideración de estas cuestiones se encuentra en el magistral estudio de Robert U. Nelson en su libro *The Technique of Variation: A study of Instrumental Variation from Cabezón to Max Reger*.

2. Robert Stevenson, *Music in Mexico*. Thomas Y. Crowell Company, New York.

3. Citado en *Carlos Chávez: Vida y Obra*, R. García Morillo, Fondo de Cultura Económica. México, 1960.

4. Juan Ramón Jiménez, escritor y poeta español (1881-19258). (Nota del editor).

5. Barrio de la ciudad de México (N. del ed.).

6. Clase de composición basada en la idea de los talleres medievales instituida por Chávez en el Conservatorio Nacional de Música de México en los años 1960-65 (N. del ed.).

7. Jesús Bal y Gay, "La Sinfonía de Antígona de Carlos Chávez", *Nuestra Música*, México, 1950.

8. James Joyce, *Retrato del Artista Adolescente*.

9. Obra citada.

10. Carlos Chávez: *Mexico's Modern Day Orpheus* G. K. Hall, Inc., Boston (libro en preparación).

11. Estos acordes iniciales son, desde luego, parte integrante del tema A. Mantenemos la división establecida por García Morillo con el fin de poder mostrar su excelente análisis motivico del movimiento.

12. Obra citada.



## DATOS GENERALES SOBRE LAS SEIS SINFONÍAS DE CARLOS CHÁVEZ

Según el *Catálogo de sus obras* publicado por la Sociedad de Autores y Compositores de Música, realizado por Rodolfo Halffter, México, 1971.

### SINFONIA DE ANTIGONA (1933)

(Sinfonía No. 1)

Basada en la música de escena para Antígona de Sófocles, en la versión de Jean Cocteau.

Orquesta: 3343 / 8301 / timp. / 3 batt / 2 arpa / archi

Estreno: 15 de diciembre de 1933, Teatro Hidalgo, México, D.F., Orquesta Sinfónica de México dirigida por el autor.

### SINFONIA INDIA (1935)

(Sinfonía No. 2)

Orquesta 4343 / 4220 / timp-4 batt / arpa / archi

Encargo: William S. Paley,

Nueva York, N.Y., para el concierto de música mexicana presentado por Columbia Broadcasting System en esa ciudad.

Estreno: 23 de enero de 1936, Columbia Broadcasting System. Nueva York. Orquesta Sinfónica Columbia dirigida por el autor.

### SINFONIA No. 3 (1951)

- I *Introduzione*
- II *Allegro*
- III *Scherzo*
- IV *Finale*

Orquesta: 3343 / 4331 / timp-3 batt / arpa / archi

Encargo: Clare Booth Luce, Nueva York.

Estreno: 9 de diciembre de 1954, Anfiteatro José Angel Lamas, Caracas, Venezuela, Orquesta Sinfónica de Venezuela dirigido por el autor.

### SINFONIA No. 4 (1953)

(*Sinfonía romántica*)

- I *Allegro*
- II *Molto lento*
- III *Vivo non troppo mosso*

Orquesta: 3323 / 4231 / timp-3 batt / archi

Encargo: Orquesta Sinfónica de Louisville, Louisville, Kentucky.

Estreno: 11 de febrero de 1953, Auditorio Columbia, Louisville, Orquesta Sinfónica de Louisville dirigida por el autor.

Esta sinfonía tuvo como final, en sus primeras ejecuciones, la pieza que actualmente aparece como obra independiente con el título de *Baile*; posteriormente este movimiento fue sustituido por el que definitivamente aparece como final, escrito en octubre de 1953.

### SINFONIA No. 5 (para orquesta de arcos) (1953)

- I *Allegro molto moderato*
- II *Molto lento*
- III *Allegro con brio*

Orquesta: violín I, violín II, viola, violoncello, contrabajo.

Encargo: Fundación Musical Serge Koussevitzky, Nueva York.

Estreno: 10 de diciembre de 1953, Auditorio Royce Hall, Los Angeles, California, Orquesta de Cámara de Los Angeles dirigida por el autor.

### SINFONIA No. 6 (1961)

- I *Allegro enérgico*
- II *Adagio malto cantabile*
- III *Con anima*

Orquesta: 3323 / 4231 / timp-2 batt / archi

Encargo: Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Estreno: 7 de mayo de 1964, Philharmonic Hall, Lincoln Center, Nueva York, Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Leonard Bernstein.

## NOTAS SIN MÚSICA



### 9º FORO INTERNACIONAL DE MÚSICA

#### Aurelio Tello

Con un público significativamente grande y variado, con un número (18 esta vez) más amplio de conciertos, con una saludable presencia de artistas internacionales de reputada trayectoria y con una importante cantidad de estrenos tanto nacionales como extranjeros, se realizó el 9º Foro Internacional de Música Nueva, del 12 al 23 de mayo, en diversas salas y museos de la ciudad de México. Después de concluido tan importante evento, se imponen algunas reflexiones desprendidas de la experiencia vivida a lo largo de dos semanas de conciertos diarios. Sólo quisiera anotar, antes de entrar en materia, que así como escribo estas líneas sobre algo que me atañe directamente como compositor y músico, reclamo la opinión de otros colegas para quienes el Foro de Música Nueva, posiblemente, representa algo preciso respecto al ejercicio de la composición y a la ejecución de sus obras y de otras contemporáneas. Escribir sobre el Foro es, pues, una reflexión sobre la labor creadora en este país, un cuestionamiento a la rutina, a la relación cotidiana con la música.

El concierto inaugural de este 9º Foro lo condujo ese extraordinario músico que es Joel

Thome. En palabras sencillas y emotivas, el director dedicó su actuación a la recordada Alicia Urreta. Los resultados de este concierto confirmaron algunas cosas: 1) Que no es posible hacer un buen concierto de música contemporánea con pocos ensayos y con músicos que no están a la altura, si no técnica por lo menos en cuanto a la actitud ante las obras. Una excepción: la destellante actuación de Lidia Guerberof. Su exacta interpretación del *Continuo* de Lygeti arrancó un entusiasta y prolongado aplauso del público. 2) Que no todo lo que se escribe en el siglo XX responde necesariamente a una "nueva" sensibilidad: tal vez es un academicismo disfrazado de modernidad, v.g. el *Trio* de Federico Ruiz, además, sólo leído correctamente. 3) Que a pesar de lo medianamente lograda que estuvo *Tlachili* de Manuel Enríquez, se hizo evidente una verdad de la que, creo, ya nadie duda: Enríquez es un clásico de la música mexicana. Lo prueban la solidez de su escritura, el dominio de sus recursos y medios, su estilo constituido, lo característico de su lenguaje, lo definitivo y definitorio de su postura estética y artística. Ante ello, las nuevas generaciones deben sencillamente tomar otro rumbo o correr el riesgo de convertirse en epígonos de un arte que ya no les pertenece. No sé si esto es claro para Eduardo Soto. O consciente. Su

Solo estrenado esa noche por Lidia Guerberof, dejó respirar un aire nuevo, aunque la apertura de la forma plantea inseguridades de ejecución que deben ser previstas por el compositor. Y parodiando el colofón de la obra de Soto, si el camino no es tan largo, por lo menos es arduo para quienes transitan por el sendero de la creación al lado, o detrás, de figuras consagradas como Manuel Enríquez.

El segundo concierto no fue otra cosa que la aseveración de que la "nueva música" requiere nuevos músicos, dotados de un dominio técnico ajeno al habitual, con una sensibilidad distinta y un modo diferente de concebir la profesión musical. Todas estas características estuvieron nitidamente presentes en la actuación de Lidia Tamayo (arpa), Marielena Arizpe (flauta), Roberto Kolb (oboe) y Luis Humberto Ramos (clarinete). Cada uno de ellos puso lo mejor de sí mismo en su acercamiento a las partituras que les fueron confiadas. Con músicos así, y esto ya lo hemos afirmado antes, todos salen ganando: compositor, intérpretes y público. La "música nueva" se aprecia entonces como un arte y no como ese ruido despreciable con el que se suele confundir a toda la producción contemporánea. En tal concierto, dos revelaciones: las "novísimas" compositoras Mariana Villanueva y Gabriela Ortiz, jóvenes alumnas de Mario Lavista. Su música (la de ambas) reveló una búsqueda de lo sensible, emotivo y refinado del arte musical, sin artificios tontos, sin rebuscamientos, sin afectaciones. Ellas dejan traslucir talento y un espíritu sensible que aún hace sus primeras armas. Los logros que se propongan se los dará la persistencia.

La pianista y compositora brasileña Jocy de Oliveira presentó, al día siguiente, una impresionante audición del *Catálogo de los pájaros* de Messiaen. Pero lo que de ella me interesa comentar es su participación en el concierto número XII. En él, presentó tres obras suyas que atrajeron gran cantidad de público por el anunciado uso de sintetizadores, imágenes y demás aditamentos. La cosa fue simpática, por decirlo de algún modo. Pero nada más. Tal vez lo más logrado musicalmente fue *Encontro desencontro* para piano y cinta en multicanales, por el interesante trabajo contrapuntístico y el juego de resonancias como esencia de la obra. En *Realejo dos mundos*, para sintetizador y voces femeninas, y *Liturgia do espejo*, para sintetizador con imágenes videográficas (eran simples diapositivas), más fue el ruido... que las nueces. Lo positivo de

la presencia de la Oliveira: la confirmación de que en México no estamos en la edad de piedra como muchos creen y que nuestras experiencias en el campo de la electrónica y la multimedia son bastante más fructíferas que lo que comúnmente se acepta.

La presencia de los flautistas Robert Aitken y Pierre Ives Artaud dio al Foro un relieve especial por la calidad de ejecución y maestría técnica de que hacen gala ambos músicos. En sus conciertos proyectaron el virtuosismo que los ha hecho famosos. Aitken dejó oír algunas obras de excelente factura como *An Idyll for the Misbegotten* de George Crumb y *Nataraja*, para flauta y piano, de Jonathan Harvey. En el concierto de Artaud, el virtuosismo se manifestó a través de un conjunto de obras infames como la del portugués Emmanuel Nunes, que ocupó casi toda la segunda parte del concierto. El público salió agotado y, muchos, sin ganas de volver a un concierto de música contemporánea. Lo singular en esta audición fue *Nidi* de Franco Donatoni, excelente música que agregó a sus virtudes la de la brevedad.

En el Ex-Templo de Santa Teresa La Antigua actuó la Orquesta de Cámara de Bellas Artes en un concierto compartido con un instrumentista de excepción: Horacio Franco en cuyas manos la flauta dulce adquiere nuevas dimensiones. Para apreciarlo, nada pudo ser mejor que oír dos de las más significativas obras seleccionadas por Franco para su actuación: *Ofrenda*, de Mario Lavista y *Black Intention*, de Maki Ishii. Obra a obra, y a propósito de lo que decíamos de Enriquez líneas arriba, Lavista va camino de ser otro clásico de la música mexicana. Lo depurado de su lenguaje, su actitud poética ante la música, la seguridad de sus medios expresivos, lo convierten en modelo y guía para algunos jóvenes compositores. *Ofrenda* es una de las más hermosas obras que hemos oído de él y, en el marco general del Foro, tal vez uno de los estrenos más notables e importantes, merced al talento indiscutible de Lavista y a la "excelencia interpretativa de Horacio Franco" para usar las propias palabras del compositor. Por su parte, Manuel de Elías dirigió su orquesta con precisión y corrección. Sobresalió de las obras programadas, la ejecución del *Capricho* de Penderecki, para oboe y cuerdas. En ella, Roberto Kolb demostró porque es considerado no sólo uno de los mejores oboístas, sino uno de los mejores músicos mexicanos. Su belleza de sonido, su sentido de la interpretación,

# 9. FORO INTERNACIONAL DE MUSICA NUEVA

su control del instrumento, son verdaderamente elogiables.

