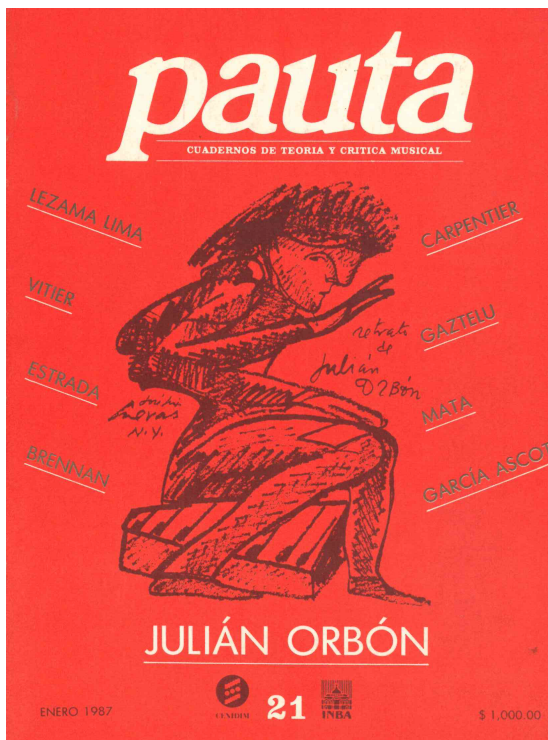


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[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 21. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero de 1987, México: Conaculta, INBA, Cenidim

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

LEZAMA LIMA

CARPENTIER

VITIER

GAZTELU

ESTRADA

MATA

BRENNAN

GARCÍA ASCOT



## JULIÁN ORBÓN

ENERO 1987



CEMIDI

21



INBA

\$ 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 y 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

Vol. VI, No. 21, Enero, Febrero, Marzo de 1987

SUMARIO

Presentación	3	Jomi García Ascot De Julián Orbón	56
Alejo Carpentier Estado actual de la música cubana: Julián Orbón	5	José Lezama Lima De Orígenes a Julián Orbón	58
José Lezama Lima Cartas a Julián Orbón	9	Julián Orbón Las Sinfonías de Carlos Chávez (Primera parte)	63
Angel Gaztelu Nocturno	16	Julio Estrada Tres perspectivas de Julián Orbón	74
Julián Orbón Tradición y originalidad en la música hispanoamericana	9	Catálogo de obras de Julián Orbón	103
Eduardo Mata Julián Orbón (III y última parte)	31	<b>NOTAS SIN MUSICA</b>	
Cintio Vitier El Homenaje a la tonadilla de Julián Orbón	40	Juan Arturo Brennan Libros	105
José Lezama Lima Bodas de Julián Orbón	44	Discos	110
Sofía González de León Testimonio sobre Julián Orbón: entrevista a Julio Estrada	45	<b>COLABORADORES</b>	115
		3a. de forros: Lección de música por Julián Orbón	
		Dibujos de José Luis Cuevas Pautas de Julián Orbón	

	Números	Páginas
<b>DISCOS</b>		
Brennan, Juan Arturo	17	88-92
	18	103-105
	19	97-99
	20	90-
<b>ILUSTRACIONES</b>		
Gurrola, Juan José	18	
Naranjo, Rogelio	20	
Soriano, Juan	17	
Villa, Saúl	19	
<b>LECCION DE MUSICA</b>		
Cortázar, Julio	16	3a. de F.
Chesterton, G. K.	18	3a. de F.
Kafka, Franz	20	3a. de F.
Miller, Henry	19	3a. de F.
<b>MISCELANEA</b>		
Brennan, Juan Arturo	17	29-31
Speculum Speculi		
Cortéz, Luis Jaime	17	81-82
Barthes, García Márquez y el lazo de mis Tribulaciones		
Lavista, Mario	17	3-4
Presentación		
Lavista, Mario	18	3-4
Presentación		
Lavista, Mario	20	3-4
Presentación		
Paraskevaïdis, Graciela	17	54-60
Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen		
Tello, Aurelio	18	93-96
Carta a María Elena Arizpe y Compañeros del Grupo Da Capo		
Tello, Aurelio	19	76-84
VIII Foro Internacional de Música Nueva		
Villoro, Juan	19	3-4
Presentación		
<b>MUSICA</b>		
Brower, Leo	17	34-38
La Vanguardia en la Música Cubana		

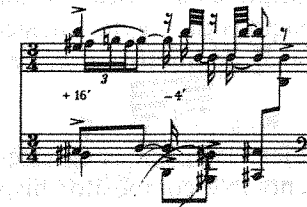
	Números	Páginas
<b>Mata Eduardo</b>	20	39-48
Julián Orbón (II)		
<b>Moreno Rivas, Yolanda</b>	17	9-11
Federico Ibarra		
<b>Paraskevaïdis, Graciela</b>	20	53-59
En torno a Edgar Varése		
<b>Pasternak, Boris</b>	20	13-18
Chopin		
<b>Ponce, Manuel</b>	17	50-52
Un profeta del piano forte: Gerhart Muench		
<b>Saavedra, Leonora</b>	17	21-22
Joaquín Gutiérrez Heras		
<b>Saavedra, Leonora</b>	17	12-13
Manuel Enríquez		
<b>Saavedra, Leonora</b>	17	7-8
Rodolfo Halffter		
<b>Silva, Federico</b>	17	14-17
Alicia Urreta		
<b>Tannenbaum, Rob</b>	18	28-40
John Cage y Brian Eno: Las notas de dos mentes		
<b>Tello, Aurelio</b>	17	62-69
Los Nuevos compositores del Perú		
<b>Urreta, Alicia</b>	17	18-20
José Antonio Alcaraz		
<b>OPERA</b>		
<b>Campa, Gustavo</b>	17	46-48
Otelo		
<b>Dessau, Paul</b>	18	88-92
De cómo surgió Lúculo		
<b>Lenya Weill, Lotte</b>	18	74-81
La ópera de tres centavos		
<b>Weill, Kurt</b>	18	46-48
Acerca de la ópera de tres centavos		
<b>Weill, Kurt</b>	18	82-84
Prólogo al <i>Libro Dirección</i> de la ópera Mahagonny		
<b>POESIA Y NARRATIVA</b>		
<b>Adán, Martín</b>		
In Promptu	17	70
Moia Bieda	17	77
<b>Asiain, Aurelio</b>	19	49
En plena fuga		

	Números	Páginas
<b>Cage, John</b>	18	6-23
El futuro de la música		
<b>Cage, John</b>	18	41-59
Tema y Variaciones: Introducción		
<b>Dumke, Klaus</b>	19	55-56
El Genio de la Música		
<b>Etkin, Mariano</b>	20	60-68
Los Espacios de la Música Contemporánea		
<b>Guzmán, Martín Luis</b>	18	63-64
El valor de la música		
<b>Muhammad -I'Rumi, Maulana Jalal-Din</b>	20	35-37
El Masnavi		
<b>Navarro, Antonio</b>	20	69-78
De la belleza y lo humano en la música de hoy		
<b>Ricard, Robert</b>	18	41-48
El esplendor del culto y la devoción		
<b>Saavedra, Leonora</b>	19	58-71
Los Cuartetos de Cuerdas de Manuel Enríquez (I)		
<b>Saavedra, Leonora</b>	20	79-85
Los Cuartetos de Manuel Enríquez (II)		
<b>Scarponi, Ciro</b>	19	72-75
El caso del clarinete		
<b>MUSICOS</b>		
<b>Aaron, Copland</b>	20	46-48
Nadia Boulanger		
<b>Alcaraz, José Antonio</b>	17	23-27
Mario Lavista		
<b>Carmona, Gloria</b>	17	40-45
Carlos Chávez (1899-1978)		
<b>Chávez, Carlos</b>	20	49-52
Pierre Boulez		
<b>Eisler, Hans</b>	18	85-87
Bertolt Brecht y la música		
<b>García del Busto, José Luis</b>	19	29-40
Entrevista a Luis de Pablo		
<b>Harnoncourt, Nikolaus</b>	20	5-6
Mozart no fue un innovador		
<b>Lavista, Mario</b>	17	5-6
Gerhart Muench		
<b>Mata, Eduardo</b>	19	15-24
Julián Orbón (I)		

	Números	Páginas
<b>Beckett, Samuel</b> Música y palabras	20	26-35
<b>Brecht, Bertold</b> Ocho canciones	18	66-69
<b>Calvino, Italo</b> El silbido del mirlo	19	25-28
<b>Carranza, Eduardo</b> En alas de la música	19	57
<b>Darío, Rubén</b> El clavicordio de la abuela	17	32
<b>Deltoro, Antonio</b> Cueva	20	61
<b>Diego, Gerardo</b> Las estaciones	20	7-12
<b>Mutis, Alvaro</b> Nocturno en Valdemosa	19	13-14
<b>Mutis, Alvaro</b> Programa para una poesía	17	39
<b>Nervo, Amado</b> El violoncello	17	53
<b>Paz, Octavio</b> Lectura de John Cage	18	24-27
<b>Reyes, Alfonso</b> La improvisación	18	60-62
<b>Rojas, Gonzalo</b> Acorde clásico	17	61
<b>Sabines, Jaime</b> La música de Bach mueve cortinas	17	28
<b>Tournier, Michel</b> Jesús, alegría de los hombres	19	5-12
<b>Vallejo, César</b> Este piano viaja para adentro	17	49
<b>Wilder, Thornton</b> Mozart el lacayo gris	19	59-54
<b>LIBROS</b>		
<b>Brennan, Juan Arturo</b>	17	84-87
	18	98-102
	19	88-91
	20	86-89
<b>Tello, Aurelio</b>	19	92-96

Compilación: Luis Jaime Cortéz

## PRESENTACIÓN



Con este número *Pauta* inicia su sexto año de vida. Desde nuestra primera entrega nos propusimos ofrecer a nuestros lectores una revista que hospedara cualquier reflexión inteligente sobre la música clásica (Barthes: lo clásico es lo que genera significados diferentes en hombres únicos, o significados únicos en hombres diferentes). Hemos reunido de manera sistemática estudios, trabajos y ensayos sobre el quehacer musical en México y en el mundo. Creemos que al hacer ésto ayudamos a una mayor comprensión de la música de nuestros días —cuya característica más evidente es la pluralidad—, a la vez que establecemos un diálogo, un intercambio de ideas efectivo entre los músicos nacionales y sus colegas de otros países. Hemos querido también colaborar a la necesaria documentación de la historia de la música en México presentando una sección de documentos testimoniales a cargo de eminentes músicos e intelectuales mexicanos. Los estudios de carácter técnico han sido frecuentes en nuestras páginas, en especial aquellos que se refieren a la formidable y sorprendente renovación técnica y expresiva de los instrumentos tradicionales. Con ello pretendemos mostrar la existencia en la música de hoy de nuevos mundos sonoros que anuncian un renacimiento instrumental del que somos también protagonistas. Los hombres de letras siempre nos han acompañado: la poesía y los textos literarios relacionados con la música han sido (y seguirán siendo) una constante en *Pauta*. Las intensas

—relaciones que guardan la poesía y la música —hermanas gemelas— son ejemplos de cómo dos disciplinas artísticas exploran sus mutos misterios. Estamos convencidos de que los músicos debemos recurrir a los poetas para aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio, de la naturaleza de la música.

*Pauta* se complace en dedicar las páginas de éste número de Aniversario a la obra del notable compositor hispano-cubano Julián Orbón. Espléndido maestro (dos de nuestros mejores músicos, Eduardo Mata y Julio Estrada, han recibido sus enseñanzas), infatigable lector, amigo generoso y extraordinario músico, Orbón (al igual que Gerhart Muench) pertenece a ese honroso linaje al que alude Valéry cuando escribe que el verdadero poeta es el que inspira. Hay en su música una verdad del alma que nos convoca a oír por vez primera, a la vez que suscita en nosotros —sus agradecidos oyentes— recuerdos que habíamos olvidado y que pertenecen a un remoto pasado: el de los primeros fuegos del mundo. Ante su música tenemos la certeza de que el misterio existe, y es insensato tratar de revelarlo; pero podemos habitarlo, y sabemos entonces que uno de los destinos del sonido es la poesía. Escuchar su música es penetrar en el laberinto del ingenioso Dedalus; se trata de un laberinto de espejos en el que vemos reflejado de mil maneras diferentes nuestro propio rostro. Es también un laberinto de aire: en él escuchamos el viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo. Esperamos que los textos que hemos reunido susciten en nuestros lectores el deseo de frecuentar la obra de éste *soñador de sonidos* para quien “la imaginación no es un estado, es la propia existencia humana” (como proclama Blake).

**Mario Lavista.**

## ESTADO ACTUAL DE LA MÚSICA CUBANA: JULIÁN ORBÓN



ALEJO CARPENTIER

Julián Orbón es la figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana. Nacido en 1926, una increíble precocidad lo libró de las mudas dolorosas, de las renunciaciones a regañadientes, de los manuscritos arrojados al fuego —de ese período de escauceos, de pruebas, de errores, del que, dada su edad, no debería haber salido aún. Pero este músico que vive su creación, sin embargo, con furor de adolescente, siempre supo lo que quiso y lo realizó como quiso —sin que esto signifique que su autocrítica no pueda mostrarse severa, algún día, con determinado tipo de “mise en oeuvre” que le hubiera bastado hasta ahora. Enfrentado con el obstáculo, lo derriba a puñetazos, si no quiere sortearlo por las buenas, sin perder la línea ni el garbo. Siempre dispuesto a romper con todo y con todos, pasó por el *Grupo Renovación* como un meteoro, antes de declararse disidente, ejecutando el *Concierto* de Falla, cantando y tocando de memoria *El retablo de Maese Pedro*, citando a León Hebreo, a Unamuno y el Romancero, entusiasmándose con la tonadilla escénica un día, al otro con *La guacanayara*, acoplando a Scarlatti con *Isolda* o improvisando *boogie-woogies*, en espera de dar el más inesperado viraje de orden romántico —¡ah! ¡pero sin renunciar a la forma clásica!... Una opinión suya lo sitúa en la fase actual de su evolución. Para Julián Orbón el error capital de la música española contemporánea (dejando de lado a Falla, por quien tiene un verdadero culto) está en haber esquivado la gran sinfonía, con todas sus implicaciones, por el afán de permanecer en una zona artísticamente aséptica.

—El músico que logre ser un Brahms español, con un idioma que responda a nuestra sensibilidad de hoy —afirma a veces— habrá dado con la clave del problema. El neoclasicismo suele ser un refugio para evitar la riesgosa pero necesaria aventura del lirismo.



1. Fina García Marruz, 2. Eliseo Diego, 3. Bella García Marruz, 4. Cinto Vitiér, 5. Angel Gaztelu, 6. Lorenzo García Vega, 7. Alfredo Lozano, 8. José Lezama Lima, 9. Julián Orbón, 10. Julián Smith

Esta preocupación por lo hispánico y su destino, tan ajena a la trayectoria habitual del compositor cubano –vuelto más bien, como el argentino, como el brasileño, hacia París– obedece en Julián Orbón a una serie de circunstancias que marcaron la formación de su temperamento. Hijo de un músico español, (Benjamín Orbón, casado con cubana y cubano por ciudadanía, con larguísima residencia en la isla) el compositor pasó sus mocedades en Oviedo, madurando su voluntad creadora a la sombra de Falla y de los Halffter. Vuelto a Cuba en la adolescencia, escribió algunas obras cuyos títulos iluminaban la orientación de su espíritu: *Sonata* “homenaje al Padre Soler”, para piano (1942); *Dos canciones*, con texto de García Lorca (1942); *Cantar a Nuestra Señora*, sobre un poema de Fray Luis de León (1943); *Romance de Fontefrida*, para cuatro voces mixtas (1944). En estas obras, Orbón aparece directamente vinculado con la gran tradición española, lo cual, en verdad, nos parece mucho más lógico, para un compositor cubano, que vivir con la mente puesta en lo que se halla más arriba de los Pirineos. (Para Cervantes esa actitud era necesaria, ya que el siglo XIX español, en su segunda mitad, poco tenía que ofrecerle.) Un estilo fiel a las tradiciones scarlattianas, a la herencia de la Escuela Napolitana, o a los villancicos del *Cancionero de Palacio*, no constituía en esencia, un hecho nuevo dentro de la música cubana, relacionándose, por encima del tiempo transcurrido, con los ejemplos ofrecidos por un Esteban Salas o por un Saumell. Al menos, Orbón se situaba, con ello, en un punto de partida más razonable e históricamente justificado, que quien pretendiera arrancar, en Cuba, de Prokofieff o de Schoenberg. Claro estaba que sólo podía tomarse en cuenta esta circunstancia en los inicios de una carrera. Pero era interesante quedar atentos a una evolución posterior.

Con la *música incidental para la Numancia* de Cervantes (1943), y las *Dos danzas* con un *Interludio para La Gitanilla* de Cervantes, del mismo año, Orbón dio un considerable paso de avance sobre sus concepciones primeras, rebasando la “etapa Ernesto Halffter” por una razón de dinámica lírica. Si bien esas obras permanecían fieles a los procedimientos de la moderna escuela española, había en ellas un ímpetu, una violencia, una intensidad de acento –expresados, sin embargo, con un estilo claro y rigurosamente horizontal– que situaba a Orbón mucho más acá, tanto en lo geográfico como en lo cronológico. En su *Capricho concertante*, para orquesta de cámara (1943), apuntaba un sentido ecuménicamente americano, con ráfagas venidas de todos los rincones del Continente en que hubiera hincado raíces la tradición hispánica. Claro está que con ello permanecía muy lejos de Roldán y de Cartula; pero sin embargo se marcaba un adelanto cierto sobre las modalidades que hasta entonces habían guiado a Orbón, haciendo de este hispano-criollo la punta de lanza, la extrema avanzada de una tendencia que había atravesado el Atlántico, trayendo, estéticamente, la imagen de Santiago al Nuevo Mundo, para vestirla con colores nuevos. Era interesante observar que un cierto espíritu renaciera y se desarrollara de este lado del Océano –en Cuba–, con anhelos de ajustarse a un clima nuevo, en los días en que Falla vivía en Argentina y Rodolfo Halffter en México.

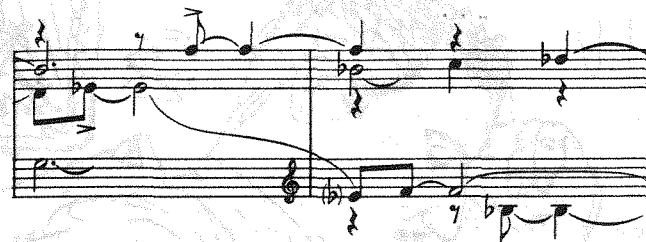
Con el *Pregón*, para voz, flauta, oboe, fagot, trompa y piano, sobre una poesía de Nicolás Guillén (1943); con un *Quinteto*, para clarinete y cuerdas (1944), el intenso, fuerte, dinámico *Concierto de cámara*, para corno inglés, trompeta, trompa, cello y piano (1944), cierra la primera etapa de la producción de este joven compositor, ofreciéndonos una partitura de una eficiencia singular, fruto de madurez espiritual, que rompe con muchas ataduras y libera muchos valores líricos –en el *Interudio*, particularmente– bajo un discurso que revela, a veces, una especie de ferocidad juvenil, sin romper, empero, con los módulos de una sólida arquitectura.

La *Sinfonía en do mayor* (1945) abre una nueva etapa en la obra de Orbón. No significa esto que el músico renuncie a nada de lo adquirido o reniegue de su pasado –el tiempo final se relaciona directamente con la *Tocatta* para piano (1943) y las *Danzas de La gitánilla*. Pero nuevas preocupaciones se afirman en esta partitura con fuerte relieve. Ante todo, el deseo de evitar el desarrollo escolástico, ejecutado en frío, así como la pérdida de materiales, relacionándose el menor detalle de la obra con una amplia idea central (hay, por lo tanto, una cierta voluntad de remozar la construcción cíclica). Luego, el anhelo de ignorar el neoclasicismo de tipo retórico –“lo clásico que se aprende en clases”, diría Milhaud conciliando la observancia de la forma con una máxima intensidad de expresión. Hay en esta obra, muy importante para la historia de la música latinoamericana contemporánea, toda la viril belleza que puede desprenderse del celo atajado antes del exceso, del lirismo sin trivialidad, de la invención nunca dispersa, de la inspiración –¿a qué rehuir el término?– hecha materia noble. El *Scherzo*, con toda su violencia rítmica, encierra un *trío* en que un tema de catadura popular aparece tratado con una tosquedad de *discantus*.

Julián Orbón, heredero cubano de la tradición española, no ha tratado aún –fuera del *Pregón*– de escribir una partitura de neto acento criollo. Pero su admiración por *La rumba* de Caturla, su apasionado interés por la supervivencia, en la isla, de melodías venidas del romance (como la *Guacanayara*), su amor por ciertos *Choros* de Villa-Lobos, nos reservan todavía grandes sorpresas. Por lo pronto, se encuentra en una línea, situada al margen de lo afrocubano, que bien puede llevarlo a encontrar un enfoque nuevo de la realidad sonora de la isla. Incapaz de contentarse con miniaturas, ávido de riesgos y de logros difíciles, con los problemas más serios, que puedan ofrecerse a un músico de nuestro continente. Antes de haber doblado al cabo de los veinte años, Orbón se encuentra ya en posesión de una obra considerable, que no contiene una página carente de interés. ¿No hemos de otorgarle nuestra total confianza?...

La música en Cuba – Alejo Carpentier, Fondo de Cultura Económica, Colección “Tierra Firme” No. 19, México, 1945 (1a. edición) pp. 259-262.

## CARTAS A JULIÁN ORBÓN



JOSÉ LEZAMA LIMA

La Habana, marzo y 1967

Sr. D. Julián Orbón

**M**i bueno y grande Julián: Recibí tus cariñosas letras de Navidad, aunque siempre te situó en mi cariño en esos días en que estábamos tan cerca uno de otro. Ahora padecer sin término y siempre recordar. Pero eso sí, estás siempre muy cerca de nosotros, en buena risa, en conversación, en obra. Es el mismo contrapunto, sólo que las distancias son mayores. Así todo vacío haría la misma perspectiva de Martí: la de la tierra prometida.

Habrán tenido el pleno de otros tiempos con la llegada de A.L. Les habrá hecho relatos, referencias inmediatas de nuestra actual circunstancia. El ha vivido los últimos años inmerso en nuestra realidad, la conoce y la lleva consigo. Yo, particularmente, lo extraño mucho, pues se preocupó de acompañarme y darme su cordialidad. Aquí cada día nos vamos quedando más solos, pues dispersa la familia carnal y la espiritual, el transcurrir se ha convertido en pura ceniza.

Recientemente nos visitó Julio Cortázar, que es uno de los mejores novelistas actuales. Fina, Cintio y yo le hablamos incontables veces de ti, y como es persona que gusta mucho de la música, no sería extraño que en algún momento coincidiese contigo y se hablaran como viejos amigos. Ha escrito Cortázar un magistral ensayo sobre mi *Paradiso*, hecho con verdadero fervor. Ojalá algún día se conozcan y pueda expresarte el recuerdo que tenemos de ti y que intentamos traspasárselo.

¿Cómo transcurren tus días en New York? No he tenido ninguna noticia de Rey de la Torre. Tengo noticias tuyas con relativa frecuencia por Carlos M. En cuanto

Sr. D. Julián Orbón  
En Nueva York

Inolvidable amigo: Recibir noticias tuyas es siempre para mí motivo de alegría, pues necesitamos saber de ti y de tu familia para estar tranquilos y así poder esperar mejor los días que se avecinan.

Asociamos muchos años de nuestra vida a la tuya, en recuerdos e imágenes, que ya no importan tiempo ni espacio, estamos siempre al final de una conversación que no se puede acabar nunca, de nuestros dedos caen arenas como señal de un tiempo sudado por los dos.

En estos meses estuvo de días habaneros, un joven poeta español, José Angel Valente, que me traía una carta de María Zambrano. Fue para mí muy emocionante pues hacia años que no tenía noticias de ella ni de su hermana. Está bien, según me dice Valente, pues la Universidad de Puerto Rico la ayuda económicamente, pero Araceli sigue con su inagotable pasión gatuna. Ya no muestra preferencia por un sólo fantasma elástico, como Baudelaire le llamaba a los gatos, ahora es un ejército interminable, pero María es una andaluza estoica.

Me dices en tu carta que después de veintisiete años de no ver a tus hermanos, se volvieron a sentar en torno al fuego. Dispersión, aniquilamiento, cautiverio, han caracterizado estos tiempos dolorosos. Por mi parte se van sumando los años sin ver a mis hermanas y los otros familiares, y eso me entristece todos los días.

El otro día me visitó el novelista mexicano García Ponce. Hablamos mucho de ti, te recuerda cuando estuviste en México. Ha comenzado a sufrir de un mal muy grave de la columna vertebral. Me dijo que preparaba un ensayo sobre mi novela *Paradiso*. Ahora se prepara la edición mexicana de la casa editorial Era, la edición nuestra está totalmente agotada.

Eliseo Diego acaba de publicar un libro de poesías *Libro de las maravillas de Boloña*, basado en las viñetas del catálogo del maestro impresor José Severino Boloña. Es muy hermoso libro, su verso adquiere, si es posible, mayor maestría de la que ha dado tantas muestras. Es una edición llena de todos los primores de la imprenta, entre nosotros en su mejor época.

Toda nuestra generación sigue trabajando la poesía. Cuantos traspies se le han dado, han sido inútiles. Su fuerza suscitante y creadora es como un árbol al lado de un río.

Tengo con frecuencia noticias de Carlos M. Luis, siempre lo recuerdo, pues sabe ser magnífico amigo. ¿Y Rey de la Torre?

En próxima carta háblame de cómo te desenvuelves en Nueva York. Sé que ya para todos nosotros la tristeza será una invariable compañera, más para ti que eres tan querido por lo que queda en La Habana.

El asma, mi vieja enfermedad querida, me ha hecho muchos estragos y la ausencia de hermanas y los más queridos amigos, es un daño para todos los días. El



Lezama Lima. Dibujo de Mariano

a mí, tú me conoces demasiado y no tengo que decirte cómo me encuentro. Con la frecuencia que permite la dificultad del transporte, veo a Fina y a Cintio y esos son los únicos ratos que tengo de conversación.

La prueba tan terrible que todos hemos tenido que soportar, va agrandando su herida al paso de los años. Nos dejará una huella terrible, tú todavía eres joven y podrás rehacerte, pues tu desarrollo como artista será siempre continuo, lleno y nervioso.

Está a mi lado mi esposa y exclama: ¡cuándo podré oír su música!

Pienso mucho en tus hijos y en Tanguí. Me alegró mucho lo que me dices de Juliancito, que todavía recuerda el castillito que le regalé de niño. En su imaginación deberá siempre sentirse defendido por ese castillo, existente siempre en su recuerdo y en el que podrá defenderse de los malos espíritus. Quizás algún día le haga un poemita con ese motivo y se lo mande de recuerdo. Por ahora, basta que me recuerde como el gran amigo de su padre que le regaló un castillo. Tú podrás recordárselo con la coral de Bach, "Castillo Fuerte".

Oyendo a su padre me recordará y qué más puedo apetecer para el futuro.

Muy tuyo,

José Lezama Lima

recuerdo de mi madre me acompaña e invoco todos los días la nobleza de su estoicismo, para poder seguir viviendo mis días.

Pienso mucho en mi ahijado Julián, qué días felices que pasaríamos todos juntos, rodeados de hijos y de proverbios de una gran sabiduría. Tenemos que pensar siempre en esos días de fábula que nos esperan, a los cuales todo tiene que necesariamente marchar para aclararse.

Un abrazo para Tanguí y sus hermanos. Escribeme con todo el acarreo del instante.

Mi esposa está haciendo reposo, se le ha presentado una insuficiencia en las coronarias, que me preocupa.

Abrazos mil,

José Lezama Lima

Boceto de Julián Orbón para la Partita para piano y orquesta.

Sr. D. Julián Orbón

Querido Julián: En estos días he pensado mucho en ti. Pensamos mucho en ustedes. Pensamos siempre mucho en ustedes, pero la soledad arrecia y es entonces cuando vuelve, en la insistencia tenaz de un recuerdo tu compañía, tu hermandad. Pero siempre te veo y te siento como algo más que un recuerdo, como una presencia viva y comunicante, te sentimos siempre a nuestro lado. Hay días en que una palabra, una conversación, tienen un despertar mágico y es entonces cuando precisamos la enormidad de una ausencia. La soledad se hace física y metafísica, cobra perfil de cuchillo y nos colgamos el día entero de un clavo inexistente, dos líneas cruzadas incesantemente que hacen un punto. Quizás en varias ocasiones te haya formulado las mismas angustias, pero de ahí parto siempre para encontrar tu compañía. No es su soledad que toda criatura conlleva, sino lo que está al alcance de la mano y se hace un mensaje. Un conjuro, una llave que se nos perdió cuando estábamos tan cerca del castillo. Eso es lo terrible, la llave que tuvimos y se nos perdió. En el sueño la apretábamos en nuestras manos, pero ya por la mañana no estaba. Fue un conjuro, una inseguridad en el sueño. Como los malos le pasaron al sueño en el Caballero, soñaba despierto, pero en el sueño lo traspasaba y confundía. Quien vive para la imagen tiene que sufrir y perecer dentro de ella. En el Dante, el sueño es el paso previo para la llegada de la pantera, monstruo nocturno que separa el *lo fui* del *seré*. Pero yo siento que mientras las dos corrientes fluyen indistintas en el hombre, está en la luz. Su recuerdo es su devenir, su memoria, el paraíso. Pues recordando el Libro, ya nosotros conocemos la mitad sin espejo y la otra mitad, felizmente, es un enigma. No morí, ni permanecí vivo, dice el Dante. El habla de escaleras, el vello del diablo es también una escalera. Pero hoy las escaleras se han trocado en imágenes y tenemos que ir saltando.

¿Cómo está mi ahijado? Lo recuerdo todos los días, así como a Tanguí y a Andresito. Estoy preocupado porque Eloísa se traslada con su familia para Puerto Rico. ¿Tú piensas seguir en Nueva York? No tengo noticias hace meses de Carlos M. Luis, dile que escriba. ¿Y Rey de la Torre? Apenas tiramos un punto, un turbión que se desprende, un remolino, y allí estamos en espera sin tregua.

Quería sólo hacerte una visita muy breve, apenas tocar la puerta y que sientas las dos manos de

José Lezama Lima

Sr. D. Julián Orbón  
En Nueva York

Inolvidable amigo: Tu última carta revela el desesperado estado de melancolía en que vamos cayendo todos nosotros. Pudimos alcanzar una plenitud, un esplendor casi sobrenatural en los días en que nos veíamos con mágica frecuencia. Y eso no puede olvidarse, a veces nos obsesiona, parece como si fuera a cerrarnos el paso o como si ya no hubiera más camino. Pero en su realidad profunda es un soporte para ayudarnos a vivir. Pero al menos podemos alcanzar una hilacha, un fragmento que tenía toda la energía y la belleza de una totalidad, pues a pocos les está concedido ver un momento de su vida con un esplendor que basta para un contentamiento eterno. A veces, yo también me desespero, pues íbamos alcanzando todos la madurez para la compañía maravillosa, en la que el tiempo se borra, pero entonces ocurrió la gran prueba definitiva, la que nos llevó a vivir en una *terra aliena*, en el mundo desconocido de la dispersión y la secreta vida heroica. Recibir una carta tuya es como un día que se excepciona por su iluminación, como un poema que logra su luz fija, buscando sus antecedentes y consecuentes, como la isla en la delta de los egipcios, donde se unen las dos porciones, la tierra removida y la salida a lo estelar. Tú que me conoces podrías imaginar lo que puede ser la vida mía después de la muerte de mi madre. Gracias a mi esposa y a la fortaleza que ella supo comunicarme he podido ir desarrollándome. Trabajo en la continuación de mi novela, vivo en completo retraimiento y en serena clausura, apenas salgo y acaricio y tiemblo la terrible soledad de las cabras.

Tendríamos, queridísimo Julián, montañas de cosas que contarnos, algunas te harían reír, aunque son de un trasfondo sombrío. Es casi imprescindible que salgamos impulsados más allá de nuestros tejados y poder conversar. Valdría la pena y sería el definitivo para los dos.

La diferencia de años entre tú y yo, hará que tú puedas vivir y alcanzar tiempos nuevos y diferentes. Espéralos con fe insaciable.

Cuando pienso en la ausencia de mi familia, pienso también en lo imprescindible que nos eres para llevar el peso de todos los días. Siento mucho la ausencia de mi ahijado Juliancito, pienso en él como en mi otro ahijado, el hijo de mi hermana Eloísa.

Pienso que sólo el espacio y la horrible fealdad de ciertas cosas nos separan. Pero ahora veo en el espejo del cuarto donde duermo a toda tu familia, a Tanguí, a Juliancito, a Andresito, y comienzo lentamente a oír de nuevo que me llamas. Siempre tu amigo.

José Lezama Lima

(Sin fecha)

Queridísimo Julián: Tengo que comunicarte noticias desoladas. Mi hermana mayor, Rosita, falleció en Miami el 15 de mayo. Comprenderás los meses de tristeza que he pasado. No pude verla enferma para morir ni estar con ella en sus últimos instantes. Hacía dos años que se había operado de unos divertículos y desde entonces su salud comenzó a decaer día tras día. Eloísa estuvo con ella en los últimos meses de su enfermedad. Eloísa es profesora y pidió licencia para estar con ella. Sufrió mucho para morir y el sacerdote que la atendía dijo que había alcanzado la purificación. Después de la muerte de mi madre, esta otra gran desgracia me ha producido una melancolía depresiva y si no fuera por mi buena esposa hubiera caído en la desesperación. Comprenderás mi silencio, pues todas estas desgracias me han dejado inmobilizado y perplejo... Ver cómo va desapareciendo nuestra familia, la lejanía de amigos como tú, a veces me llena de pavor. Un día en tu casa me hubiera hecho un bien inestimable, pero todavía nos habita la fe en que lo maravilloso tendrá que repetirse.

Leí tu ensayo, que me pareció magistral por las sugerencias que entraña y por la forma que reviste. Qué bien hubiera lucido en *Orígenes*, cómo hubiéramos celebrado tu triunfo. Es tan necesario que nos encontremos que tendrá que suceder.