A propósito del concierto dirigido por Max Lifchitz en el Museo Tamayo, hubo una pregunta que él y yo nos hicimos repetidas veces: ¿Qué diferencia a un músico profesional de un músico "huesero"? Habiendo dinero de por medio, los resultados de la interpretación. El primero cobra por tocar bien, el segundo por hacer lo contrario. Y esto porque Max Lifchitz tuvo que enfrentarse a un conjunto que no respondió a los requerimientos de las obras, ni entendió los lenguajes y ni siquiera estuvo preparado para asumirlas técnicamente, excepción hecha del flautista Guillermo portillo, del pianista Diego Ordax que participó con amplio espíritu de colaboración y de los percusionistas de la UNAM que afrontan cualquier obra con absoluta responsabilidad. Todo lo que pudo percibirse en el concierto fueron esbozos de obras, medianos intentos de lectura, interpretaciones "prendidas con alfileres". Nadie podría haberse hecho una idea real de las obras por falta de fraseo, de forma, de climax, de espíritu, de intención. En suma, un concierto fallido que perjudicó a compositores y director, una literal "ejecución" pública.

El domingo 18 de mayo se realizaron los programas VIII y IX. Ambos, totalmente disímiles. Público, calidad de obras, ambiente, todo fue diferente. El enorme Auditorio Nacional albergó a un público ajeno al Foro, de aquél que aprovecha que hay para ver el domingo en Chapultepec. Entre las obras, de calidad mediana, la más notable

fue *Pilacia* que Felipe Ramírez didico a Pilar y Alicia Urreta, cuyo recuerdo estuvo presente a través del Foro. Todas arrancaron escuálidos aplausos de un auditorio que pareció no entender ni pizca de lo que se tocaba. De breve duración, este concierto de órgano pasó casi desapercibido para quienes asistieron a los demás conciertos del Foro. El de la tarde, a cargo de la Orquesta de Percusiones de la UNAM que dirige Julio Viguera, fue un éxito rotundo. Por el Público, por las obras, por los intérpretes. Lo más destacado: las *Variaciones rítmicas*, para piano y percusiones, de Marlos Nobre con Lidia Guerberof como solista y *Rhythmic soundscape No. 5*, para piano y percusiones, de Max Lifchitz con el autor al piano. En ambas obras la dirección precisa de Julio Viguera y la estricta y ajustada participación del elenco que dirige, contribuyeron al éxito del concierto. También presenciamos el debut de otro percusionista-compositor: Raúl Tudón, autor de *Sueños*, obra llena de colorido, que ofrece un austero manejo de las ideas musicales, pero que también incurre en el uso anecdótico del timbre de las percusiones, hecho que, supongo, se deriva de su práctica como ejecutante de tales instrumentos. En *Tres de Novo*, José Antonio Alcaraz apela a los logros y definiciones de sus últimas obras; quizá no perdería nada y ganaría mucho si a ello sumara brevedad. La eficacia de Carlos Pascual contribuyó, a todas luces, a los propósitos de Alcaraz y bien podría ser éste un tenor más aprovechado por los compositores actuales, propiciando un repertorio que explote su versatilidad.

Eduardo Valenzuela, cellista chileno, y Constanza Dávila, pianista colombiana, ofrecieron dos recitales que resaltaron claramente su intención de difundir los valores musicales latinoamericanos. Ella se mostró como una pianista segura y de fuerte temperamento; él es un cellista preciso, que cuida los detalles y que muestra una saludable apertura a los lenguajes contemporáneos. Pero sus recitales estuvieron sólo a la altura de lo correcto, sin lograr entusiasmar al público. Al final de cada obra había como una sensación de insatisfacción, salvo en la interpretación de *Tango del desamparo* de Luis S. Naón; su fuerza dramática tocó el sentimiento de los asistentes que la aplaudieron sinceramente.

Toda comparación, se dice, es odiosa, pero hay algunas inevitables y esa fue la que se produjo ante la presencia de Iván Monighetti. El cellista ruso es un soberbio instrumentista que raya en la

perfección. Su presencia se impone desde el momento en que se apresta a dar la primera arcada. Pero volviendo a las odiosas comparaciones, su repertorio no tenía nada que hacer frente al de Valenzuela. La música de los autores soviéticos que tocó resultó sosa, ingenua, anacrónica, académica, quedando sólo al margen de esta apreciación *Habil-sajahy* de Frangis Alizade. Junto con el pianista Faraj Karajev, incluyó en su programa obras de Cage y Messiaen, compositores ya no tan nuevos precisamente. Un extraordinario cellista desperdiciado con un repertorio intrascendente.

El grupo Música Aurea de Guadalajara y el ingeniero Raúl Pavón ofrecieron un concierto con medios electrónicos. Pavón, como siempre, explicó bastante, dijo cosas graciosas y se metió al público al bolsillo. Al terminar la presentación de su obra, recibió un cálido aplauso que premió su esfuerzo y dedicación casi pionera al desarrollo de un arte enteramente electrónico. Su *Fantasia de la muerte* es acaso su mejor obra y en ella revela el ingeniero-compositor un intento de reflexión sobre logros y fallas anteriores. Hay ahora más unidad y alcances sonoros que en sus trabajos previos. Por su parte, los muchachos de Guadalajara entregaron un conjunto de piezas que fusionan medios electrónicos con instrumentos tradicionales y algunos prehispánicos. Las composiciones presentan un exceso de materiales sonoros y cierta monotonía en las densidades, pero esto parece premeditado por la clara actitud de estar convencidos de lo que hacen en cada una de sus ejecuciones. Un público nuevo, distinto al tradicional, aún del que asiste al Foro, llenó de tope la Sala Ponce. Al término del acto, los compositores fueron abordados para dialogar con ellos, especialmente por jóvenes buscando orientación sobre cómo usar la tecnología contemporánea en afanes musicales que andan un poco lejos de la mal llamada música clásica, pero también de las subdesarrolladas ondas rockeras de Chac-mool y Botellita de Jerez.

El concierto dedicado a la memoria de Alicia Urreta, distinguida y querida compositora fallecida en diciembre del año pasado, fue, más que nada, una invitación a la reflexión sobre el concepto de "Música nueva" y la urgencia de revisar este término. La mayor parte de las obras que se tocaron fueron compuestas a principios de la década del 70, y si bien revelan el estado de la música mexicana de entonces, también es cierto que muchas de ellas resultan obras anacrónicas, es

decir, si hace 17 años eran un signo de ruptura y renovación, hoy son historia. La participación de los pianistas resultó excelente desde todo punto de vista; resaltaron especialmente las versiones de Mario Lavista en *Para Alicia* de Manuel Enriquez, la de Jorge Suárez en *Pieza para un pianista y un piano* de Mario Lavista y la de Alberto Cruz Prieto en *Lámalo como quieras* de Carlos Cruz de Castro. Hubiéramos querido la misma cantidad de público para este concierto que el que tuvo el de música electrónica, pero el de este concierto era uno de intereses diferentes.

El concierto de medios mixtos, con obras electroacústicas y que fue el penúltimo del ciclo, reunió a un grupo de compositores e intérpretes que trabajan actualmente en la aplicación de los recursos electrónicos a la composición y su relación con otras disciplinas artísticas. De este concierto es preciso resaltar el elogiado esfuerzo de Antonio Russek y Roberto Morales por afirmar un tipo de obras y de práctica musical con un amplio sentido de investigación y exploración. Son búsquedas e intentos que ya empiezan a plasmarse en logros absolutamente personales.

El último concierto del Foro lo ofreció el Coro de Cámara de Bellas Artes al que conduje como director huésped. En el programa se abordó el difícil estreno de una obra escrita especialmente para este concierto: *Canto Claro* de Arturo Márquez. Aquí solo quiero agregar que el Coro hizo su mejor esfuerzo en la preparación de un repertorio que habitualmente le es ajeno y que la decidida actitud con la que salió a cantar se reflejó en el largo aplauso que el público le brindó, aplauso compartido con la solista Encarnación Vázquez y los músicos que colaboraron con el estreno en México de *El sueño de los pueblos olvidados* de Walter Casas Napán.

El Foro se extendió este año a diversas ciudades de la república y parece ser que tendrá una espaciada existencia a lo largo del año, noticia de suyo muy grata. El haber llegado a su novena edición consecutiva convierte al Foro de Música Nueva en una de las tribunas más importantes para los compositores actuales, tanto nacionales como extranjeros, tribuna que a toda costa hay que defender y preservar. Y si a la cabeza de todo este magno evento están la iniciativa y el esfuerzo personal de Manuel Enriquez, su institucionalización debe estar más allá de los criterios individuales o sexenales. Su permanencia y continuidad son una garantía para la vitalidad de la música, del arte y de la cultura de México.

## ARIÓN



Cuentan que Arión pasaba lo más de su vida en la corte de Periandro, que tuvo deseo de hacer un viaje a Italia y a Sicilia; y después de ganar grandes riquezas quiso volverse a Corinto. Partió de Tarento y, como de nadie se fiaba tanto como de los corintios, fletó un barco corintio. Pero los marineros, en alta mar, tramaron echarlo al agua y apoderarse de sus riquezas. Arión, que lo entendió, les suplicó que le salvaran la vida, y él les dejaría sus bienes. Pero no los persuadió con tales ruegos, y los marineros le ordenaron que se matara con sus propias manos y así lograría sepultura en tierra o que se arrojara inmediatamente al mar. Acorralado Arión en tal apremio, les pidió, ya que así resolvían, le permitieran ataviarse con todas sus galas y cantar sobre la cubierta de la nave, y les prometió matarse luego de cantar. Y ellos, encantados con la idea de escuchar al mejor músico de su tiempo, dejaron todos la popa y se vinieron a oírle en medio del barco. Arión, revestido de todas sus galas y con la cítara en la mano, de pie en la cubierta, cantó el *nomos ortio*, y habiéndolo concluido, se arrojó al mar tal como se hallaba, con todas sus galas. Los marineros navegaron a Corinto, y entre tanto un delfín (según cuentan) recogió al cantor y lo trajo a Ténaro. Arión desembarcó y se fue a Corinto vestido con el mismo atavío, y refirió todo lo sucedido. Periandro, sin darle crédito, lo hizo custodiar, sin dejarlo en libertad y aguardó celosamente a los marineros. Cuando llegaron, los mandó llamar y les preguntó si podían darle alguna noticia de Arión. Ellos respondieron que se hallaba bueno en Tarento. Al decir esto, se les apareció Arión con el mismo traje con que se había lanzado al mar; aturdidos ellos, no pudieron negar ya el hecho y quedaron convictos de su crimen. Esto es lo que cuentan corintios y lesbios; y en Tarento hay una ofrenda de Arión, en bronce, no grande, que representa un hombre cabalgando sobre un delfín.

Herodoto. "Los nueve libros de la Historia". Buenos Aires, Hyspamerica, 1985. Trad. María Rosa Lida de Mackiel.



### ORESTES PARTE, ÓPERA DE IBARRA

Una vez más Federico Ibarra demuestra que tiene un lenguaje musical propio y versátil. Tan pronto lo vemos abordar con originalidad la música de cámara como la ópera. Este último es el caso de *Orestes parte*, ópera que se presentó en Bellas Artes en julio. La obra está basada en un libreto de José Ramón Enríquez y contó con la puesta en escena de Luis Tavira. Ibarra y de Tavira habían colaborado juntos en *Leoncio y Lena* y ahora confirman su capacidad para hacer de la ópera un espectáculo vivo y novedoso.

Entre las muchas cosas musicales que nos ha enviado recientemente el Dr. Enrique Torres, está un interesantísimo catálogo de literatura musical de una casa de antigüedades localizada en Massachusetts. El catálogo, variado y fascinante, ofrece libros técnicos, teóricos, biográficos, críticos, relativos a muchísimos temas musicales, y en él pueden hallarse ediciones antiguas de libros fundamentales que son casi imposibles de encontrar. Entre otras cosas, el catálogo incluye algunos textos discontinuados sobre música mexicana, y algunas colecciones de publicaciones periódicas de nuestro medio musical de varias décadas atrás. La institución en cuestión tiene un rápido y eficiente servicio de envío por correo, y periódicamente actualiza sus catálogos según su inventario. Para aquellos de nuestros lectores que pudieran interesarse en entrar en contacto con esta buena fuente de literatura musical, consignamos los datos pertinentes:

J & J Lubrano  
P. O. Box 127  
South Lee, Massachusetts 01260  
U.S.A.  
(413) 243-22-18

### SCODANIBBIO MARATONISTA

Nuestro amigo y colaborador, Stefano Scodanibbio, realizó en Roma el Primer Maratón de Contabajo. En efecto, el 25 de mayo, a las 9 en punto, Scodanibbio se presentó en el Teatro del Reloj para recorrer 42 kilómetros de partituras. Los músicos que le sirvieron de pista son, entre otros: Bussotti, Donatoni, Scelsi, Deak, Lavista, Stockhausen, Druckman, Lennon-Mc Cartney, Mingus, Enríquez, Xenakis; como *sprint final* Scodanibbio interpretó algunas de sus composiciones.

### PREMIO A JAVIER ÁLVAREZ

El compositor mexicano Javier Álvarez recibió el ICEM Prize, otorgado por la Confederación Internacional de Música Electro-acústica, el galardón más importante en su género. Actualmente Javier Álvarez imparte un curso de música y computadoras en la Dartmton International Summer School of Music, y en septiembre dos de sus obras, *Papalotl* (para piano y computadora) y *Ki Bone Gaju* (para marimba y trombón) serán grabadas en *compact-disc* por Hamonia Mundi. *Pauta* lo felicita calurosamente.

### CONCURSO DE VIOLÍN

La Fundación Walter W. Naumburg convoca al Concurso Internacional de Violín, a celebrarse del 6 al 11 de mayo de 1988. Se podrán inscribir violinistas de todas las nacionalidades, mayores de 17 años y menores de 33. El primer premio incluye un pago de 5 000 dólares, contratos con la Orquesta Sinfónica de Chicago, la Sinfónica de Atlanta, la Filarmónica de Buffalo, la Sinfónica de Seattle y la Sinfónica del Carnegie Hall, y una grabación con la compañía Heritage. El segundo premio está dotado de 2. 500 dólares, y el tercero, de 1 000. Para obtener las formas de inscripción hay que escribir a The Walter Foundation, Inc./ 144 West 66 St./ New York, NY 10023/ Tel.-(212) 874-1150. Las formas debidamente llenadas deberán devolverse acompañadas de un caset de 30 minutos antes del 1 de marzo de 1988.

## LIBROS

### Juan Arturo Brennan

Semioculto entre ofertas y *best-sellers* en una conocida librería del sur de la ciudad, hallé un interesante librito sobre Silvestre Revueltas, que a pesar de su rústica (en más de un sentido) presentación, es relativamente reciente. Se titula *Imagen de Silvestre Revueltas* y es una colección de textos de diversos autores. Revueltas incluido, sobre la vida y la obra del gran compositor mexicano. El primer y más extenso de estos textos es una semblanza de Revueltas, de la pluma de Juan Marinello, que es ciertamente desconcertante. Las cualidades de Revueltas pintadas por Marinello son históricamente indiscutibles: sin embargo, el panegírico es tan denso y tan adjetivado, que uno se queda con la impresión de haber conocido vicariamente a una especie de semi-dios inaccesible, en vez del compositor honesto, directo e intuitivo que fue Revueltas. Después, un lúcido e interesante análisis del nacionalismo musical mexicano a través de la obra de Revueltas, original de Otto Mayer-Serra. Especialmente fascinante es la comparación que Mayer-Serra hace entre el nacionalismo a la Revueltas y el nacionalismo a la Chávez. Los ejemplos musicales incluidos aclaran notablemente muchos de los conceptos vertidos por el musicólogo en su ensayo. Lástima que todavía existan editores en México que no se han enterado que el instrumento musical que en España se llama *trompa*, por estos rumbos se llama *corn*, para hacer los ajustes del caso. Viene después el conocido texto autobiográfico de Revueltas, y una serie curiosa de cartas y fragmentos epistolares en los que no se habla mucho de música, pero que añaden interesantes pinceladas al posible retrato del compositor. De una serie de breves textos de Revueltas sobre diversos asuntos musicales (incluyendo sus propias obras), el más cáustico sin duda es el dedicado a los críticos, en el que el músico descalifica vehementemente a la crítica deshonesto, y en general, a la crítica que no se gana su lugar a través de la creación misma. Finaliza el breve libro con un par de textos sobre Revueltas debidos a Rafael Alberti y Pablo Neruda. A pesar de algunas deficiencias en el trabajo de la edición, este librito se deja leer con gusto e interés, y puede ser

un valioso auxiliar en la bibliografía revueltiana, sobre todo por los textos que incluye del propio Revueltas. Por cierto, nunca se nos informa la identidad del compilador-editor de los textos.

IMAGEN DE SILVESTRE REVUELTAS  
Presencia Latinoamericana, México, 1983

Nuestro ávido lector y asiduo corresponsal de San Luis Potosí, el Dr. Enrique Torre, nos envía un cuadernillo dedicado a dos músicos potosinos: Julián Carrillo y Flavio F. Carlos. Se trata de la edición de dos conferencias dictadas en 1984 y 1985 por Nicolás Díaz en la Casa de la Cultura de la capital potosina. El texto dedicado a Carrillo nos ofrece una cronología fragmentaria de su carrera, y una descripción más o menos detallada de los pasos que guiaron al compositor a la toma de conciencia de los intervalos microtonales. La afirmación fundamental de este breve ensayo, hecha en otras ocasiones por otros apologetas de Carrillo, puede prestarse de nuevo a la polémica: la teoría del Sonido 13 es "la verdadera verdad" de la música, y toda otra música, anterior o posterior, basada en cualquier otro sistema musical, es necesariamente "contaminada y turbia". Hay algunos datos técnicos sobre la música microtonal, entre ellos algunos difíciles de asimilar, como la afirmación de que existen en una octava medio millón de sonidos que pueden ser producidos y oídos. Es evidente la importancia de Carrillo en nuestra historia musical, pero es también evidente que aún no se logra dar su justa medida al pensamiento musical y a la obra del compositor potosino.

El segundo ensayo de este cuadernillo está dedicado a Flavio Felipe Carlos (nacido en 1861), quien fuera maestro de Carrillo, y cuya actividad principal se concentró en la pedagogía. Flautista

Sólo hay un Angel de luz  
que tiene poder sobre  
el espíritu del mal: es  
el ángel de la música...

E.T.A. Hoffmann.

y creador de una orquesta de cámara. Carlos no fue compositor, de modo que no hay obra suya para analizar. A partir de su figura, Nicolás Díaz aprovecha la ocasión para referirse a la ausencia de grandes figuras en el medio musical mexicano, el potosino en particular, en comparación con el ámbito artístico europeo, y esboza una teoría que relaciona el entorno natural y el hábitat de cada compositor con su capacidad de expresión musical.

#### DOS SEMBLANZAS DE MÚSICOS POTOSINOS

Nicolás Díaz

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1986

En uno de los cubículos oficiales de la más reciente feria del libro del Palacio de Minería, apareció subrepticamente un curioso folleto dedicado a la música mexicana de la colonia y la independencia, publicado bajo el pretexto de la celebración de incontables aniversarios de la independencia y la revolución. Una breve introducción se refiere superficialmente a la música prehispánica y da algunos datos sobre la música colonial. En las dos secciones subsecuentes se marca la diferencia (y la importancia relativa) de la música religiosa y la música secular durante el virreinato. Dos páginas se dedican a mencionar El Coliseo como teatro fundamental de la época, y 20 líneas nos describen la música popular de aquel tiempo. Sigue una cronología histórico-musical muy esquemática, y una serie de anexos en los que está lo más interesante del folleto: un delicioso texto anónimo sobre el vals, un par de escritos sobre las tonadillas y los bailes de la época, y una divertida sección titulada *Reglas que deben guardar los cómicos y los empresarios*. Buena parte del folleto está basado en las obras citadas en la bibliografía, que incluye libros importantes de Baqueiro Foster, los Estrada (Julio y Jesús), Mayer-Serra y Saldívar.

#### LA MÚSICA DE LA COLONIA A LA INDEPENDENCIA

Comisión Nacional Para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, México, 1985

Dios aprieta, pero no ahoga.  
La música ahoga sin apretar,  
suavemente, como el Diablo.

José Bergamín.

En el número 15 de *Pauta* dimos noticia de la aparición de cuatro de los cinco volúmenes de la parte histórica de la serie *La música de México*, editada en la UNAM por Julio Estrada. Recientemente, apareció el volumen que faltaba, el segundo de la serie, dedicado a la música mexicana del periodo virreinal. Los textos están a cargo de Robert Stevenson y José Antonio Guzmán, y a lo largo de todo el volumen, es clara la intención de los autores de relacionar directamente la música de ese periodo con el factor fundamental de la fusión (desequilibrada, claro) de dos culturas radicalmente diferentes. La primera parte del libro está dedicada a los antecedentes indígenas de la música virreinal, y está bien ilustrada con partituras y facsímiles de la época. De ahí nace una parte importante del texto, que enfatiza la importancia de la polifonía sacra en el virreinato mexicano. Destaca en esta parte la conformación de la idea que el mastrazgo de capilla en nuestras catedrales fue fundamental para el desarrollo de la música durante el virreinato.