Contrastando con tan sombrías noticias, dos signos más favorables. Uno de Italia, otro de España. El Instituto Latinoamericano de Cultura, nos otorgó el premio a la mejor obra hispanoamericana traducida al italiano. Cincuenta y cinco obras traducidas entre las mejores de nuestro continente compitieron, al fin, quedaron cinco obras finalistas. Y se me otorgó el premio.

En España me dieron el premio Maldoror, que hace dos años se instituyó. El año pasado se lo dieron a Octavio Paz. Pero ya todas esas cosas ¿qué nos importan?

Apenas tengo noticias de Carlos M. Luis. L. no me ha escrito una sola carta.

Yo siento un día con toda tu familia. A mi lado mi ahijado y yo explicándole el Sistema poético del mundo, la raíz hipertélica de la poesía. Tanguí y Andresito pintando una gran corneta. Y tú reabriendo el cariño inextinguible de tu

José Lezama Lima

ANGEL GAZTELU

## NOCTURNO

*Para Julián Orbón*

COMO un ancho regazo me acoge tu silencio,  
noche de corolas húmedas y goteantes ramas;  
como una flor ingrávida abierta por el cielo,  
goteas sobre el patio luceros o luciérnagas.

Nada se escucha. Oh soledad de siempre,  
Oh seguro regazo del patio y de la casa.  
Un tañido del aire recorre lo verde  
y vibra en la penumbra como una campana.

Allí están los árboles y sus altos asombros  
tras la tarde remota cercada por la lluvia.  
Allí están sus sombras y sus cielos sonoros  
frente a esta persistencia tibia y taciturna  
de gotas por las hojas y los grillos de agosto.

Nada se escucha. En paz está la casa.  
Están entreabiertas las puertas del patio  
crujiendo sus maderas con recuerdos de ramas,  
con recuerdo de flores y pájaros lejanos.

(Todo está bien en la noche callada  
para el dormido temblor del alma.)

Por los árboles yerran ténues meteoros  
y vuelcan sobre el césped su llovizna de luciérnagas.

Todo suena a fuerza de silencios y asombros,  
midiendo la hondura de la noche y la estancia,  
las gotas de los grillos, las gotas del reloj  
y el seco gemido de la madera hinchada.

Hay un temblor de altas fuentes...  
¿Va a nacer el fulgor, la canción o la palabra?  
Son estrellas lo que acecha tras lo verde  
o son las hojas pobladas de pálidas miradas.

Nada se escucha. Los silencios redondos de las gotas  
caer despaciosos sobre el sueño del patio  
y avivando el brillo de las mojadas losas  
entran en la estancia con cautela de pasos.

¿Quién anda por los aires de esta noche?  
¿Quién levanta esa ingrávida fragancia  
tras las nubes de sombras de los árboles?  
¿Quién levanta esas playas de corolas pálidas?

Suenan las hojas, vibran como pulseras de plata,  
nadan en la luz que sube a las estrellas  
con un temblor de enjambre a punta de flechas.

Oh temblor de esta noche y estos árboles,  
recorriendo las cuerdas oscuras del patio y de la casa.  
Oh rumor fragante, como un regazo de flores  
brollando por el sueño claro de las aguas.

¿Quién anda por los aires de esta noche?  
¿Quién vuelca esa fresca melodía de corolas?  
¿Quién deshoja esas estrellas y filtra esos fulgores,  
esos cielos de fragancias como lilas sonoras?

Oh clara melodía, como un estambre de oro  
que deslie los relentes y los rocíos ceta  
y que al bañar el aire con su escarchado polvo  
cuaja las flores de semillas de estrellas.

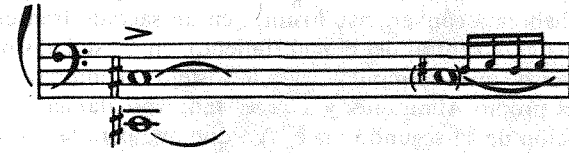
(Todo está bien esta noche delicada  
para el temblor armonioso del alma.)

Todo está bien, oh ruiñeñor, oh luna.  
Oh noche delicada de tinieblas como estambres,  
de árboles tañidos por los dedos de la lluvia,  
de rocíos y corolas abiertas por el aire.

Todo está bien. Perfección es tu nombre,  
lo dice tu silencio coronado de escarcha  
y se enciende tu regazo fragante de flores.  
Nada se escucha. Nada, sino el temblor del alma  
como una campana remota tañida bajo el agua.

ANGEL GAZTELU, *NOCTURNO*. En la revista *Orígenes*, año III, La Habana, 1946.  
No. 12, Pp. 19-20.

## TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA MÚSICA HISPANOAMERICANA



JULIÁN ORBÓN

Parece natural que antes de intentar un bosquejo de lo que es el espíritu de la música hispanoamericana, tratemos de acercarnos a lo que era la música española en los momentos del descubrimiento y de la conquista. Desde luego que no voy a pretender un estudio de la música de los siglos XV y XVI en España. Sólo me interesa —como después haré al tratar de la música hispanoamericana— señalar los centros de confluencia de los que parten las posteriores constantes espirituales e históricas de esta música.

En los azares de la cultura suceden dos o tres hechos fundamentales que nos van a explicar —o mejor dicho— nos ponen en el secreto de su desarrollo histórico posterior, bien sea en poesía, en plástica o en música; son momentos cenitales, en los que el hombre domina el instante y quiere detenerlo según la vieja apetencia fáustica. El deseo de la canción, ¿no nace en el momento en que el marinero la oclulta mientras el barco esplendoroso se aleja de la costa implorante? He aquí un instante. Tan conmovedor es esto cuando sucede en la pura verdad de la poesía como cuando acaece en el mundo de la experiencia intelectual. Así, cuando Paolo Uccello traza las líneas que van del centro a la circunferencia y de la circunferencia al centro, según nos lo narra Marcel Schwob.

En la España anterior y contemporánea del descubrimiento, en esos siglos esenciales se correspondían el instante y la historia en una de las más conmovedoras representaciones que de este hecho se nos puede mostrar. Parece como si todo lo culminante en el hombre se encerrara en el frenético deseo que transcurre en esos siglos. Quizá así lo vio Claudel cuando en “El Zapato de Raso” señala como lugar de la acción el mundo, o, más bien, España en el siglo XVI, viendo en el tumulto creador de ese siglo una representación histórica trascendente del drama del hom-

bre. Y en efecto, no puede ser por azar que una nación se dispone a cumplir, y España es fundamentalmente eso en los tiempos de su preñez: el pueblo que va a cumplir.

No puede menos de verse un paralelo entre esa misión y el designio que impulsaba a la nación hebrea a convertir su historia en un sagrado transcurrir hacia la Revelación. En la figura central del descubrimiento, en Cristóbal Colón, tenemos el testimonio mayor de que un impulso sagrado sostenía la empresa. Así lo declara constantemente el propio Almirante, y a veces tan explícitamente como cuando escribe en la relación de su segundo viaje "Ya dije que para la ejecución de esta empresa de Las Indias no me valió razón, ni matemáticas ni mapamundis; llanamente se cumplió lo que dijo Isaías".

Pero no es sólo en los textos revelados en los que se manifiesta esta predestinación del territorio ibérico; en la poesía griega, en la mitología fenicia, en las propias teogonías indígenas, según vamos conociendo en las investigaciones en torno a Tartessos, se manifiesta la misma representación en la poesía de lo que después será la historia. Vemos cómo se verifica una confluencia sobre el territorio del que han de partir las naves de la verdad revelada y de la poesía de los principios.

No creo que tenga que señalar la trascendental importancia que para nosotros, hispanoamericanos, tiene este hecho: el haber nacido a la historia desde la poesía y a través de la revelación, lo considero nuestro suceso capital. Cuando esto se une a las culturas solares americanas, se produce uno de los más poderosos sincretismos que se hayan dado en la historia.

En las Crónicas de la Conquista, sigue manifestándose esta correlación entre imaginación e historia, poesía y revelación: por una parte, la evangelización, de otra, la búsqueda del oro. Hay que tener en cuenta que en los conquistadores se representa siempre esta búsqueda de un modo trascendente. No se buscan yacimientos de oro, sino ciudades de oro: por eso, el mito de El Dorado fue la culminación en el imposible de este deseo cenital. En la épica americana posterior, por ejemplo, en "La Vorágine" de José Eustasio Rivera, asistimos a una reiteración de esta constante de la imaginación, verificando previamente una reducción que nos lleva a la equivalencia de los términos oro-esplendor-mujer. Es la mujer, centro de un deseo ya encarnado, imposible en su realidad, lo que se busca en esta fundamental novela americana, concepción tan semejante, por otra parte, a las mujeres del "Zapato de Raso" y "La Partición de Mediodía".

Con esta aparente digresión quiero establecer el instante inmenso que es nuestra irrupción en la historia señalando el esplendor de su origen. En la expresión poética y en la experiencia intelectual, España vive en esos siglos del descubrimiento y la conquista, su plenitud. Sin pretender aludir a los hechos homólogos de Spengler, debo señalar una correspondencia específica entre las formas políticas e intelectuales en la historia de estos dos siglos. En el aspecto político, España alcanza su unidad e inicia simultáneamente su expansión. Esto es suficientemente conocido: en la toma de Granada, en el descubrimiento de América, en las posteriores campañas europeas de los Austrias, en la contrarreforma, observamos en la acción



de España este constante movimiento de sístole y diástole, cuya representación más conmovedora me parece hallarla en el Rey Gerión, terco, ensimismado en la defensa de sus toros y al propio tiempo, combatiendo con la fuera heracleana, intentando derribar las columnas infranqueables.

Desde esa remota figura poética hasta nuestros días, el genio histórico ibérico se manifiesta siempre en ese dualismo de expansión y ensimismamiento.

En la música española del XVI, se producen dos hechos en los que esta característica histórica tiene una total correspondencia en el mundo de la experiencia sonora: me refiero a la teoría del temperamento igual, enunciada por Bartolomé Ramos de Pareja, y a la madurez instrumental de la variación como forma musical, en las diferencias de Luis de Narváez. Se trata en ambos casos de dos instantes en el sentido que expresamos anteriormente, de dos principios de la inteligencia, en el orden de la música, cuya importancia en el desarrollo de este arte es realmente fundacional.

Dos años antes que Colón arribase al Convento de Santa María de la Rábida, aparece en Bolonia el "Tratado de Música Práctica" de Ramos de Pareja, en el que el teórico español plantea por primera vez la teoría del temperamento igual, estableciendo la división del tono en dos semitonos iguales; es decir, frente a una realidad acústica que significaba la variedad en la concepción de la consonancia, Ramos de Pareja propone una solución de unidad y homogeneidad, sacrificando una verdad matemática a una realidad sensorial, es decir, a la percepción del oído. Quiero señalar, marginalmente, lo seductor que puede ser un estudio de la teoría de Ramos de Pareja en cuanto pueda tener de contacto con la historia del pensamiento español. Ahora me interesa sólo dejar sentado el sentido de unidad que encierra el enunciado del tratadista de Baeza.

Frente a esto tenemos el carácter expansivo que supone la técnica de la variación. Hasta alcanzar su plenitud en España, en las "Diferencias sobre el Canto del Caballero", de Antonio de Cabezón, el arte del desarrollo de un tema va manifestándose en una constante ascensión en Narváez, Valderrábano, Mudarra, etc. No hay duda alguna que como inicio lo que después será el futuro esplendor contrapuntístico y sinfónico, la variación es una técnica expansiva, con un contenido dialéctico que hará en definitiva que su culminación sea el pensamiento musical de los grandes maestros alemanes.

Estos son pues, a mi juicio, los dos aportes fundamentales de España a la teoría y práctica de la música, en las cuales, repito, me parece ver un ejemplo en este arte de los sucesivos momentos de contracción y expansión que señalé primero en el orden político.

Examinemos ahora la música que se escuchaba durante los reinados de los Reyes Católicos y el Emperador. Esta música nos es bien conocida en las colecciones de los Siete Libros de Música de Salinas, el cancionero de Palacio, el de Upsala, el de Medinaceli, etc. Lo que primero señalaría en el encuentro con esta música es la unión de lo popular y la individualidad creadora, la fusión de la poesía con la música, esto es tan perfecto que es muy difícil establecer los límites de una y otra

acción. Parece normal que en un movimiento formativo se genere esta síntesis; pero si observamos su sobrevivir en las manifestaciones posteriores, por ejemplo, en muchas sonatas de Scarlatti, o en el trabajo de Falla en las "Siete Canciones Populares Españolas", percibimos que se trata de una situación constante, que de la mera circunstancia histórica se constituye en ontología, y esto es lo que se consideró la primera cosa a indagar: nuestra situación ontológica ante el hecho musical.

Esta síntesis a que aludimos en los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI es posible por lo que parece ser una deliberada simplicidad en la técnica musical empleada por los compositores en el intento de acercarse con mayor pureza al texto poético. Es éste otro hecho de gran importancia para la comprensión de nuestro pasado musical.

Veamos lo que Higinio Anglés nos dice sobre esto, en su trabajo crítico sobre "El Cancionero de Palacio": "Lo curioso del caso —dice Anglés— es que, a pesar del conocimiento que los músicos españoles tuvieron del arte flamenco, por lo visto fue con todo intento que dejaron de cultivar paulatinamente la técnica florida de aquella gloriosa escuela directora de los destinos del arte musical de Europa, y crearon una música en apariencia simplicísima, pero que sabe adentrarse más que ninguna otra en lo más íntimo del corazón humano". Hasta aquí Anglés.

En efecto, en la vasta colección del Cancionero, se encuentran muy pocos ejemplos de elaboraciones contrapuntísticas superiores. La inmensa mayoría de las composiciones son de una sencillez expresiva que lleva a una emoción directa, realísima, entrañable. Cuando este despojamiento se une a algunas muestras de versiones a lo divino, se produce el milagro de pureza que es, por ejemplo, "Al Alba Venid, Buen Amigo".

En esta actitud de los músicos del Cancionero, hallamos otra muestra del ensimismamiento que contrasta con la naturaleza expansiva de la Obra de Tecla de Cabezón, o con las grandes construcciones polifónicas de Victoria.

A través de su deliberada sencillez, de la lógica poética en la conducción de las voces, las composiciones del Cancionero nos ofrecen otra de sus ganancias más preciosas, la transparencia. Despojada de toda complejidad en el tratamiento musical del texto, yendo por el contrario al espíritu de la letra, al par que a la ardiente realidad del lenguaje, estas músicas llegan a una desnudez de la expresión en la que el sonido está penetrado por la sustancia de la poesía, es decir, que una relación interválica, una modulación, un acorde, tienen el mismo sentido que se expresa en el verbo poético. Al establecer esta identidad, quiero decir que la música no es un acercamiento al texto, ni siquiera la expresión simultánea de una emoción semejante, sino que las relaciones puramente musicales transcurren en la misma morada en que habita la palabra poética.

Sería más fácil expresarlo diciendo que un acorde puede ser una imagen, y una modulación puede tener un carácter metafórico, pero en estos textos poéticos, no hay imagen ni metáfora, ni figuras del lenguaje, sino realidades bienaventuradas, radiantes epifanías, jubilosos retornos de ver el aire sobre los álamos, espera del

Handwritten musical score for piano and orchestra. The score consists of multiple staves with complex notation, including dynamics like 'p', 'mf', 'f', and 'cresc.'. There are also markings such as 'div.' and 'cresc.' written vertically. The score is written in a cursive, handwritten style.

Fragmento de la Partita para piano y orquesta.

amigo, nocturna muerte del caballero... Y estas nupcias de la palabra y el sonido sólo pueden celebrarse en la transparencia, en una comunicación inefable; por eso su plenitud está en los kiries, en los sanctus, en los aleluyas, en el milagro, en fin, del gregoriano.

En la música del Cancionero están presentes también desde luego, en la misma relación de identidad con el texto, las esencias tocadas con mayor frecuencia por la poesía tradicional española: el alba, la soledad, la noche, transcurren en la música, otorgándole la misma lejanía, suspensión, misteriosa memoria con que se muestran en la poesía.

Este es, pues —expresado, desde luego, en estrecha síntesis— el sentido de la música que pasa a América. No soy folklorista, ni está en la naturaleza de este trabajo indagar el complejo período de transposición por el que pasa la música española al contacto con las grandes culturas indígenas, y con el posterior aporte africano, hasta integrarse en lo que es la música hispano-americana.

Sin duda alguna que las características de la cultura española la hacían propicia como ninguna otra a crear un mestizaje que es la raíz del ser americano. Por otra parte, las poderosas culturas solares del nuevo mundo habían llegado, como puede observarse en sus teogonías, a un tenso instante de espera, a la premonición de un nuevo, extraño acaecer que en los años inmediatos a la conquista se presentía inminente. Desde las profecías del libro de Chilam Balán, las imponentes figuras premonitorias, extraordinarias representaciones de la esperanza y la memoria, de Viracocha y Quetzalcóatl, hasta el melancólico testamento de Huaina Cápac, percibimos que la cultura americana se hallaba en un instante detenido, en un silencio sagrado, en espera de una nueva fecundación solar, momento que hace pensar en la narración maravillosa del Popol Vuh, de la espera de los sacerdotes y de la nación caktchiquel sobre el monte Hacavitz, de la aparición del sol, "que al fin, se alzó como un hombre".

En el encuentro de estas dos culturas, todo fue propicio para que las características de cada una, por otra parte con tantas semejanzas, siguieran manteniéndose al producirse su fusión. Alba, soledad, melancolía, memoria, van a mostrarse con la misma pureza con que aparecieron en los viejos cancioneros españoles, en la maravillosa música del altiplano de Bolivia y del Perú, transidas de la misma suspensión, de la misma esencial nostalgia que discurre por la prosa del Inca Garcilaso, o en la menesterosa, implorante realidad de la poesía de César Vallejo.

Por otra parte, viejas imágenes de las culturas primigenias americanas sobreviven en la memoria poética; sobrecoge leer en "España, aparta de mí este cáliz" el retorno, esta vez enternecido por el diminutivo, del conmovedor comparativo quiché, cuando el peruano escribe: "el cielo mismo, todo un hombrecito".

Estas condiciones se van mostrando en la música hispano-americana y acentuándose, según el ámbito geográfico en que se manifieste. Las distintas formas de mestizaje van estructurando concepciones específicamente diferenciadas de la herencia musical española.

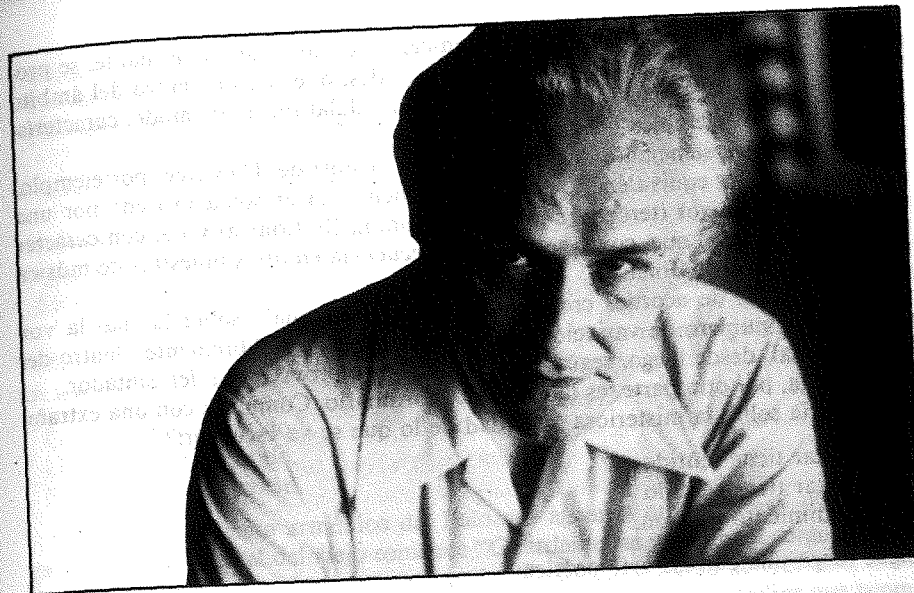
Ya en la organización de la vida colonial, el aporte recibido de España consiste

en las riquísimas muestras del arte popular español de los siglos XVII y XVIII, en los días de la cortes, alegre e ilustrada monarquía borbónica, donde los vecinos se rebelaban por la anchura del ala de un sombrero o lo largo de las capas; un mundo bullanguero, festivo, poblado de seguidillas, sevillanas, polos, tonadillas, que alcanzan su expresión superior en la obra de Scarlatti o en las Sonatas del Padre Soler.

De este festival cortesano, arranca la enorme irrupción de música que son las formas de canto y danza en América. Imposible dejar de ver en el pericón argentino toda la galantería dieciochesca, que se encuentra también en sonos costeños mexicanos, como "La paloma y el palomo", y una directa relación con seguidillas tonadillescas, en canciones venezolanas del corte del "San Pedro", de las Haciendas de Guatire, o en el superior tratamiento de los temas dieciochescos en las contradanzas de Saumell, formas cortesanas que se manifiestan a veces en medio de la mayor violencia rítmica, como sucede en el principio de algunos sonos jarochos, cuando los cantadores saludan a la concurrencia: "Muy buenas noches, señores" o en el ceremonial del maestro de baile, versallesca figura que avanza en medio de la polirritmia y la telúrica melodía de la tumba francesa, la prodigiosa danza de los negros de Santiago de Cuba. Entre las más puras muestras que la imaginación musical americana pueda ofrecer, existe una en la que me interesa detenerme: me refiero a la concepción de una figura rítmica persistente, moviéndose generalmente en un ámbito armónico elemental de tónica-subdominante-dominante. Con diferencias métricas específicas, esta figura es común a casi toda la música hispano-americana. Su carácter más poderoso me parece hallarlo en el bajo del son cubano, inmutable representación métrica de un concepto del oído en el que la libertad de la expresión melódica está acosada por la persistencia inexorable de esta trágica formación de un ritmo detenido. Al llamarlo trágico, pienso en el conflicto establecido entre la voz, siempre clamante de estas músicas, transcurriendo en una expresiva temporalidad, y el tiempo inalterable en que está sustentado su fundamento métrico. Adquiere entonces esta figura rítmica un carácter que nos hace pensar en la máscara de la tragedia, es decir, el drama expresado por la voz está cercado por lo impasible.

En algunos ejemplos del son, esto se evidencia de una manera obsesionante. Considerablemente suavizado métricamente por el punteo en sonos guajiros y tonadas llaneras, la concisa insistencia armónica sigue produciendo una emoción ática, de una clásica desnudez, que se hace entrañable al mostrarse en el espacio americano, y, para mí, al llenarse de sustancia insular en la "Guantanamera". Considero esta música una de las expresiones más puras del ser americano, quizá su instante más absoluto. Despojada de toda teluricidad, llenándose de pura esencia, transmutadas todas sus realidades formativas, queda esta música morando en una soledad insular, mostrándonos un tiempo suspendido en la gozosa memoria.

En la marcha armónica se verifica una sustitución de la subdominante por el acorde de segundo grado, lo que le otorga un arcaísmo vivo, colocando lo inmediato en una transfigurada lejanía.



Julián Orbón.

Sólo en la sabiduría naciente de lo popular puede concebirse que una simple sustitución armónica aparezca traspasada de sentido, iluminación posible sólo desde la inocencia. Sobre este transcurrir, ahora desasido de toda dramaticidad, de la cual sólo persiste un leve contacto con la húmeda tierra insular, se alza la transparencia del canto. Cuando las décimas que se escuchan son los "Versos Sencillos" de Martí, estamos de nuevo en presencia del remoto misterio de comunión entre poesía y música que se mostró en los cancioneros originales.

Sin ninguna deliberada alusión a formas tradicionales, por una simple continuidad, fuera del tiempo, en el reino de la pura permanencia poética, vuelve a tocarnos el absorto, el éxtasis producido por "Al Alba, Venid, Buen Amigo" o "De los Álamos Vengo", y la poesía vuelve a hundirse en la música, en el glorioso anónimo que Cintio Vitier nos señala como "el triunfo mayor de la persona poética".

Por otra parte, existen muestras de la perduración en América, ya dentro de relaciones específicamente musicales, es decir, de determinados enlaces armónicos y discurso melódico, de la música vocal e instrumental española del siglo XVI.

Debo a mi amiga, la señora Eva Benamín, el conocimiento del ejemplo más extraordinario que pueda existir en este sentido. Me refiero a una música popular de la Isla Margarita, en la costa oriental de Venezuela, cuyo nombre ya nos seduce con su rica sugerencia musical y belleza idiomática: el "Polo Margariteño". Su audición nos revela de inmediato un arcaísmo natural, tanto en su procedimiento armónico como en la inmensa belleza de la melodía. En su imagen armónica, notamos también la existencia del "obstinato" a que aludimos anteriormente como una constante en la música americana, pero esta vez considerablemente más

elaborada. En vez del movimiento de tónica, subdominante y dominante, se procede por una marcha armónica de cuatro acordes, que sucede dentro del ámbito del primer modo gregoriano, con la tendencia moduladora al 6o. modo, característica de muchos ejemplos del 1er. modo.

Una secuencia semejante a la armonización posible del Dies Irae, por ejemplo. Otorgándole una equivalencia tonal de Re menor, la armonía procede por una marcha de Fa mayor (tercer grado), Do (séptimo), Re (tónica) y La, con carácter de dominante en el que, como sucede con frecuencia en otras muestras de música hispano-americanas, finaliza.

Esta sucesión de acordes crea una pequeña "Chacona", sobre la cual la voz establece un número de variaciones que puede extenderse libremente, dentro del ámbito tonal, desde luego, según la imaginación improvisadora del cantador.

El poema, por otra parte, es también extraordinario. Comienza con una extraña advertencia sobre la misteriosa logicidad de lo que se va escuchar:

El cantar tiene sentido  
El cantar tiene sentido  
Entendimiento y razón.

Sigue luego una curiosa arte poética:

La buena pronunciación,  
La buena pronunciación,  
El instrumento, el oído.

Establece más adelante una relación entre la poesía y una fabulosa nobleza:

...Pero mi corazón, nunca se sacia  
De ensalzar la inefable poesía,  
Y encarecer la inmensa aristocracia.

De ahí, súbitamente, pasa a una deslumbrante imagen insular, del acercamiento de un navío a la costa, y el amor que en él llega:

Allá lejos viene un barco,  
Allá lejos viene un barco,  
Y en él viene mi amor:

La próxima estrofa, llena de fervor femenino en la descripción del hombre que se aproxima, con una hermosa alusión cargada de americano concepto de la gallardía del gesto:

Se viene peinando un crespo,  
Se viene peinando un crespo,  
Al pie del palo mayor.

Los versos finales, sombríos, aluden a un misterioso cadáver hallado en la playa, de un lejano marino:

Ese cadáver, que por la playa rueda,  
Ese cadáver,  
¿De quién será?

Y la respuesta, con cierta ironía muy venezolana:

Ese cadáver, bueno, será de algún marino  
Que hizo su tumba  
En el fondo del mar.

Para retornar de nuevo a la primera estrofa que en esta reiteración adquiere aun un sentido más oculto:

El cantar tiene sentido,  
El cantar tiene sentido,  
Entendimiento y razón.

Volviendo al ámbito armónico del Polo nos aguarda otra sorpresa al observar que éste es idéntico al del viejo romance "Guárdame las vacas", tal como aparece en las diferencias que sobre esta vieja melodía escribieron Luis de Narváez, Enrique de Valderrábano y Antonio de Cabezón. Además, la línea melódica que acompaña a la primera estrofa del Polo es casi idéntica, con levísimas variantes a la del inicio del romance. Nos damos cuenta entonces que los posteriores episodios del polo no son sino "diferencias", en el correcto sentido del término del motivo melódico inicial y que la estructura de estas variaciones en su desarrollo episódico y métrico es muy semejante al concepto de la variación que aparece en los ejemplos clásicos en la música de tecla, arpa y vihuela.

Impresionante muestra de sincretismo, de perduración de una sustancia musical que al contacto con el ser americano alcanza un segundo nacimiento en su glorioso mestizaje que lo presenta de nuevo con todo el esplendor del origen al par que con la inaudita potencia de un nuevo acto creador. Y en esto reside la esencia del hombre hispanoamericano, dominador de un vasto universo de poesía naciente desde la heroica voracidad de su desamparo.

En cuanto a nuestra situación ante la música el hispano-americano se encuentra rodeado por la más asombrosa afluencia de música natural que haya existido en ninguna cultura. El término "música natural" felizmente hallado por Pedrell expresa con exacta claridad lo que en denominaciones como "popular" o "folklórico" no se muestra así. Además, va a la entraña de lo que luego constituye esa música popular, es decir, los caracteres que van a determinarla. Ampliando el término, se puede entender por música natural la circunstancia "en" que se halla el pensamiento creador, o sea, las conclusiones armónicas, métricas, melódicas, que la tradición ha ido estableciendo como *permanencias*. Estas permanencias no crean un objeto ante el pensamiento sino que constituyen el pensamiento; esto provoca un cambio de situación en la relación folklore-individualidad creadora;

las consecuencias de la música natural son realidades lógicas de la expresión musical formadas por la experiencia con idéntica razón que la forma en que se va constituyendo un lenguaje. Quiere decir esto, que el creador no tiene que contar con las formaciones de la música natural como un objeto ante su pensamiento, sino que estas formaciones son parte de su ontología. Esto se manifiesta con mayor claridad aún, cuando observamos que la persistencia de las constantes musicales de una cultura no sólo están alojadas en las expresiones generales, anónimas de lo popular, sino que aparecen con parejo sentido en la experiencia intelectual superior. Cuando Falla toma en consideración el libro de Luis Lucas "Acoustique Nouvelle" para crear su sistema de la resonancia natural llevándolo a una expresión armónica en el *Concierto para clavecín*, asume una actitud ante la teoría de la música semejante a la de Ramos de Pareja al enunciar la Teoría del Temperamento Igual. En ambas conclusiones se piensa fundamentalmente en percepciones naturales del oído, es decir, se trata de una actitud cargada de realidad sensorial, esencialmente distinta a la organización artificial que supone la Teoría Dodecafónica de Schoenberg. No tengo que señalar lo totalmente española y germánica que son respectivamente estas dos actitudes. De ninguna manera quiero establecer, por otra parte, un fatal determinismo; el hispano-americano es un hombre situado ante la cultura con un radiante sentido de la libertad; asimilador voraz de toda experiencia, su acercamiento a la expresión puede ser múltiple pero estará siempre tocado por una realidad traspasada de símbolos. Hombre sincrético, se verificará siempre en su persona la reunión de los instantes sagrados que constituyen su historia. Es esta una idea que está siempre implícita en la exégesis, en las tesis, en los libros en fin, que tratan de explicarnos. Sin embargo, como suele suceder en nuestra cultura no es en los textos en donde debemos buscar nuestra verdad sino en su encarnación, en su manifestación viviente. Yo la vi en su milagrosa realidad en un film documental sobre el Perú. En una fiesta celebrada en la plaza frente a la iglesia barroca de uno de los prodigiosos pueblos andinos los indios celebraban un extraño auto; ante el silencio de la congregación un cóndor luchaba con un toro en la plenitud del mediodía. El cóndor lucha amarrado sobre el lomo del toro; la bestia avanza cargando al ave inmensa sobre sí, que lo cubre con sus alas: los enemigos forman así un nuevo animal sagrado. El narrador nos explica que el toro representa a España, el cóndor a América; el ave vence cuando el toro comienza a girar sobre sí mismo; entonces se desata al cóndor, se le lleva a las cimas y con unas cintas amarillas atadas a sus garras se le suelta; el ave se lanza en un vuelo inaudito sobre las cumbres. El toro permanece en la plaza. Esto se repite todos los años.

Como hispano-americanos debemos penetrar la naturaleza de este símbolo y cuidar que esta lucha entrañable y tenaz no cese nunca, que el toro permanezca solo y eterno en la plaza y que el cóndor con la sangre enemiga en sus alas, siga volando por siempre, hacia el sol.

Tomado de la Revista del Conservatorio de Música de México, Núm. 1 - Julio de 1962.

## HIMNO AL CANTO DEL GALLO TRES CANTIGAS DEL REY: JULIÁN ORBÓN (III Y ÚLTIMA PARTE)



EDUARDO MATA

En charlas anteriores me he referido al callejón sin salida al que parece haber arribado la música-arte personificada en los compositores experimentales de los últimos treinta años. La crisis actual, reflejada en la indiferencia y hostilidad de los grandes públicos, busca salidas y explicaciones de mil formas. Algunas resuestas se encuentran en el terreno de la sociología, pues no se trata de una crisis aislada del arte musical, sino de valores en general, lo cual nos lleva a una terrible confusión de conceptos. La música experimental, a fuerza de querer romper, no sólo con lo que se hizo hace una década, sino con lo que se hizo la semana pasada en Tokyo o en Buenos Aires, ha perdido su vigencia de *corriente principal* como música-arte. Lenta, pero seguramente, la experimentación pura ha ido aniquilando la noción de escuela histórica que habíamos tenido hasta Stravinski y Bartok por un lado, y la segunda escuela de Viena por el otro. El péndulo oscila hacia el extremo opuesto; ¡ley inexorable! Penderecki vuelve a la tonalidad. Algunos de los jóvenes compositores alemanes del momento como Siemens, escriben Passacaglias (forma esencialmente polifónica, subsidiaria de procesos armónicos). En los Estados Unidos, los minimalistas tratan de ganarse la atención del público de *rock* y *soul* por medio de una música repetitiva, de colores imaginativos pero muy poca, o ninguna dinámica interna. Lo que todos buscan nuevamente es tener a quién dirigirse, interlocutores, la vigencia del artista dentro de una sociedad, la recuperación de la música-arte como corriente principal del pensamiento humano contemporáneo. La vuelta al concepto de *gran música* ante la música comercial y utilitaria.

La era de la experimentación y de los laboratorios de abstracciones sonoras está llegando a su fin por el momento; hasta que el péndulo oscile, nuevamente, hacia

# HIMNUS ad GALLI CANTUM

Julian Orbón.