La segunda parte de la obra está dedicada a la exploración de la música instrumental del virreinato. Considerando la importancia capital de la polifonía sacra en esa época, este capítulo es de especial interés por cuanto define muchas características de la música virreinal secular, y se aproxima al nacimiento en México del concepto *música de concierto*. En este mismo capítulo, José Antonio Guzmán hace interesantes apuntes sobre la legislación musical del periodo colonial, y explora como fuentes importantísimas del conocimiento actual, las instancias de música impresa de la época. La parte final de esta sección está dedicada a la organología de la música virreinal, y va complementada con un índice instrumental muy completo. En esta última sección destacan las referencias a los órganos mexicanos construidos durante el virreinato, instrumentos sin duda importantes en el desarrollo musical de entonces. (Cf. la reseña del libro de John Fesper-

man sobre los órganos de México, aparecida en *Pauta* 13). Como en el caso de los otros volúmenes de la serie, éste viene profusamente anotado y con una bibliografía muy completa para cada una de sus partes. Esperamos poder reseñar aquí, en su momento, la guía bibliográfica y la antología que han de completar este proyecto.

#### LA MÚSICA DE MÉXICO

Vol. 2: Periodo Virreinal

Julio Estrada, editor

UNAM, México, 1986

Con la venia de nuestros lectores, y por razones de logística editorial, incluimos ahora en esta sección una reseña de revistas. La compañía IBM de México, dedicada a la cibernética y la informática, publica periódicamente una revista de difusión científica, tecnológica y cultural, bajo el título de *Nonotza*. Según se indica en la propia revista, *Nonotza* es un vocablo náhuatl que significa, más o menos, estarse llamando a sí mismo una y otra vez en lo más íntimo del corazón. Durante el año 1986, *Nonotza* dedicó cuatro números a la exploración de la música mexicana de diversas épocas. Loable intención, no cabe duda, pero este es uno de los casos clásicos en los que se puede recordar, parafraseando, que el camino a la fusión está empedrado con loables intenciones. Los cuatro números de *Nonotza* están dedicados, respectivamente, a los siguientes temas:

No es propiamente en sueños, sino más bien en ese estado de delirio que precede al dormir, sobre todo si he oído mucha música, cuando percibo una especie de concordancia entre los colores y los sonidos y los perfumes. Me parece entonces que todos ellos se manifiestan de la misma manera misteriosa, en la luz del sol, para fundirse luego en un maravilloso concierto. El perfume de los claveles carmesíes ejerce sobre mí un singular poder mágico: involuntariamente caigo en estado de sueño, y entonces oigo, como si vinieran de muy lejos, inflándose y luego apagándose, los sonidos del clarinete.

E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*.

*Música mexicana del siglo XIX: Los compositores clásicos de México; Nueva música de México; La música de vanguardia en México.* A primera vista, el más interesante de los cuatro números es el primero, por la sencilla razón de que se refiere al periodo más oscuro y menos documentado de nuestra historia musical. Sin embargo, una primera pregunta respecto a esta intención musical panorámica sería ésta: ¿dónde queda la música virreinal de México? La lectura más a fondo de estos cuatro números permite detectar una estructura hecha a base de la acumulación de citas de textos diversos, unidas por textos de conexión no siempre claros ni bien informados. Esto da lugar, claro, a bibliografías más o menos extensas como en los textos mismos. Así, el musicólogo sueco Dan Malmström se convierte en Don Malmström, y nuestro José Antonio Alcaraz deviene Alcazar por obra y gracia del descuido editorial. Y si los errores de forma son numerosos, los de fondo no lo son menos, y aunque algunos de ellos pudieran ser sujetos a cuestiones de apreciación, otros son crasos y notorios. Digamos, por ejemplo, que el número titulado *Nueva música de México* dedica sendos capítulos a Rodolfo Halffter, Manuel Enriquez y Héctor Quintanar, mientras que en *La música de vanguardia en México* se exploran las figuras de Mata, Lavista, Elías, Estrada Núñez, Catán, Ibarra, Guzmán, y se menciona tangencialmente a compositores de generaciones más jóvenes. Uno se pregunta de inmediato si están todos los que son y si son to-

dos los que están, pero sobre todo, uno se pregunta en qué han basado los editores su criterio para distinguir lo nuevo de lo vanguardista, y por qué han asignado espacios diferentes a compositores que evidentemente forman parte de un movimiento musical homogéneo, al menos tan homogéneo como puede ser dentro de las diversidades individuales. Todas estas irregularidades pudieran ser atribuidas a la evidente falta de experiencia en materia musical de quienes han sido responsables de este proyecto. Sin embargo, todo tiene un límite, y los editores de estos números de *Nonotza* lo han rebasado con creces. En el número 3 de la serie, se dedican cuatro páginas a Manuel Enriquez, y en ellas se le atribuyen (adornadas con sesudos comentarios) obras como *Galaxias*, *Aclamaciones* y *Sideral*, que fueron compuestas no por Enriquez, sino por Héctor

Quintanar. Y en el número 4, en el capítulo dedicado a Manuel de Elías, se hace repetida referencia a sus diversas *Sonatas* para distintas dotaciones musicales; cualquiera que tenga la más mínima referencia a la obra de Elías debe saber que tales obras están designadas por el compositor como *Sonante* y no como *Sonata*. En resumen, digamos que a pesar del costoso papel cuché y las buenas fotografías de los compositores en cuestión, estos cuatro números de *Nonotza* son un alarde de chabacanería, descuido y desinformación que nuestro medio musical ni necesita ni merece.

Revista NONOTZA (4 números):  
Año XI. No. 1. No. 2. No. 3. No. 4  
México, 1986

## GIRA DEL CUARTETO LATINOAMERICANO



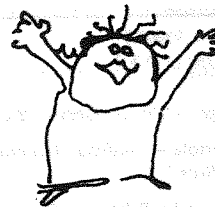
Durante los meses de junio y julio el Cuarteto Latinoamericano (Saul y Arón Bitrán, violines; Javier Montiel, viola y Alvaro Bitrán, chelo) llevó a cabo una gira por Europa que incluyó conciertos en Alemania, Suiza y Francia. El Cuarteto se presentó en Berlín Occidental, Berna, Voiron y Grenoble, ciudad en la cual impartió además un curso de

Música de Cámara como cuarteto en residencia dentro de la Sesión Musical Internacional.

El repertorio del Cuarteto durante esta gira europea incluyó obras de Revueltas, Marqués, Villalobos, Ponce, Cage, Gershwin, Puccini, Debussy, Brahms, Beethoven, Salieri y Mozart.

A su regreso a México el Cuarteto Latinoamericano se trasladó a San Miguel de Allende, Guanajuato, donde participó junto con los Cuartetos Fine Arts y Filadelfia en el IX Festival de Música de Cámara. En San Miguel, el Cuarteto Latinoamericano tocó tres conciertos e impartió clases a los 10 cuartetos que asistieron a tomar el Curso.

A partir del mes de Septiembre del presente año, el Cuarteto Latinoamericano ha sido contratado como Cuarteto en Residencia en la Escuela de Música de la Universidad Carnegie Mellon en Pittsburgh, adonde viajará la primera semana de cada mes para tocar conciertos, dar clases, realizar grabaciones, participar en el Ensamble Contemporáneo de dicha Universidad, que dirige Joel Thome y estrenar obras especialmente comisionadas para el Cuarteto.



## HOMENAJE A CHÁVEZ

El 13 de junio la Alianza Francesa llevó a cabo un concierto-homenaje al compositor mexicano Carlos Chávez con la participación del destacado chelista Carlos Prieto y de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Eduardo Díazmuñoz. Las obras de Chávez que se interpretaron fueron "La Chacona", un movimiento del *Concierto para chelo* y la *Sinfonía india*. Una meritoria actividad de la Alianza Francesa y de los músicos participantes.

## OTRA VEZ, HELARTE DE LA ERRATA

Dicen las malas lenguas que esta ya debería ser una sección fija en nuestra revista. Si, las erratas han vuelto a aparecer. En esta ocasión el agraviado es nuestro colaborador Mariano Etkin, quien nos ha escrito desde Buenos Aires para pedirnos que salvemos algunas erratas aparecidas en su artículo "Los espacios de la música contemporánea en América Latina" (*Pauta* 20). Lo hacemos con gusto:

En la p. 61, línea 9, dice "argentino en Buenos Aires"; debe decir "de Buenos Aires".

En la p. 62, línea 21, dice "coherencia estilística de la pregunta"; debe decir "coherencia estilística de la respuesta".

En la p. 62, línea 26, dice "pintoresca"; debe decir "pintoresquista".

En la p. 62, línea 28, dice "producto"; debe decir "productos".

En la p. 64, línea 22, dice "con músicos"; debe decir "con músicas".

En la p. 65, línea 24, dice "tierra mexicana"; debe decir "tierra americana".

En la p. 68, línea 7, dice "obra de notación"; debe decir "obra en notación".

En la p. 68, línea 13, dice "palabras fonéticas"; debe decir "palabras fonética".

## V FESTIVAL DE MÚSICA NUEVA DE MACERATA

El contrabajista Stefano Scodanibbio organizó la quinta edición de uno de los festivales de música nueva más importantes de Europa. La Rasegna di Nuova Musica se celebró del 1 a 7 de julio en la abadía de Fiasta. Entre los participantes estuvieron Pierre-Lyves Artaud, el dúo de guitarra Catañón-Bañuelos, el Cuarteto de Cuerdas Ariditi, la flautista Marielena Arizpe, el clarinetista Ciro Scarponi, el percusionista Mauricio Ben Omar y, por supuesto, el propio Stefano Scodanibbio.

## PRIMER FESTIVAL LATINOAMERICANO DE ARTE Y CULTURA

La Universidad de Brasilia organizará el Primer Festival Latinoamericano de Arte y Cultura del 13 al 25 de septiembre. Se presentarán actividades de todas las ramas de la cultura. En el campo de la música se celebrarán talleres, conciertos y conferencias. Se trata, a no dudarlo, de una notable experiencia interdisciplinaria.

## ESTATUA DE PLÁCIDO DOMINGO EN TACUBA

El tenor hispano-mexicano que anuncia American Express y pasta de dientes Crest en su versión antisarro, juega al fútbol amateur, es precandidato a alcalde de Madrid y dirige-actúa-canta-y produce óperas ha encontrado tiempo para convertirse en un filántropo intercontinental. Durante 1986, Plácido viajó por todo el mundo recaudando dinero para los damnificados del terremoto de 1985. En reconocimiento, cuatro familias del barrio de Tacuba mandaron hacer el busto que se devolvió el 13 de julio. A pesar de sus melodramáticas interpretaciones de *Cri-cri*, Plácido cuenta con muchos admiradores en México.

## PREMIO PARA RAMÓN VARGAS

El tenor mexicano Ramón Vargas, de 27 años, obtuvo el primer premio del concurso internacional Francisco Paolo Neglia. Esta fue la vigésima quinta edición del premio. El jurado fue presidido por Giuseppe Di Stefano. ¡Felicidades!

PRIMER ENCUENTRO DE COMPOSITORES  
LATINOAMERICANOS DE BELO HORIZONTE

ACTA DE FUNDACIÓN DEL CENTRO  
LATINOAMERICANO DE CREACIÓN Y  
DIFUSIÓN MUSICAL

Las diversas expresiones de la música latinoamericana significan en primera instancia un componente indispensable para el desarrollo cultural de los pueblos de este continente.