Lento  $d = 44$

Flauta *p marc. semplice*

Oboe *p*

Clar. B $\flat$  *p*

Arpa *pp* *pp* *p marc.*

Voz Soprano

Lento  $d = 44$

I *mp* *ppp*

II *ppp*

Viola *p molto espressivo* *divy* *ppp*

Cello *ppp* *univ* *ppp*

Bajo *ppp*

el otro extremo. Las palabras de la crítica y artista plástica norteamericana Suzi Gablik a este respecto, son particularmente oportunas para ayudar a explicar la crisis actual. En su libro *Has modernism Failed?* (¿ha fallado el modernismo?) nos dice: "Tantas metamorfosis y revoluciones de todo género, tantos valores divergentes presentados simultáneamente, han acabado, finalmente, con el cuadro existente y destruido la convicción de que pueda haber límite alguno en el arte. Habiendo, pues, removido cualquier nivel con el que pudiéramos equipararnos, no sabemos ya qué reglas se puedan seguir, mucho menos el por qué debemos seguirlas. Así, la pregunta misma de: qué constituye el éxito o el fracaso, tiene que ser ambivalente; sólo puede ser juzgada si establecemos una comparación con algún concepto válido de qué es una obra de arte".

"Sólo retrospectivamente podemos ver que la tradición y la autoridad pueden ser necesarias, aún para hacer una genuina vanguardia que nos provea con algo contra lo cual rebelarnos. En este momento carecemos de ambas. Las polarizaciones se han minimizado y todo se convierte en su contrario. El artista se siente continuamente presionado a ser moderno, pero descubre que ahora ser moderno es ser tradicional -ley de historia que Heráclito llamaba "enantiodromia", es decir, cuando un principio alcanza el sumo de su poder, sufre un colapso para convertirse en su opuesto. Los artistas están descubriendo que la única forma de hacer algo nuevo es pidiendo prestado del pasado. Todo esto nos ha llevado, en los últimos años, a una insatisfacción con los términos y condiciones del modernismo - un repudio por la ideología del progreso y la originalidad."

"Individualismo y libertad son, sin duda, el más grande logro de la cultura moderna. Pero la insistencia en la libertad absoluta de cada individuo nos conduce a una actitud negativa hacia la sociedad y a un sentido de cultura profundamente alienado de su ambiente. El deseo de un mundo sin condiciones solamente puede obtenerse cuando todo esté dicho y hecho al costo de una alienación social -en la ausencia de integración y unión. Si el valor absoluto es la libertad, entonces la sociedad limita y hasta frustra lo que nos es más vital y deseable. Cuando el arte desempeñaba una función social, cuando los artistas tenían una idea clara de el por qué del arte, nunca funcionó en términos del propio interés. Existe hoy la idea de que sólo divorciándose de toda función social puede el artista establecer su propia identidad individual. Libertad y obligaciones sociales son percibidas en nuestro mundo como polos opuestos que chocan entre sí."

"Pero la paradoja de la libertad, como he tratado de explicar, es que es sumamente difícil para el individuo el preservar su identidad en una sociedad en la cual las instituciones y los valores tradicionales no ofrecen el menor apoyo. Liberación y alienación resultan estar inextricablemente conectadas -las caras opuestas de una misma moneda. Pasado un cierto punto, la libertad -como el progreso tecnológico- es contraproducente, derrota sus propios objetivos y se convierte en alienante. Para los artistas perder el sentido de ser parte de una tradición que trasciende, tanto a sus contemporáneos como a ellos mismos, conduce a la desmoralización."

“Una tradición puede mantener su carácter sólo si existe en un medio en el cual ciertas virtudes imponen límites y proveen un concepto de excelencia”.

Estos conceptos son particularmente pertinentes a la situación musical actual. La tendencia re-evaluatoria es consistente con la búsqueda de conexiones tradicionales, en contraste con el libertinaje que acabó con límites y parámetros.

La trayectoria de Orbón a través del apogeo y crisis del atonalismo, hasta llegar a la música-ruido ha sido de valentía e integridad, pagando por ello un alto precio: el aislamiento. Ha mantenido la pureza de sus ideales estéticos no sólo en su música, sino en sus escritos y en su actitud personal. La obra ha sufrido una evolución considerable que, aunque sea esquemáticamente, trataré de abordar. Lo más importante, a mi juicio, son las constantes estilísticas, lo que hace la obra original, pero también lo que la hace congruente con su estirpe, origen, entorno e influencias. Alguna vez he llamado a Orbón el único compositor verdaderamente “hispanoamericano” de nuestros tiempos, tratando de expresar la absoluta integración estilística de su música con los elementos más puros de ambas orillas del atlántico. De la música de Orbón se puede decir que es original, pero de padre y madre conocidos. Su hispanismo se remonta al país de Cabezón, de Mudarra, de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio y, por supuesto, del Siglo de Oro literario y teatral. Orbón encuentra constantes de lenguaje entre los vihuelistas, Soler, Scarlatti y, posteriormente, Falla, y hace desembocar en éste último todo el peso de una tradición gloriosa pero debilitada, que se resiste a morir y que se presenta a nuestros ojos como un producto quintaesenciado de muchas Españas, en muchas épocas. En el *Concierto para Clavecín* y en *El Retablo de Maese Pedro* encuentra Orbón una especie de ecumenismo de los mejores símbolos españoles, reducidos a su mínima expresión. Buena parte de su credo musical está basado en la percepción de esta herencia musical hispánica. En el canto gregoriano encuentra un hilo conductor presente en todas las músicas españolas, religiosas y populares. El estudio y análisis del gregoriano como disciplina lateral, lo hacen uno de los eruditos contemporáneos más importantes en este terreno. Es obvio el sedimento que esto deja en su lenguaje de compositor. Es notable cómo Orbón descubre en los cantos populares de la América hispánica la presencia gregoriana incorporada a los valores fundamentales de lo mestizo. El compositor glorifica de palabra y de hecho en su música, esta suerte de destino poético. Con todo, Orbón es profundamente cubano, su vivencia de la Isla es total. Estudia sistemáticamente el folclor hispanoamericano y lo asume. En este folclor continental detecta y racionaliza, certeramente, la omnipresencia de lo español y la contribución africana, sobre todo en el área caribeña. Todo esto se filtra, sutilmente, en el estilo de su etapa intermedia. Lo que es parte de su mundo personal se traslada naturalmente a su lenguaje artístico.

Lo importante en el caso de un creador musical es cómo se integran estos mundos disímbolos en un lenguaje congruente. El análisis distingue inmediatamente a aquellos que se valen de lo folclórico *a priori* para etiquetar nacionalmente su propia obra, de los que asumen los rasgos de la cultura propia mediante un pro-



buena medida de Roldán y García Caturla.

Esta primera etapa concluye con su viaje a Tanglewood. El contacto con los compositores iberoamericanos de su generación, el encuentro con Copland y Chávez, y las enseñanzas y saturación de un medio musical sumamente denso, lo enriquecen y aceleran la maduración de su estilo. La segunda etapa da origen al *Cuarteto de cuerdas* y al *Concerto Grosso*, a las *Tres Versiones Sinfónicas*, a las *Danzas Sinfónicas* y al *Himno al Canto del Gallo*, entre otras. Aquí se produce su primer coqueteo con la atonalidad y el desarrollo, hasta su plenitud, del sistema de variación como norma formal de su discurso musical. En esta etapa se perfilan sus preferencias rítmicas, curiosa y plausible combinación de lo cubano vernacular con Stravinsky y Bartok, y el sabor gregoriano o medioeval, nunca viejo, que tienen todas sus partituras a partir de ese momento. También es perceptible en esta etapa la parte afro del folclor criollo-cubano.

La música de esta época sigue teniendo el tono optimista, luminoso, que recuerda al Copland de los años cuarenta. La orquestación se refina hasta planos de virtuosismo. La orquesta de Orbón, abierta y generosa, recuerda, también, a Hindemith, a Michael Tippett, particularmente en la disposición acórdica y en la escritura para los instrumentos de cuerda. Recuerda a Frank Martin, el gran compositor suizo, por el que Orbón siente profunda admiración y con el que comparte el amor por el clavecín, la mística, la concisión formal e, incluso, ciertas preferencias interválicas que dan origen a sus respectivos materiales melódicos.

El segundo periodo estilístico se cierra con su exilio definitivo en 1961. La tercera etapa del compositor comprende las cuatro *Partitas* y la cantata *Monte Gelboé*. Su música acusa el impacto del destierro, las preocupaciones espirituales y la

ceso subconsciente que luego forma parte de su propia personalidad musical. Ejemplos recientes del primer caso son, además de Orbón, Bartok, Chávez y Revueltas.

Desde el *Homenaje a la Tonadilla* hasta las *Partitas Número Cuatro*, hay en Orbón una evolución lógica con rasgos particulares. Al principio su música es abiertamente tonal, sin complicaciones formales de ninguna especie. Sus fuentes armónicas son claramente discernibles y van desde Pedrell, Falla y la España renacentista hasta la música popular de Cuba. Su primera etapa está llena de luz y optimismo. Es música de espacios abiertos que reconoce la paternidad espiritual de los tonadilleros españoles y en

clara inclinación mística, presente, en ciernes, desde el Conductus de las Tres Versiones Sinfónicas. Sin embargo ya no está presente la fastuosa belleza contemplativa de ese movimiento. Entra Orbón en zonas expresivas mucho más comprometidas. Se ensimisma. Va perdiendo la luz caribeña y el optimismo extrovertido de la tonalidad de los años cincuenta. En *Monte Gelboe* abundan los gritos angustiosos del ser atormentado, separado de todo lo que le es entrañable. En las *Partitas*, particularmente en la número cuatro para piano y orquesta, hay las vibraciones misteriosas de un pasado reactivado y actualizado.

Si Orbón perdió en esta tercera etapa la luz meridional, ganó en cambio la luz interna; la que ilumina objetos específicos. La luz del hombre maduro que ve sólo lo que quiere ver, después de haberlo visto todo. Es la luz salida del maestro consumado que nos habla en primera persona, ajeno a modas, seguro de sí mismo.

Como corolario de esta charla, quiero ofrecer a ustedes dos obras que muestran el contraste entre el compositor de los últimos años cubanos y el de los primeros del exilio. El *Himno al Canto del Gallo* fue escrito en 1955 por encargo de la Fromm Foundation (sociedad norteamericana dedicada a impulsar la creación de obras nuevas). A esta institución se le deben un sinnúmero de partituras recientes, básicamente de compositores norteamericanos. La obra está escrita para un pequeño conjunto de cámara, consistente en un cuarteto de cuerdas, flauta, oboe, clarinete y arpa, además de la voz del solista. Las *Tres Cantigas del Rey* fueron escritas por encargo del Festival de Compostela, España, a instancias del clavecinista Rafael Puyana que, como ya hemos visto, ha tenido una gran influencia en la carrera del compositor. La obra está escrita para cuarteto de cuerdas, clavecín, percusiones y, por supuesto, la voz solista.

El texto al Himno del Gallo es del poeta cristiano-latino Aurelius Prudentius, cuya obra principal es la *Psicomaquia* o *La Competencia del Alma*. Es el primer poema alegórico completo de la literatura europea y tuvo una enorme influencia en la Edad Media. Prudentius nació en Cesar Augusta hoy Zaragoza, en 348 D.C. y murió alrededor de 405 D.C. Prudentius dio forma en la literatura clásica a las doctrinas cristianas. Su contenido se deriva de autores cristianos primitivos como Tertuliano y San Ambrosio, de la Biblia y de los Actos de los Mártires. Son particularmente conocidos sus himnos en canto llano, como el *Divinum Misterium*, para Navidad, y 2 *La Tierra Tiene Muchas Nobles Ciudades*, para la epifanía. El *Himnus Ad Cantum Galli* se refiere al episodio donde Jesús le profetiza a Pedro que lo negará tres veces cuando cante el gallo. La traducción literal es la siguiente: El ave mensajera del día, Nos anuncia la proximidad de la luz, Cristo nos llama a la vida.

Esta voz que alerta a las aves  
Antes del resplandor del día,  
Es una imagen de nuestro juez.

Fragmento de *Tres cantigas del rey*.

El Salvador reveló a Pedro  
El misterio que se encierra en esta ave,  
Profetizándole que lo negaría tres veces  
Antes que el gallo cantara.

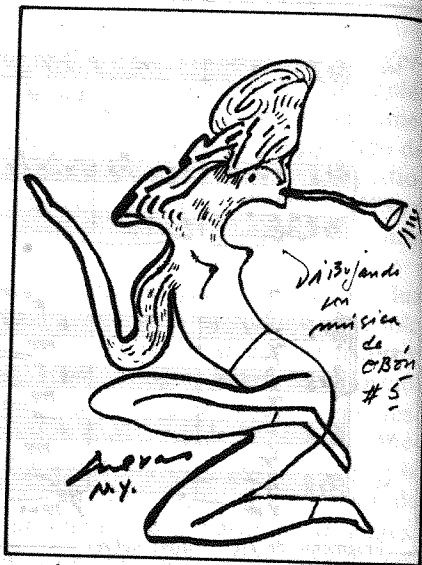
Tú, Cristo, disipa el sueño,  
Rompe las ataduras de la noche,  
Perdona el pecado antiguo,  
Infúndenos la luz.

La atmósfera modal y el ritmo, perfilan el carácter de esta obra. Sobresalen claramente cuatro secciones: una pequeña introducción lenta; un *allegro* vigoroso de inspiración coplaniana, el recitativo con la profecía propiamente dicha y la última parte que es una breve recapitulación del material rítmico y melódico del *allegro* del principio, enfatizando, en los compases finales, un sentido de esperanza, muy a tono con el texto.

Las *Tres Cantigas del Rey* son, en realidad, armonizaciones e instrumentaciones de otras tantas cantigas de Alfonso X, el sabio, escritas originalmente en galaicoportugués, en un sistema primitivo de escritura musical. El rey español, mecenas y poeta, propició reformas sociales, judiciales y educativas, y estimuló el uso vernacular en el aprendizaje y en el arte. Consideraba la música como una disciplina importantísima ya en el siglo trece. Fundó, en 1224, la cátedra de música en la Universidad de Salamanca, especificando que debía haber un maestro de compo-

sición. La cantiga como género, es el arquetipo de la canción monofónica del medioevo español. Estas cantigas están escritas como baladas narrativas de milagros realizados por la Virgen. Las historias de milagros tienen que ver con anécdotas locales, cuentos domésticos, historias de peregrinos viajando a santuarios, dentro y fuera de España: moros y cristianos en batalla, doncellas violadas, etc. En todos los casos la Virgen aparece en el momento crítico a mostrar clemencia, piedad y justicia, mediante un milagro que remedia todas las situaciones injustas o desgraciadas.

Más de cien de estas cantigas se refieren a episodios ocurridos en Francia, Inglaterra, Italia y otros países. Este hecho da fe de la sabiduría y espíritu ecuménico de un rey capaz de estar por encima de límites nacionales para servir al arte y a su religión. Coincidencia y paralelismo con Manuel de Falla, y, por supuesto, con Orbón, que habrían hecho lo mismo. También coinciden Falla y Orbón en cuanto a la economía de medios, tanto compositores como instrumentales. El acompañamiento de las *Cantigas* se reduce a un cuarteto de cuerdas, un clavecín y, en la última, a un par de instrumentos de percusión. El compositor asume las melodías modales del original como propias, las armoniza e instrumenta con sencillez, imaginación y frescura, creando una obra original, intemporal como las *Partitas*, de tierno lirismo religioso y de proporciones perfectas. En términos estrictamente musicales, hay una decantación considerable de lenguaje entre el *Himno al Canto del Gallo* y esta obra. Sobresale dentro del sereno lirismo de la segunda cantiga la impresionante introducción y conclusión del clavecín, que es como la llamada de una fuerza superior, al mismo tiempo primitiva, exaltada y conmovedora. No hay nada aquí que le recuerde a uno las sonoridades de espacio abierto de los años cubanos. Entramos a zonas expresivas mucho más íntimas y reflexivas, sin concesiones de ninguna especie al virtuosismo vocal e instrumental. La exaltación de la llamada divina del clavecín de la segunda cantiga, desarrollada y enriquecida en las *Partitas Numero Uno*, adquiere tonos patéticos, positivamente desgarradores, en la cantata *Monte Gelboé*. Más que un recurso colorístico, el clavecín orboniano se vuelve un símbolo apocalíptico. Unido, en *Monte Gelboé*, a la oración del "Kantor" que lamenta, en boca de Saúl, la muerte de Jonathan, nos recuerda, ominosamente, nuestra mortalidad y nuestra pequeñez ante Dios. Es la primera obra del destierro, el primer grito del hombre rebelándose ante su destino.



La música de Orbón constituye un ejemplo saludable de integridad estética, no sólo en el ámbito latinoamericano, sino en el mundial. Orbón no rompe —por lo menos no conscientemente— ninguna liga dinástica; al contrario. Cree en la formación humanística y se siente cabo de una tradición que él mismo articula con lucidez, donde contemporizan asombrosamente los elementos que tantas veces he mencionado en estas charlas. Orbón todavía cree en la función social del artista. No le pide nada prestado al pasado, sino que deja que éste se actualice a través de él, permitiendo que una voz común nos reitere las verdades universales en su esplendorosa intemporalidad. Orbón no cree en la libertad absoluta, sino en la esclavitud voluntaria de su origen genético y de su linaje intelectual. De ahí la cohesión formal de su música, de ahí la contemporización de los elementos más disímolos, de ahí la irrefutable autenticidad de sus obras más ambiciosas y grandilocuentes junto a las más tiernas y austeras.

Ante los neo-lirismos, neo-expresionismos, minimalismos, en fin, todas las demás tendencias musicales que desandan históricamente para tratar de recuperar a los grandes públicos, y la vigencia y razón de ser de nuestro arte, Orbón luce como un gigante. Estas charlas han pretendido ser una introducción a su obra en el contexto actual, particularmente en nuestra hispanoamérica donde es tan importante recapturar la secuela de un principio de tradición interrumpida que sirva de plataforma para la edificación de nuestra gran música del futuro.

*Paulo Orbón*

## EL HOMENAJE A LA TONADILLA DE JULIÁN ORBÓN



### CINTIO VITIER

En el venero exquisito de lo popular, en los misterios comunicantes de la cultura musical y poética, en las transfiguraciones de la memoria creadora, hemos visto siempre a nuestro Julián Orbón, discípulo libre y distinto de Manuel de Falla: capaz de las angustias mayores de lo contemporáneo, pero al cabo señor de un claro castillo reminiscente donde está su salud hispánica y la salida voraz a su impulso americano.

Lo vemos durante años echando al vuelo tonadillas y madrigales, o martillando un bajo de son, como si esas formaciones puras del oído intrahistórico encerraran un secreto remoto, quizás intocable, que fuera preciso buscar en la noche mística de las asociaciones del estilo y en los últimos pasos nupciales de la memoria.

Este tuétano oscuro que hay en un tema, en una armonización, en un bajo, y que devuelve el acorde o el ritmo como una metáfora sonora de participaciones ecuménicas, es la resistencia que tiene que ser golpeada para que se abra, no una estructura, no una cifra ni un juego arcaizante, sino la sustancia, tan ofrecida como inapresable, del paisaje dramático del alma y el destino de su imaginación vital.

Así nos dice Julián Orbón gustando una guajira o un *kyrie* gregoriano y por eso en él oímos sobre todo la golpeada, absorbida y penetrante sustancia de las formas melódicas o rítmicas entrando en un *tiempo metafórico* —no psicológico ni impasiblemente ontológico, según la distinción de Stravinski—. Tiempo metafórico donde parece que el tema vierte sus esencias de estilo y la modulación abre sus espacios poéticos, no a virtud de un tratamiento sabio sino por la súbita iluminación, en una especie de relámpago justiciero, de la secreta magia emocional e imaginativa que encerraban.

El acercamiento de Orbón a los materiales de su propia obra es oscuro, a veces caótico; pasa de la fruición a la incandescencia de las asociaciones; de la alegría del

hallazgo a la angustia de sus posibilidades; lo arrastra una mitología del tema, de la modulación, del ritmo. Se siente rodeado de máscaras. Pero ese girar y golpear obsesivo le va rindiendo la ciega veladura lírica, la sugestión de una lejanía espiritual que al revelarse como inapresable ofrece la resistencia de su forma.

Música, entonces, a pesar de la violencia y la avidez de sus impactos, esencialmente lejana, distante, recordada. Lo cubano en ella, más que los temas prodigiosamente penetrados, es eso, la velada calidad de aurora; la angustiosa dulzura de no poseer lo que se es, una cierta hiriente pobreza que está sobre todo en el *Cuarteto*. Su dimensión americana está en la profunda voluntad de integrar intuitivamente los contrarios, las paradojas y los viejos secretos del estilo occidental, en un distinto absoluto, en la unidad superior e inabarcable de otro desconocido. De ahí su experiencia entrañable, no experimental, de Wagner y el sinfonismo germánico, del atonalismo vienés, de los cuartetos de Bartok, de la música renacentista, de la tonadilla del XVIII, de lo nostálgico popular americano, de la música litúrgica gregoriana. Todo en él ha sido y es pasión, experiencia, conocimiento de destino; y aun diríamos más, cultura de salvación. Pero el centro, el *apriori* de espacio espiritual que le impide extraviarse, le viene de un último buen sentido, picardía transparente, fe y barajar de linaje cervantino.

Ocasión venturosa para estas aproximaciones ha sido el estreno en La Habana de su *Homenaje a la Tonadilla* (Divertimento para orquesta sobre temas del XVIII). Obra de los veintiún años, tiene sin embargo en su aire y artesanía la claridad de un saldo, la elegancia de un ofrecimiento. Más que una obra de central impulso penetrador —como la anhelante *Sonata para piano*, como el lúcido y ávido *Cuarteto*, como la ardiente e integradora *Misa* en que ahora trabaja— es un juego con las propias fuerzas y un rendimiento de cortesía. No hallamos aquí búsqueda (ídolo moderno que en general este músico tiende a convertir en católica aventura), sino juvenil y alegre plenitud, hermosa reverencia para aquellos castizos maestros que, burla burlando, entre jácaras, sainetes y entremeses, sacaron a luz tesoros de intuición musical.

Contra el melifluido italianismo y lo teórico empolvado, contra cánones, trocados, cancrizans, enigmas y madrigales, nació la aérea tonadilla escénica en el gracioso y rápido Madrid de 1750, como una tenue flor que tenía raíces profundas en la roca española. Guerrero, Misón, Esteve, Rosales, Laserna, Castel —nombres que nos suenan con tonos ligeros, de dibujo acuarelado—, le dieron aire, giro y color en uno de esos surgimientos mágico-naturales que demuestran las reservas vírgenes de la historia. Fueron aquellos años, nos dice Ramón Gómez de la Serna, como «una merienda momentánea pero esplendente».

Los colores frescos, la luminosidad llana, el garbo y hasta el aire físico que llena los cartones para tapices de Goya, de lo goyesco cervantino, están, a veces un poco risueñamente solemnizados o con crecida de ternura casi romántica, en la orquestación del Homenaje. Orquestación plena y mesurada, sin impresionismos de primera mano, con el oro, la madera y el destello justos: en la línea de la prosa de Zabaleta y las *Novelas Ejemplares*.

## EL HOMENAJE A LA TONADILLA DE JULIÁN ORBÓN



### CINTIO VITIER

En el venero exquisito de lo popular, en los misterios comunicantes de la cultura musical y poética, en las transfiguraciones de la memoria creadora, hemos visto siempre a nuestro Julián Orbón, discípulo libre y distinto de Manuel de Falla: capaz de las angustias mayores de lo contemporáneo, pero al cabo señor de un claro castillo reminisciente donde está su salud hispánica y la salida voraz a su impulso americano.

Lo vemos durante años echando al vuelo tonadillas y madrigales, o martillando un bajo de son, como si esas formaciones puras del oído intrahistórico encerraran un secreto remoto, quizás intocable, que fuera preciso buscar en la noche mística de las asociaciones del estilo y en los últimos pasos nupciales de la memoria.

Este tuétano oscuro que hay en un tema, en una armonización, en un bajo, y que devuelve el acorde o el ritmo como una metáfora sonora de participaciones ecuménicas, es la resistencia que tiene que ser golpeada para que se abra, no una estructura, no una cifra ni un juego arcaizante, sino la sustancia, tan ofrecida como inapresable, del paisaje dramático del alma y el destino de su imaginación vital.

Así nos dice Julián Orbón gustando una guajira o un *kyrie* gregoriano y por eso en él oímos sobre todo la golpeada, absorbida y penetrante sustancia de las formas melódicas o rítmicas entrando en un *tiempo metafórico* —no psicológico ni impasiblemente ontológico, según la distinción de Stravinski—. Tiempo metafórico donde parece que el tema vierte sus esencias de estilo y la modulación abre sus espacios poéticos, no a virtud de un tratamiento sabio sino por la súbita iluminación, en una especie de relámpago justiciero, de la secreta magia emocional e imaginativa que encerraban.

El acercamiento de Orbón a los materiales de su propia obra es oscuro, a veces caótico; pasa de la fruición a la incandescencia de las asociaciones; de la alegría del

hallazgo a la angustia de sus posibilidades; lo arrastra una mitología del tema, de la modulación, del ritmo. Se siente rodeado de máscaras. Pero ese girar y golpear obsesivo le va rindiendo la ciega veladura lírica, la sugestión de una lejanía espiritual que al revelarse como inapresable ofrece la resistencia de su forma.

Música, entonces, a pesar de la violencia y la avidez de sus impactos, esencialmente lejana, distante, recordada. Lo cubano en ella, más que los temas prodigiosamente penetrados, es eso, la velada calidad de aurora; la angustiosa dulzura de no poseer lo que se es, una cierta hiriente pobreza que está sobre todo en el *Cuarteto*. Su dimensión americana está en la profunda voluntad de integrar intuitivamente los contrarios, las paradojas y los viejos secretos del estilo occidental, en un distinto absoluto, en la unidad superior e inabarcable de otro desconocido. De ahí su experiencia entrañable, no experimental, de Wagner y el sinfonismo germánico, del atonalismo vienés, de los cuartetos de Bartok, de la música renacentista, de la tonadilla del XVIII, de lo nostálgico popular americano, de la música litúrgica gregoriana. Todo en él ha sido y es pasión, experiencia, conocimiento de destino; y aun diríamos más, cultura de salvación. Pero el centro, el *apriori* de espacio espiritual que le impide extraviarse, le viene de un último buen sentido, picardía transparente, fe y barajar de linaje cervantino.

Ocasión venturosa para estas aproximaciones ha sido el estreno en La Habana de su *Homenaje a la Tonadilla* (Divertimento para orquesta sobre temas del XVIII). Obra de los veintiún años, tiene sin embargo en su aire y artesanía la claridad de un saldo, la elegancia de un ofrecimiento. Más que una obra de central impulso penetrador —como la anhelante *Sonata para piano*, como el lúcido y ávido *Cuarteto*, como la ardiente e integradora *Misa* en que ahora trabaja— es un juego con las propias fuerzas y un rendimiento de cortesía. No hallamos aquí búsqueda (ídolo moderno que en general este músico tiende a convertir en católica aventura), sino juvenil y alegre plenitud, hermosa reverencia para aquellos castizos maestros que, burla burlando, entre jácaras, sainetes y entremeses, sacaron a luz tesoros de intuición musical.

Contra el melifluido italianismo y lo teórico empolvado, contra cánones, trocados, cancrizans, enigmas y madrigales, nació la aérea tonadilla escénica en el gracioso y rápido Madrid de 1750, como una tenue flor que tenía raíces profundas en la roca española. Guerrero, Misón, Esteve, Rosales, Laserna, Castel —nombres que nos suenan con tonos ligeros, de dibujo acuarelado—, le dieron aire, giro y color en uno de esos surgimentos mágico-naturales que demuestran las reservas vírgenes de la historia. Fueron aquellos años, nos dice Ramón Gómez de la Serna, como «una merienda momentánea pero esplendente».

Los colores frescos, la luminosidad llana, el garbo y hasta el aire físico que llena los cartones para tapices de Goya, de lo goyesco cervantino, están, a veces un poco risueñamente solemnizados o con crecida de ternura casi romántica, en la orquestación del Homenaje. Orquestación plena y mesurada, sin impresionismos de primera mano, con el oro, la madera y el destello justos: en la línea de la prosa de Zabaleta y las *Novelas Ejemplares*.



Prefieran unos la *Obertura*, fina y gallarda; otros la sutil gentileza de las *Danzas Cortesanas*; otros el ámbito aéreo de la *Arietta lírica*, donde hay pasajes de cuerdas y metales que suenan más cerca de Brahms que de Falla; otros, en fin, las fulminantes *Bulerías*, llenas de fuego y cifra en la sugestión de lo telúrico: página orquestal inolvidable. Sobre todo ello queda el gesto luminoso del compositor, que nos enseña a vencer los gesticulantes demonios de la sucesión por el baño lustral en el estilo, en las aguas sagradas, aunque sean humildes, de lo histórico viviente, de lo que sí libra de la pesadumbre y el vacío.

Después de oír el Homenaje, si alguien nos dice que éste es un músico español, le contestamos que también hay una América en España, un sueño español de la América, y que por eso, y no por azar, España nos descubrió. Y que su formación poética, tan decisiva para él como su formación musical, es cubana. Y a los puntillosos nacionalistas, a los que parecen buscar «lo cubano» en relieve por la especificación y no por la irradiación de sus elementos, habrá que decirles que lo nuestro, en buena medida, es el ser como lejanía, como nostalgia, como deseo y transfiguraciones.

Aún no tenemos inmediatez, presente ni presencia disfrutables, y quizás nuestro destino esté en el sentido poético de la realización por la metáfora, en la fiesta y extrañeza de lo que somos y no somos. Quizás lo nuestro no sea un sí y un no, sino, esencialmente, lo otro, lo cultural inapresable, la nostalgia y la esperanza de todos. Nacimos como el sueño de alguien; soñamos ahora lo que nos engendró y nos impulsa, suspendidos en un extraño tiempo insular, intrahistórico, entre la memoria y el futuro.

Cuando se conozca el *Cuarteto* —que sale del vivaz *Preludio y Tocatta* para guitarra— y la *Misa* de gloria de Julián Orbón, se comprenderá con plenitud, después de haber oído el cristalino Homenaje, su modo conmovedor de plantear y resolver estas cuestiones, rebasando el plano del oficio para sugerir todo un estilo de contemplación creadora en la cultura, un *eros* musical e intelectual de participaciones metafóricas, que estimamos como uno de los hallazgos fundamentales de esta generación.

JOSÉ LEZAMA LIMA  
BODAS DE JULIÁN ORBÓN

Dispone la contrarréplica, bien haya!  
La réplica arropada en trineo, abanicada a lo egipcio.  
Roto lo causal entre cuatro tocados, potestades,  
la contrarréplica mece la seda arrinconada.

La réplica inunda a clavijas de sótano,  
y se alza brusca a la luciente piña, sortijón;  
entona por una presencia del estarse o tejerse,  
pues el enfrentado tiene la potencia y la réplica.

El enfrentado en su frente que se abre como una cuchara,  
tiene la caballería de humo y el antilope crítico,  
por eso su *furore* tiene la criolla dulzura calderoniana del  
<<áspid de metal>>,  
y Tangui jinvenciona la contrarréplica, entera de criolla,

hojosa de piel descalza, retirándose para hablar al final  
de los diez y siete cuartos, y volver a la primera semana  
donde se casaron, juntos con una espada y un gato,  
y el enloquecido, maravilloso negro de Santiago: ¿está el  
niño Julián?

José Lezama Lima  
*Poesía completa*. Ed. Letras Cubanas,  
Instituto del Libro. La Habana. Cuba. 1970.  
(p. 310)

TESTIMONIO SOBRE JULIÁN ORBÓN  
ENTREVISTA A JULIO ESTRADA



SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN

*Julio Estrada ingresó, en 1961, al "Taller de Creación Musical" que dirigía Carlos Chávez. Allí, estudió dos años con Julián Orbón quien, en 1963, emigró a la ciudad de Nueva York, en donde vive actualmente.*

*Desgraciadamente, hay poco escrito sobre Julián Orbón. En México, contamos con una reseña del libro de Carpentier (La música en Cuba) que publicó Julio Estrada en Casa del Tiempo y más recientemente con las tres conferencias que Eduardo Mata dictó en 1985, como miembro del Colegio Nacional. Lo demás son textos de literatos, amigos de Orbón y breves menciones en los diccionarios de música.*

*Esta entrevista es el testimonio de un alumno y, a la vez, gran amigo de Julián Orbón.*

*¿Cómo era Orbón como maestro?*

—Orbón es un genio absoluto, como ser humano, como músico y por su capacidad de amar. Como maestro incluía todas esas potencias, presentes en cada instante; por ejemplo, en la revisión concreta de un compás, una nota, o incluso una palabra a lo largo de una conversación. No era solamente un maestro, sino un extraordinario músico, con una visión muy amplia de los problemas estéticos. Para Orbón había que ir a fondo en el trabajo de una clase. No lo expresaba a través de prohibiciones, como generalmente se hace en la educación musical, sino del estímulo

\* "La Música en Cuba" de Alejo Carpentier, por Julio Estrada, Casa del Tiempo, Vol. II, No. 21, Mayo 1982.

más entusiasta a cada pequeño hallazgo. Creo que Orbón es un detector de joyas, tanto en su obra, en la que recoge la música de los maestros de la antigüedad y la incorpora al presente, como en sus clases: es capaz de notar las bondades de algún aspecto del trabajo de un alumno para llevarlas a una dimensión distinta y ayudarlo a crecer, a madurar. No he conocido un maestro más extraordinario.

*¿Y qué piensas de tu otra maestra, Nadia Boulanger?*

—Con Nadia Boulanger la relación era distinta. En su clase (que duraba 50 minutos) se hacían revisiones muy concretas de ejercicios de armonía y de las técnicas tradicionales. A veces entraba en los aspectos personales pero no en la forma en que Orbón lo hacía con cada alumno. Julián Orbón es, esencialmente, un hombre bueno, que llena de bondad —no sólo en el aspecto moral, sino en el intelectual y cultural a todos los que lo rodean. En ese sentido nos tocó a todos: dejó en nosotros (en los que pudo tocar) esa “gracia”; o como diría Ortega y Gasset, nos dejó heridos por ella y cada uno supo, o no, recogerla para llevarla adelante.

*En el texto que escribiste sobre Orbón hablabas de que él te enseñó las “dudas fundamentales” ¿A qué te referías?*

—En clase, Orbón no afirmaba nada. Siempre reflexionaba. En las tardes se encerraba en su cubículo del Conservatorio para revisar, por ejemplo, un pasaje de Mozart que habíamos estudiado en clase... Luego, en la noche, era frecuente que nos invitara a todos a cenar a su casa, con absoluta generosidad, a pesar de encontrarse en condiciones económicas difíciles. Y ya en su casa, después de cenar, podíamos estar viendo el fútbol en la televisión, por ejemplo, cuando de pronto se levantaba y te jalaba hasta el piano para hablarte, de memoria, de aquellos compases de Mozart y señalar algún aspecto, mostrar posibles soluciones a algún problema o plantear nuevas dudas... observar este proceso fue entender que dar una clase no es afirmar, sino dudar permanentemente; y, quizás salir con una solución uno o dos días después, o dejar el campo abierto a la duda. Orbón decía de sí mismo: “Soy un maestro en el sentido de que enseño a dudar”.

*¿Cómo eran las clases de Chávez en comparación con esto que nos has relatado?*

—Mi relación con Chávez fue mínima; se limitó a una primera entrevista (antes de ingresar al taller) y un par de clases más, en las que me revisó unos trabajos. Pero no estuve nunca de acuerdo con lo que decía. Chávez era demasiado positivista para ser un buen maestro. Con Orbón aprendíamos esencialmente a dudar; Chávez afirmaba y quería que los otros afirmaran cosas.

Chávez tuvo la idea de crear un taller a la manera del Renacimiento. Entiendo que él mismo fue un autodidacta y que aprendió, como él decía, a través de los grandes maestros. Así, nos quiso transmitir su propia experiencia educativa; aun-

que contaba con el respaldo formidable de un gran músico para lograrlo: éste era Julián Orbón.

*¿Y Orbón se adaptó al método de enseñanza de Chávez o tenía el suyo propio?*

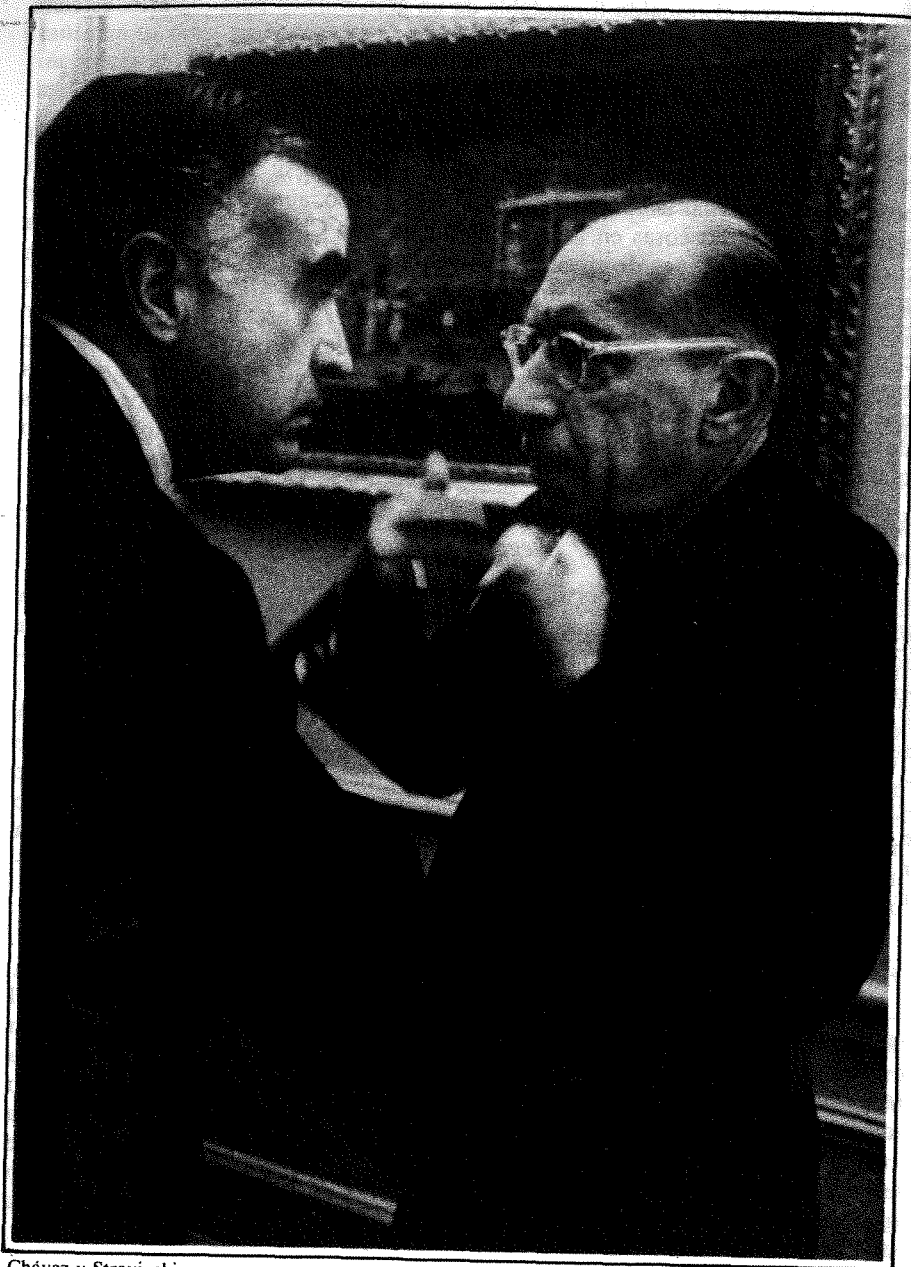
—Orbón, con la modestia y la humildad característica de todo su trabajo, y con el respeto y la admiración que le tenía a Chávez, asumió su método; lo consideró propicio para enseñar la composición y lo llevó a cabo, aunque a su manera... Por ejemplo, una de las cosas en las que insistía mucho Chávez, era el tiempo para componer. Si eras capaz de escribir una sonata en 15 días, entonces ibas a ser un gran músico: así lo decía textualmente. En cambio, para Orbón el tiempo para componer era algo muy personal. Creo que en el Taller se necesitaba de un hombre como él, capaz de dominar los estilos de cada uno de los autores abordados y de encontrar respuestas, ofrecer alternativas a los alumnos. Es de los pocos músicos que conozco (junto con Olivier Messiaen) que domina todos los distintos periodos de la música, casi a la perfección. Podía internarse lo mismo en el canto gregoriano que en Stockhausen, ir de Machaut a Beethoven, y los conocía de memoria.

*Aparte de los ejercicios de imitación de los grandes maestros, ¿se veían composiciones personales de los alumnos? ¿Llegaste a mostrarle un trabajo tuyo a Orbón?*

—Mi primer contacto con Orbón fue maravilloso, sobre todo porque yo venía de la Universidad, en donde se estudiaba desde otro ángulo la música. Le mostré un trabajo mío, aunque con cierta reticencia, y le dije: “Se parece un poco a Shostakovich”, y él respondió: “No, se parece a Bartok y me parece bien”. Entonces yo le dije: “Bueno, pero yo quisiera que no se pareciera a ninguno”. Y su respuesta fue: “No, hay que admitir las influencias cuando son buenas. Menos mal que tiene usted influencia de Bartok y no de un compositor sin validez alguna”. Creo que estas palabras me tocaron para siempre. Orbón, a diferencia de otros maestros, te hacía entrar en contacto con tu propia inquietud y te hacía entender que una influencia es un problema muy personal. Era el maestro ideal para que se cumpliera esa premisa del Taller que consistía en asimilar influencias.

*¿Y la música del propio Orbón llegó a ser para ti una influencia?*

—En la época en que estudié con él entré en franco contacto con la música del Renacimiento español, la música de los Reyes Católicos. Pero la música de Orbón no influyó tanto en mí como su persona. Conozco de memoria instantes de la *Partita* para clavecín nada más de haberlo escuchado tocarla, y tengo el recuerdo sagrado de escucharlo internamente. Esa presencia de absoluta autenticidad es la marca esencial de Orbón en nosotros. Era observar a alguien que se conduce desde el centro de sí mismo, vibrando, extraordinariamente vivo, y comunicándolo con gracia, generosidad y genio. De ahí que al tocar su música no tocara la influencia de una melodía sino su aspecto sagrado, su propia autenticidad.



Chávez y Stravinski.

*Háblanos un poco de toda la música que Orbón citaba y que se integraba a la suya...*

—En los años en que estuvo en México, Orbón se dedicó a trabajar en un análisis (que por cierto debe ser publicado) de la estructura armónica del canto gregoriano. Estaba siempre con su *Liber Usualis* sobre la mesa y hacía anotaciones todo el tiempo; al mismo tiempo que escribía el *Monte Gelboé*, que es para mí una de las obras fundamentales de su trabajo... y así, cuando hablaba de Mozart, hacía referencias al canto gregoriano, a la construcción de las melodías. Una de las que más citaba era el “Veni Creator Spiritus”. Eran sus modelos para hablar de la calidad de la melodía. Orbón mismo es un gran melodista y un extraordinario observador de las estructuras melódicas. Citaba también con gran frecuencia (da escalofrío pensar en ello) las primeras variaciones, las *Diferencias sobre el canto del caballero* de Antonio de Cabezón, aquella música que estaba detrás del clasicismo y que no se veía en el Taller (donde no se veía a Bach, ni siquiera). Creo que iba a las raíces más finas de la música...

Orbón se sentía como en una verdadera academia de la antigüedad... Después de discutir algún pasaje musical podíamos ir a jugar fútbol en el Conservatorio, y se entusiasmaba y gritaba como un muchacho. Podíamos ir luego a tomar un café y discutir problemas de religión o de filosofía y concluir, quizás, con una caminata, hablando del amor... Ese fue Julián Orbón durante esos dos años para todos los que estábamos en el Taller. Era un hombre capaz de abordar cualquier problema desde todos los ángulos. Esta generosidad, esta multiplicidad de su visión amplió los campos de cada uno. Nunca abordaba la música por sí sola. Tenía múltiples recursos para hablar de ella, incluso sin mencionarla.

*—Hablemos ahora de su música. Siempre que se habla de Orbón se citan sus influencias. Se habla de Falla, de la música renacentista española, del gregoriano, de lo popular cubano, etc. ¿Cómo concilia todo esto dentro de su propio lenguaje?*

—No tiene que hacer ningún esfuerzo. Orbón es esencialmente una puerta abierta a la historia y tiene la capacidad y un entusiasmo desbordante para asimilarla e integrarla a su propio discurso. Escuchar a Orbón tocar la “Guantanamera” o un canto gregoriano es mucho más que escuchar a un intérprete: es escuchar su propio impulso creativo. Cuando cita a un compositor lo hace sin querer; sencillamente forma parte de todos ellos.

Falla, Bartok y Stravinski son de sus influencias más directas por estar cercanas en el tiempo; Chávez también (no conozco a alguien con mayor respeto, agradecimiento y devoción hacia Chávez que Julián Orbón). Pero quizás, entre sus influencias más antiguas, están el canto llano y Alfonso el Sabio. Orbón es un viajero del tiempo que rescata el pasado y lo integra al presente; es una de sus mayores virtudes.

*¿Las Tres cantigas del Rey, para soprano y orquesta, son una instrumentación de aquellas melodías?*

-Son una melancolía extraordinaria del pasado, de la antigüedad. La forma en que instrumenta esas melodías es una suma de la historia desde entonces hasta ahora. Y si hay una palabra que puede resumir a Orbón es amor, esa capacidad de integrar lo ajeno en lo propio.

*¿Qué influencia pudo haber tenido un maestro suyo como José Ardévol?*

-Aunque haya estudiado con maestros cuya obra, en lo personal, ignoro, Orbón es autodidacta, es un solitario sin límites. Fue adquiriendo todo lo que necesitaba con una obsesión monstruosa.

*¿Qué opinas del término "neoclásico" con el que definen a Julián Orbón en el *Bakers Dictionary* y en otros libros?*

-No estoy de acuerdo. Lo único que integra de lo clásico, en algunos momentos, es Beethoven; hay una parte en la *Partita* para clavecín que tiene sonoridades del *Cuarteto No. 15* en la menor. Y, a su vez, ese cuarteto (adorado por Orbón) está basado en una sonoridad modal que procede del canto gregoriano. Lo de "neoclásico" no se ajusta a él, ni es suficiente para definirlo. Cuántos compositores neoclásicos son infames reconstructores del pasado. Una buena parte de ellos han sido franceses decadentes como Poulenc. Esa decadencia no tiene nada que ver con Orbón. El único compositor comparable podría ser Stravinski cuando citaba a Gesualdo. Pero Stravinski tampoco es un compositor neoclásico.

*¿Qué son lo "arcaico" y la "rusticidad" en Orbón? Estoy citando los términos con los que lo describiste en el texto que publicaste en *Casa del Tiempo*...*

-Escucho en Orbón este arcaísmo o rusticidad en la integración de sonoridades armónicas muy primeras, como la quinta, la cuarta, y al mismo tiempo disonancias muy recientes, como las de Bartok. Es una sonoridad distinta de la antigua y sin embargo evocadora del pasado; de allí que no sea neoclásico. Me parece sorprendente cómo conecta una armonía con otra. Eso intento demostrar en el análisis que hice de su trabajo desde el punto de vista de los contenidos interválicos.

*A pesar de que hay aspectos como los que acabas de señalar, que son constancias en su música, ¿no sientes que también sus obras son muy distintas entre sí?*

-Pertenecen a épocas distintas. Orbón es todavía un compositor poco analizado. No hay muchas grabaciones de sus obras. Tampoco es un autor que se promueva a sí mismo. Toca a los demás recoger y valorar su obra. En ese sentido hemos sido sus alumnos quienes hemos intentado difundir su trabajo con profunda devoción; a través de conciertos, programas de radio y clases. No recuerdo haber dado jamás un curso en el que no haya mencionado a Orbón como el modelo sagrado de maestro.

*¿Podrías definir esas épocas o estilos de la música de Orbón?*

-Las épocas de su música son quizás dos, esencialmente. La primera, que llega hasta el momento en que sale de Cuba, incluye las primeras composiciones (que él mismo no está interesado en divulgar) y otras como el *Cuarteto*, el *Concerto grosso* y las *Tres versiones sinfónicas*. Pero creo que el Orbón más doloroso, en el momento del rompimiento con su país, empieza en México con el *Monte Gelboé*; al que sigue la serie de *Partitas*. Con las *Partitas* toca una de las esencias de su conocimiento: las variaciones. Cada una de ellas es una forma distinta de entender el mismo problema, de enfocar ese recurso básico de la composición musical.

Su estilo se caracteriza, por un lado, por la integración de influencias, que nace de un desprendimiento de sí mismo, de una generosidad hacia todo lo que lo rodea; por otro lado, por una transparencia en la estructura, que tiene como objetivo la perfección en la presentación de las ideas y su inteligibilidad.

*Tenemos pocas noticias de Orbón, nos gustaría saber que ha escrito entre 1970 y 1986.*

-Su obra más reciente es un concierto para piano, de 1985. Lo escuché junto con Eduardo Mata, quien trajo la grabación a mi casa, y fue profundamente conmovedor... me gustaría volver a escucharlo. Pude oír al Orbón de siempre, aunque más doloroso y más solitario que nunca.

-Se ha esmerado en la revisión de su obra.

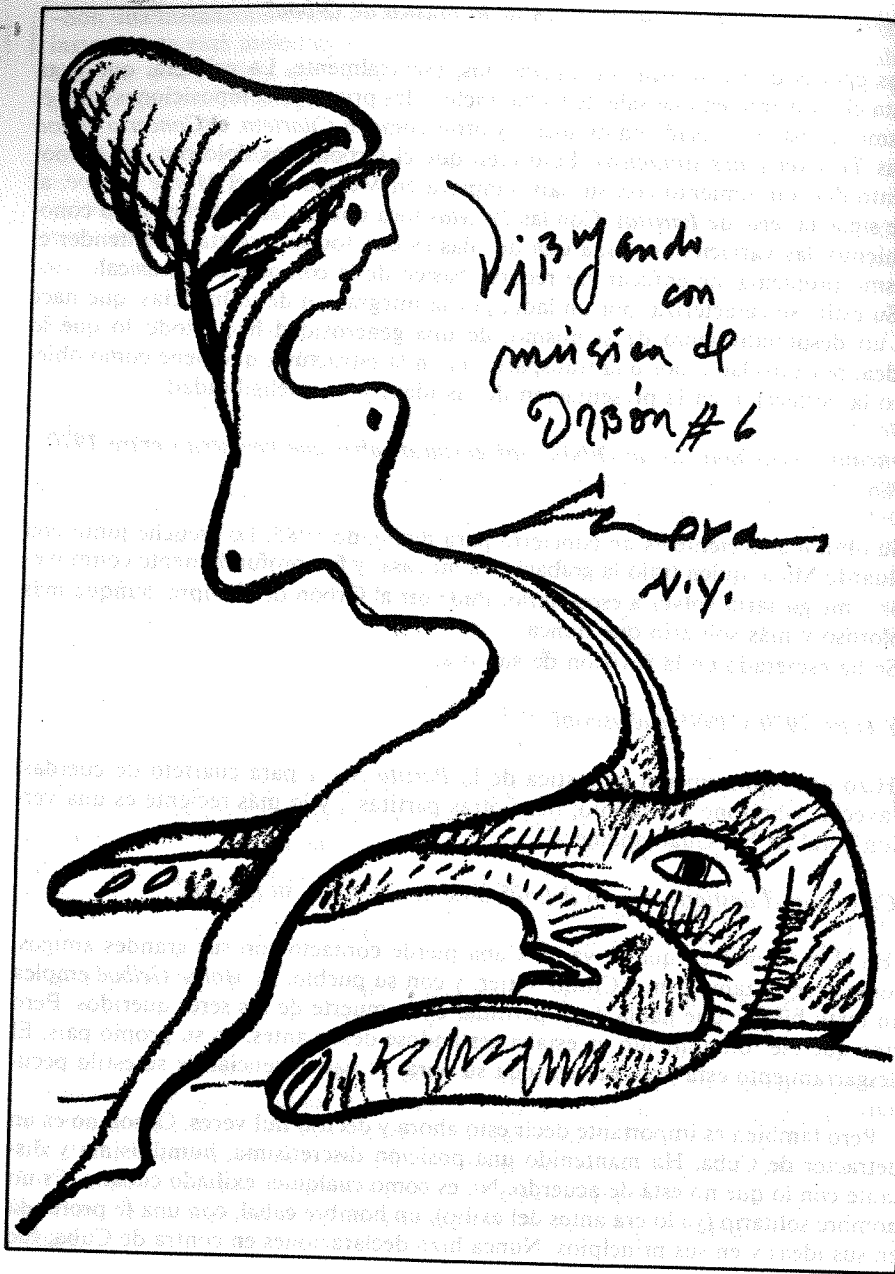
*¿Y entre 1970 y 1985 qué escribió?*

-Hizo una transcripción fantástica de la *Partita No. 1* para cuarteto de cuerdas, clavecín, vibráfono y armonio; tiene otras partitas... y lo más reciente es una versión coral de la "Guantanamera".

*¿Crees que el destierro marcó definitivamente su vida y su música?*

-En el momento en que se va de Cuba pierde contacto con sus grandes amigos, como José Lezama Lima, Cintio Vitier, y con su pueblo. El *Monte Gelboé* emplea un texto bíblico que habla de la pérdida, de la muerte de los seres queridos. Pero creo que ese rompimiento ya estaba gestándose desde antes, en su propio país. El desgarramiento está presente en toda su obra, es parte esencial de su estilo peculiar.

Pero también es importante decir esto ahora y decirlo mil veces: Orbón no es un detractor de Cuba. Ha mantenido una posición discretísima, humildísima y distante con lo que no está de acuerdo. No es como cualquier exiliado cubano. Es un hombre solitario (ya lo era antes del exilio), un hombre cabal, con una fe profunda en sus ideas y en sus principios. Nunca hizo declaraciones en contra de Cuba; fue



un defensor de la revolución cubana en sus inicios, hasta el momento de su personal desacuerdo, pero sigue teniendo un amor profundo hacia su país.

*¿No será que el exilio lo convirtió en parte de todo, lo volvió más universal?*

—Era parte de todo desde antes. Carpentier le dedica un largo fragmento de su libro (el que publicó en el Fondo de Cultura Económica<sup>1</sup> y no la versión cubana censurada).<sup>2</sup> Habla del dominio de todas las materias del conocimiento que tenía Orbón desde entonces.

*¿Hasta qué edad vivió en España?*

—Hasta los 15 años. Aparte de que su padre, Benjamín Orbón, era pianista y tenía un Conservatorio en Cuba (Conservatorio Orbón), sé poco de su familia.

*¿A pesar de haber nacido en España Orbón se siente cubano?*

—Orbón es un compositor hispano-americano. Sus raíces españolas están perfectamente integradas a su producción, en todos los aspectos posibles. Lo mismo ocurre con los elementos americanos. El mismo decía que el nacionalismo era un invento reciente... En Orbón no hay un rompimiento de dos nacionalidades, sino la suma de ambas.

*¿Y cómo se integró a los Estados Unidos?*

—Eso sí no lo sé. Es algo inexplicable, para mí inadmisibles, que el compositor más importante de toda la historia de América Latina esté fuera de estos territorios. Está allí, en Nueva York, igual que siempre, encerrado en su departamento, trabajando y quizás recibiendo a uno que otro alumno... Cuando llegó a Nueva York (vivía en el mismo edificio que Andrés Segovia y Rafael Puyana) fui a visitarlo, y le decía: "Vamos a tal lado" y él me respondía: "¿a qué vamos a salir?". Era raro que saliera. Su mundo son sus amigos, los amigos que lo visitaron y lo siguen visitando siempre. Creo que Orbón es el centro de unos cuantos, de pocas amistades pero todas ellas estrechísimas. Es un hombre queridísimo y perdemos con no tenerlo cerca. Creo que debería estar entre nosotros; aunque tampoco es un hombre que se va a poner a luchar contra las circunstancias (la burocracia o las dificultades laborales) que pueden presentar muchos de los países latinoamericanos.

*¿Crees entonces que no se haya integrado a la vida cultural de Nueva York?*

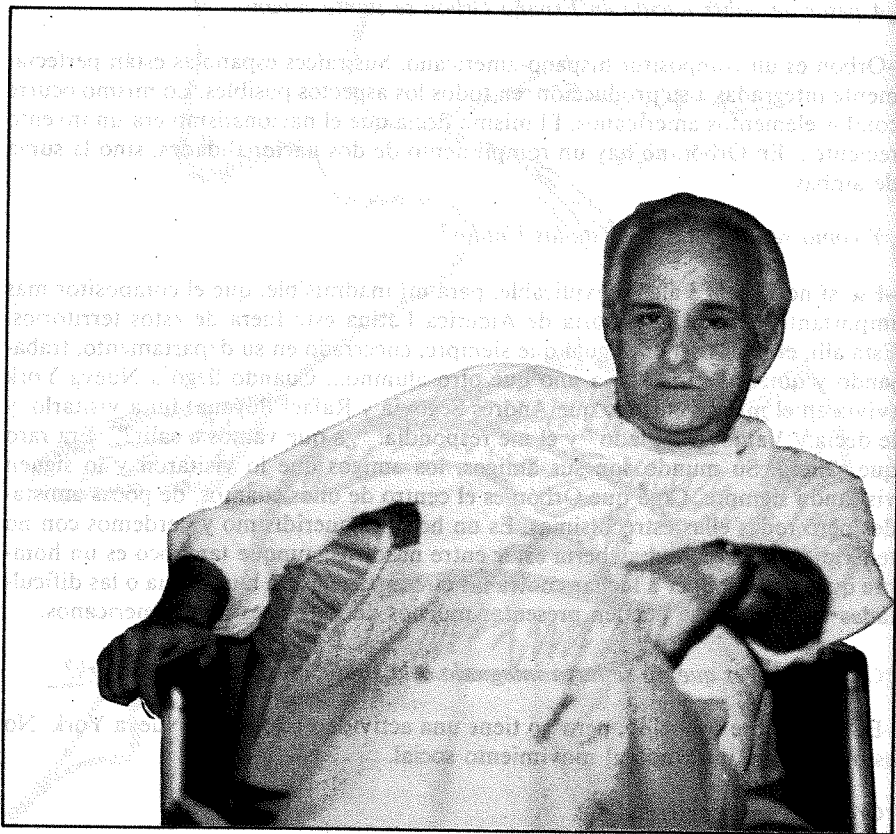
—Es un hombre conocido, pero no tiene una actividad pública en Nueva York. No es un hombre integrado al movimiento social.

*¿Crees que no le interesa?*

-Nunca le interesó. Es un solitario en Nueva York y en cualquier otra parte. Su soledad no es una circunstancia, sino un destino que vive con toda su fuerza. Juan Orrego-Salas decía que Orbón era un Bartok latinoamericano en Nueva York. No bebe ni va a fiestas. Lee mucho y es un gran conversador; es capaz de mantener una conversación del más alto nivel intelectual durante horas. Detesta la estupidez, le ofende profundamente, y por eso es un hombre cada vez más retraído.

*¿Relacionarías esa soledad con su espíritu cristiano?*

-Es un creyente distinto de todos los que he conocido porque, en principio, es un liberal. Es un hombre que ama a las mujeres, que ama la vida y que ama a Dios y a Cristo. Y cree en ellos con una fe total. Al mismo tiempo, es capaz de mantener un equilibrio entre el mundo freudiano y el mundo cristiano. Yo lo veo como a alguien que cree en un dios con profunda bondad (la de Orbón y la del dios en el



que cree). Orbón está siempre en relación con lo sagrado. He estado con él en Teotihuacán y es tan cristiano como teotihuacano; en este sentido, asimila perfectamente la religiosidad del mundo prehispánico.

*Partitas No. 1 para clavecín nos trae recuerdos de San Juan de la Cruz... ¿Crees que hay en esa obra un aspecto místico?*

-Veo el aspecto profundamente religioso en el *Monte Gelboé*, en donde está presente una religión con cuyo texto habla. Lo veo también en las *Tres cantigas del Rey*. Pero en las *Partitas* pienso que no se refiere a Dios necesariamente. Es un compositor que, a pesar de ser católico, no es siempre religioso. Pienso que toca algo sagrado. Cada vez que escucho las *Partitas* creo que forman parte de lo sagrado en la música.

*¿Y qué es lo sagrado entonces?*

-Sagrado es Rulfo, sagrado es Dinu Lipati cuando toca el piano que, a propósito, conocí a través de Orbón. Sagrado es lo que se crea a sí mismo...

*¿Por qué se conoce tan poco a Julián Orbón? ¿Por qué hay tan poca información acerca de él?*

-En Latinoamérica se tiene un conocimiento muy esquemático de los artistas que salen de su país, y lo que dicen los diccionarios es totalmente vacío. Pero Orbón es conocido entre los mejores músicos del mundo. Sin embargo, no es un compositor cuya música aparezca en cualquier concierto.

*¿Julián Orbón se mantiene al día en cuestiones musicales?*

-Siempre está al día. Hemos hablado horas sobre Xenakis, por ejemplo, o sobre cientos de otros músicos, y los conoce bien, conoce sus ideas. De las pocas conversaciones que he podido tener sobre el tiempo han sido con Julián. El no acostumbra escribir. Yo le llamaba por teléfono con frecuencia desde California. Hablábamos de cualquier cosa, aunque también emprendíamos largas discusiones sobre música en las que, como siempre, hacía observaciones con su característica inteligencia y sensibilidad. Es uno de los hombres más dotados que he conocido.

#### Notas

1. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México, 1972.
2. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979.

## DE JULIÁN ORBÓN



### JOMÍ GARCÍA ASCOT

Julián Orbón es mi mejor amigo desde hace treinta años. Es también, y desde antes, uno de los compositores más importantes de Latinoamérica y —me atrevería a decirlo— de la música contemporánea.

La primera referencia a Orbón como compositor se encuentra en el libro *La música en Cuba* (1945) de Alejo Carpentier. Subsecuentes ediciones del libro de Carpentier no han modificado su primer deslumbramiento.

La obra grabada de Orbón es escasa. Están, en orden cronológico, el *Himno al canto del gallo* para soprano y conjunto de cámara, con texto latino de Aurelio Prudencio (Heliodor HS 25037), *Partitas número 2* para clavicordio y orquesta (CRI SD 249), *Tres cantigas de Alfonso el Sabio*, para soprano y orquesta y *Partitas para clavicordio* (Philips S6505001). Quedan sin grabar entre otras sus admirables *Lamentaciones del monte Gelboé*, su *Cuarteto*, su *Concerto grosso* y sus *Tres versiones sinfónicas* que le merecieron en 1954 el premio del Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Según tengo entendido, esta última obra será grabada próximamente por el gran director Eduardo Mata, discípulo, admirador y también gran amigo de Orbón.

La obra de Orbón es excepcional en su concreción y en su sincretismo. Asimila por una parte la esencia del gregoriano, la de la música popular y culta española de los siglos XV y XVI, la de la música popular latinoamericana —cubana en especial— y las tendencias más modernas en armonización y estructura. Se podría decir que Orbón arranca allí donde termina Falla (el del *Concierto para clavicordio*) y sigue más allá en un análogo sincretismo.

Tomado de Jomí García Ascot, *Con la música por dentro - Ensayo*. Martín Casillas Editores. México, 1982 (1a. ed.). Serie "Los Ensayos".

## TODAVÍA LA VERBENA

Acabo de volver a oír, "aplicadamente", mi LP de *La verbena de la paloma*. Y me ha vuelto a producir el mismo placer que, hace muchos años, cuando, en tarde memorable, Julián Orbón me la hizo escuchar en serio, complementando la música con agudos y sabios comentarios sobre los elementos melódicos, armónicos, orquestales, instrumentales, las equivalencias musicales y la originalidad, frescura y belleza en fin de toda la obra.

La *intensidad* de sus obras es a veces sobrecogedora (como en la *Partita número 2*, su lirismo —siempre contenido en límites precisos— alcanza transparencias que sólo se pueden comparar a las de un Ravel o un Bartok (como en las *Cantigas*). Curiosa mezcla de seco y grave asturiano (nació en Avilés en 1925) y de solar y exuberante cubano (vivió en Cuba desde los catorce años) Orbón fue el "niño prodigio" de una generación de prodigiosos talentos poéticos y literarios, todos íntimos amigos suyos (Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, el padre Gaztelu, Alejo Carpentier, Octavio Smith...), y cuyas reuniones cotidianas, hace años, en la propia casa de Orbón, fueron para mí el encuentro con la luz, el color, la inteligencia y la amistad que no desaparece nunca.

Años de esta amistad, escuchando a Orbón tocar al piano su admirable transposición de su amado *Tristán e Isolda*, o la evolución de un modo gregoriano en canción popular española (*Guárdame las vacas*) para convertirse a través de mares y de soles en el *Polo margariteño* de Venezuela, o ligeras y aéreas *sevillanas* recopiladas por García Lorca, o canciones populares del *Cancionero* de Pedrell, o cantos gregorianos, a los más ricos y variados sonos veracruzanos y joropos de los llanos de Venezuela... por no citar más que unos pocos de los tesoros que acumulan su memoria, sus manos y su voz mimética y exacta... años de esta amistad, digo, me han dado más riqueza musical que todas mis demás experiencias juntas.

En La Habana, en noches de alto esplendor y profundo latido, en México, a través de las inacabables horas de charla y de desvelo, en Nueva York, en demasiado breves y siempre intensos encuentros alrededor de la mesa familiar o junto al piano he abrevado con Julián Orbón, con Tanguí, la mujer más admirable que he conocido, y con sus dos hijos, Andrés y Julián, en algo que ha sido más que amistad, más que música, más incluso que Hermandad. A Julián Orbón y a su mujer les debo haber descubierto una de las partes más importantes de la vida, y de mí mismo.

Grandes músicos cuya obra es una entrega a la música *en sí* y no un consciente trabajo para una supuesta *evolución* de la misma: Fauré, Jánacek, Bloch, Ives, Martinú, Falla, Orbón...