Entretanto la producción musical de cada país de América Latina permanece aislada, constatándose su casi total dispersión, por falta de órganos operacionales de difusión e integración.

Contribuyendo al Ier. Encuentro de Compositores Latinoamericanos de Belo Horizonte resuelven crear el CENTRO LATINOAMERICANO DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL, con sede en la FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, con las siguientes atribuciones:

1. La realización de encuentros semejantes cada dos años.
2. La creación de un boletín informativo que será editado por este centro y distribuido en todos los países de la América Latina. Se solicita a los países participantes y a los demás países que adhieren al Centro, el envío de informaciones para el mencionado boletín.
3. La creación del archivo de partituras, textos y cintas magnetofónicas a partir del material enviado para este Encuentro. Se solicita a los compositores que continúen enviando material para el enriquecimiento del archivo.

Belo Horizonte, 15 de Octubre de 1986.

Compositores Participantes

Alina Paixão Sidney - *Belo Horizonte, Brasil*

Antonio Gilberto Machado de Carvalho - *Belo Horizonte, Brasil*

Antonio Jardim - *Rio de Janeiro, Brasil*

Aylton Escobar - *Belo Horizonte, Brasil*

Bernardo Illari - *Córdoba, Argentina*

Carlos Kater - *São Paulo, Brasil*

Conrado Silva - *São Paulo, Brasil*

Dante Grela - *Rosario, Argentina*

Edino Krieger - *Rio de Janeiro, Brasil*

Eduardo Bértola - *Córdoba, Argentina/Belo Horizonte, Brasil*

Eduardo Carvalho Ribeiro - *Belo Horizonte, Brasil*

Eduardo Guimarães Álvares - *Belo Horizonte, Brasil*

Emilio Terrazza - *Brasília, Brasil*

Ernst Widmer - *Salvador, Brasil*

Estércio Marquez - *Goiânia, Brasil*

Fernando Cerqueira - *Salvador, Brasil*

Gerardo Guevara - *Quito, Ecuador*

Harry Crowl - *Ouro Preto, Brasil*

Jean-Pierre Kaletrianos - *Joaquin Orellana - Guatemala, Guatemala*

Jorge Antunes - *Brasília, Brasil*

Jorge Molina - *Rosario, Argentina*

León Biriotti - *Montevideo, Uruguay*

Leonardo Sá - *Rio de Janeiro, Brasil*

Luiz Carlos Csekô - *Rio de Janeiro, Brasil*

Luiz Henrique Xavier - *São Paulo, Brasil*

Manuel Juárez - *Buenos Aires, Argentina*

Marco Antonio Guimarães - *Belo Horizonte, Brasil*

Maria Helena Rosas Fernandes - *Campinas, Brasil*

Oiliam Lanna - *Belo Horizonte, Brasil*

Paulo Costa Lima - *Salvador, Brasil*

Raul do Valle - *Campinas, Brasil*

Ricardo Tacuchian - *Rio de Janeiro, Brasil*

Rogério Vasconcellos - *Belo Horizonte, Brasil*

Rubner de Abreu Júnior - *Belo Horizonte, Brasil*

Rufo Herrera - *Belo Horizonte, Brasil*

Teodomiro Goulart - *Belo Horizonte, Brasil*

Vicente Moncho - *Córdoba, Argentina*

Autores de obras presentadas

Aharonián, Coriún  
*Uruguay*

Álvarez, Eduardo Guimarães  
*Brasil*

Antunes, Jorge  
*Brasil*

Barbosa, Rogério Vasconcellos  
*Brasil*

Bértola, Eduardo  
*Argentina/Brasil*

Biriotti, León  
*Uruguay*

Brower, Leo  
*Cuba*

Cardoso, Lindembergue  
*Brasil*

Carvalho, Antonio Gilberto Machado de  
*Brasil*

Cerqueira, Fernando  
*Brasil*

Csekô, Luiz Carlos  
*Brasil*

Enriquez, Manuel  
*México*

Escobar, Aylton  
*Brasil*

Fernandez, Maria Helena Rosas  
*Brasil*

Grela, Dante  
*Argentina*

Guevara, Gerardo  
*Ecuador*

Herrera, Rufo  
*Brasil*

Iturriaga, Enrique  
*Perú*

Jardim, Antonio  
*Brasil*

Juárez, Manuel  
*Argentina*

Kater, Carlos  
*Brasil*

Kiefer, Bruno  
*Brasil*

Koellreutter, H. J.  
*Brasil*

Krieger, Edino  
*Brasil*

Lavista, Mario  
*México*

Lima, Paulo Costa  
*Brasil*

Lins, Jaceguay  
*Brasil*

Mahle, Ernst  
*Brasil*

Mendes, Gilberto  
*Brasil*

Moncho, Vicente  
*Argentina*

Nobre, Marlos  
*Brasil*

Oliveira, Willy Corrêa  
*Brasil*

Orellana, Joaquin  
*Guatemala*

Pérez-González, Nicolás  
*Paraguay*

Rattenbach, Augusto  
*Argentina*

Santoro, Cláudio  
*Brasil*

Szarán, Luis  
*Paraguay*

Valle, Raul do  
*Brasil*

Widmer, Ernst  
*Brasil*

Xavier, Luis Henrique  
*Brasil*

### Intérpretes participantes en los conciertos

#### Cantantes

Áurea Arruça Tavares  
Conceção Nicolau  
Eládio Pérez-González  
Martha Herr  
Miriam Borges  
Mônica Pedrosa  
Vânia Lovaglio

#### Violinista

Fernando Araújo de Paula

#### Pianistas

Beatriz Balzi  
Berenice Menegale  
Miguel Rosselini  
Lídia Limp  
Patrícia Furst Santiago  
Paulo Sérgio Guimarães Alvares  
Reguna Stella do Amaral

#### Violinistas

José Mauricio Guimarães  
Ludmila Vinecka  
Moisés Mandel

#### Violinista

Déborah Cheyne Prates

#### Violoncelistas

Antônio Guerra Vicente  
Cláudio Urgel Pires Cardoso

#### Contrabajistas

Fausto Borém de Oliveira  
Hugo Cambuim Filho

#### Flautista

Antônio Carlos Guimarães

#### Clarinetistas

Maria Clara Jost de Moraes  
Maria Luisa Dias Florêncio  
Nelson Cadima Fuentes  
Walter Alves de Souza

#### Oboistas

Carlos Ernst Dias  
Gustavo Villalba  
León Biriotti

#### Trompetista

Daniel Wellington de Araújo

#### Trombonistas

Paulo Roberto Lacerda  
Peter Persohn

#### Percusionistas

Aluisio Brant Campos  
Décio de Souza Ramos  
Emílio Gama  
Paulo Sérgio dos Santos  
Marco Antônio Guimarães

#### Quena

Armando Bonfim

#### Zampónas

Elmo Sepúlveda

#### Grupos

Grupos de Percussão do Instituto de Artes do  
Planalto - São Paulo Dirección de John  
Boudler

UAKTI - Oficina Instrumental

Quinteto NOVARTE

## DISCOS

### Juan Arturo Brennan

De su archivo Etnográfico Audiovisual, el Instituto-Nacional Indigenista nos ha hecho llegar una selección de los discos que ha producido en años recientes, y que representan un esfuerzo admirable no sólo porque abren la posibilidad de preservar tradiciones sonoras étnicas que se están perdiendo, sino también porque pueden convertirse a la larga en un auxiliar indispensable para el estudio a fondo de la historia de la música de México. Cada disco (o álbum) está diseñado sobre un aspecto particular: una etnia específica, un modo de expresión musical, una raíz ritual. Y en cada uno de ellos es posible hallar sonidos fascinantes e inesperados.

**Mayas peninsulares.** Se presentan primero los sonidos de los instrumentos prehispánicos, y más tarde, los conjuntos nacidos del mestizaje en la Península de Yucatán y zonas aledañas. Las piezas más elaboradas de este disco con los vales y jaranas peninsulares que se interpretan con grupos en los que hay instrumentos de cuerda, de metal y de percusión, siendo de especial importancia las trompetas y los saxofones. Muy a la usanza de la región, el desarrollo de algunas canciones se ve interrumpido por las tradiciones *bombas*, pícaras y socarronas; la sorpresa consiste en escucharlas en lengua maya en vez del castellano moderno.

**La música de una comunidad otomí.** Dos conjuntos instrumentales forman la base sonora de este disco. El primero está formado por dos guitarras y violín, y el segundo, por flauta de carrizo y tambor, ejecutados ambos instrumentos por un sólo intérprete. La música es, a excepción de una de las piezas del disco, totalmente instrumental, y está íntimamente relacionada con los ritos de ciertas capillas de la región de Guanajuato, cuyos interiores están profusamente decorados con ángeles músicos. Las piezas de violín y guitarras tienen una marcada influencia del son huasteco, mientras que las de flauta y tambor son destinadas específicamente al acompañamiento de diversas danzas rituales.

**Cuentos nahuas / Cuentos tzeltales.** En estos dos álbumes hallamos una serie de cuentos indígenas, narrados en dos versiones: la de su lengua original, y la versión castellana. En ambos casos, la voz del narrador va acompañada de un fondo sonoro hecho con música indígena, sonido ambiente, efectos, y en ocasiones, sonidos electrónicos que, paradójicamente, no desvirtúan la naturaleza de las narraciones. Los dioses, los animales, los elementos naturales y los hechos cotidianos son la materia prima de estos cuentos que, en sus versiones originales tienen una dinámica sonora que los hace claramente musicales. Sebastián Méndez Ton y Eraclio Zepeda narran los cuentos tzeltales; Bonifacio Hernández y Ernesto Gómez Cruz, los nahuas.

**Grupos étnicos de Baja California Norte.** Las peculiaridades características de la música de estos grupos étnicos están marcadas, entre otras cosas, por su cercanía a los Estados Unidos, que ha provocado una compleja variedad de influencias sobre la cultura de la región. En este disco hallamos la música de cinco etnias: cochimí, k'miai, paipai, cucapá y kiliwa. La música de los cinco grupos es muy parecida entre sí, y es de una notable austeridad, ya que en ella se emplea sólo la voz humana y el acompañamiento de una sonaja. Por costumbre, cada cantor hace su propia sonaja, adaptando su timbre al de su propia voz. Aún en el contexto de la música indígena mexicana, la de estos grupos se distingue por el empleo constante de la repetición textual y musical.

**La música ritual.** Este disco presenta los llamados sonos de flor, parte fundamental del rito conocido como *El costumbre*. Este rito es de origen agrícola, y la música que le acompaña se ejecuta con violín, jarana huasteca y guitarra huasteca. La música para este rito es básicamente instrumental, aunque en ocasiones se realizan plegarias simultáneas, musicalmente ajenas al sonido de los instrumentos. Cada parte del rito es acompañada por un son específico, y a medida que el rito progresa, pueden detectarse sutiles cambios en la dinámica musical.