## DE ORÍGENES A JULIÁN ORBÓN\*



JOSÉ LEZAMA LIMA

Cuando comprobábamos que el arcediano Josas parece ser la sombra del Perotino, y que los corredores para llegar a la torre de San Gil son los conductos de la melisma en la Escuela de Notre Dame, comprendemos que en la cara amistad el precónsul Juliabro y en los redondeles ecuménicos del sonido el poderoso músico Julián Orbón, había partido y era el propio tiempo, en lo creado y en lo conversado, en la severa valoración o en los rendimientos del halago, un estilo y una aproximación, un texto en la compañía o bien una plomada de gravitación en los riesgos de la aventura. ¿Cómo había sido en él esa desescamilla, ese soltar arena para recoger la arena y la hormiga? Sus posibilidades y su destino lo condenaban y lo enlazaban a la *école buissonnière*. En Europa, o mejor, en el Sacro imperio romano germano, en la Marca de Aquitania, o en el Gran ducado de Luxemburgo, Julián Orbón se hubiera fugado de la escuela para irse a la librería délfica del pueblo, entre ilustraciones, instrumentos viejos, cacharros de alquimia y el terror al Barón de Napier. Y por la noche, se hubiera escapado de la estufa, cansado de oír los relatos de fantasmas en los viajes de ultramar, para irse a la feria, donde un canario extrae las trescientas preguntas de Pico de la Mirándola, y él contesta inmutable, y otro doncel rubio con monóculo de cinta verde, intenta quitarle una pregunta, y él lo mira en una forma decisiva y terrible. Entonces, llega

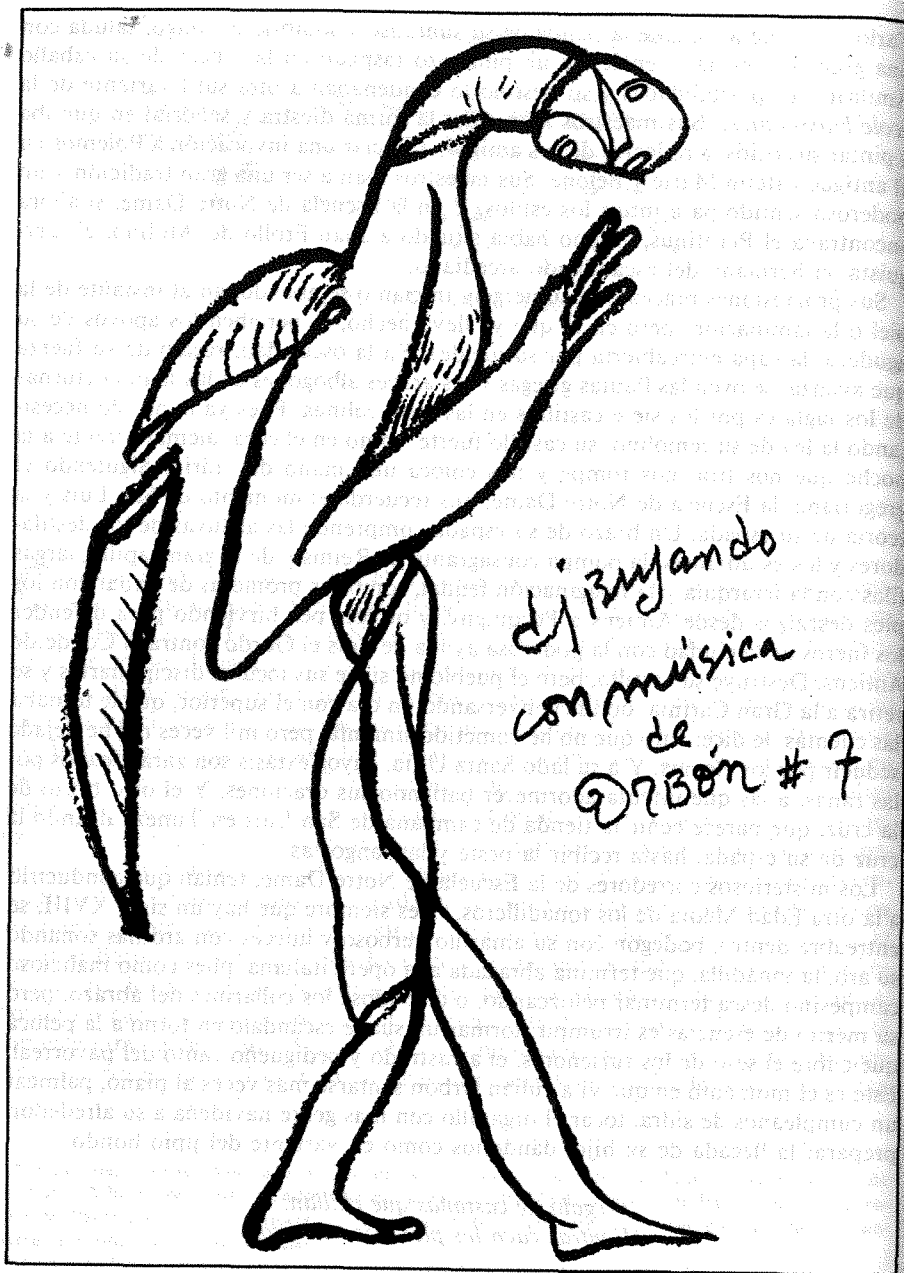
\* Para festejar el triunfo de Julián Orbón, en los *Festivales de Caracas*, que obtuvo el premio al lado de los maestros Juan José Castro y Carlos Chávez, la revista *ORÍGENES* organizó en Bauta, con la cooperación del Padre Gaztelu, un banquete con la asistencia de amigos escritores y músicos. Al final del banquete, dije estas palabras de homenaje.  
José Lezama Lima. *Tratados en la Habana*. Universidad Central de las Villas 1958.

Carlos el Temerario, ante la tienda de su suntuoso y sombrío enemigo, saluda con una gran reverencia, y enciende un puñetazo raspado en las ancas de su caballo Amilcar. Sus posibilidades y su destino lo condenaban a otra sutil variante de la *école buissonnière*. Sus maestros iban a ser la forma diestra y señorial en que iba a pintar sus ocios, a rodearse de sus amigos, a iniciar una invocación a Polemos en el antiguo cafetín Marte y Belona. Sus maestros iban a ser una gran tradición y un poderoso sentido para intuir los estilos. Y en la Escuela de Notre Dame, si ahora encontraba el Perotinus, antaño había situado a Juan Frollo del Molino, el juer-guista, el hermano del escandilado arcediano.

Sus progresiones bracean, se sumergen, inician o se abandonan al instante de la piel o la laminación, pero en lo que ya lleva hecho, se perciben los apoyos de su agudeza, la capa entreabierto por su lucidez. En la oscuridad, regalo de su fuerza que avanza, se oyen las flautas griegas y los árabes albogones en las *fêtes nocturnas* de los juglares por los siete castillos en las siete colinas. Pues ya él ha ido necesitando la ley de su remolino, su castillo fuerte, como en el coral alemán, frente a la noche que nos tira, nos rompe y nos coloca una mano de vidrio. Siguiendo el gregoriano, la Escuela de Notre Dame, nos recuerda el momento de San Luis y la teoría de su espada. Un brazo de su espada comprende las aleluyas de los destiladores y los estudiantes, la pompa consagrante de Reims y de la gran capilla, largas filas con la jerarquía y la imaginación feudal, sombrías promesas de andar con los pies descalzos desde Amiens a Pecquigny, y ofrecer pez hirviendo para defender los fueros de la ciudad con la poderosa ayuda de Luis el Gordo contra el Conde de Amiens. Destruye su castillo, pero el pueblo no sigue sus locuras disciplinarias y se retira a la Gran Cartuja, donde conversando un día con el superior, que le tomaba las cuentas, le dice: Juro que no he cometido simonía, pero mil veces me he dejado seducir por los elogios. Y a su lado Santa Ulfia, cuyos éxtasis son zarandeados por las ranas, a las que intenta adormecer batiendo sus oraciones. Y el otro brazo de la cruz, que parece ceñir la tienda de campaña de San Luis en Túnez, alzando la cruz de su espada, hasta recibir la peste y las langostas.

Los misteriosos corredores de la Escuela de Notre Dame, tenían que conducirlo a la otra Edad Media de los tonadilleros, pues siempre que hay un siglo XVIII, se entreabre dentro, bodegón con su amarillo verboso y nueces con ardillas sonando su aro, la tonadilla, que termina abrazada a la ópera italiana, pues como malicioso campesino desea terminar pellizcando, o cinéndose los collarines del abrazo, pero su mérito de esencias es irrumpir, formar un suave escándalo en torno a la peluca que cubre el seso de los ruseñores, el arrastrado y pedigüeno canto del pavorreal. Este es el momento en que vi a Julián Orbón sentarse más veces al piano, palmear un cumpleaños de sidra, tocar el organillo con más gente navideña a su alrededor, preparar la llegada de su hijo, dándonos como en variante del jipio hondo:

*regalo de castañas que chillan,  
Mientras caen los planetas y el frío.*



y obligándonos a la vuelta al texto primigenio, pues ha prometido ya que estará a nuestro lado si nos entristecemos:

*ofreciendo castañas asadas,  
mientras cae la niebla y el frío.*

En ese momento en que él se ha acercado en puntillas al arcediano medieval y sorprende absorto al campesino, que vuelto de la romería, con las manos en concha sobre la boca, se entretiene en gritarle al pozo, para echarle la mano al cuello del eco, estamos casi en la obligación de soñar con él. Las parejas se abandonan a una severa pavana de Alonzo de Mudarra, con las cortes en Tudela, o a una contradanza de Saumell, si comenzamos entonces a valsar, y vamos de pareja en pareja preguntando: ¿Han visto a Julián? La respuesta es breve y sonriente, como si todos los danzantes estuviesen convencidos de que está paladeando el rocío y apretando la brisa en las entrañas de la anémona. Al final, las risotadas, como si el vino peleón de la tonadilla pusiese en marcha las estatuas de Aranjuez, donde la gala gaturación de Alejo se une a la violenta sibilación de Julián, resueltas en una férica y suntuosamente apesadumbrada parodia de Eliseo Diego. Pero en esas parejas danzantes se enmascara un mágico sentido frente al tiempo. Las danzas cortesanas y las pavañas de Luis de Milán o de Cabezón, representan esas pausas que se extienden y esas contracciones donde la configuración y el sentido de la recurrencia, adquieren un sistema de canales holandeses y de caracoles de Nuevititas para la temporalidad. Y donde los insoportables y tesiteros sociólogos del XIX, querían extraer para negar, hinchar para apostillar muertes, se desliza un estilo criollo de lanzar y bolear el tiempo, y si decían para pendular la infamia, rezongo de tesonera calumnia: un gallo, dado o barajas y danzas, ahora sorprendemos que ahí el criollo pone en aperturas el bulto medieval y los renacentistas deslizamientos danzantes, y se iguala con el gallo chino y el gallo del robado tapiz francés, dados pascalianos y los del camino de la pasión, y “el oro medieval de la brisca conduzca al infierno azogado” y las contradanzas donde los negros octogenarios bailan para ofrecer sus respetos a Paulina Bonaparte. He ahí el estilo criollo de la temporalidad. He ahí que en sus exquisitos y poderosos recursos frente a la temporalidad, Julián Orbón se revela, igual que la pinta de plata de un fino estanciero o un miliunochesco destilador de azúcar, teniendo raza de criollo, frenético estoico habanero parece no hacer nada, pero nos regala una música misteriosa y excelente, siembra un hijo y recibe copiosamente a sus amigos, ¿quién puede atreverse a pedir más, a no ser un energetista del período de la decadencia?

Pero muy pronto, para evitar los preparados encuentros de las castañas de los tonadilleros con el dije de Antón Rufo, platero de Toledo, la fulguración de los rostros en las bulerías y los tambores eritreros o de la región central del Lualaba Congo, rompen los innobles créditos de la síntesis, de las mezcillas de la quinta cuerda, para sacar a su lenguaje la otra fineza y la otra fuerza. Aquel Eros de los estilos, en aquellos años en que Julián gustaba envolverse en las cuerdas de

Brahms, se va resolviendo también del lado de la pinta de plata del estanciero criollo. El falso ombligo del homúnculo de cristal, las pavanas de una marina voluptuosidad, los acantos de una contradanza añil de camafeo, si estaban ya rotas en las bulerías conducidas al *sabbat* goyesco, al dominical bailongo americano, son vueltos a su oscuridad primigenia, a su húmeda envoltura para que asome el honguillo sonriente, por fuerza de esos tambores yorubas. Suena un inmenso golpe de tambor, y la esfera bien hecha y musicalmente confiada, se entreabre para mostrar su colección de conchillas, que sobre la piel, van dejando su tablero de conjuros.

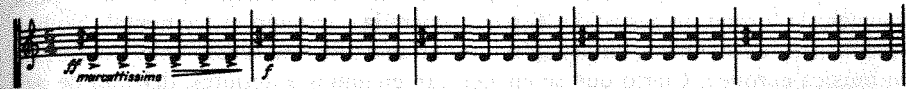
Estudia el sonido para que penetres en la casa del gobierno, dice la sabiduría china, pero las últimas consecuencias de ese gracioso aforismo, sería la ciudad regida por una excesiva tecnificación de las distancias y ya, por obra de esa dimensión, convertida en orquesta. Por eso el triunfo de Julián Orbón, nos comunica las posibilidades de un inmenso orgullo, lo valoramos en el sentido de esa ciudad ideal, donde los arquetipos pelean con los unicornios, los alacranes con el pez espada. Colócanse los bajos, cerca de las murallas, si una curvada rama de naranjos le sale al paso, se manifiestan con timbres de agudeza. Nerviosos los tenores sufren la interpolación de una nube, devolviéndola como sochantres mazapanes. Prorrumpan los barítonos en la oscura humedad del sótano, para mezclar los arcos y los cornos, los timbres y las celestas, hasta el declive arenoso de las playas, rizándose de nuevo la pequeña ola en el redoblante impresionista. Es ahora, por gracia de esos festivos caraqueños, ese momento en que todos los músicos de la orquesta y sus amigos, aplauden a Julián Orbón y le regalan una salamandra de bolsillo.

Aquello que carece de forma, dice en el Libro del Tao la sabiduría china, penetra lo que tiene grietas. Todo es música y razón, dice José Martí, por la sabiduría criolla. ¿Quién como Julián Orbón puede organizar en una forma más fuerte y fascinante esa razón musical, por la que se puede penetrar, como Linos y Anfión, por las grietas de la luz, y por las grietas de las murallas y por las grietas de la tierra, donde los griegos creían que hablaban las sombras?

Me siento demasiado emparentado con Julián Orbón para poder decir su elogio sin temblar de arriba abajo, como un poseso penetrado por un hacha suave, pero como un hombre de mi raza espiritual, estoy obligado a rezar por él y a decir: Dios mío, protégelo: haz que sus enemigos caigan rendidos por el sueño; permite que San Cristóbal, cuyas grandes piernas, están serruchadas en la catedral queridísima, le dé la resonancia de la caja de su pecho para pasarlo a la otra ribera de la vena-toria y de las danzas; que Santa Lucía le regale el *Concierto campestre*, y Santa Cecilia, los *Cuadros de una exposición*, donde Ravel le prestó su orquesta a Mous-sorky; que el Areopagita le regale con su Hierarchia el crótalo pitagórico; y que San Bernardo, en un sueño memorable, le entregue el compás de las danzas que pueden bailarse dentro del templo en las fogatas de la verbena de San Juan, para que como flautista adolescente forme parte de la guardia del rey David, penetrando en la ciudad.

## LAS SINFONÍAS DE CARLOS CHÁVEZ

(PRIMERA PARTE)



JULIÁN ORBÓN

**E**n las páginas que me dedica en *La música en Cuba*, Alejo Carpentier cita este comentario que le hice en relación con la ausencia de la gran forma sinfónica, concretamente de la sinfonía en la música española:

“El músico que logre ser un Brahms español con un idioma que responda a nuestra sensibilidad de hoy, habrá dado en la clave del problema. El neoclasicismo suele ser un refugio para evitar la riesgosa pero necesaria aventura del lirismo.”

La primera edición del libro de Carpentier es de 1946; la conversación aludida debió ocurrir en 1944. Y ciertamente en esos años, muchos de los que empezábamos entonces nuestro quehacer creador con la *Poética musical* de Stravinski como texto apodíctico, con *Pulcinella*, y la *Historia del soldado* —unidas a la *Sinfonía clásica* de Prokofiev o al scarlattismo del último movimiento del *Concierto de clavecín* de De Falla— como modelos de economía de medios, sencillez de la forma, orden clásico en suma, nos empeñábamos en un rechazo de la expansión que la forma sinfónica adquirió en la segunda mitad del siglo XIX de Brahms a Mahler.

Pero pronto empecé a preguntarme si en la naturaleza de ese rechazo no habría algo más que la sumisión a un estilo que dominó durante dos décadas la música europea y cuya influencia se mantuvo algunos años más en Hispanoamérica. Ese algo más ¿no podría ser que se tratara de una expresión ajena a nuestro específico ser creador?

La persona creadora es una síntesis de lo colectivo y lo individual, de historia e intimidad, aun de espacio en torno, el “fondo” que decía Juan Ramón Jiménez, el fondo que trae “la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos”. Quizás entonces en ese fondo nuestro no se daban las condiciones que hicieran posible la concep-

ción de la forma sonata y su manifestación sinfónica. Para llegar a esa conclusión habría que comenzar indagando qué forma musical pertenece, con más evidente legitimidad, a nuestra realidad histórica. La respuesta no es difícil: en el siglo XVI, en ese extraordinario periodo de estructuras armónicas nacientes, de transiciones tonales, de formas en gestación, España genera la variación instrumental. No hay que insistir, desde luego, en la capital importancia de este suceso en el devenir de la música europea. Ciertamente se encuentran ejemplos anteriores, del tipo de *My Lady Carey's Dompe*, pero se trata de aproximaciones rudimentarias; las primeras variaciones que hacen uso de las técnicas que constituyen la esencia misma de la forma aparecen en el *Delfín de música* para vihuela de Luis de Narváez (1538). Le siguen Alonso de Mudarra, Enriquez de Valderrábano, hasta la plenitud expresiva y técnica de ese momento que se alcanza en las *Diferencias sobre "El canto del caballero"* de Antonio de Cabezón.

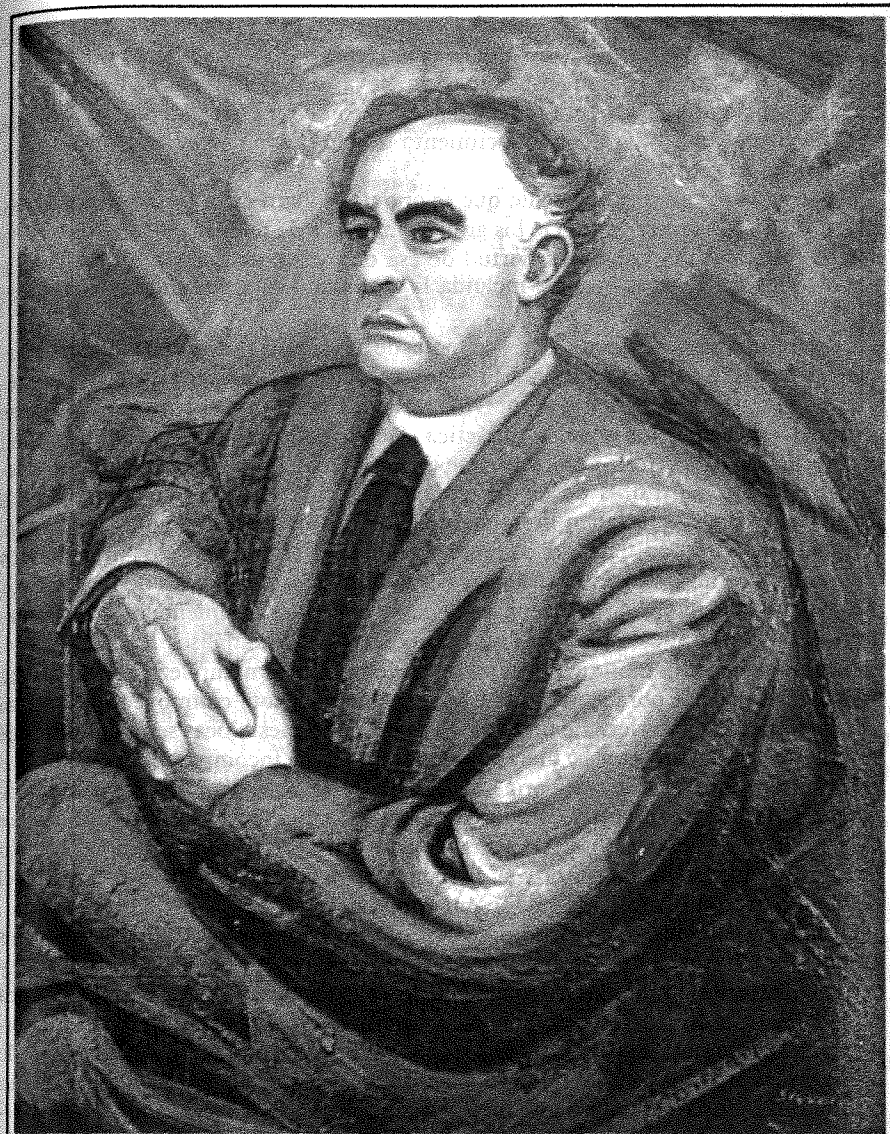
En lo que se refiere a la variación tipo *basso ostinato* encontramos ya un germen de *passacaglia* en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (1553).<sup>1</sup>

La variación es pues la forma que emerge naturalmente de nuestro pasado musical. Nos falta ahora acercarnos a la técnica usada por los maestros del periodo que nos ocupa.

Para nuestro propósito basta observar que de los diversos recursos empleados en el arte de variar un tema, el que consiste en la ornamentación constituye la base del concepto de la variación en los maestros españoles del siglo XVI. Este carácter ornamental puede asumir diversas funciones, desde la figuración decorativa a una estructura contrapuntística de naturaleza polifónica tal como la hallamos en el *Canto del caballero*. Parece natural este sentido del ornamento que percibimos en los tipos de música instrumental española del XVI si pensamos que es en el esplendor ornamental —en el *variar* la materia, atestándola de formas, en el barroco, en el churrigueresco, en el barroco de Indias, y en *variar* la realidad, llenándola de una luz nueva en el ornamento metafórico gongorino— donde España impone una de las manifestaciones más originales de su genio.

Si en la base de la variación encontramos el ornamento, en el centro de la forma sonata —en la sección de desarrollo— el elemento principal es el motivo. La división de un tema en motivos y la intuición de las posibilidades constructivas de esa fragmentación, supone una situación del pensar musical distinta a la que estudiamos en la variación ornamental. Se trata ahora de una actitud dialéctica, de una lógica del devenir, en cierta manera de un "sistema"; por eso la forma sonata y su expresión sinfónica alcanza su plenitud en el pensamiento musical de los grandes maestros alemanes. Podemos llegar de manera muy general, desde luego, a esta conclusión: *la ornamentación ilumina* un tema; el trabajo motivico lo *razona*, y es esa razón, vertida en impulso creador, la que otorga esa posibilidad incesante al motivo como generador de un orden temporal que observamos en los grandes

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*.



Carlos Chávez. Retrato de Siqueiros.

desarrollos sinfónicos y en Tristán: es la mística de la razón que anima tantas páginas de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel o *Ser y tiempo* de Heidegger.

Nos hallamos entonces ante esta situación: de las dos actitudes ante un tema que estamos señalando, la primera parece dársenos con cierta naturalidad; la segunda hay que asumirla a través del conocimiento de los ejemplos que encontramos en los grandes maestros de la forma.

Este parece ser pues el obstáculo que se oponía al logro de la forma sinfónica en el ámbito hispanoamericano. De los grandes músicos de nuestra cultura, sólo en la obra de Heitor Villa-Lobos —en virtud de esa desmesurada energía que lo llevó a tratar todos los géneros— estaba incluida la sinfonía; hasta que Carlos Chávez en 1933 escribe *Antígona*.

La precisa conciencia que Chávez tenía de las cuestiones esbozadas en estas páginas se hacía patente a quienes tuvimos la suerte de conocer su intimidad creadora. Durante años de diálogos inolvidables pude penetrar la esencia de sus ideas centrales en la creación y en la didáctica. De todos los análisis posibles de una partitura, Chávez prefería enfáticamente el motivico. Esto era una verdadera obsesión en él. Sus partituras de las sinfonías y los cuartetos de Beethoven, de las sinfonías de Brahms, estaban literalmente cubiertas de marcas y notas señalando, con una minuciosidad tenaz, el uso motivico del material temático. No había dos notas a las que no les buscara su lógica como derivadas de algunos de los motivos previamente señalados. Su concepción de la forma era radicalmente orgánica, anatómica, términos que empleó en uno de sus textos sobre análisis formal.

Esta preocupación motivica es capital para entender la naturaleza no sólo de las sinfonías sino de la obra general de Chávez. Una anécdota conmovedora ilumina su pasión por la naturaleza de un tema y sus posibilidades. Pocas semanas antes de su muerte, ya apenas con la fuerza que extraía de su incomparable voluntad, al comentarle yo la prodigiosa variación XVIII de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninoff y cómo una melodía de una tensión lírica absoluta era el resultado de la inversión de un tema alejado de todo lirismo, se tomó el trabajo de escribir el tema de Paganini y su inversión para comprobar “por sí mismo” el rigor de la nueva disposición de los intervalos.

La inversión inclusive en el canon es uno de los recursos contrapuntísticos más usados por Chávez; en la Quinta y Sexta Sinfonías, en el Concierto de violín hay extraordinarios ejemplos de su maestría de esta técnica y de su empleo, nunca accidental sino orgánico, reservado para instantes cruciales de la estructura formal. Dada la naturaleza de la música de Chávez, dependiente en gran parte de formaciones lineales en movimiento y en donde la armonía es muchas veces un resultado, el motivo adquiere una importancia central. Esta condición va a favorecer enormemente su sentido de la forma sinfónica. Después, esta proliferación de motivos, emergiendo unos de otros en una yuxtaposición continua, será decisiva en su propósito de lograr una música asimétrica basada en el principio de la no repetición que culminaría en la invención para piano.

Por lo demás, los rasgos más específicos de la música de Chávez van a permane-

cer en sus sinfonías. Como se trata de una cuestión que ha sido bastante bien estudiada en trabajos críticos sobre su obra vamos a describir, sumariamente, algunos elementos básicos de su estilo.

El uso muy frecuente del modalismo, un modalismo más lineal que armónico; es curioso que a pesar de la constancia en el empleo de diseños melódicos originados en los modos, es menos evidente una derivación modal esencialmente armónica.

La construcción de acordes por superposiciones de cuartas, o quintas y octavas en marchas paralelas es un procedimiento reiterado que a veces se mantiene durante extensos pasajes y aun en la totalidad de una obra, como sucede en la *Sinfonía de Antígona*.

No quiere decir esto que no encontremos una armonía fundada en la tríada; la Sexta Sinfonía nos ofrece ejemplos abundantes de su uso, como en la radiante afirmación tonal que sirve de base al primer tema y el acorde de 6a. que sustenta el inicio de la segunda idea. Pero es cierto que el intervalo de cuarta es consistentemente favorecido como generador armónico, lo que en cierta manera sistematiza la frecuencia de la disonancia.

El uso del semitono, con una insistencia que le otorga un carácter de invocación mágica, es frecuente; así ocurre en la *Sinfonía de Antígona* y en ciertos periodos conclusivos como en la coda del primer movimiento de la Sexta Sinfonía; a veces es parte central en la estructura temática tal como lo vemos en la *passacaglia* que cierra la citada obra.

La observación de Robert Stevenson sobre ciertas formaciones rítmicas típicas de Chávez es particularmente acertada. Dice Stevenson:

“En cuanto se refiere al ritmo, sus obras establecen una cierta unidad básica y la mantienen. Si esta unidad básica es una corchea la pieza permanecerá en un movimiento constante de corcheas. Igualmente si se trata de semicorcheas.”<sup>2</sup>

Rápidas y extensas sucesiones de tresillos suelen aparecer como impulso motriz, generalmente en los desarrollos, sirviendo de contrapunto a los temas y sus derivaciones motivicas.

La orquestación es uno de los logros más originales del estilo de Chávez; todo lo que implique una aproximación convencional es, en lo posible, evitado; la individuación de los timbres y su fusión crean con frecuencia texturas inusitadas; tambores, tubas, contrabajos, adquieren un relieve “concertante”, a la par con maderas y el cuarteto de cuerdas; los *tuttis* generan bloques de sonoridad que se imponen con implacable poder, en acordes “literalmente arrancados de la orquesta” como señala Alejo Carpentier a propósito de la Tercera Sinfonía.<sup>3</sup>

La escritura de cuerda tiende a una autonomía de las partes, exigiendo a cada una de ellas pasajes situados en el límite de sus posibilidades técnicas o juntándo-

2. *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.

las para lograr una atmósfera instrumental-armónica y absoluta novedad como sucede en el uso de los armónicos en el tiempo lento de la Quinta Sinfonía. Estos son, en síntesis apretadísima desde luego, algunos de los factores constructivos más evidentes en la obra de Chávez. Examinemos ahora el fondo, ese fondo juanramoniano —en este caso fondo de paisaje histórico— que nos ayudará a entender mejor la persona y la obra.

El inicio de la vida musical de Carlos Chávez coincide con uno de los momentos en que Hispanoamérica toma conciencia de su realidad histórica y social. Son los años de la Revolución Mexicana. La originalidad de la Revolución Mexicana consiste en que al par que busca una justicia social en el futuro, exige una justicia histórica hacia el pasado. Es una revolución que vuelve a los mitos, que resucita a los dioses. El pasado, que como un inmenso horizonte de tiempo histórico detenido se anima en la marea revolucionaria, es el de las grandes culturas prehispanicas.

En el testimonio que figura en el libro de homenaje a Carlos Chávez publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, dije refiriéndome a los años de la Revolución:

“Creo que bien podemos situar ese periodo dentro de lo que Lezama llamó las “eras imaginarias”. En esos años esenciales Reyes va a los orígenes del idioma en su edición del *Cantar del Cid*; Vasconcelos fija el destino final de la raza; los dioses remotos parecen reencarnar, a millares, en los peones hieráticos de los grandes muralistas; los viejos romances fronterizos y guerreros vuelven a cobrar vida en los corridos de la Revolución y asumiéndolo todo, en un misterioso umbral, como en el centro de esa épica alucinada aparece Emiliano Zapata.”

Ese redescubrimiento de las culturas primordiales y esa épica están presentes en la música de Carlos Chávez. Líneas melódicas que avanzan en implacables marchas, pétreas formaciones armónicas, texturas instrumentales que otorgan un carácter ritual al tema más simple, son constantes sonoras que hallaremos de *El fuego nuevo* a *Pirámide*. Todo ello dentro de una objetividad clásica, tal como se manifiesta en el espacio sagrado de Teotihuacan.

Carlos Chávez nunca sintió afinidad con las implicaciones del término “nacionalismo”; y en efecto, lo que se entiende habitualmente como definición de una escuela tiene poco que ver con la aproximación de Chávez a la realidad histórico-espiritual de su país. El término se aplica, generalmente, al mayor o menor uso de un folklore determinado que permita la identificación de un carácter nacional. No hay que insistir en la limitación impuesta por esa aceptación del vocablo. Para entender la situación de Chávez en relación con la cuestión del nacionalismo intentaremos un breve replanteamiento de ese concepto.

De la misma manera que la conciencia mágico-religiosa crea una serie de mitos



1949. Primera exposición de Diego Rivera en el INBA. Diego Rivera. David Alfaro Siqueiros. Carlos Chávez y Miguel Alemán.

o figuras sagradas de significado común a diferentes culturas como Quetzalcóatl, Osiris, Viracocha, Melquisedec, el espíritu del pueblo, lo que los alemanes llaman *Volksgeist*, suscita una serie de valores estéticos, también comunes, que nos puedan hacer sentir intensamente la emoción musical presente en una danza rumana o húngara, en una balada de las montañas de Kentucky, en una petenera española, un canto litúrgico ruso o un son veracruzano. Desde luego la captación de estas expresiones del espíritu del pueblo exige una delicada intuición de parte del oyente, una específica disposición de la sensibilidad, por otra parte igualmente necesaria para la lectura de un poema de Eliot, Góngora o Mallarmé. Quizá podamos, por ahora, intentar esta definición: la inmersión en el espíritu del pueblo, como fuente de una cultura, hace posible que el creador individual interprete esa cultura en cierta manera reinventándola, en un proceso que incluye analogías, paralelismos con otras, logrando una trascendencia que hace patente esa calidad que consideramos universal. Los mitos, caracteres locales y sucesos históricos de Irlanda, son el punto de partida para la construcción de esos dos monumentos de la literatura que son *Ulises* y *Finnegan's Wake*. Incluso para esta última obra, una sencilla balada de arrabal fue la célula original que Joyce expande en la proteica energía y las infinitas complejidades de esta obra maestra.

En los cuartetos de Bartok, por ejemplo, muchas disposiciones de intervalos, ordenamiento de escalas, grupos métricos y resultantes armónicas, provienen de ciertos tipismos de la música folklórica húngara, búlgara y rumana, entre otras, pero en la individualidad creadora de Bartok estos elementos van a formar estructuras objetivas, integrando una técnica que puede ser asimilada por un compositor de cualquier nacionalidad, puesto que la esencia musical lograda es tan universalmente válida como la que encontramos en los cuartetos de Beethoven.

Carlos Chávez participa de este proceso; la diferencia con Bartok consiste en que éste tenía a mano una cantidad prácticamente ilimitada de material folklórico,

como lo prueban sus volúmenes de recopilación de música popular. Al acudir a las fuentes prehispánicas de su cultura, Chávez se encuentra con una escasa muestra de ejemplos auténticos, por lo tanto su tarea consiste mucho más en una reinención que en una asimilación. Chávez imagina o "imaginiza" la música precortesiana: unos cuantos diseños melódicos, ciertos esquemas percusivos, la supervivencia o descripción de algunos instrumentos, escasos testimonios vivos, escuchados durante su estancia en Tlaxcala, le bastan para inventar una música en la que la circunstancia documental se oscurece, transformándose en el lenguaje propio de Carlos Chávez, del cual emana una técnica ya objetiva y universal. Esta universalidad se mantiene en los aspectos llamados —estrechamente, a mi juicio— "indigenistas" en la obra de Chávez. El vocablo, usado en su acepción común, hace pensar de inmediato en limitaciones locales, teñidas de exotismo, que restan a las obras originadas en esta actitud validez objetiva. Ahora bien, las grandes culturas clásicas mesoamericanas y su fusión en el sincretismo mexica, instauran una de las mayores creaciones míticas de la historia. Algunas de las claves de su pensamiento mágico-religioso, como el agua quemada, el dualismo pájaro-serpiente, la concepción del rey-sacerdote, constituyen cimas del saber simbólico. Al ser esto parte del mundo cordial e intelectual de Chávez, lo sitúa en esa fuente generadora de mitos, en un orden superior, trascendente y básicamente universal. En todo caso, se trata del mismo "indigenismo" que hace a Wagner buscar el impulso generador de la Tetralogía en el *Nibelunglied* y en las teogonías nórdicas.

Llegaríamos así a esta definición del nacionalismo, que supone una inversión de su planteamiento habitual: *previa la calidad intrínseca de la obra, el nacionalismo no es más que la expresión regional de valores permanentes y universales.*

Las dos líneas de tradición musical española, la cultísima que parte de los vihuelistas, Cabezón, Victoria, hasta Manuel de Falla, y la popular —también cultísima— que se integra en los diferentes tipos de música mestiza hispanoamericana, no parecen constituir influencias determinantes en la formación del lenguaje musical de Chávez. Sin embargo, en cuanto a la primera, el uso como causa motriz de tresillos, semicorcheas, que con frecuencia ornamentan un tema o sus variantes motivicas, tiene un venerable antecedente en la técnica de los maestros españoles del siglo XVI. De la segunda hay desde luego muestras en Chávez pero, descontando los casos en que se trata de citas literales, como la *Zandunga* en *HP*, en su acercamiento a los temas populares Chávez les impone cierta abstracción, eliminando lo que puedan ser lugares tópicos y quedándose con un núcleo de diseños que incorpora a su lenguaje.

No es posible esperar de Chávez el tratamiento folklórico que percibimos en los *Sones de mariachi* de Galindo, en el *Huapango* de Moncayo, y el que en buena parte forma la médula del estilo de Silvestre Revueltas. En estos compositores las condiciones armónicas, métricas e instrumentales de la música popular son llevadas a un plano especulativo de orden superior en el que estas condiciones, sin embargo, permanecen. Se trata de una suerte de iluminación del material primario lograda por la orquestación, la armonía, las derivaciones rítmicas; todo ello crea

una imagen, en el sentido poético; provoca una epifanía en la que los secretos de esas músicas del pueblo son nuevamente revelados. Así sucede, sobre todo en la obra de Silvestre Revueltas.

Chávez se dirige más a apoderarse de estructuras internas que a sentir una seducción inmediata; hay en su actitud más energía que contemplación. Claro está que ambas visiones son igualmente legítimas y hay ejemplos supremos en Debussy, De Falla y Bartok, de una y de la otra.

Esta pasión de Chávez por la forma tenía que llevarlo forzosamente a su expresión superior. Atendamos ahora a sus propias ideas sobre la sinfonía:

"Para que Beethoven haya podido alcanzar las grandes alturas de fondo que alcanzó en la Novena Sinfonía, necesitó haber sido capaz de concebir la forma propia de esa gran obra. Sin duda por esto mismo la forma no es, no debe ser un patrón. Mientras los primitivos de la sinfonía en el siglo XVIII, todavía no precisamente artistas sino propiamente artesanos y aun los maestros de transición como Haydn y Mozart escribían sinfonías por docenas cortadas por el mismo patrón, Beethoven, el primer gran maestro de la forma, escribió sólo nueve sinfonías, mediando entre cada una de ellas un progreso increíble. La forma, con más razón que los otros elementos que constituyen la música, debe ser un elemento característico propio, no sólo de cada compositor sino de cada obra."

Chávez acepta aquí radicalmente el individualismo romántico. Es una decisión más que comprensible para aproximarse a la forma sinfónica. Esta gradual individuación del esquema formal es el proceso que observamos en el gran siglo sinfónico; una imperiosa, expansiva secuencia que no cesa de Beethoven a Mahler.

La experiencia romántica inaugura un *pathos* orquestal peculiar, una sustancia anhelante, un *impulso sinfónico* que alienta ya en esos temas que irrumpen radiantes y que al propio tiempo parecen haber estado "ahí", sonando desde siempre, tal como sucede en el tema inicial de la Tercera Sinfonía de Schumann, en la apertura inmensa de la Cuarta de Brahms, en esa determinación absoluta con que se inicia la Octava de Beethoven. Esta condición, este linaje romántico parece, pues, ser previo al intento de la sinfonía.

Ahora bien, ¿lo poseía Chávez? Muchas veces se ha visto su música en las antipodas del romanticismo, nacida de las vivencias más radicales del siglo XX. Pero como todo gran artista Chávez es capaz de asumir lo paradójico. Y lo cierto es también que siempre existió en él ese impulso. Veamos el testimonio de Manuel M. Ponce en un artículo que le dedica en 1921:

"El rasgo más sobresaliente de la música de Chávez es una aspiración de modernismo y originalidad que se justifica perfectamente en un hombre tan joven, pues Chávez es todavía muy joven, a pesar de su aspecto de seriedad, y un poco melancólico. Tiene talento. Se encuentra bajo la doble influencia del romanticismo de Schumann a Chopin y del modernismo, que lo atrae con su aureola de novedad y exotismo."



Julián Orbón (1) y Carlos Chávez (2), Caracas, Venezuela, 1954.

Subrayemos de esta fina percepción dos nombres: Schumann y Chopin, y sobre todo un adjetivo: melancólico. El joven Chávez mostraba uno de los más seguros indicios de una sensibilidad romántica: la melancolía. El entusiasmo por la música romántica siempre lo conservó; el retrato de Chopin —una de sus más grandes admiraciones— estaba en su estudio de las Lomas de Chapultepec y al trasladarse a Nueva York, en sus últimos años, lo acompañó a su apartamento, donde solía mostrarlo, diciendo: “es el único auténtico y no tiene nada que ver con las versiones idealizadas tan conocidas”.

La preocupación por la individuación de la forma, implica una subjetividad que la llena entonces de contenido emocional. Y una emoción lírica está también presente en la música de Chávez. Bastaría citar sus canciones, llenas de sustancia expresiva; cómo sabe situarse, por ejemplo, en la atmósfera melancólica de los blues en su magistral versión del género, sobre un poema de Villaurrutia, para que ese lirismo se nos haga evidente. Pero también lo encontramos vertido en otras obras, culminando, para mí, en un extraordinario pasaje del *largo* del Concierto de violín; en esa suerte de improvisación recitativa del solista sobre un pulso inmutable de los primeros violines y pedal de cellos y bajos, uno de los más altos instantes de tensión lírica que conozco en la literatura del instrumento.

Si pensamos en la forma, animada por una esencia lírica, por un impulso sinfónico central, estamos prácticamente nombrando a Brahms. Y el análisis de Brahms fue una de las inclinaciones más constantes de Chávez. Las cuatro sinfonías, los conciertos de piano y violín, el Doble Concierto eran estudiados con esa meticulosidad en la indagación armónica y motivica en la que insistía con un fervor absoluto (es curioso —y debe señalarse— que Bruckner y Mahler nunca formaron parte de las predilecciones de Chávez).

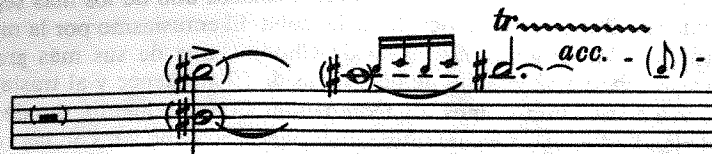
Las secciones de desarrollo en las sinfonías de Brahms eran objeto de examen riguroso; los periodos, los enlaces motivicos, la disposición orquestal, eran no sólo materias de estudio personal sino plan de trabajo en el Taller de Composición,<sup>4</sup> en el que tuve el privilegio de participar en esa tarea; tarea que concluía con largas sesiones dedicadas a estudiar la renovación de la técnica de la variación del *basso ostinato* tal como se muestra en la *passacaglia* o chacona de la Cuarta Sinfonía.

La idea expuesta a Alejo Carpentier en 1944 sobre la necesidad de una expresión formal sinfónica en nuestra música, estaba ya entonces en vías de realización; las sinfonías *India* y de *Antígona* ya habían sido escritas. Pero faltaban todavía unos cuantos años para que Carlos Chávez, en un memorable proceso de continua depuración, completara un lenguaje que, al culminar en la Sexta Sinfonía, lo colocaría entre los grandes sinfonistas del siglo XX.

4. 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.).

Este trabajo, reproducido con autorización de *The Moss Music Group, Inc. New York*, acompaña la grabación de Eduardo Mata de las 6 Sinfonías de Carlos Chávez. Véase “Notas sin música” de *Pauta* 10.

## TRES PERSPECTIVAS DE JULIÁN ORBÓN



JULIO ESTRADA

No persiguen estas tres perspectivas proyectar la unidad que ofrecería un solo ensayo, para dar una aproximación suficiente sobre el ser, la obra y su estructura en Julián Orbón. Son, por el contrario, diversificaciones en el acercamiento justificadas en la riqueza que encuentro en el tema, para proponer una observación multidireccional de ángulos principales en aquel autor, fincadas en la convicción que con otros comparto de diseminar una idea global sobre Orbón: su contribución magnífica a la enseñanza, a la comprensión de un sentido profundo de la historia y al pensar básico en música.

Incluyo literalmente en estos textos algunos fragmentos de uno anterior para integrarlos a las que aquí son las dos primeras secciones;<sup>1</sup> también, la reconstrucción de conversaciones, además de las reflexiones de un texto nuevo del propio Orbón, que dejan al lector en relación directa con la nitidez y calidad de su pensamiento.<sup>2</sup> La precisión en datos generales sobre algunas composiciones que no hubiera podido siquiera cubrir, la debo al acceso al catálogo de la obra del autor, elaborado por Velia Yedra.<sup>3</sup> Con respecto a la sección conclusiva, ésta extiende parte de los materiales que proceden de mi trabajo reciente de investigación, uno de cuyos casos analizados más singulares es el de la música de Julián Orbón, novedosa y original en la confluencia entre los lenguajes de épocas distantes. Asumo que los lectores no

1. Estrada, J., "La música en Cuba de Alejo Carpentier", Casa del tiempo, UAM, vol. II, número 21, mayo de 1982, México.

2. Orbón, Julián, *Las sinfonías de Carlos Chávez, notas a la grabación de Las seis sinfonías de Carlos Chávez*, Eduardo Mata, London Symphony Orchestra, VOX CUM LAUDE, CULTURA / SEP

3. Yedra, Velia, *Julián Orbón*, Ph. Doctoral Dissertation, UNIVERSITY OF MIAMI, Florida, 1986, en prensa.

especializados hagan abstracción de lo puramente teórico, aun cuando por la necesidad de rigor que pide toda exégesis de una dimensión completa del autor, no del ángulo que a través de ello presenta su obra.<sup>4</sup>

### I. Orbón, maestro en México

Durante el breve periodo que dio composición en el taller creado a iniciativa de Carlos Chávez en el Conservatorio, Julián Orbón pone en práctica sus recursos de músico y de maestro dentro de un sistema renovador en México, concebido expresamente para la educación de futuros compositores. Ofrecerá generosidad, capacidad, inteligencia, cultura y genio musicales, para contribuir a una formación integral basada en una meta poderosa: *hacer del otro aquél que debe ser*. Sus clases, en mi opinión las de mayor importancia, originalidad y calidad que en composición musical se hayan dado en México durante aquella época, constituirían en sí mismas un compendio de razones de su propio pensar creativo:

- requerimiento de la calidad y de la perfección como normas de trabajo
- indispensable autonomía del pensar frente a lo circunstancial
- componer como resultante de una suma de logros de la historia musical, integrados en un presente sabiamente influido
- concepción del acto creador como confluencia y congruencia de universos meta-musicales

Fiel y coincidente también con quien le encomendaría prácticamente el taller durante cerca de tres años [1960-61], es obvio que hubiera una diferencia en métodos y concepciones de la composición respecto a la creación y a la enseñanza entre Orbón y Chávez, ambos compositores muy distintos. Me detengo un instante en una descripción resumida del ideario del segundo:

La educación se engloba en una visión positivista del mundo, que adoptan muchos mexicanos de su tiempo al asimilar la corriente de Comte [1798-1857] encabezada en México por Samuel Ramos [1897-1959], y que aunada al pragmatismo característico en Chávez, se concentraría en postular la enseñanza y el genio musicales como adquisiciones factibles a través del trabajo y la producción constantes y por el conocimiento directo de la obra de los grandes maestros.

Frente a la rigidez de los métodos conservatorianos institucionalizados en Europa y sus colonias desde Napoleón, y ante el congelamiento de las instituciones musicales educativas mexicanas que en intentos anteriores no habría podido ven-

4. Estrada, J., *Teoría composicional: composición con escalas*, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS E INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN MATEMÁTICAS APLICADAS Y EN SISTEMAS, UNAM, en prensa. Expongo en ese volumen una teoría propia sobre la estructura matemática en las escalas, complementada con una serie de análisis de composiciones que van del gregoriano a la música de hoy, incluyendo entre ellos el análisis de Partitas No. 1 para clavecín, de Orbón.

cer, Chávez propone un procedimiento educativo dinámico, activo incluso, capaz de romper con la vetustez de los esquemas imperantes. Para ello, asimila y engloba referencias de la educación musical en la URSS y en EEUU: residencia del alumno en el local, supervisión permanente, beca de ayuda económica, eficiencia en la realización del trabajo y promoción del alumno.

Definido el método por Chávez, las clases del taller, por lo general individuales, partían de su concepción del trabajo como un elemento primordial; tomaba el modelo renacentista de la relación maestro-discípulo, basado a su vez en el aprendizaje por la práctica y la observación cotidiana de resultados. La idea inicial del taller concentraba las tareas del proceso de enseñanza-aprendizaje en una revisión de trabajos específicos –estudio e imitación del estilo, la forma o la instrumentación en autores previamente seleccionados: Mozart, Beethoven, Brahms o Strauss.<sup>5</sup>

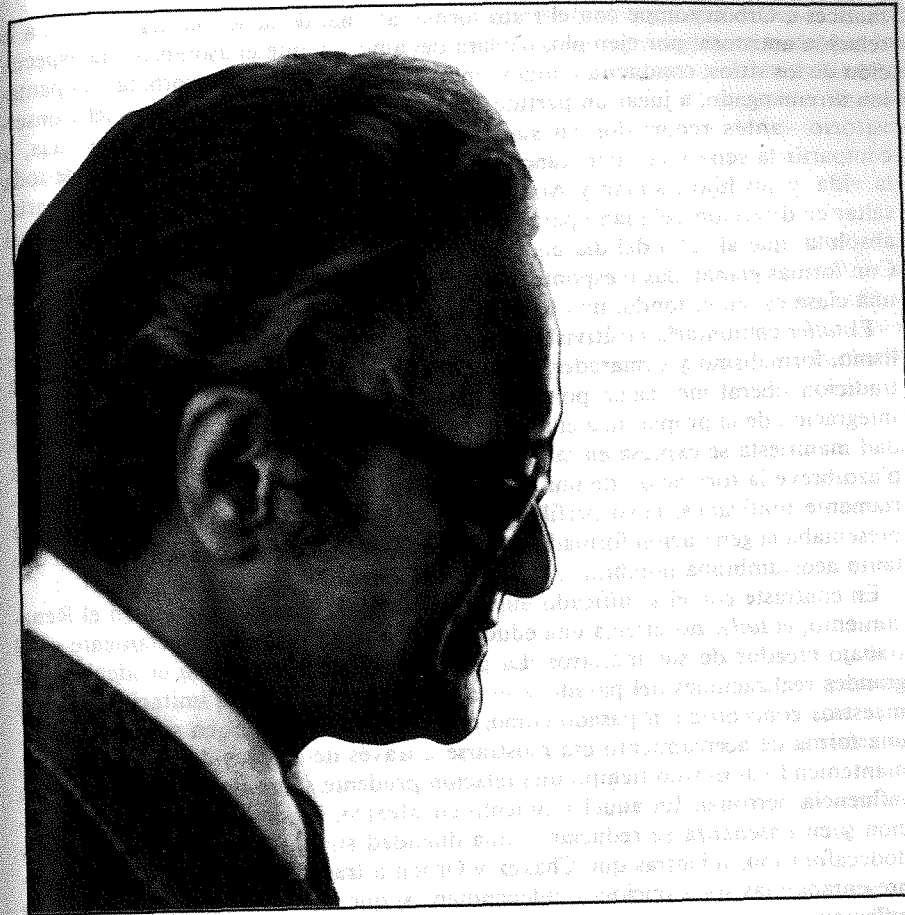
El alumno debía asistir diariamente a trabajar en un cubículo individual y las consultas se hacían bajo su libre demanda, mientras que el maestro –ya en mi época era por lo general Orbón– se encontraba ahí para brindar en todo momento la ayuda necesaria.

La función del maestro derivada de la acción de Orbón consistiría en intentar desarrollar en el alumno una formación musical paralela a toda otra necesaria en el pensar del creador. Con ello, el estudiante abandona su condición externa al maestro, trocando la relación discípulo-disciplina por la de una tutoría abierta, labor que rebasa los diseños de modelos educativos basados en la supervisión del avance y de la vigilancia del cumplimiento de las labores, y se transforma en observación del universo propio del otro, de lo ausente y lo presente, lo incompleto y lo logrado, lo espectable y lo deseable. Su enseñanza a la par de la musical procura entonces el acercamiento del alumno a una dimensión mayor, integral, enriquecedora de su formación, volviéndolo a la vez más consciente y consistente para el ejercicio de la música misma: una educación de la cual cada uno desprendería en consecuencia una filosofía propia capaz de trascender las resonancias de su música.

Para Orbón, no es posible centrar el objetivo de la enseñanza solamente en lo musical; la meta se encuentra más allá de la mera propuesta. Es necesario movilizar el interior del alumno en múltiples directrices para enfocar y fomentar el conocimiento, el descubrimiento e incluso el desarrollo de todo aspecto relacionado con el mundo íntimo del otro; desde referencias a raíces culturales –en particular, los mundos prehispánico e hispano–, hasta una dimensión epistemológica: por oposición a la negación que trae consigo toda afirmación, aprender por el cuestionamiento, aparte de la autocrítica:

–El maestro es esencialmente y por encima de todo, de quien se aprenden las

5. En su fundación, el taller del tiempo de Orbón estaba integrado por un grupo inicial de alumnos –Jorge Daher, Humberto Hernández Medrano, Eduardo Mata, Héctor Quintanar y Jesús Villaseñor–, a quienes nos agregamos un año más tarde Daniel Pérez Serratos y yo.



dudas fundamentales, afirma Orbón; es decir, la simiente de razones y de cuestiones propias futuras, de un orden no transmitido por la educación, sino gestado en la necesidad: no se aprende de no desarrollar la capacidad de captación, no se integra el saber unidireccional.

Dentro de cada una de las clases de Orbón, se dan cita innumerables vertientes; intentar describir un momento cualquiera entre los que registran su presencia en el taller, además de la emoción que trae el recuerdo, requiere mencionar que su capacidad de abordar un problema de composición ocurre desde el centro mismo de la vida: aparte su saber musical, histórico y otros que la necesidad convoque en la discusión de las ideas –siempre como una disertación filosófica que asegura e invita al otro a compartir con el maestro el problema de la creación en todos sus

matices—, Orbón rompe con el trato formal al final de la sesión para abrirse a la relación amistosa; por ejemplo, hablará del amor, o ante el asombro y la expectación de los sitios, conducirá a todos, en mangas de camisa, con corbata y el pantalón arremangado, a jugar un partido de fútbol en los jardines mismos del Conservatorio —antes recorridos en su esfuerzo pedagógico—, o bien, a su casa, a compartir la cena y el calor franco de su familia —Tanguí, su compañera de toda la vida, y sus hijos: Julián y Andrés [el “chiringuito”]—, y en medio de la charla, saltar en dirección del piano para mostrar con entusiasmo la solución óptima, casi absoluta, que al cabo del día encuentra al problema que alguno le ha planteado. Con formas elaboradas o espontáneas, en el rigor o en el juego, Orbón enseña que una clase es, en el fondo, una lección de autenticidad.

El taller conjuntaría positivismo y escepticismo filosóficos, pragmatismo e idealismo, formalismo y camaradería, antipodas reunidas con fortuna, dentro de una tradición liberal mexicana, por una parte, y por otra, una inédita capacidad de integración de la propuesta ajena. Mientras Orbón permanece en México, la dualidad manifiesta se expresa en la posibilidad de la divergencia; ello permitió en un plazo breve la formación de una generación en búsqueda de objetivos no necesariamente unificados, cuyo perfil no tiene ya que ver con la homogeneidad que presentaba la generación formada por Chávez en el México de los años *veintes* que tanto acostumbraba nombrar.

En contraste con el significado inicial del término y de la tradición en el Renacimiento, el taller no ofrecía una educación artística originada directamente en el trabajo creador de sus maestros. La propuesta tenía por modelo el ideal de las grandes realizaciones del pasado y su estudio por medio de la imitación. Ambos maestros concebirían al pasado como referencia fundamental en su propia obra; una forma de acercamiento era mostrarse a través de algunas de sus influencias, manteniendo al mismo tiempo una relación prudente sobre la potencialidad de la influencia personal. En aquel momento en México, las alternativas en composición y en enseñanza se reducían a una dualidad simplista entre nacionalismo y dodecafonia, mientras que Chávez y Orbón a través de su obra respectiva representaban las solas opciones independientes, que llevaban detrás la carga de la reflexión y de la elaboración de formas propias de hacer música. En el México del Chávez de entonces —quien no era ya hacía tiempo el compositor nacionalista con el que con frecuencia se le identifica aún hoy—<sup>6</sup> y desde antes en el pensar de Orbón, había vencido el momento para proponer la unificación de tendencias, fincando sus convicciones en la necesidad del individualismo frente a su cancelación. Por el contrario, sin abordarlo de manera directa, se permitirá inclusive una asimilación amplia de la diversidad musical de la época.

6. Refiero al lector a la lectura del texto aquí citado de Orbón —“Las sinfonías de Carlos Chávez”, cuyo conocimiento a través del análisis de la obra del mexicano abre el acceso a una interpretación novedosa de su trabajo.

A un cuarto de siglo de distancia y sin ignorar la ventaja que ofrece el tiempo y la confrontación con la realidad que el taller deja, estoy convencido de que involuntariamente y por modestia se omitió ahí una perspectiva todavía más enriquecedora, basada en una transmisión directa y enfática de la experiencia de ambos compositores frente a las ideas musicales características de su obra y de su pensamiento. Por lo que hace a Chávez, habría sido en extremo ilustrativa su propia explicación aquellos tantos aspectos originales en él; abro un paréntesis para entrar en el detalle.

En aquellos años conocía poco el trabajo de Chávez; entre otras razones porque los ambientes escolares y artísticos eran alérgicos a su modernismo y también a su influencia en la actividad pública —sin embargo, era inevitable en ellos hablar del éxito del taller a través de la calidad de sus resultados o de la actividad constante del maestro para difundir música que nunca sin él habría llegado a escucharse en México—. Tiempo después descubriría solo el interés de su obra, sin tener ya el acceso a sus propios comentarios.<sup>7</sup>

También más tarde, confirmaría a través del estudio en detalle de la obra de Chávez lo que él afirmaba sobre su propio aprendizaje, realizado a partir de la imitación de la música de autores clásicos; de ahí la importancia que confería al material de estudio en el taller.<sup>8</sup>

Por lo que respecta al caso de Orbón, si con frecuencia hacía referencias a música fuera del periodo estudiado, y su dominio sobre la música europea es más que ejemplar —en mi experiencia, sólo he podido apreciar calidades semejantes en Nadia Boulanger o en Messiaen—, la importancia adquirida por el repertorio de estudio frente a la posibilidad de otras opciones, constituía una limitación para percatarse de la importancia de la obra y pensamiento del compositor que se tenía enfrente y así comprender aun más a fondo el funcionamiento de su sistema musical y la forma orgánica que éste adquiere en su producción.

A través de un acercamiento mayor a los *origenes* en Orbón, entiendo con mayor claridad también que justamente su música propicia una apreciación nueva de los mundos y de las ideas musicales del pasado, por la permanente interacción-integración de sus influencias. Éstas, sin embargo, son distintas de las comunes entre músicos y, sobre todo, dentro de la estrechez de la educación musical tradicional: es imposible no referirse a su asimilación del canto gregoriano; recuerdo su análisis del modo gregoriano en Debussy y de manera muy personal, cómo, la última noche de su estancia en México, anotaba a lápiz la monodía del *Veni Creator*

7. Una entre las ideas musicales que más me intrigaba y por ello atraía, por ejemplo, es la forma en la que resuelve las relaciones entre sonoridades cuando con varias voces ronda el unísono a la octava, oponiéndose a todo cánón clásico, como al inicio del *Soli* para trompeta, corno y trombón, una de sus composiciones que dejan mejor apreciar la independencia en la forma en que expresaba su talento.

8. *I. e.*, entre las composiciones en las que Chávez utiliza citas, el toque militar del solo de *timpani* al inicio del tercer movimiento de la *Toccata*. En mi análisis sobre la *Sinfonía India*, encuentro que se basa en la estructura que él mismo descubre en la *Sinfonía 5* de Beethoven: *La música de México*, J. Estrada, editor; I, 4. cap. 5. pp. 129-133, IIE / UNAM, México, 1984.

Veni, Creator Spiritus  
Liturgia de Pentecostes

Manuscrito de la armonización de Julián Orbón al *Veni Creator Spiritus*, liturgia de Pentecostes.

*Spiritus* con su propia armonización, que dejaba como texto final dedicado al estudio de los modos gregorianos y al sistema de su armonización –trabajo que concluirá más tarde en Nueva York–, obra teórica central que da testimonio de la dimensión de su dominio sobre sus propias influencias.

Después del gregoriano, la música de la Edad Media, la del Renacimiento español, y además de aquellas que cubriría el *taller*, sus propias influencias en el siglo actual: Stravinski, Bartok y el De Falla menos conocido y escuchado, el del *Concerto* de clavecín. El conocimiento y el manejo de Orbón de la diversidad en la música, conduce de la Antigüedad a la actualidad; su misma música es un permanente intento de reunión entre tiempos en apariencia disímbolos.

## II. Originalidad en el origen

La persona creadora es una síntesis de lo colectivo y lo individual, de historia e intimidad, aun de espacio en torno, el “fondo” que decía Juan Ramón Jiménez, el fondo que trae “la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos”.<sup>9</sup> Fondo en Juan Ramón Jiménez o *inconsciente colectivo* en Carl Gustav Jung, se interpretan aquí como influencia de herencias antiguas del hombre en modos de sentir o de simbolizar, presencias que trascienden a la voluntad.

La idea de influencia para Orbón es sin duda original. Frente a la aversión y resistencia que la palabra misma provoca en tantos creadores, en aquél, la simple influencia es sólo negativa si es carente de calidades, mientras que la significación de influencia cobra extensión. Intento resumir la bondad de su idea:

- reconocimiento de ese “fondo” que fluye en el ser humano más allá del tiempo y el espacio
- búsqueda a través de la historia de alternativas en los modos propios de proyectar la invención musical
- relación con el universo de la cultura basada en un proceso que combina acción e integración de lo íntimo y lo objetivo.
- apertura hacia la riqueza del universo ajeno y su asimilación como forma de aprendizaje
- derogación del egoísmo subjetivista por la nutrición del pensamiento de perspectivas múltiples

Toda consideración de la música de Orbón dentro del esquema que ofrecen los estilos –influencia menos estimulante que la de las ideas musicales–, llevaría a entenderla como simple manifestación neoclásica o bien como una forma de nacionalismo a la usanza antigua; ambos, estilos en los que la música de épocas pasadas es el material central y donde las referencias se dan bajo un orden eminentemente ornamental. No así en Orbón: lo superfluo debe quedar excluido, princi-

9. Orbón, Julián, *op. cit.*, p. 5.

pio de su música y de su concepción del mundo y de la vida; su ascetismo bartokiano no empata con la ficción de lo bello en el *pastiche*. Sus razones para la inclusión del pasado en su presente no son parte siquiera de una reflexión premeditada, sino elementos que integran su propia identidad: cuando la música de Orbón adopta la otra, refiere al deseo íntimo de recobrar la pérdida. El mundo se encuentra en permanente estado de cambio y de pérdida, como toda idea en la creación, al escapar ingresando al tiempo, cuya suspensión momentánea es condición de la música. La relación entre la propia y otras referencias no es asunto trivial: la presencia alterna oscila entre la conservación de su identidad y su transformación. El proceso conduce a un movimiento permanente entre distancia y asimilación.

El ideario de Orbón, fincado en la riqueza de los *origenes*, resiste ante la idea de la innovación como producto reciente y como objetivo estético; de ahí la dificultad de una ubicación inmediata de su obra dentro de las tendencias actuales en música. En principio el concepto de *modernidad* no parece ser ni preocupación ni prioridad; en otros indispensable, en él es substituida por la interacción que va de la vivencia de lo antiguo a su variación: define por prioridad a la combinación libre de referencias a música antigua o reciente desde un sistema propio que ofrece igual autenticidad y atracción auditivas a sonoridades identificadas con épocas y con sistemas de composición diferentes.

En el intervalo que comprende la obra de Orbón desde sus inicios [ca. 1940], si se compara con la de compositores latinoamericanos o europeos cercanos a su generación, los puntos de contacto son en verdad escasos. En la mera dimensión del coincidir con otros en lo referente a estética actual, su producción no podría ser asimilada de manera exclusiva ni a corrientes estéticas predominantes ni a tendencias preestablecidas en el pensamiento musical. En ambos casos constituye un caso original y aislado. En uno de los momentos más típicos y difíciles de la problemática musical de hoy tanto en América como en Europa, como sucedía por ejemplo en la época de la dualidad nacionalismo-dodecafonismo, Orbón no somete la legitimidad de su creación ante la aparente cancelación de perspectivas; en contraste, responde con inventiva e intuición para sumarse a las soluciones que brinda su conocimiento de la historia y su forma propia de integrarla: desde su apertura a elementos de carácter popular hasta aquellos creados por una elaboración teórica, no incorporados de manera común en su música, sino bajo la forma de aleaciones selectas y sabias a procesos de composición cuya reflexión ha logrado destilar en el manantial suyo donde nacen juntas fuerzas y melancolías.

Con dimensiones en duración total semejantes y cercanas a las de las obras completas en Webern o en De Falla, en la medida en la que es más difundida y mejor asimilada por el público y por los músicos, en el plazo largo de las producciones más exigentes la música de Orbón continúa cobrando su sitio para lograr, por méritos propios y en contra de la modestia de su autor, un reconocimiento unánime, en cada ocasión más significativo de la importancia de su trabajo: original, esencial, ejemplar.

El acceso a la música de Julián Orbón a través de su instrumentación facilita el contacto con una parte de su pensamiento musical: los instrumentos que elige revelan su predilección por la sonoridad de las cuerdas punteadas asociada a una tradición que en él desciende del Renacimiento en España: arpa, guitarra y clavecín; una segunda sonoridad característica, la del cuarteto de cuerdas, conjunto que emplea en casi todas sus obras de cámara como base instrumental, donde su forma de escritura recuerda a veces al cuarteto renacentista: *Himnus ad Galli Cantum* [1956], con soprano, tres maderas y arpa; en las *Tres Cantigas del Rey* [1960], con soprano, clavecín y percusión; en *Partitas No. 2* [1964], con clavecín, vibráfono, celesta y armonio, o entonces como solista de la orquesta en el *Concerto grosso* [1958]. En cuanto a orquestación, en ella se da una escritura depurada, como sucede en Beethoven y en Bártok, en quienes el carácter individual de los instrumentos tiende a ceder su sitio a sonoridades de conjunto: éstas son en Orbón transparentes, siempre llenas de reminiscencias de su propia música de cámara.

En las *Tres versiones sinfónicas* [1953] –Pavana, Conductus y Danza [xilófono]–, encontramos una abierta declaración en la obra de Orbón a sus afinidades e influencias musicales, donde coinciden respectivamente, el Renacimiento, el Medioevo y la música de la tradición popular cubana.<sup>10</sup>

Su música como espacio para la presencia de un encuentro de alternativas musicales entre sí distintas se encuentra en varias más de sus composiciones, i.e., las *Danzas sinfónicas* para orquesta [1955] –Obertura, Gregoriana, Declamatoria, Danza final–, o incluso entre los materiales temáticos del mismo *Cuarteto* de cuerdas [1951]. En lo referente a los elementos de música popular, para Orbón toda la música parte de ese origen; una danza barroca o un ritmo latinoamericano contienen ambos un mismo germen: el nacionalismo no es sino una de las corrientes de la Antigüedad. La idea se manifiesta en la diversidad de referencias a lo popular en su obra: el *Homenaje a la Tonadilla*, divertimento para orquesta [1947] –Obertura, Danzas cortesanas, Arietta y Bulerías finales–; *Tocata*, para piano [1943] –Preludio, Cantares, Sonata–; *Preludio y Danza* para guitarra [1951], o bien su incursión directa en la música popular: *Dos canciones folklóricas* para coro a *capella* [1972] –*La llorona* (México) y la *Balada de Jesse James* (EEUU).

La producción de Orbón revela una rusticidad distinta de la antigua y un modo propio de ser moderno, producto de una maestría en las técnicas de la diferencia y de la variación –para cubrir desde su perspectiva, de Antonio de Cabezón a Anton Webern–. El empleo de la variación aparece desde el *Concerto de cámara* para quinteto instrumental [1944] –Canto y variaciones–, una de sus primeras obras, preocupación que sostiene a lo largo de toda la vida, como reflejan en retrospectiva la serie de *Partitas* Nos. 1 a 4 [1963-85], que acercan o alejan al oyente de tiempos históricos distintos entre sí, como si esos fueran los temas principales, vistos desde instantes renovados. La variación en Orbón afecta también a la com-

10. Una forma de combinación musical semejante aparecerá más tarde en el *Concierto barroco* de Alejandro Carpentier. SIGLO XXI EDITORES. México.

binación entre épocas pasadas y recientes, a través de una música hecha de tiempo y de tiempos; remítanse oyente y músico, entre otras arriba mencionadas, al *Preludio y fantasía tiento* para órgano [1974], o bien a las mismas *Tres Cantigas del Rey* basadas en las melodías originales de Alfonso el Sabio,<sup>11</sup> con las que hace asistir a su interpretación composicional de la historia a través de una sucesión de texturas y sonoridades propias del Renacimiento, a su desarrollo aparente en estilo scarlattiano, a una inesperada armonización modal que liga con aquel Beethoven del *Cuarteto No. 15*, en el movimiento dedicado a la Divinidad o, sobra decirlo, al estilo que le es propio, intransferible, de una intensidad que hace vibrar lo arcaico, estilo idéntico a sí mismo, inalterado a lo largo de su producción completa. Rara virtud la de un autor que concilia en su pensamiento influencias antiguas y recientes. A la manera de una *summa musicalis*, la música de Orbón reúne a Perotinus y a Bártok, al igual que traza una línea de identidad entre Alfonso X, Luis de Milán, Manuel De Falla y él mismo. De lo primitivo a lo moderno, de la sencillez a la complejidad, Orbón, con su música, da una lección profunda, muestra de una visión de la Historia como unidad suficiente, *per se*.

No cabría el acercamiento a la obra de Orbón a través de ángulos exclusivos; desde una estructura aparece la proyección de otras, como un conjunto intrincado de eslabones que nos reúne con aquello que creíamos pretérito. Un sentido de multidimensionalidad histórica está presente: el objeto escuchado es él mismo y otros, tiene ahora un modo particular de modificarse a la vez que conserva y pertenece al alterno; el *componer* de Orbón es en parte un transitar sobre la simetría de un tiempo que permite por igual avanzar y retroceder: Machault, Beethoven o él mismo, son parte integrada de una historia musical actual; no son ajenos entre sí ni con él. Su evocación de tiempos pasados alterna la cita directa y la creación de nuevas desde el presente. Lo propio y lo ajeno se funden en una forma generosa de individualidad, que abre su sitio a la de otras con las cuales se comparten los tiempos.