**Cantos tradicionales.** En este disco se enfatiza la importancia del canto en diversas comunidades indígenas, y la selección musical es interétnica: k'miai, tarahumara, tzeltal, triqui, chichimeca, purépecha, nahua, otomí, huichol y lacandón son los grupos representados en esta grabación. De

Tocar un heliotropo como una música.  
Vicente Huidobro.

esta selección musical rica y variada, algunas piezas son particularmente interesantes. Hallamos una canción secular tarahumara que celebra el estudio, cantada al unísono por un grupo de niños acompañados de violín, guitarras y sonaja. Una alabanza chichimeca a San Jerónimo es cantada en español, y sus dos voces se mueven paralelamente en terceras, al igual que en la pirecua purépecha dedicada a Santa Fe de la Laguna. El disco termina con una hermética y solemne plegaria lacandona, cantada *a cappella* por un anciano, y que demuestra que hay algunas expresiones musicales de nuestro pueblo que se han mantenido completamente al margen de cualquier influencia externa.

**La música entre los chichimecas.** La audición de este disco parece indicar que los antecedentes históricos y la situación geográfica de los chichimecas los ha hecho susceptibles a influencias culturales de muy diverso origen. El reflejo musical de esto puede detectarse en las piezas que muestran la influencia de sones, jarabes y corridos de la Huasteca, de Jalisco y del bajo. Violines, guitarra, redoblante y tambora son los instrumentos utilizados en toda la música de este disco, en la que destaca, por contraste con otros de la serie, la variedad de ritmos y formas musicales, y también la diversidad utilitaria de las piezas, algunas para uso sacro, otras de intención secular. Es interesante notar que todos los textos de las piezas cantadas están en español, lo que es un interesante apunte sobre los alcances del mestizaje en determinadas culturas. De la música grabada aquí, es especialmente interesante *El decimal del poeta*, en donde se alternan coplas habladas y cantadas, en las que se glosa sobre la habilidad y fama del poeta/cantor, muy al estilo de las topadas del Bajo.

### CINCO SIGLOS DE BANDA EN MÉXICO

Tres discos de asombrosa variedad musical forman este álbum en el que se traza la historia de las bandas mexicanas desde la época prehispánica hasta hoy. ¿Bandas en la época prehispánica? Quizá en nuestra percepción actual, no, pero en sentido estricto, sí. Considerando que una banda es un conjunto de alientos y percusiones, chirimías y tambores bien pueden hacer una banda, al igual que flautas y teponaztlis. A esta música está dedicada la cara A del álbum. Parece

Sé lírica y sé bizarra;  
con la cítara sé griega;  
o gaucha, con la guitarra  
de Santos Vega.

Rubén Darío.

increíble, al escuchar esta música, que de flautas de barro y carrizo y rústicos tambores pueda obtenerse tal variedad de timbres e inflexiones, que toman su dinámica particular con cada grupo étnico. La música de banda de herencia colonial presenta ya preocupaciones armónicas y melódicas más complejas, pero aún arraigadas en las sonoridades indígenas puras. De lo más evolucionado de este género, hallamos en la cara B del álbum un zapateado chontal y un son zapoteco que ya apuntan claramente hacia el mestizaje musical más integrado. Viene después la síntesis de la música de origen indígena tocada con instrumental europeo: maderas, metales y percusiones tradicionales son el vehículo para la primera música de banda tal y como la conocemos hoy. En ella, la raíz indígena está todavía muy presente. De corte ya plenamente mestizo son las bandas como las que se estilaban entre los mixes; desde la indispensable versión del vals *Dios nunca muere* hasta una pirecua de complicadísimo ritmo, estas bandas interpretan música en la que la raíz indígena y la influencia colonial se integran a elementos afrocubanos y netamente europeos. Por otra parte, en la música de banda de corte militar (cara E), se mezclan constantemente los toques y llamadas de corneta y trompeta con melodías y canciones de corte lírico, casi siempre a ritmo de marcha. Finalmente, en la última cara del álbum, hallamos la música clásica que interpretan las bandas indígenas, en una asombrosa instancia de asimilación de elementos culturales improbables. Schubert y Boieldieu son los compositores representados aquí, y las interpretaciones son de las bandas de música del pueblo popoloca de San Felipe Otlaltepec, Puebla. Casualmente, hace algunos años visité San Felipe con motivo de la realización de una serie de televisión sobre comunidades indígenas, y al contacto directo con los popolocas y sus bandas descubrí que hay pueblos en los que la banda y sus

músicos son el principal elemento de cohesión social, tanto en lo civil y lo ritual, como en lo cultural y lo laboral. Digamos, finalmente, que cada uno de estos álbumes viene acompañado por un prolijo folleto, abundante en notas etnomusicológicas e históricas, mapas, referencias organológicas y, en muchos casos, con la transcripción a notación moderna de algunas melodías y patrones rítmicos de la música en cuestión, auxiliares indispensables en el fascinante trayecto por estos discos. Este último elemento, así como el hecho de que cuando se trata de música cantada siempre se proporciona el texto en lengua indígena y su traducción al español, demuestran cuán complicado es realizar una equivalencia verosímil de la fonética de las lenguas indígenas en nuestra escritura, así como poner en un pentagrama las complejidades y sutilezas de una música que aún no comprendemos del todo. Al escuchar y volver a escuchar toda esta música, y compararla con la basura que hoy pasa por *música popular mexicana* en los medios de comunicación, uno no puede menos que preguntarse:

¿cómo y cuándo se perdió todo esto? La respuesta es compleja pero evidente, y necesariamente vergonzosa. De ahí la importancia de la labor del Instituto Nacional Indigenista, que con los discos de su archivo permitirá, al menos, que quede una memoria de lo que se ha perdido y lo que se irá perdiendo al paso del tiempo.

**MAYAS PENINSULARES; LA MÚSICA DE UNA COMUNIDAD OTOMI; CUENTOS NAHUAS; CUENTOS TZELTALES; GRUPOS ÉTNICOS DE BAJA CALIFORNIA NORTE; LA MÚSICA RITUAL; CANTOS TRADICIONALES; LA MÚSICA ENTRE LOS CHICHIMECAS; CINCO SIGLOS DE BANDAS EN MÉXICO**

Archivo Etnográfico Audiovisual  
Instituto Nacional Indigenista  
INI-FONAPAS (sin números de serie)

### TURETZKI Y SU CONTRABAJO

Oh, allí estás tú, gigante melodioso, mamut cordial, Portos de los artefactos, monte de miembros eminente, ronco como el mar, mole, falso globo, cíclope, árbol con lianas de tripa de gato, pájaro dodo, mastín, rollizo obispo, luchador japonés de sumo; cosa gorda, grande y generosa; de ti quisiera hablar, contrabajo. Nadie te iguala en humildad ni en diligencia: te escondes en la orquesta e imperas sin ser sentido como un patriarca de madera. Todos los instrumentos parecen a tu lado criaturas frívolas e inestables. Eres tímido, despacioso y lento sólo en apariencia: nadie ignora tu agilidad y espíritu de servicio. Eres el mejor amigo de tus compañeros de orquesta. Y ahora contrabajo, estás solo, solo frente al público...

No, solo no, está bailando contigo nada menos que Bertram Turetzky. Turetzky y tú están hechos el uno por el otro; son dos bailarines osos de gitano. De ninguno de los instrumentos puede decirse como de ti que haces pareja con el ejecutante: el piano, por ejemplo, es demasiado estable y urbano (siempre vestido de etiqueta); el oboe o la corneta muy pequeños y portátiles. Cuando Turetzky te abraza y acaricia (tal vez te hace cosquillas y tu voz no es más que tu risa) parece una especie de ventrilocuo con un muñeco gigante entre las manos; pero, por supuesto, ningún pelele tiene tu profunda y bien timbrada voz. Lo que sucede es que Turetzky y tú se parecen tanto que a veces uno no sabe quién es quién: hermanos siameses unidos por un arco, eso son ustedes.

¿Están contento hoy, amigo mío? Sí, yo sé que sí: el teatro está llenísimo (tú como todos los buenos actores sabes apreciar esos momentos) y estás cantando al profundo Hindemith, a Lavista, al buen Pergolesi, a Satie (que también, pero a su manera, se parece a ti)...

HUGO HIRIART  
*Diario apócrifo, 1980*

No cabe duda que hoy hay muchas más mujeres compositoras que en cualquier época de la historia, y a pesar de ello, la composición sigue siendo una provincia casi exclusivamente masculina. De hecho, es poco común que una compositora de música de concierto adquiera notoriedad en los medios de difusión musical, por lo que el caso de Ellen Taaffe Zwilich no deja de ser interesante. Existe un disco más o menos reciente con tres obras de esta compositora, nacida en Miami en 1939, en el que está contenido lo más representativo de su pensamiento musical. La obra fundamental del disco es su *Sinfonía No. 1* (Tres movimientos para orquesta), que le valió en 1983 ser la primera mujer en obtener el Premio Pulitzer de música. La sinfonía está desarrollada bajo modelos claramente neoclásicos, y sus cualidades principales son la solidez de la construcción y la claridad de la orquestación. Si fuera posible detectar influencias claras en la obra, habría que pensar quizá en Copland y en Shostakovich, y en los principales maestros de Zwilich, que fueron Carter y Sessions. Hay, además, buenos hallazgos tímbricos en la obra. Del otro lado del disco, hallamos el *Prólogo y variaciones* para orquesta de

cuerdas, obra en la que Ellen Taffe Zwilich demuestra especial cuidado en el manejo de la forma, sin aventuras ni innovaciones, y un buen sentido *cuerdístico* en la escritura. Finalmente, *Celebration*, una pieza de encargo que es una interesante *toccata* orquestal construida sobre diversos *ostinati* y, de nuevo, tímbricamente muy efectiva. A pesar de la notoriedad de Zwilich, algunos músicos que conocen bien el medio musical de los Estados Unidos afirman que su música es demasiado conservadora para la época. La calidad de la grabación es buena, y las interpretaciones son sólidas, a pesar de ser el trabajo de una orquesta y un director poco destacados.

#### ELLEN TAAFE ZWILICH:

*Sinfonía No. 1:*

*Prólogo y variaciones:*

*Celebration*

Orquesta Sinfónica de Indianápolis

John Nelson, director

NEW WORLD NW 336



#### LA MUSA INEPTA

Brahms era dado a someter a su música a un nivel de perfección que casi rayaba en lo perfecto, así todas sus composiciones poseen la pureza y la fuerza de un diamante, nada superfluo, ninguna nota más.

Brahms es uno de los más grandes puristas musicales que ha sabido, pero sin detreimiento de la pasión, ni en aras de una estructura hueca, era un artista cabal.

Luego pasamos a escuchar al genial Mozart que nos lleva y nos trae de la emoción contenida a la irrupción violenta que retrata las posiciones más ocultas cada vez que se le escucha.

Momento, *Zacatecas en la Cultura*. Zacatecas, Zac., Domingo 19 de Abril de 1987.

En esta época en la que se escribe mucha música vocal cuya única meta parece ser la ininteligibilidad de los textos, un buen disco sueco viene a recordarnos que hay otras maneras de enfocar el trabajo de la voz en la música de hoy. El compositor sueco Ingvar Lidholm propone sus *Cuatro coros*, sobre poemas de Ake Nilsson, en los que logra un ámbito de gran austeridad, armónicamente compacto y lógico, de una dinámica contenida y equilibrada. De Luigi Dallapiccola escuchamos dos coros sobre textos de Miguel Angel en los que el compositor recurre a fuentes musicales arcaicas diversas, desde el estilo vocal de los madrigalistas italianos del siglo XVII hasta el tipo de trabajo integrado por Carl Orff en sus *Trionfi*. Siendo estas obras previas a la etapa serialista de Dallapiccola, su lenguaje armónico encaja muy bien con la fuente textual y la intención musical general. *Retratos de Matra*, de Zoltan Kodaly, no deja de ser hasta cierto punto contradictorio, en vista de lo que sabemos de Kodaly como gran estudioso del canto y las inflexiones vocales de su natal Hungría. La contradicción radica en que esta obra está compuesta sobre un texto en alemán, que no era la lengua madre de Kodaly, un eterno enamorado de la enunciación del húngaro. A pesar de ello, es evidente al escuchar la obra que Kodaly respetó íntegramente los principios de *cantabilidad* y claridad propios de la buena música vocal. Finalmente, Siegfried Naumann contribuye a este disco con dos coros sobre poemas latinos clásicos, acompañados con órgano, contrabajo y percusiones. Aquí, la influencia de Orff es quizá más notable, debido al acompañamiento instrumental y al tipo de escritura que en ocasiones es homofónica. En ciertos momentos de la obra, sin embargo, parece asomarse por ahí el Ligeti del *Requiem* y de *Lux Aeterna*. El disco es un producto técnicamente bien cuidado y la calidad del sonido es muy buena, cosa que no es automática cuando de música coral se trata, si nos atenemos a la omnipresente saturación de las voces en grabaciones menos sólidas.

#### CORO ACADÉMICO DE CÁMARA DE UPPSALA

CORO DE CÁMARA DE LA Y. M. C. A.  
Obras de Lidholm, Dallapiccola, Kodaly y Naumann

Dan-Olof Stenlund, director

CAPRICE CAP 1037

La guitarra es un pozo  
con viento en vez de agua.

Gerardo Diego.

Los señores Russek y Cosmos siguen trabajando activamente en su admirable proyecto de producir discos de música nueva, y han presentado recientemente el quinto volumen de la Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea. El disco está dedicado a la música para arpa y es protagonizado por Lidia Tamayo, sin duda nuestra mejor arpista. Si nos dedicamos a buscar el sonido poético del arpa, las dos obras más interesantes del disco son *Peivoh*, de Arturo Márquez y *Alone* de Juan Herrejón. Más contemplativa la pieza de Márquez, más intensa la de Herrejón, ambas demuestran que la poética del arpa ya no depende de los lugares comunes del repertorio romántico, sino que puede integrarse perfectamente con los recursos nuevos del instrumento. Estos nuevos recursos son omitidos en la pieza *Luz de noche*, de Simón Tapia Colman y Angel Cosmos, en la que se evidencia un retorno a fuentes neoclásicas e impresionistas para acoplar el sonido del arpa a la voz de Encarnación Vázquez. Por otra parte, Manuel Enríquez ofrece en su obra *Palíndroma* una muestra más de la consistencia de su pensamiento musical. Forma abierta y gran atención a los modos de producción sonora se funden en un discurso musical típico del catálogo de Enríquez. La obra *Complejos 17* del español Josep Lluís Berenguer contiene interesantes connotaciones armónicas, dadas por la coincidencia de sonidos y registros y por un inteligente balance en el empleo de los recursos propios del instrumento. Finalmente, en el extremo opuesto de la poética de la obra de Márquez hallamos la cerebral aproximación de Carlos Chávez al arpa a través de su *Invention III*. Como en otras de sus obras, Chávez tiende aquí a la *música sin memoria*, por llamarla de alguna manera, y construye todo el discurso musical sin repeticiones o puntos de referencia, logrando un tejido sonoro de contornos ascéticos y secos.

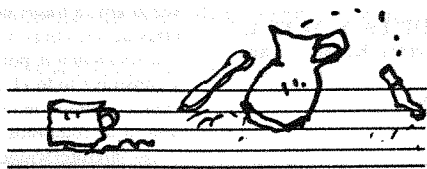
Las interpretaciones de Lidia Tamayo están a

la altura de la calidad que le conocemos en sus actuaciones en concierto, pero el nivel sonoro del disco se ve demeritado por una impresión deficiente, en la que los ecos y los pre-ecos abundan más allá de lo tolerable. Por ello, repetimos lo evidente: la producción de esta clase de música también merece la mejor atención técnica posible.



#### NUEVA REVISTA VENEZOLANA

América Latina, tan falta en revistas especializadas en música, cuenta ya con una nueva publicación, *Papel Musical*, editada en Caracas, bajo la dirección de Enrique Cubilán. En la primera entrega, se publican materiales sobre el uso de las computadoras en la enseñanza de la música, la escuela italiana de canto, Rafael Aponte Ledee y Omar Sansone. La dirección de la revista es Apartado de correos 20.710, zona postal 1020, Caracas. *Pauta* le desea larga vida a esta publicación hermana.



#### LIDIA TAMAYO, arpa

Obras de Arturo Márquez, Carlos Chávez, Simón Tapia Colman, Manuel Enríquez, Juan Herrejón y Josep Lluís Berenguer. Encarnación Vázquez, mezzosoprano Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea, Vol. 5 EMI CAPITOL LME-291

#### RUGELES EN MÉXICO

Alfredo Rugeles estuvo en México y el 5 de julio dirigió a la Sinfónica Nacional. El programa incluyó varios descubrimientos para el público mexicano, entre los que conviene destacar *Intrata*, de Aurelio de la Vega, y *Camino entre lo sutil y lo inerrante*, del propio Rugeles. El concierto tuvo lugar en Bellas Artes y estuvo destinado a conmemorar el aniversario de la Independencia de Venezuela.

#### NÚCLEO MÚSICA NUEVA

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

## COLABORADORES

Laurie Anderson es una de las más importantes voces de la música moderna, la pintura, la literatura, el arte en general. Aunque nació en Chicago en 1947, Laurie Anderson es un producto eminentemente neoyorkino. Llegó a Nueva York a los veinte años y pronto se dio a conocer entre los artistas de vanguardia (término que en NY aún tiene sentido). A principios de los ochenta, saltó a la fama con su canción *O-Superman*, que estuvo entre las listas del *hit-parade*. La obra musical de Anderson es difícil de ubicar. Está suficientemente cerca del rock para contar con la colaboración de gente como Peter Gabriel y para tomar por asalto las listas de popularidad, pero buena parte de su producción se orienta a la experimentación, tanto de los sonidos como de sus posibilidades de interpretación (incluyendo toda la gama de recursos *multi-media*). En todo caso se trata de una mente alerta, siempre en movimiento, que ha transformado radicalmente la escena musical.

Ernest Ansermet, director suizo nacido el 11 de noviembre de 1883, siguió, antes de la música, la profesión de su padre: se graduó como matemático en 1903. Poco después decidió dedicarse a la música. Dirigió sus primeros conciertos en 1910. Durante este tiempo fue amigo de Debussy, Ravel y Stravinski. En 1915 fue nombrado director de la Orquesta de los *Ballets rusos* de Diaghilev. Estrenó obras de Falla, Satie, Prokofiev y Stravinski. En 1918 fundó "L'Orchestre de la Suisse Romande", que dirigió hasta su retiro, en 1966. Murió el mes de febrero de 1969.

El poeta y ensayista Hermann Bellinghausen nació en la Ciudad de México en 1953. Ha publicado *La hora y el resto* y prepara un libro de crónicas de masas que publicará la editorial Océano. Es miembro de la redacción de la revista *Nexos* y colabora regularmente en el periódico *La jornada*.

Alberto Blanco nació en 1951 en la Ciudad de México. Ha colaborado en nuestros números 5 y 16. Muy pronto, el Fondo de Cultura Económica pondrá en circulación su más reciente poemario, *Cromos*, al que pertenecen los poemas que aquí publicamos.

David Huerta nació en la Ciudad de México en 1949. Colaboró en nuestro segundo número. La editorial ERA acaba de publicar su extenso libro *Incurable*, al que pertenece el poema sobre Stockhausen. Escribe semanalmente en la revista *Proceso*.

Francisco Hernández, uno de nuestros mejores poetas de la reciente generación, nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en 1946. Ha publicado *Cuerpo Disperso*, UNAM, 1981; *Mar de Fondo*, Joaquín Mortiz, 1983, por el que recibió el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes; *Oscura Coincidencia*, UAM, 1986. El poema que publicamos en este número forma parte del libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, de inminente aparición en las Ediciones del Equilibrista.

Wanda Landowska nació en Varsovia, el 5 de julio de 1879. Fue gran intérprete de la música clavecinista de los siglos XVII y XVIII, y la mayor inspiradora del renacimiento del clavecín en nuestro siglo. Fue también compositora. En 1909 publicó su libro *Musique ancienne*. Falla y Poulenc escribieron obras para ella. En 1965, Denis Restout, discípulo suyo, escribió el libro *Landowska on Music*, el primero que resume su vida. Ella había muerto seis años antes, el 16 de agosto de 1959.

Blanca Luz Pulido nació en 1956. Formó parte del taller de la revista *Punto de Partida*. En 1983 publicó el poemario *Ensayo de un árbol*. Sus poemas han sido publicados en diversos suplementos y revistas del país.

El poeta mexicano Francisco Serrano es autor de *No es sino el azar*. Recientemente publicó el cuento infantil *Los vampiritos y el profesor*. Ha escrito guiones de cine, textos para pintores, canciones y actualmente trabaja en un libreto de ópera para el compositor Arturo Márquez.

Giovanni Papini nació en Florencia en 1881. Entre su vasta obra destacan *El crepúsculo de los dioses*, *El piloto ciego*, *Palabras y sangre*, *El libro*

negro, *Historia de Cristo*, *Gog*, *Dante vivo* y *El diablo*. Después de ser un furioso enemigo de la religión abrazó la fe cristiana. Literatura de un temple singular, la de Giovanni Papini goza de enorme intensidad —desde sus primeros textos, mezcla de cuentos y esbozos filosóficos (*Lo trágico cotidiano*, 1906), hasta su autobiografía, *Un hombre acabado*. Papini murió en Florencia en 1956, después de renovar el idioma italiano y de tener acceso a zonas inexploradas de la literatura fantástica.

El enorme escritor **Robert Louis Stevenson** nació en Edimburgo en 1850 y murió en Samoa en 1984. Borges considera que su libro *Las nuevas mil y una noches* sirvió para convertir a Londres en el escenario fantástico que después retomarían G. K. Chesterton y Arthur Machen. Con un lenguaje fluido, de un sencillo virtuosismo, Stevenson construyó una obra de enorme variedad. Mencionemos dos momentos cumbre: *El extraño*

caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde y *La isla del tesoro*. Su epitafio reza: "Aquí yace R. L. Stevenson: le gustaba contar historias."

Profesor de enorme erudición, especialista en la antigua literatura inglesa, **J. R. R. Tolkien** escribió durante la guerra, "a manera de divertimento", *El señor de los anillos*. Tolkien refirió que un día le vino a la mente una frase: "en el agujero había un hobbit". La sencilla mención de la palabra "hobbit" despertó en él la saga fantástica de pueblos y países inventados. John Ronald Revel Tolkien nació en Bloenfontein, en 1892, y murió en 1973, en Bournemouth.