El asimilar la concepción de la influencia en Orbón exige por definición el comprender el papel que juega la variación como recurso en la micro y la macroforma musical:

...en el siglo xvi, en ese extraordinario periodo de estructuras armónicas naciendo, de transiciones tonales, de formas en gestación, España genera la variación instrumental. No hay que insistir, desde luego, en la importancia de este suceso en el devenir de la música europea. Ciertamente se encuentran ejemplos anteriores, del tipo de *My Lady Carey's Dompe*, pero se trata de aproximaciones rudimentarias; las primeras variaciones que hacen uso de las técnicas que constituyen la esencia de la forma aparecen en el *Delfín de música* para vihuela de Luis

11. 1. *Acreer devemos que todo pecado*, 2. *A virgen en que é Toda santidade* y 3. *Resurgir pode et fozel os seus-vivel*.

de Narváez [1538]. Le siguen Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, hasta la plenitud expresiva y técnica de ese momento que se alcanza en las *Diferencias sobre "El canto del caballero"* de Antonio de Cabezón.<sup>12</sup>

Influencia y variación, el tema y sus variaciones, son concebidos como quintaesencia de la tarea composicional de Orbón. Más allá de la variación ornamental de la tradición, componer por la diferencia es una forma de transformar al tiempo preexistente, dando a éste una estructura propia: diferenciar se convierte en metodología global, que parece lograr abarcar desde la diferencia elemental –la transformación en lo opuesto a través de lo radical en el modo de cambio– al orden diferencial –el cálculo fino de las diferencias más pequeñas, como las que se efectúan sobre el movimiento y el tiempo: la variación es una concepción completa del crear composicional, no sólo una forma musical; en ésta se condensan recursos, procedimientos, métodos, ideas o formas autónomas de inventar. Variar es diferenciar, ofrecer *diferencias*, un modo del *componer* que con singular agudeza Orbón identifica con el pensar musical hispanoamericano en contraste con lo que describe como el desarrollo sinfónico, característico de la música germana:

...el trabajo motivico lo razona [a un tema], y es esa razón, vertida en impulso creador, la que otorga esa posibilidad incesante al motivo como generador de un orden temporal que observamos en los grandes desarrollos sinfónicos y en *Tristán*; es la mística de la razón que anima tantas páginas de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel o *Ser y tiempo* de Heidegger.<sup>13</sup>

La observación que hace sobre el carácter subyacente en la variación frente al desarrollo sinfónico revela una de las esencias del espíritu musical latino en contraposición al germano. En este último, la creatividad musical parte a la búsqueda de objetos hasta entonces inexistentes, para proponer su construcción en el tiempo; el crear musical latino se inicia en la relación con un objeto de tiempo ya identificado en torno al cual la invención recrea al recuerdo. La distinción va a bifurcarse entonces entre formas de música que se aventuran con la *mística de la razón* sobre el tiempo o con la melancolía del afecto desde la memoria.

El encuentro que tuve con Orbón al año del estreno de *Partitas No. 4* para piano y orquesta [1982-85], me permitió entender mejor aun el modo en el que en él está viva la memoria del pasado, alternando con un tiempo presente; éste, lo más cercano a la sensación de lo instantáneo. Había escuchado la grabación un par de veces: la primera, con Eduardo Mata, con quien una estrecha amistad nos liga y une con el maestro; la segunda, al lado de Orbón. En la primera ocasión me parecía que este último renunciaba de manera definitiva al carácter vitalizador de muchas otras de sus composiciones –por ejemplo, el del *Cuarteto* o el de la pri-

12. Orbón, J. *op. cit.*, p. 5.

13. *Ibid.*

mera *Partita*-. En esta nueva obra, como había comentado casualmente al teléfono durante el proceso de su composición, el término romántico insistía en formar parte de su percepción de la obra -un Orbón romántico parecía desde entonces o desde siempre imposible, si se entiende el término *romanticismo* por lo que Adolfo Salazar acertaba al definir en referencia al siglo pasado como un "acercamiento a la naturaleza".<sup>14</sup>

Al asimilar la obra al cabo de una segunda experiencia, detrás del mensaje que percibía en la primera audición, entiendo en ella una forma de rendición cercana a la de Beethoven en sus últimos cuartetos y sonatas -acercamiento a la naturaleza de sí mismo, de lo íntimo-, ante algo que ha estado latente junto a otras esencias en todas sus obras: un *tiempo* hecho de invención volátil, huidiza, no identificado con la *razón*, sino con el vigor instantáneo de movimientos y ritmos que tratan de capturar la permanente fugacidad del ser en el mundo, y una *memoria*, materia de la que no se escapa, hecha de melancolía de tiempos pasados, que permanece guardada en las sonoridades del oído interno sin irse para nunca jamás; ambas partes de un solo *tiempo personal* al cual sólo pertenece uno mismo.<sup>15</sup>

-En esta *Partita* no hay alternativas que no sean tiempo y memoria, -digo refiriéndome a la observación anterior.

-Romántico, el carácter de la producción anterior -me dice.

-Clavas en ésta una *t* romántica: romántico entonces porque desistes a la diversidad que ofrecías hasta ahora. Aquí, todo se concentra entre ambas posibilidades.

Orbón asume que en ésta está lo esencial de su música. Volvemos a ella:

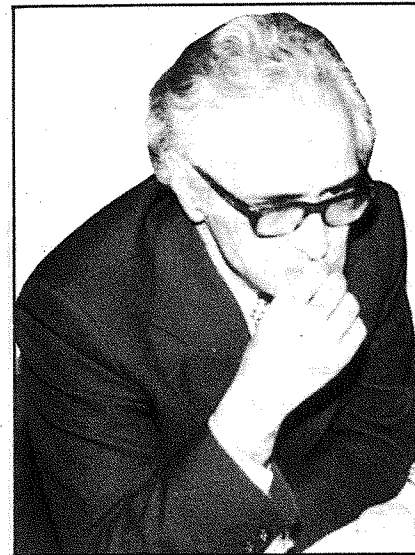
-Escucha el inicio -donde los cornos sostienen en una quinta la resonancia que mantiene después toda la obra y que en el proceso de composición se da cuenta de su evocación constante a Tomás Luis de Victoria-: como en el romanticismo, dice dibujando en el aire, en donde la música desde su inicio nació sonando, como si fuera la onda de una música que venía de lejos.

La influencia es *memoria*, pertenencia pareja de todos en el mundo, fuera del tiempo real y de su imposición como forma exclusiva de concebir el presente; éste es entonces el modo inmediato de percibir al tiempo cronológico, que no es por necesidad el *tiempo personal*, para Orbón el característico, lo único en la forma de la tendencia, modo cuya presencia es inevitable, como si fuera una memoria que destila muestras de tiempos propios, cuya relación con la realidad es casual en cuanto a que ocurre en la diversidad de cada instante.

El elemento de las influencias en Orbón es muy semejante al de su visión personal del mundo, cuya posición es menos conocida que su música, aun cuando ambas vertientes son idénticas. Intento en breve examen identificar su postura:

14. Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea: IV. El siglo XIX*. FCE, México. Salazar entiende ahí de forma general, la salida de la música de las cortes para comenzar a desarrollarse en el ámbito externo.

15. Me refiero aquí a la cita permanente en conversaciones del propio Orbón sobre el *tiempo personal* en Bergson.



la *Guantanamera*,<sup>16</sup> que van a identificar más tarde a la Revolución Cubana.

Experiencia inolvidable, verdadera iluminación poética, la de oír a Julián Orbón cantar con la música de la *Guantanamera* estas estrofas donde Martí alcanza, en su propio centro, las esencias del pueblo eterno

*Yo soy un hombre sincero  
de donde crece la palma,  
y antes de morirme quiero  
echar mis versos del alma.*<sup>17</sup>

En las reuniones tradicionales de *Orígenes* -grupo al cual Orbón pertenecería en compañía de José Lezama Lima, del padre Gaztelu, de Eliseo Diego y Cintio Vitier entre otros-, además de la anterior, dice Vitier, cantaba Orbón también otras estrofas, como la que identifica su concepción sagrada de la amistad:

16. Esta se hizo muy popular a través de un cantante popular -Joseito Fernández, quien la empleaba diariamente en un programa de la radio cubana bajo la forma de música para narrar noticias: como el corrido en México. La armonización modal de Orbón, entre todas las que conozco, tiene la belleza del refinamiento sencillo, donde se entrelazan canto y ritmo populares con una armonización que descubre para el oído el origen gregoriano mixolidio en la melodía.

17. Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. UNIVERSIDAD CENTRAL DE LAS VILLAS, p. 214, 1958. Cuba.

Piu Mosso - 69-70 - 20-

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Tromp.  
Corno  
Tromba  
P.  
V.  
Vla.  
Cello  
Bajo

Piu Mosso - 69-70

Piu Mosso - 69-70

-63- -64-

Facsimil del manuscrito de Orbón de *Monte Gelboé*, para narrador, tenor y orquesta.

Si dicen que del joyero  
tomé la joya mejor,  
tomo un amigo sincero  
y pongo a un lado el amor.

En la soledad de una permanencia al exterior de las dos tierras a las que pertenece, la obra de Orbón adquiere en su conjunto un tono distinto, que se inicia con el del *Monte Gelboé* para narrador, tenor y orquesta [1962], compuesta durante su estancia en México y en mi concepto obra cumbre de su producción: el tema del amor fraterno entre Jonatán y David, donde la muerte del primero hace al segundo clamar "que no salten de gozo los hijos de los incircuncisos",<sup>18</sup> se traduce en una parábola bíblica elegante y desgarrada a la vez, de aquel que se sabe aniquilado y entiende la realidad de la desaparición como su propia ausencia para implorar y condenar con duelo

Ni rocío ni lluvia caigan sobre vosotros.<sup>19</sup>

### III. Invención y polisistema en la interválica de Partitas No. 1

Previo a entrar en materia, sintetizo la TEORÍA de CICLOS, ASOCIACIONES Y ÓRBITAS INTERVÁLICAS EN LAS ESCALAS, en aquellos aspectos indispensables para exponer el análisis de *Partitas*, ilustrando con ejemplos de la escala de 12 sonidos.<sup>20</sup>

Se entiende por *escala inicial* al orden diferencial de un parámetro dentro del número limitado de sus términos —que en el caso del sonido corresponde tradicionalmente a la altura—. A partir de la formación de un ciclo entre los términos último y primero, se define la *distancia cíclica*, de dimensión idéntica a la *distancia interválica simple* entre términos adyacentes en la escala inicial. Esta última puede entonces ser tratada de estructuras numéricas de tipo cíclico; en este caso los intervalos, cuyo orden se basa en operaciones con distancias de un mismo módulo.

Las operaciones dentro de la escala inicial, a partir de las que se observan potencialidad numérica y estructura, forman una cadena generativa que en su estado más elemental, integran:

a. particiones no permutativas del ámbito de la escala inicial, que constituyen un número limitado de *asociaciones interválicas*.

La escala cromática, por ejemplo, contiene un conjunto total de 77 asociacio-

18. Samuel, II.

19. *Ibid.*

20. Estrada, J., *Teoría composicional*, op. cit.

nes interválticas, comprendidas por todas las agrupaciones no permutativas de su ámbito, desde la formación de grupos que parten del intervalo del ciclo –en el caso de dicha escala, la octava, cuando se trata de una escala del tipo transpositivo– hasta la asociación que comprende a todos los intervalos adyacentes.

Las asociaciones interválticas se generan al realizar particiones consecutivas del intervalo mayor siguiendo el orden de la dimensión interváltica.

A1 [12]

A2 [1,11] A3 [2,10] A4 [3,9] A5 [4,8] A6 [5,7] A7[6,6]

A8 [1,1,10] A9 [1,2,9] A10 [1,3,8] A11 [1,4,7] A12 [1,5,6] A13[2,2,8] A14 [2,3,7] A15 [2,4,6] A16 [2,5,5] A17 [3,3,6] A18 [3,4,5] A19 [4,4,4]

A20 [1,1,1,9] A21 [1,1,2,8] A22 [1,1,3,7] A23 [1,1,4,6] A24 [1,1,5,5] A25[1,2,2,7] A26 [1,2,3,6] A27 [1,2,4,5] A28 [1,3,3,5] A29 [1,3,4,4] A30 [2,2,2,6] A31 [2,2,3,5] A32 [2,2,4,4] A33 [2,3,3,4] A34 [3,3,3,3],

hasta alcanzar la disolución interváltica del ciclo

A77 [1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1].

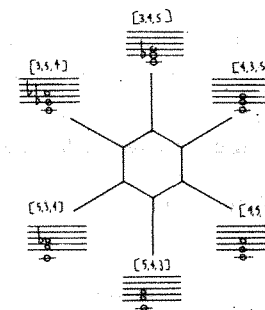
b. ciclos de permutaciones del contenido interváltico de las asociaciones, que constituyen las *órbitas* respectivas de cada asociación.

Por ejemplo, en la misma escala de 12 sonidos, el ciclo de permutaciones en una asociación interváltica de 3 elementos, sería:

A18 (cp) [3,4,5] [4,3,5] [4,5,3] [5,4,3] [5,3,4] [3,4,5]

EJEMPLO 1. Ciclo de permutaciones de la asociación [3,4,5]. La estructura cíclica en las asociaciones se expresa aquí bajo forma geométrica en el exágono. Los ciclos presentan características estructurales semejantes a cristales; en particular, la proyección de *órbitas*, en donde se observan *distancias elementales* [ver c.] en las transiciones dentro de una asociación.

c. conjunto total de asociaciones interválticas y de *órbitas de asociaciones de una escala dada*, que constituye el *espectro interváltico global*. Este último se ordena de acuerdo a *niveles de densidad interváltica* –grupos de sonidos de 1, 2, 3, etc.–, y en él se establece un sistema de interconexión de las partes por medio de *redes de distancias elementales*. Se entiende por *distancia elemental [d]* a la transición entre asociaciones o entre sus permutaciones internas, donde el mínimo cambio de una a otra se cifra de acuerdo a disoluciones de un término en



dos, a coagulación de dos en uno, o a intercambios entre dos términos, sin afectar a los demás términos de la asociación. La *red de distancias elementales del espectro interváltico global* representa la proyección de transiciones potenciales existentes entre las asociaciones interválticas de la escala. [véase la proyección general del *espectro interváltico global* en el análisis, que comprende ordenadas por niveles a las 77 asociaciones interválticas y establecer entre ellas la red de distancias elementales entre niveles distintos].

La teoría arriba resumida –algunos de cuyos métodos son desarrollados en este mismo texto–, a través de sus aplicaciones al análisis interváltico permite la posibilidad de observar de cerca el funcionamiento de sistemas melódicos y armónico-contrapuntísticos en música creada a partir de escalas, abarcando de la monodía a las estructuraciones actuales; de ahí que el propósito de integrar en una misma obra elementos relativamente disociados como un todo afín, constituye un modelo particular dentro del propósito de investigación de sistemas de alturas derivados de escalas. No entro aquí en el análisis de otros aspectos también esenciales en Orbón, como entiendo sería el descifrar en su conjunto los sistemas de variación empleados en la serie de *Partitas*, que constituye un rico tema de investigación para el estudioso de la obra. Dentro de una perspectiva autolimitada por el momento a la observación de la congruencia interna del sistema interváltico orbónico, el análisis concentra su atención en las características de las construcciones melódica y armónica, la dimensión que ocupan dentro del ámbito de la escala cromática las asociaciones que emplea y las relaciones que establece entre asociaciones comunicadas por sus propios sistemas. El material interváltico para el análisis de *Partitas* No. 1 proviene solamente de tres de las doce partes, que respecto a organización interváltica, condensan la información de manera suficiente. Ésta va a cifrarse, por una parte, en el sistema generativo de melodías, que se presenta dentro de *redes interválticas –Partita Prima–*; por otra, en la verticalidad interváltica instantánea –sonidos aislados, intervalos y acordes–, para presentarla

en su reducción no permutada bajo la forma de asociaciones interválicas en las *Partitas, Terza y Settima*.

Además de otros aspectos anteriormente destacados, en la producción de Julián Orbón se pueden distinguir a grandes rasgos varios criterios compositivos:

- empleo enfático de los medios para lograr la inteligibilidad de las ideas
- exploración y transformación extensivas de los materiales empleados, a partir del modelo de la variación
- referencia permanente al libre empleo de sistemas y a su desarrollo en un *polisistema*.

Se entenderá por *polisistema* la conjunción entre varios sistemas diferentes, a partir de uno que a su vez los integra. El significado exige distinguir entre teoría, sistema y estilo: la primera refiere a la organización general del terreno -el de una escala, por ejemplo-; el segundo, a una forma particular de organización -i.e., el de la modalidad-; el último, a una caracterización en el empleo de sistemas específicos -el de cada autor-.<sup>21</sup>

Referencia y propuesta -memoria y tiempo- conjugan su interacción en la música de Orbón dentro de contrastes matizados o radicales: en su polisistema, la relación estructural tiempo-espacio en su música mantienen un equilibrio entre lo secuencial y su proyección en lo armónico -obvio en la escritura y en la identificación auditiva en *Partitas*, cuyo material melódico tiende a fusionarse en la resonancia armónica.<sup>22</sup>

El sistema melódico de Orbón se propone una intersección de modalidad y modulación. En la parte *Prima*, la melodía que conduce la línea principal muestra el contraste de sonoridades por medio del cambio cromático a tonos distantes del establecido. El modo de movimiento, a excepción de los *arpeggios*, tiende a ser de tipo continuo, carácter que predomina en los enlaces de intervalos, cuyas distancias tienden a ser mínimas. La melodía se origina en un grupo selecto de intervalos que mantienen la característica de relacionar sonoridades opuestas

[(1) (2,10) (3,9) (5)]

21. En ese contexto, el estudio sobre el trabajo de Orbón se centra en las relaciones que su música propone entre sistemas de alturas elaborados dentro de una misma escala.

22. En un texto previo -Estrada, J./Gil, Jorge. *Música y teoría de grupos finitos, 3 variables booleanas*, con un resumen al inglés, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM, 1984, pp. 127-134. México-, hemos abordado el estudio de las relaciones tiempo-espacio, entendiendo a las construcciones sobre el espacio vertical y diagonal -materiales armónico y contrapuntístico respectivamente- como derivadas de la potencialidad de estructuras interválicas que se generan sobre el tiempo-secuencia, melodía-, teniendo por base el que la invención de orden secuencial es la referencia sobre la que se origina la proyección del orden espacial, que son los sistemas armónico-contrapuntísticos. Éstos equivalen a formas resonantes de la interválica, una de cuyas funciones es la de sostener su duración: "...la estructura proyectada en la dimensión espacial proviene de la dimensión temporal... Bajo esa óptica, ...puede entenderse como una memoria de intervalos... derivada o deducida de secuencias melódicas."

En una simplificación rítmica de la melodía y en proyección en la *red interválica* que genera, se tiene:

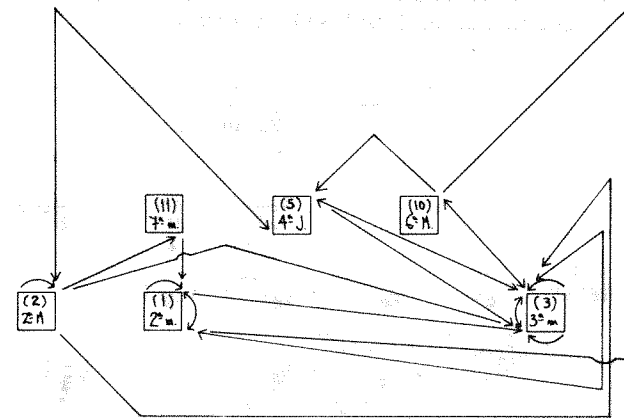
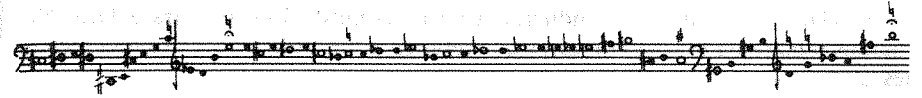


ILUSTRACIÓN 3. Melodía principal de la *Partita Prima* en su simplificación rítmica -muy semejante por cierto a la notación no mensurada de los *preludios libres* de Rameau en los cuales se inspira la forma de presentación original-. Las direcciones ascendente [+] y descendente [-] de los intervalos se indican respectivamente por la posición de las líneas en la parte superior o inferior de cada cuadrado. La red destaca en principio intervalos utilizados y sus conexiones respectivas [c]; en un registro más específico, denota condiciones y tendencias en la conectividad, que pueden expresarse de acuerdo a su prioridad en el empleo; i.e. el intervalo (3), predominante en cuanto a sus conexiones [13 líneas], que emplea como intervalo de modulación y de *arpeggio*, por oposición a (11) [2 líneas]. Obsérvense las conexiones:

- [(+3) 3a. m. asc.] c (+10) (+5) (+3) (+2) (-1)
- [(3) 3a. m. desc.] c (+5) (+3) (+1)
- [(+1) 2a. m. asc.] c (-11) (+10) (03) (+1)
- [(1) 2a. m. desc.] c (+10) (+3) (+1)
- [(+2) 2a. M. asc.] c (-11) (-5) (-3)
- [(2) 2a. M. desc.] c (+3)
- [(+5) 4a. J. asc.] c (+10) (+3)
- [(5) 4a. J. desc.] c (+2)
- [(+10) 6a. M. asc.] c (+5) (+3) (-1)
- [(+11) 7m. desc.] c (+2), (+1)

Una misma forma de dispersión hacia tonalidades distantes de la propuesta originalmente ocurre en el campo armónico: los acordes que refieren a un tono, se enlazan a otro lejano, dando un carácter de cromatismo arcaico a la manera de Machault –o de Gesualdo– en la forma de variar la dirección inicial para ofrecer una sonoridad inusual con respecto a la anterior. El mecanismo de desfaseamiento de la relación armónica es conducido a un nivel más complejo, para enlazar elementos modales o tonales con otros que refieren a sonoridades o a sistemas recientes.

Consideramos dos diferentes secuencias de enlace [e] de sonoridades verticales, extraídas de la obra y proyectadas en la red de asociaciones interválicas de la primera de las *Partitas*, correspondientes a los enlaces [4 a 10], *secuencia I* y [18 a 19], *secuencia II*, que figuran en la ILUSTRACIÓN 4.

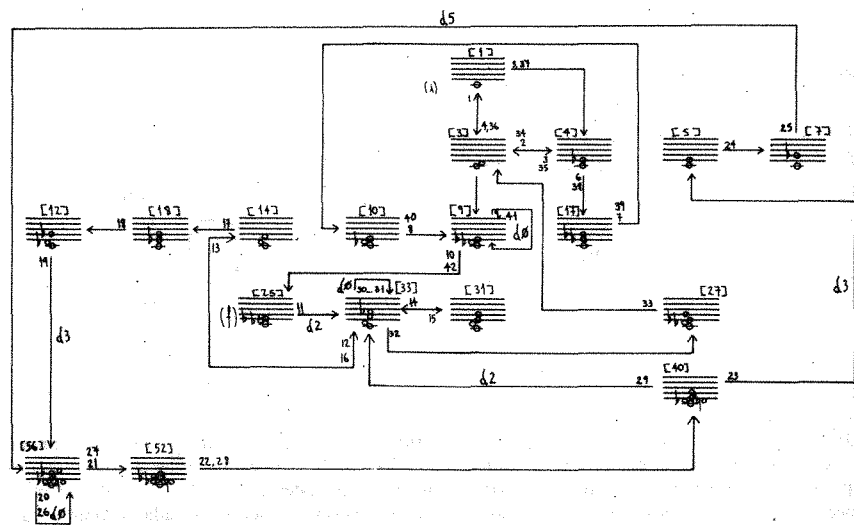


ILUSTRACIÓN 4. Red de asociaciones interválicas empleadas en la *Partita Prima*. Estas corresponden al registro diferencial de cada una de las acumulaciones verticales en la obra. Las sonoridades propuestas por el autor son aquí reducidas a su expresión no permutada bajo la forma de asociaciones interválicas, que equivalen a una sonoridad general dentro de la escala. Se considera en ellas su conectividad bajo la forma de una red secuencial. La proyección del análisis permite apreciar en detalle los modos de transición empleados, analizados más adelante [ver ILUSTRACIÓN 5]. Las dimensiones mayores o menores que la distancia elemental: [d1] se indican en las flechas; los números en éstas se refieren a los enlaces –42 en total, ordenados de inicio (i) a fin (f).– El número de cada asociación interválica se indica entre paréntesis. Obsérvese igualmente en esta red la tendencia prioritaria en la conectividad; i.e. asociaciones [9] y [33].

En la *secuencia I*, correspondiente al *arpeggio* del acorde en el que desemboca el tramo inicial de *Partitas*, se conjugan asociaciones dentro de densidades cercanas en las que se enlazan sonoridades bien diferenciadas, que el oído de Orbón identi-

fica no sólo con los contenidos disonantes característicos en la música actual, sino también, por ejemplo, con sonoridades previamente existentes en notas de retardo en los corales de Bach:

[2, 10] e [12] e [3,9] e [3,3,6] e [1,3,8] e [1,2,9] e [1,2,2,7] e [2,3,3,4]

La *secuencia II*, con enlaces entre densidades distantes, muestra al inicio la asociación que identifica al acorde consonante –terceras menor, mayor y cuarta justa, en estado no permutado [3,4,5]–; enseguida otra, reconocible tanto en las cadencias típicas de Mozart –séptimo grado sobre primero– como en música actual [1,5,6]; enlaza con un acorde disonante constituido por elementos que refieren a una tonalidad extendida, i.e., Ligeti:

[3,4,5] e [1,5,6] e [1,1,2,2,3,3]

EJEMPLOS 2 Y 3. *Secuencias I y II*. En la primera, se presenta una simplificación de un *arpeggio* característico en la obra. A su derecha, una versión libre con los mismos contenidos interválicos ([2,10] [12] [3,9] [3,3,6] [1,3,8] [1,2,9] [1,2,2,7] [2,3,3,4]) en la que intento mostrar las mismas sonoridades en Bach. En la *Secuencia II* aparece a la izquierda una reducción del original de *Partitas* y a su derecha igualmente, su expresión bajo la forma estilística empleada en las cadencias de Mozart, ligada a un acorde cercano en su espectro interválico a los de Ligeti.

*Partitas N.º 1, Secuencia I*

[2,10] [12] [3,9] [3,3,6] [1,3,8] [1,2,9] [1,2,2,7] [2,3,3,4]  
(Bach)

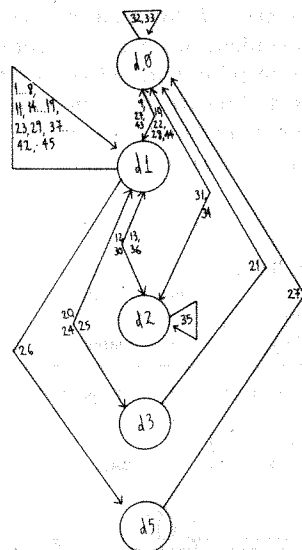
*Secuencia II*

[3,4,5] [1,5,6] [1,1,2,2,3,3]  
(Mozart) (i.e. Messiaen, Ligeti)

Ambos tipos de secuencia, frecuentes en la obra, ilustran la observación sobre el uso del *polisistema*: las relaciones se dan entre sonoridades conocidas, conectadas por un sistema paradigmático que propone asociarlas, para su integración en secuencias de sonoridades pertenecientes a un modo orboniano, que mantiene el origen de la cita auditiva y ofrece su transformación.

Con respecto a las distancias  $[d]$  implicadas en los enlaces de sonoridades, el modo de transición en Orbón es por lo general de tipo continuo –parecido al de sus melodías. El análisis de las distancias empleadas en la *Partita Prima* lo acentúa: el significado musical para el oído se traduce por una forma sutil en el modo de relacionar sonoridades tradicionalmente disociadas.

ILUSTRACIÓN 5. Red de distancias entre asociaciones en la *Partita Prima*. En la red predominan las distancias elementales  $[d1]$  mientras que la mínima  $[d\emptyset]$ , equivalente a una permutación interna del contenido interválico de la asociación) o las mayores que ésta  $[d2, d3, d5]$  fluye orgánicamente en dirección de la primera. Los números se refieren a los enlaces establecidos en la red de asociaciones interválicas de *Partita Prima*.



Concentrando el interés del análisis en la relación tiempo-espacio arriba mencionada, volvemos a la misma melodía de *Partita Prima* [ILUSTRACIÓN 3.], para considerarla bajo la forma de una estructura generativa de la cual derivar asociaciones interválicas implicadas en ella –véase, material armónico en su estado más abstracto–, con el objeto de comparar los resultados con los de las asociaciones de la misma parte en la composición. Al aplicar sobre la melodía un método de *lectura en barrido* de los intervalos que contiene, se deriva el potencial global del material secuencial: se obtiene un conjunto de 43 asociaciones interválicas que comprenden diez niveles interválicos en total. Denominaremos a éstas *asociaciones derivadas* de la melodía:

- A1 [12]
- A2 [1,11] A3 [2,10] A4 [3,9] A6 [5,7]
- A9 [1,2,9] A10 [1,3,8] A13 [2,2,8] A14 [2,3,7] A17 [3,3,6] A18 [3,4,5]
- A21 [1,1,2,8] A22 [1,1,3,7] A25 [1,2,2,7] A26 [1,2,3,6] A27 [1,2,4,5] A28 [1,3,3,5]
- A30 [2,2,2,6]
- A36 [1,1,1,2,7] A39 [1,1,2,2,6] A40 [1,1,2,3,5] A41 [1,1,2,4,4] A42 [1,1,3,3,4] A43

- [1,2,2,2,5] A44 [1,2,2,3,4]
- A48 [1,1,1,1,1,7] A49 [1,1,1,1,2,6] A50 [1,1,1,1,3,5] A53 [1,1,1,2,3,4] A55
- [1,1,2,2,2,4] A57 [1,2,2,2,2,3]
- A59 [1,1,1,1,1,1,6] A60 [1,1,1,1,1,2,5] A61 [1,1,1,1,1,3,4] A62 [1,1,1,1,2,2,4] A63
- [1,1,1,1,2,3,3] A65 [1,1,2,2,2,2,2]
- A67 [1,1,1,1,1,1,2,4] A68 [1,1,1,1,1,1,3,3] A69 [1,1,1,1,1,2,2,3] A70
- [1,1,1,1,2,2,2,2]
- A72 [1,1,1,1,1,1,2,3]
- A74 [1,1,1,1,1,1,1,1,3]

El material utilizado por Orbón en la misma *Prima parte* ofrece resultados parcialmente distintos, como se observa en la proyección de la red de asociaciones interválicas de *Partita Prima*, integrada por las que denominaremos *asociaciones propuestas* [Ver ILUSTRACIÓN 4.]. *Propuestas derivadas* señalan coincidencias y diferencias en la relación temporal-espacial.

*Asociaciones propuestas*<sup>23</sup>

- 1 3 4 (5 7) 9 10 (12) 14 17 18 25 27 30 (31 33) 40 (52 56)

*Asociaciones derivadas*

- 1 (2) 3 4 (6) 9 10 (13) 14 17 18 (21 22) 25 (26) 27 (28) 30 (36 39) 40 (41 42 43 44 48 49 50 53 55 57 59 60 61 62 63 65 67 68 69 70 72 74)

Las asociaciones comunes en ambos grupos –12 en total– se identifican fácilmente con resonancias del material melódico. Se sitúan dentro de niveles de menor densidad interválica; refieren a resonancias de tonos muy cercanos en el material melódico:

- Nivel 1 A1 [12]
- Nivel 2 A3 [2,10] A4 [3,9]
- Nivel 3 A9 [1,2,9] A10 [1,3,8] A14 [2,3,7] A17 [3,3,6] A18 [3,4,5]
- Nivel 4 A25 [1,2,2,7] A27 [1,2,4,5] A28 [1,3,3,5]

La comparación a través de las asociaciones exclusivas en uno y otro grupo, deja ver aspectos importantes del método selectivo.

*Asociaciones propuestas exclusivas:*

- Nivel 2 A5 [4,8] A7 [6,6]
- Nivel 3 A12 [1,5,6]
- Nivel 4 A31 [2,2,3,5] A33 [2,3,3,4]
- Nivel 6 A52 [1,1,1,2,2,5] A56 [1,1,2,2,3,3]

23 En ambos casos los paréntesis () se refieren a las *asociaciones exclusivas* de cada grupo.

*Asociaciones derivadas exclusivas:*

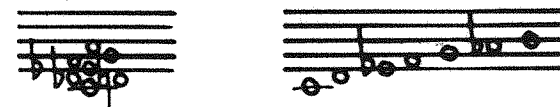
- Nivel 2 A6 [5,7]  
 Nivel 3 A13 [2,2,8]  
 Nivel 4 A21 [1,1,2,8] A22 [1,1,3,7] A26 [1,2,3,6]  
 Nivel 5 A36 [1,1,1,2,7] A39 [1,1,2,2,6] A41 [1,1,2,4,4,] A42 [1,1,3,3,4] A43 [1,2,2,2,5] A44 [1,2,2,3,4]  
 Nivel 6 A48 [1,1,1,1,1,7] A49 [1,1,1,1,2,6] A50 [1,1,1,1,3,5] A53 [1,1,1,2,3,4] A55 [1,1,2,2,2,4] A57 [1,2,2,2,2,3]  
 Nivel 7 A59 [1,1,1,1,1,1,6] A60 [1,1,1,1,1,2,5] A61 [1,1,1,1,1,3,4] A62 [1,1,1,1,2,2,4] A63 [1,1,1,1,2,3,3] A65 [1,1,2,2,2,2,2]  
 Nivel 8 A67 [1,1,1,1,1,1,2,4] A68 [1,1,1,1,1,1,3,3] A69 [1,1,1,1,1,2,2,3] A70 [1,1,1,1,2,2,2,2]  
 Nivel 9 A72 [1,1,1,1,1,1,1,2,3]  
 Nivel 10 A74 [1,1,1,1,1,1,1,1,1,3]

La diferencia no es observable a primera vista en los niveles de menor densidad, como los comprendidos por las *propuestas exclusivas*, sino en los de mayor densidad –*propuestas derivadas*–, donde las asociaciones representan la resonancia de espectros que retienen la interválica melódica durante un tiempo mayor. El proceso indica que la selección del material propuesto no solamente proviene de la invención temporal –correspondiente a las asociaciones comunes–, sino también de referencias directas a sistemas que el autor convoca en su obra, que reemplazan a la relación tiempo-espacio observada en las *derivadas*; en particular, la tonalidad y la modalidad ampliadas.