**Juan Arturo Brennan**: todos los *Pauta*.  
**E. T. A. Hoffmann**, véase *Pauta* 8.  
**Juan Vicente Melo**, véase *Pauta* 15.  
**Aurelio Tello**, véase *Pauta* 17.  
**Jorge Iburguengoitia**, véase *Pauta* 8  
**Julián Orbón**, véase *Pauta* 22

En su próximo número

# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

- **Alejo Carpentier**: Heitor Villa-Lobos
- **José Antonio Alcaraz**: in memoriam Morton Feldman
- **Ana Lara, Luis Jaime Cortez**: Tercer acto de *Wozzeck* de Alban Berg
- **Juan José Escorzo**: Villancicos de la Nueva España
- **Jorge Velazco**: entrevista a Ray Still
- **Paul Fort**: el mito de Orfeo
- **Mariano Etkin**: Feldman
- **Poesía de Cummings, Lugones, Seferis, Char, Aiken y Bandeira**

## 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

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

**GALINDO, Blas**  
*Nocturno* para orquesta  
*Homenaje a Cervantes* para  
orquesta

**HALFFTER, Rodolfo**  
*Elegía* para orquesta de cuerda

**JIMENEZ MABARAK, Carlos**  
*Balada del Venado y la Luna*

**LAVALLE, Armando**  
*Concierto* para viola y orquesta  
de cuerdas

**LAVISTA, Mario**  
*Ficciones*

**VELAZQUEZ, Leonardo**  
*Antares*

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

**LAVISTA, Mario**  
*Lyhannh* para orquesta

**MONCAYO José Pablo**  
*Tierra de temporal.* para orquesta

**SARRIER, Antonio**  
*Sinfonía*

**IBARRA, Federico**  
*Cinco misterios eléusicos* para orquesta

**HUIZAR, Candelario**  
*Pueblerinas* para orquesta

**SANDI, Luis**  
*Bonampak*, segunda suite

**GUTIERREZ HERAS, Joaquín**  
*Divertimento* para piano y orquesta

**TAPIA COLMAN, Simón**  
*Sísifo*

**HALFFTER, Rodolfo**  
*La madrugada del panadero*



EDICIONES MEXICANAS  
DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE  
PUBLICACIÓN

- *TE CANTA MI ESPERANZA* para canto y piano, de Blas Galindo
- *CUARTETO* para instrumento de arco, de Rodolfo Halffter (segunda edición)
- *PREGÓN PARA UNA PASCUA POBRE* para coro mixto y orquesta, de Rodolfo Halffter (segunda edición)
- *HOJA DE ÁLBUM 2* para viola y piano, de Luis Sandi
- *RON-DO* para cuarteto de cuerda, de Arturo Márquez
- *CANTE* para dos guitarras, de Mario Lavista
- *DIFERENCIAS* para orquesta, de Rodolfo Halffter (versión revisada en 1985)
- *DOS POEMAS* para piano, de Gerhart Muench
- *LUZ DE NOCHE* para soprano y piano, de Simón Tapia Colman

EDICIONES MEXICANAS DE  
MÚSICA, A. C.  
Av. Juárez 18-206, Col. Centro  
06050 México, D. F.

# guita rra DE MEXICO

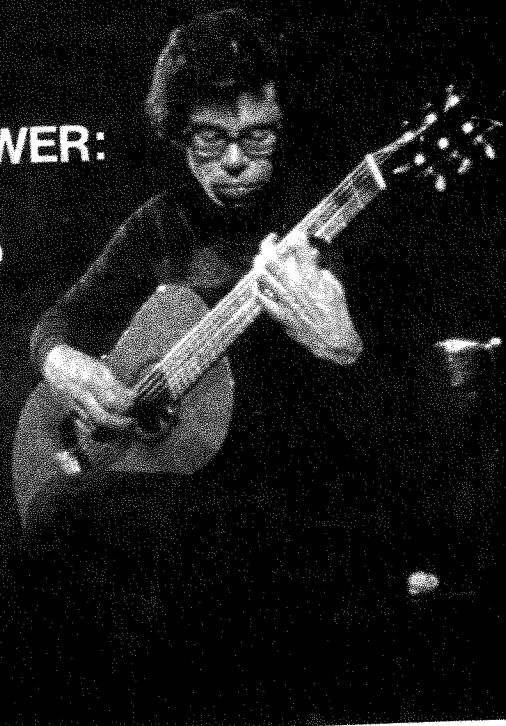
La teoría de  
los modos  
**El suplicio  
del concertista**

SEGOVIA  
EN GUATEMALA

NUMERO 1, AÑO 1986

\$ 500.00

**LEO BROUWER:  
Elogio al  
instrumento**



Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

# Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

Consejo de Redacción: Julieta Campos, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Ulalume González de León, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Gabriel Zald.

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).



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

## 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

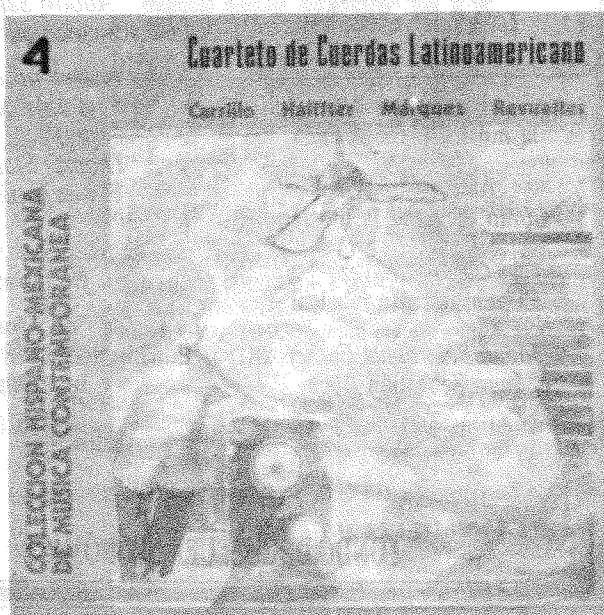
Disco núm 3  
de la  
**COLECCIÓN  
HISPANO-  
MEXICANA DE  
MÚSICA CON-  
TEMPORÁNEA**

que edita el CIIM (Centro  
Independiente de  
Investigaciones Musicales).  
Los melómanos que deseen  
suscribirse a esta colección  
deberán dirigirse a:  
Antonio Russek,  
Cuautla 84,  
Colonia Condesa,  
Tel. 553-74-57  
México, D. F.



Disco núm 4  
de la  
**COLECCION  
HISPANO-  
MEXICANA DE  
MÚSICA CON-  
TEMPORÁNEA**

que edita el CIIM (Centro  
Independiente de  
Investigaciones Musicales).  
Los melómanos que  
deseen suscribirse a esta  
colección deberán  
dirigirse a:  
Antonio Russek,  
Cuautla 84,  
Colonia Condesa,  
Tel. 553-74-57  
México, D. F.



# La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES  
AUTORES

## I. HISTORIA

- 1 *Periodo prehispánico*  
Susana Dultzin Dubín  
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., Kai Müller, E.  
Thomas Stanford

**Coordinación partituras y originales**  
Velia Nieto

**Dibujo partituras**  
Alfonso Flores, José González

**Coordinación fotografías**  
Susana Dultzin Dubín, Rosa M. García

**Índices analíticos**  
Gloria Carmona, Julio Estrada

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

De venta en las librerías universitarias y casas de música

# pauta

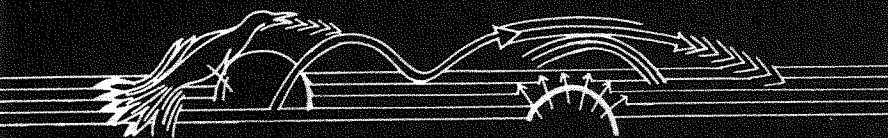
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

DENIZ: POESÍA  
Y MÚSICA

SUPERVIELLE:  
UN RELATO

SÜSKIND: EL  
CONTRABAJO

JANKÉLEVITCH:  
RAVEL



ORBÓN: LAS SINFONÍAS DE CHAVEZ

STEINER:  
LA MÚSICA

PELLICER: UN POEMA / LEZAMA LIMA: SOBRE VILLALOBOS / VELAZCO: SOBRE HALFFTER  
BRENNAN / MORENO VILLARREAL / ESCORZA / CATÁN  
GUTIÉRREZ NÁJERA: CRÓNICAS

ABRIL 1987.



22



\$ 1.000.00

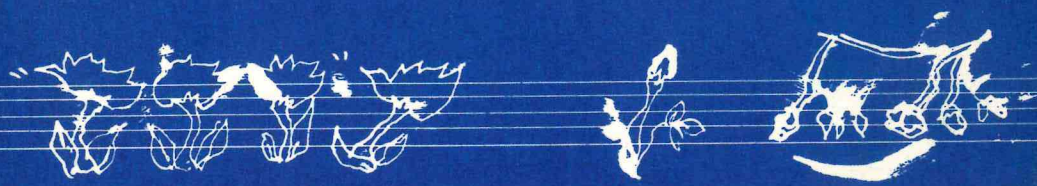
## LECCIÓN DE MÚSICA

Las personas *decentes* se enamoran fácilmente de un par de ojos bonitos; tienden los brazos hacia el grandioso ser en cuyo rostro brillan esos ojos; encierran al ídolo en círculos que, cada vez más estrechos, acaban por reducirse a las dimensiones del anillo de matrimonio que ponen en el dedo de su amada, *pars pro toto* -Su Alteza sabe un poco de latín-; *pars pro toto*, digo; eslabón de la cadena de la cual tiran para llevar a la cárcel del matrimonio a la cautiva de su amor. Entonces exclaman con voz extasiada: "¡Oh, Dios!" O bien: "¡Oh, cielo!" O, si saben astronomía: "¡Oh, constelaciones!" O, si se inclinan por el paganismo: "¡Oh, dioses inmortales! Ella, la hermosísima, es mía; todas mis esperanzas están colmadas." Y al hacer todo ese barullo, las personas decentes creen estar imitando a los músicos, pero es en vano.

Porque el amor de los músicos es algo completamente distinto. Sin duda, de pronto se da el caso de que unas manos invisibles dejen caer el velo que cubre los ojos de los músicos. Entonces ven caminar sobre la tierra al ángel ideal que reposaba silenciosamente en su corazón, como un dulce misterio inexplorado. Y he aquí que brota, como puro fuego celeste que ilumina y calienta sin consumir, todo el entusiasmo, toda la felicidad inefable de la vida superior, germinada en lo más secreto del alma. El espíritu despliega mil antenas vibrantes de deseo, teje su tela alrededor de aquella que ha aparecido, y ella es suya -¡y nunca es suya!-, porque la sed de su nostalgia seguirá siempre inapagada.

Es ella, precisamente ella, la adorada, presentimiento hecho forma viviente, quien se eleva del alma del artista como una luz. Es ella el canto, el cuadro, el poema.

E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*.



CENDIM



INBA

Instituto Nacional de Bellas Artes/ **SOP**