Al reunir el conjunto de asociaciones utilizadas por Orbón en el espectro interválico formado por las 3 partes, se tiene una selección de 39 asociaciones sobre las 65 que en total comprenden los niveles de densidad interválica [1 al 7] que emplea la obra. Las asociaciones proyectadas dentro del *espectro interválico módulo 12* forman un grupo homogéneo, sin huecos entre los niveles mencionados [ver ILUSTRACIÓN 6., líne continua].

Si se compara con las relaciones internas en el nivel que presentan los índices precedentes, la asociación interválica empleada en el extremo de mayor densidad [N7] se encuentra aislada [1/7]. El hecho no es casual, sino cargado de significación para orientar el sentido del análisis: la asociación en cuestión contiene uno a uno –en orden no permutado– los mismos intervalos que la escala menor armónica, al tiempo que ofrece una sonoridad límite de los contenidos armónicos en la obra:

- [1,1,1,2,2,2,3]  
 [2,1,2,2,1,3,1]



EJEMPLO 4. Asociación interválica A64 y escala menor armónica

Si dicha asociación se toma como meta final o bien como límite armónico dentro de *Partitas*, el plantear una construcción del camino inverso en dirección del nivel más simple [N1], permite descubrir aquellas que dentro del espectro interválico global estarían relacionadas con ella, independientemente de lo dictado por sistemas modales o tonales concretos. Al proponer un método de fusión interválica para derivar asociaciones, consistente en la *coagulación* por pares de intervalos de un mismo contenido, lo que se expresará por:

$$[(na + nb) + nx] = [nc + nx] \quad (24)$$

se logra obtener el conjunto particular de *asociaciones derivables* a partir de la referencial [A64]. Por medio del procedimiento, semejante al que se observa en el espectro que producen las asociaciones utilizadas por Orbón, el espacio espectral interválico se amplía, con un crecimiento proporcional al avance en dirección de los niveles de menor densidad.<sup>25</sup>

Nivel 7, A64: 1/7: 1u

u [1,1,1,2,2,2,3]

Nivel 6: 5/6 4u

- u [1,1,1,2,2,5] = [1,1,1,2,2,(2+3)]  
 u [1,1,1,2,3,4] = [1,1,1,2,3,(2+2)]  
 u [1,1,2,2,2,4] = [1,1,2,2,2,(1+3)]  
 u [1,1,2,2,3,3] = [1,1,2,2,(1+2),3]  
 n [1,2,2,2,2,3] = [1,(1+1),2,2,2,3]

Nivel 5: 11/14: 7u

- n [1,1,1,2,7] = [1,1,1,2,(2+5)] = [1,1,1,2,(3+4)]  
 u [1,1,1,3,6] = [1,1,1,3,(2+4)]

24 El signo = es empleado para indicar la equivalencia.

25 El quebrado indica el número de asociaciones empleada sobre las existentes en cada nivel. Se identifican por u las asociaciones utilizadas por Orbón y por n las que excluye su selección.

$$\begin{aligned}
 n [1,1,1,4,5] &= [1,1,1,(2+2),5] = [1,1,1,4,(2+3)] \\
 u [1,1,2,2,6] &= [1,1,2,2,(1+5)] = [1,1,2,2,(2+4)] = [1,1,2,2,(3+3)] \\
 u [1,1,2,3,5] &= [1,1,2,(1+2),5] = [1,1,2,3,(1+4)] = [1,1,2,3,(2+3)] \\
 u [1,1,2,4,4] &= [1,1,2,(1+3),4] = [1,1,2,(2+2),4] \\
 u [1,1,3,3,4] &= [1,1,(1+2),3,4] = [1,1,3,3,(2+2)] \\
 u [1,2,2,2,5] &= [1,(1+1),2,2,5] = [1,2,2,2,(1+4)] = [1,2,2,2,(2+3)] \\
 u [1,2,2,3,4] &= [1,(1+1),2,3,4] = [1,2,2,(1+2),4] = [1,2,2,3,(1+3)] = [1,2,2,3,(1+3)] \\
 n [2,2,2,2,4] &= [(1+1),2,2,2,4] = [2,2,2,2,(1+3)] \\
 n [2,2,2,3,3] &= [(1+1),2,2,3,3] = [2,2,2,(1+2),3]
 \end{aligned}$$

Nivel 4: 14/15: 10u

$$\begin{aligned}
 n [1,1,1,9] &= [1,1,1,(2+7)] = [1,1,1,(3+6)] \\
 u [1,1,2,8] &= [1,1,2,(1+7)] = [1,1,2,(2+6)] = [1,1,2,(3+5)] \\
 n [1,1,3,7] &= [1,(1+1),2,7] = [1,1,3,(1+6)] = [1,1,3,(2+5)] \\
 u [1,1,4,6] &= [1,1,(1+3),6] = [1,1,(2+2),6] = [1,1,4,(1+5)] \\
 n [1,1,5,5] &= [1,1,(2+3),5] = [1,1,(1+4),5] \\
 u [1,2,2,7] &= [1,(1+1),2,7] = [1,1,1,(1+6)] = [1,2,2,(2+5)] = [1,2,2,(3+4)] \\
 u [1,2,3,6] &= [1,(1+1),3,6] = [1,2,(1+2),6] = [1,2,3,(1+5)] = [1,2,3,(2+4)] \\
 u [1,2,4,5] &= [1,2,(1+3),5] = [1,2,(2+2),5] = [1,2,4,(2+3)] = [1,(1+1),4,5] = [1,2,4,(1+4)] \\
 u [1,3,3,5] &= [1,(1+2),3,5] = [1,3,3,(1+4)] \\
 u [1,3,4,4] &= [1,3,(2+2),4] = [1,(1+2),4,4] = [1,3,(1+3),4] \\
 u [2,2,2,6] &= [(1+1),2,2,6] = [2,2,2,(1+5)] = [2,2,2,(3+3)] \\
 u [2,2,3,5] &= [(1+1),2,3,5] = [2,2,(1+2),5] = [2,2,3,(1+4)] = [2,2,3,(2+3)] \\
 n [2,2,4,4] &= [2,2,(1+3),4] = [(1+1),2,4,4] = [2,2,(2+2),4] \\
 u [2,3,3,4] &= [2,(1+2),3,4] = [2,3,3,(2+2)] = [(1+1),3,3,4]
 \end{aligned}$$

Nivel 3: 11/12 (12/12): 11u

$$\begin{aligned}
 u [1,1,10] &= [1,1,(1+9)] = [1,1,(2+8)] = [1,1,(3+7)] = [1,1,(4+6)] = [1,1,(5+5)] \\
 u [1,2,9] &= [1,(1+1),9] = [1,2,(1+8)] = [1,2,(2+7)] = [1,2,(3+6)] = [1,2,(4+5)] \\
 u [1,3,8] &= [1,(1+2),8] = [1,3,(1+7)] = [1,3,(2+6)] = [1,3,(3+5)] = [1,3,(4+4)] \\
 u [1,4,7] &= [1,(1+3),7] = [1,(1+3),7] = [1,(2+2),7] = [1,4,(1+6)] = [1,4,(2+5)] = [1,4,(3+4)] \\
 u [1,5,6] &= [1,(2+3),6] = [1,(1+4),6] = [1,5,(1+5)] = [1,5,(2+4)] = [1,5,(3+3)] \\
 u [2,2,8] &= [(1+1),2,8] = [2,2,(1+7)] = [2,2,(2+6)] = [2,2,(3+5)] = [2,2,(4+4)] \\
 u [2,3,7] &= [(1+1),3,7] [2,(1+2),7] [2,3,(1+6)] [2,3,(2+5)] [2,3,(3+4)] \\
 u [2,4,6] &= [2,(1+3),6] [2,(2+2),6] [(1+1),4,6] [2,4,(1+5)] [2,4,(2+6)] [2,4,(3+3)] \\
 u [2,5,5] &= [2,(2+3),5] [(1+1),5,5] [2,(1+4),5] \\
 u [3,3,6] &= [(1+2),3,6] [3,3,(1+5)] [3,3,(2+4)] \\
 u [3,4,5] &= [3,(2+2),5] [(1+2),4,5] [3,(1+3),5] [3,4,(2+3)] \\
 n [4,4,4] &= [(1+3),4,4] [(2+2),4,4]
 \end{aligned}$$

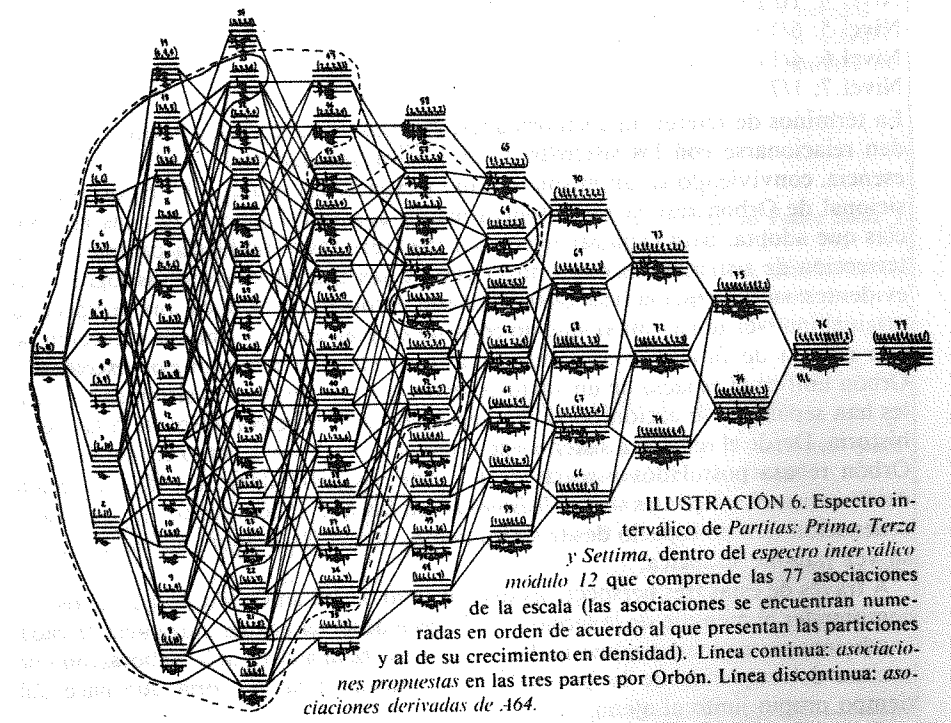
Nivel 2: 6/6: 6U

$$\begin{aligned}
 u [2,10] &= [(1+1),10] = [2,(1+9)] = [2,(2+8)] \\
 u [3,9] &= [(1+2),9] = [3,(1+8)] = [3,(2+7)] \\
 u [4,8] &= [(1+3),8] = [(2+2),8] \\
 u [5,7] &= [(2+3),7] \\
 u [1,11] &= [1,(1+10)] = [1,(2+9)] = [1,(3+8)] = [1,(4+7)] = [1,(5+6)] \\
 u [6,6] &= [(1+5),6] = [(2+4),6] = [(3+3),6]
 \end{aligned}$$

Nivel 1: 1/1: 1u

$$u [12] = [1+11] = [2+10] = [3+9] = [4+8] = [5+7] = [6+6]$$

Los nuevos resultados, 49 asociaciones, comprenden un espacio completo, en su totalidad derivado de la potencialidad interváltica de la asociación interváltica A64, de la cual se desprende la escala menor armónica, ámbito y sistema dentro del cual el autor parece realizar la selección particular de las 39 asociaciones identificadas más arriba [ver ILUSTRACIÓN 6., línea discontinua].



Cuando en apariencia el espacio recorrido parece estar autolimitado al de las escalas modales y tonales, al comparar la escala menor armónica y el sistema tradicional derivado de ésta, sólo un pequeño número entre las 49 asociaciones podría asimilarse a un sistema modal o tonal liberal. Por ejemplo, de las 39 asociaciones indicadas sólo 25 se identifican con algún sistema conocido:

1 2 3 4 5 6 7 11 14 15 17 18 25 26 27 28 29 30 31 33 40 41 42 43 44  
Mientras que las restantes no pueden definirse como parte de aquéllos:  
8 9 10 12 13 16 21 23 39 52 53 55 56 57.

Es espectro interválico mismo evidencia un empleo particularmente extenso de asociaciones dentro del límite de 7 sonidos. Visto en detalle, presenta una curva simétrica en cuanto a la densidad de sus niveles, al formar polos aislados en los extremos [1 y 7], mientras que tiende a una considerable concentración al centro, lo que, en términos de exploración del ámbito en el que se produce *Partitas*, se traduce por un índice elevado, como lo indica el que compara la dimensión de cada nivel interválico con respecto al número de asociaciones empleado:

Nivel 1: 1/1

Nivel 2: 6/6

Nivel 3: 11/12

Nivel 4: 10/15

Nivel 5: 6/13

Nivel 6: 4/11

Nivel 7: 1/7

En términos de referencia a sonoridades, *Partitas* excluye a muy pocas; unas pueden relacionarse con los sistemas de la música antigua; otras, con la actual; en esencia, conviviendo en un mismo tiempo y espacio musicales. El método compositivo de Orbón resulta ser entonces mayor constructivamente que las referencias que adopta, para explorar relaciones inadvertidas y establecer campos de intersección de sistemas. Es este último uno de sus propósitos y de sus logros más evidentes: su concepción de *modernidad* está entonces ubicada en una perspectiva original inadvertida al inicio, que no consiste en plantear el avance en dirección de una música de futuros, sino también de lo pasado. Explorador por excelencia, Orbón unifica el espacio de un vasto espectro interválico que los sistemas musicales han separado; su acción borra fronteras, como lo hace con respecto a las de la historia. Desde el recurso a sistemas de referencia, se observa cómo el *componer* de Orbón rebasa postulados y reglas de los sistemas, para llevar a cabo su acción desde categorías distintas —su *polisistema*—, en las que el compositor jerarquiza la ordenación tiempo-espacio desde su intuición, desarrollada sobre un campo que a su vez impone su lógica.

A través de estas tres perspectivas del universo de Julián Orbón, es quizá posible comprender el mensaje de la lección que ofrece desde el ángulo particular de cada condición: permanente propuesta del integrar frente al aislar, de la elaboración por encima del esquema, de la invención y la fuerza de la memoria que nace del tiempo propio junto al ajeno.

## OBRAS DE JULIÁN ORBÓN

### 1. Orquesta:

1945 Sinfonía en do mayor  
1947 Homenaje a la tonadilla  
1953 Tres versiones sinfónicas  
1955-56 Danzas sinfónicas  
1958 Concerto grosso  
1965-66 Partita No. 3

### 2. Instrumento solista y orquesta:

1985 Partita No. 4, para piano y orquesta

### 3. Música coral:

1944 Romance de Fontefrida, para cuatro voces mixtas  
1947 Suite de canciones de Juan del Encina, para coro a cappella  
1953 Crucifixus, motete para coro a cappella  
1967-68 Introito, para coro y orquesta  
1970-72 Dos canciones folklóricas, para coro y orquesta  
1970 Oficios de tres días, para coro y orquesta

### 4. Música vocal:

1942 Dos canciones con texto de Federico García Lorca  
1943 Canción a Nuestra Señora, para voz, vihuela, viola y violonchelo (sobre un poema de Fray Luis de León)  
1943 Pregón, para voz, flauta, oboe, fagot, corno y piano (sobre un poema de Nicolás Guillén)  
1955 Himnus ad Gall: Cantum, para soprano, flauta, oboe, clarinete, arpa y cuarteto de cuerdas

1960 Tres cantigas del Rey, para soprano, clavecín, percusiones y cuarteto de cuerdas (sobre textos de Alfonso el Sabio)  
1962-64 Monte Gelboé, para tenor y orquesta

### 5. Música de cámara:

1942 Obertura concertante, para flauta, piano y orquesta de cuerdas  
1943 Capricho concertante, para orquesta de cámara  
1944 Concierto de cámara, para corno inglés, trompeta, corno, violoncello y piano  
1944 Quinteto, para clarinete y cuerdas  
1964 Partita No. 2, para clavecín, vibráfono, celesta, armonio y cuarteto de cuerdas

### 6. Instrumento solistas:

1942 Tocatta, para piano  
1942 Sonata ("Homenaje al Padre Soler") para piano  
1950-51 Preludio y Tocatta, para guitarra  
1963 Partitas No. 1 para clavecín  
1974 Preludio y fantasía Tiento, para órgano

### 7. Música incidental para teatro:

1943 "Dos danzas" e "Interludio" para "La gitanilla" de Cervantes  
1943 "Música incidental" para la "Numancia" de Cervantes

Principales editoriales de la música de Julián Orbón:  
Boosey & Hawkes, Broude, Instituto Interamericano de Musicología, Presser, Southern.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. Diccionarios:

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, 1980, vol. 13 (artículo por Aurelio de la Vega)

*Baker's biographical dictionary of musicians*, rev. Nicolas Slonimsky, 1978 (6a. edición)

*The international cyclopedia of music and musicians*, ed. Bruce Bohle, 1975, 10a. edición.

*Diccionario biográfico de la música*, J. Ricart Matas, Ed. Iberia, España, 1966, 2a. edición.

*Rieman Musik Lexikon*, B. Schott's Söhns, Mainz (Maguncia, Alemania), 1975, p. 305.

*Musique. 10,000 composerus du XII au XX siècle. Repertoire chrono-ethnique*, Helène Hermil, Paris, 1983.

*Diccionario de la música cubana*, Helio Orovio, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981.

*Diccionario de la música Labor*, España, 1954, 2o. tomo.

*Música y músicos de Latinoamérica*, Otto Mayer-Serra, Ed. Atlante, México, 1947.

### II. Libros:

Béhague, Gerard, *Music in Latinamerica. An introduction*, Prentice Hall, E/U/I, 1979, pp. 257, 259, 260-61, 301.

Aretz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI/ Unesco, serie "América Latina en su cultura", México, 1977, pp. 59, 65, 70, 162, 167, 170, 172, 196.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme 19, México, 1946 (1a. edición), pp. 259-262. También: Fondo de

Cultura Económica, Colección Popular, Mexico, 1972.

Lezama Lima, José, *Julián Orbón*, "Tratados de la La Habana", La Habana, 1958, p. 367.

### III. Revistas:

● *Composers of the Americas*, VI, Washington D. C. (O.E.A.), 1960, p. 85. Contiene datos biográficos y catálogo de obras.

● *Diálogo con Julián Orbón*, "Exilio" No. 2, 1969, p. 5.

● Estrada, Julio, "La música en Cuba" de Alejo Carpentier, Casa del Tiempo, vol. II, No. 21, México, mayo de 1982.

● Orbón, Julián, *Tradición y originalidad de la música Hispanoamericana*, Revista del Conservatorio No. 1, México, julio de 1962.

También: boletín Interamericano de Música No. 34, Washington D. C./ Unión Panamericana, O.E.A., marzo de 1963.

● De la Vega, Aurelio, *La música artística latinoamericana*, Boletín Interamericano de Música No. 82, Washington D. C./ O.E.A., nov. 1971 feb. 1972., pp. 24,25: "Cuba".

### Para estrenos y conciertos de la música de Orbón ver:

● *Boletín de música y artes visuales*, departamento de asuntos culturales, Unión Panamericana, Washington D. C. (desde 1950)

● *Boletín Interamericano de música*, Unión Panamericana/ O.E.A., Washington D. C. (desde 19 )

*Compilación documental: Sofía González de León*

# NOTAS SIN MÚSICA



## LIBROS

### Juan Arturo Brennan

Con la evidente intención de desentrañar el significado ulterior de la música, Rafael Figueroa ha abordado la elaboración de un breve análisis semiótico de la música, publicado en Toluca en 1985. Desde el inicio, el autor se plantea la resolución de cuestiones arcanas, como el porqué del quehacer musical y la posibilidad de definir los requisitos ideales de una música para agradar al gran público. Al abordar el problema de definir la música, Figueroa no avanza más que sus múltiples predecesores, y el lector queda todavía con una percepción intuitiva de la esencia musical. Signo, significado, sintagma, discurso, se convierten en melodía, armonía, ritmo, forma, dentro del esquema analítico del autor en su intento de crear un sistema semiótico válido para aprehender a través de él todo lo que de alusivo tiene la música. Al enfocar sus primeros intentos a partir, por ejemplo, de la descripción de las cualidades físicas del sonido (frecuencia, amplitud de onda), el autor deja en el aire una cuestión que

podría ser equivalente a tratar de analizar el significado de la literatura a partir de la forma física de cada letra impresa. No se avanza mucho tampoco en los párrafos dedicados a la ideología en la música, cuestión que se ha debatido hasta el cansancio sin posibilidad de hacer de toda música un discurso político o, por el contrario, considerarla como un lenguaje absoluto y abstracto. Después de todo, al describir a la música como un producto manipulado por las clases en el poder, Figueroa abandona su empresa semiótica para caer sin mucha convicción en el área de la sociología y los medios de comunicación. En suma, este trabajo de análisis musical no se acerca a la posibilidad de vulnerar lo dicho por el crítico vienés Eduard Hanslick en 1854: *La música es su propio significado*.

### PASOS SOBRE EL SILENCIO: APUNTES PARA UNA SEMIOTICA DE LA MUSICA

Rafael Figueroa

Centro Toluqueño de Escritores

Colección Becarios, Toluca, México, 1985

De un pianista a otro, toda proporción guardada: allá por 1949 se publicó en Francia un interesante libro dedicado por Alfred Cortot a analizar la vida y la obra de Federico Chopin. Recientemente, ha aparecido la traducción al castellano

de la obra, cuya lectura es un apoyo invaluable para acercarse a un Chopin que en general ha sido incomprendido por la posteridad. Cortot inicia su estudio a partir de un curioso análisis del aspecto físico de Chopin basado en los retratos pictóricos y hablados de sus contemporáneos. No es casualidad que Alfred Cortot, uno de los más notables pianistas de su generación, ponga un énfasis especial en la descripción de las manos de Chopin, unas manos que, según los entendidos, maravillaron a sus contemporáneos. Otra de las facetas poco conocidas de Chopin es la de su actividad como maestro. Cortot la explora a través de referencias directas y textos de la época, incluyendo algunos datos tomados directamente de personajes que conocieron a Chopin en persona. Aquí Cortot critica con vehemencia a aquellos que en diversos momentos se han adjudicado la dudosa posición de ser los *herederos musicales* de Chopin. Esta sección de la obra está complementada con la transcripción de un interesantísimo texto de Chopin sobre cuestiones pianísticas. La correspondencia de Chopin analizada por Cortot se refiere casi exclusivamente a sus obras; el autor, evidentemente, está menos interesado en la vida íntima del compositor que en su pensamiento musical. Más adelante, el carácter de Chopin es retratado a través de los ojos y los textos de quienes convivieron con él, y Cortot se detiene en un asunto de evidente importancia histórica y musical: la relación de Chopin con Francia, su tierra adoptiva, relación que a pesar de todo no hizo que Chopin olvidara su natal Polonia, teniéndola siempre presente en su música y en su pensamiento. En suma, a través de su texto, Cortot nos pone en contacto con facetas poco exploradas del carácter de Chopin y nos aclara la percepción frecuentemente errónea que se tiene de él, un músico que a pesar de lo que algunos puedan creer, fue mucho más que un pianista de salón que hacía suspirar a las damiselas: fue uno de los músicos más geniales de su tiempo.

#### ASPECTOS DE CHOPIN

Alfred Cortot  
Colección Alianza Música  
Alianza Editorial, Madrid, 1986

El libro que Claude Rostand publicara en 1969 sobre Anton Webern está enfocado, fundamentalmente, a probar una tesis: que Webern fue el

compositor directamente responsable de haber cerrado la brecha de un cuarto de siglo de avance que existía entre las artes plásticas y la música en los albores del siglo XX. Más ortodoxo que el libro de Cortot sobre Chopin, el de Rostand sobre Webern sigue un método convencional, que se inicia con una biografía del compositor, ciertamente ilustrativa, en la que destacan algunos asuntos importantes, como la relación estrecha entre Webern y Alban Berg, y la admiración de Webern por la música de Mahler. A lo largo del bosquejo biográfico planteado por Rostand, emerge un elemento importante: la larga y fructífera relación de Webern con la pintora y poetisa Hildegard Jone, cuyos textos fueron utilizados por el compositor en cinco de sus obras vocales. Hacia el final de la parte biográfica de la obra, Rostand nos ofrece datos muy completos sobre la trágica muerte de Webern, acribillado en Mittersill en 1945 por un soldado estadounidense involucrado en una operación de mercado negro.

Después, Rostand ofrece la que sin duda es la parte más interesante del libro: un análisis de la obra completa de Webern (las 31 obras que tienen número de opus), que a pesar de lo que pudiera creerse, no ocupa más de 76 páginas. He ahí la admirable concisión del pensamiento y la música de Webern; no bromeaba del todo Julio Estrada al referirse a él como *Anton Breven*. Como preludeo al análisis de la música de Webern, Rostand se refiere a dos interesantes clasificaciones de la obra weberniana, debidas a Robert Craft y a Pierre Boulez, en las que se divide la producción del compositor en periodos muy claramente definidos. Un catálogo cronológico de la música de Webern y una selección discográfica completan este interesante libro, que arroja una muy necesaria luz sobre uno de los más notables compositores de este siglo, para quien, en efecto, menos fue más.

#### ANTON WEBERN

Claude Rostand  
Colección Alianza Música  
Alianza Editorial, Madrid, 1986

NOTA: Vale la pena comentar que los libros sobre Chopin y Webern reseñados aquí llevan esta nota: "La colección ALIANZA MUSICA ha sido patrocinada por el Fondo Musical Adolfo Salazar, creado en México por D. Carlos Prieto en memoria y homenaje al historiador y crítico musical español que vivió, trabajó y falleció en la capital mexicana."

Con motivo del cincuentenario del Palacio de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes editó recientemente una serie de libros que son un compendio de lo acontecido en el máximo recinto artístico de México durante el primer medio siglo de su existencia. Uno de ellos está dedicado al teatro; los otros dos, que tratan de la música y la ópera, pueden ser objeto de una reseña conjunta, por lo unitario de su concepción, diseño y forma. Ambos tomos ofrecen una prolija cronología comentada sobre lo que ha ocurrido en Bellas Artes a lo largo de 50 años: desde un recital de Jascha Heifetz (1934) y la puesta en escena de *Tosca* (1935) hasta el año de 1984. Las cronologías están profusamente ilustradas, con portadas de programas de mano, partituras, documentos, y sobre todo, con muchísimas fotografías que nos permiten un contacto visual con personajes que antes sólo eran nombres famosos y arcanos. En el caso del tomo sobre música, se mencionan también los conciertos y recitales de corte popular, y hay una sección especial dedicada a comentar los eventos realizados por el INBA para conmemorar el cincuentenario del Palacio. Como complemento a las cronologías, se

ofrecen exhaustivos cuadros sinópticos sobre todo lo visto y oído en el Palacio de Bellas Artes a lo largo de medio siglo de música y ópera. Además de lo que representan como un fascinante viaje por la historia musical del México moderno, ambos tomos representan un invaluable material de consulta, tanto en el aspecto puramente informativo como en el aspecto gráfico y visual, y un inmejorable acercamiento a lo que ha ocurrido en medio siglo en el interior de la envoltura de mármol ideada por Adamo Boari en los albores de este siglo.

#### PALACIO DE BELLAS ARTES: 50 AÑOS DE MUSICA

Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes  
México, 1986

#### PALACIO DE BELLAS ARTES: 50 AÑOS DE OPERA

Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes  
México, 1986

Triste, triste... Alicia Urreta ha muerto.

Alicia Urreta, querida y generosa amiga, pianista notable, infatigable animadora y promotora de la música mexicana, creadora de inolvidables páginas de música y mujer sabia, murió el mes de diciembre, víctima del implacable destino que no mira ni oye.

Alicia Urreta fue una mujer que tuvo varias voces internas y que supo encontrar los espacios adecuados para dejar hablar a cada una de ellas. Es posible oír a una Alicia Urreta en su música de teatro y oír a otra en su música para piano, y escuchar a otra más en su música vocal. Es siempre la misma, pero siempre es diferente como una imagen que se reflejara en un juego de espejos.

Poseía esa maravillosa cualidad de los grandes intérpretes de desaparecer detrás de la obra para permitir a la música dialogar directamente con el oyente. Su vida y su obra fueron una constante aventura en el mundo de la música. Su nombre siempre nos llenó de orgullo, hoy nos cubre de tristeza.

Descanse en paz.

M. L.



## NOTICIAS DE JAPON

Desde hace varios meses nuestro amigo y colaborador Daniel Catán se encuentra en Japón realizando toda suerte de estudios y divulgando la nueva música mexicana. En una de nuestras próximas entregas publicaremos un diálogo de Catán con Takemitsu. Por el momento, Catán nos envía una *Shigoto-no Shuhen*, esto es, una "nota sin música".

## YURIKO KURONUMA RECIBE EL AGUILA AZTECA

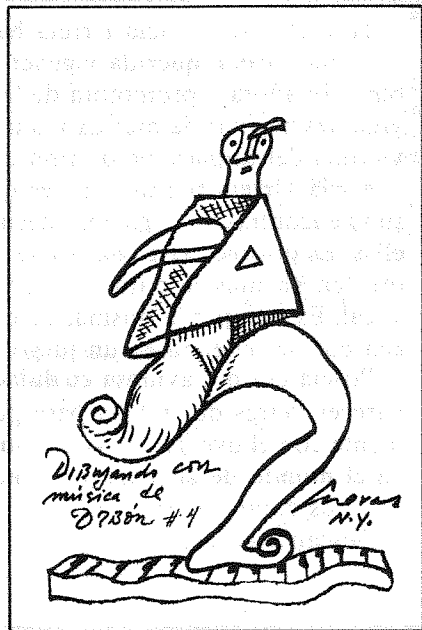
El embajador de México en Japón, Sergio González Gálvez, hizo entrega del Aguila Azteca a la maestra Yuriko Kuronuma. Esta condecoración es el máximo reconocimiento que el gobierno de México otorga a los extranjeros que estrechan los lazos de unión entre su país y México. En el caso de Yuriko Kuronuma se trata de un reconocimiento ampliamente merecido, pues su relación con México ha sido larga y muy fructífera. La academia de violín que fundó en México y que lleva su nombre realiza un interesante programa de intercambio cultural entre niños mexicanos y japoneses que ha tenido repercusiones conmovedoras e inmensamente importantes para México. Los niños japoneses que viajaron a nuestro país fueron quienes encabezaron la colecta en Japón para enviar fondos a México después del terremoto.

En 1985 doce jóvenes violinistas mexicanos (de entre 9 y 14 años de edad), alumnos de la academia de Kuronuma, realizaron una gira de doce conciertos por todo Japón. El talento de estos jóvenes logró captar la atención pública a tal grado que uno de los conciertos fue televisado en red nacional. Un público enorme conoce a los niños mexicanos y no es sorprendente, entonces, que se agoten las localidades para los conciertos que Yuriko Kuronuma ofrece en Japón.

Recientemente Kuronuma se presentó en Yatsugatake con el Trio Japón. Yatsugatake es para los ciudadanos de Tokio algo así como Valle de Bravo para los capitalinos, pero hay una diferencia importante: Yatsugatake tiene un extraordinario calendario de conciertos de cámara. Personalidades como Sviatoslav Richter, Alicia de la Rocha y el Cuarteto Smetana han ofrecido recitales en esta temporada. Pero en los conciertos no hay pretensión, ni endiosamiento, ni "divas", ni *show business*. El público está sentado a un metro de distancia del artista y al terminar el recital los organizadores ofrecen un bufet para que los artistas y el público puedan charlar relajadamente.

El programa del Trio Japón incluyó una obra desconocida para el público japonés. Además del trío *Archiduque* de Beethoven y el *Dumky* de Dvorak se escuchó el *Trio Romántico* de Manuel M. Ponce. Una breve explicación de la maestra Kuronuma sobre la vida y la obra de Ponce hizo que el público tuviera el marco de referencia adecuado para disfrutar mejor la obra.

Daniel Catán



## EL MISTERIO DE LA SANDIA

El mes de febrero estuvo teñido de notas que no le pedían nada a *Vanidades* o *Casos de alarma*: del chisme frívolo a la morbosa especulación. La víctima de los desaguisados fue nada más y nada menos que Liberace, el pianista más cursi de todos los tiempos. La muerte parece tragedia suficiente para cualquiera, sin embargo el pianista de las capas de lentejuela y los pianos transparentes, no sólo murió, sino que ahora padece —desde su cielo de terciopelo rosa— las molestias de una investigación sobre las causas de su muerte. Alguien quiso hacerle un favor al pianista y dijo que había muerto por una dieta deficiente. Según el informante, Liberace llevaba semanas sin comer otra cosa que sandías. Todo mundo en Las Vegas (el único sitio donde actuaba el pianista) sabía de la excentricidad de Liberace. Las noticias relacionadas con su estilo de vida ponían el acento en detalles como su afición a flotar de muertito en una alberca de champaña o a jugar al golf con palos de oro. Estos eran los verdaderos chismes de Liberace. A estas alturas del siglo veinte ya nadie se puede asombrar con la homosexualidad. Sin embargo, la historia de la sandía hizo que los más eminentes chicos de la prensa amarillista recordaran la homosexualidad del pianista. "Cáspita", murmuró uno de ellos emulando a la Pequeña Lulú, "se me hace que 'sandía' es un anagrama de SIDA". Sobraba una *ene*, pero esto es lo de menos cuando se trata de un escándalo. Y llovieron las interrogantes: ¿de veras estaba comiendo sandía?, ¿cómo se la comía? Si el amigo (a estas alturas su peor enemigo) de Liberace hubiera dicho que murió de un infarto, nadie habría sospechado. El caso es que la historia del pianista terminó con entrevistas a médicos que finalmente aclararon que sí había muerto de SIDA.

Esta nota de *Pauta* no está libre de culpa. Nos ha influido el estilo de nuestros colegas de la nota roja. Sin embargo, en defensa de Liberace hay que decir que su trayectoria como pianista rebasa el escándalo. Es cierto que puso la música al servicio de un Dios de mermelada. Sus ejecuciones de Beethoven, Chopin y Mozart en los escenarios de Las Vegas son un monumento al *kitsch*. Pero la música resiste todo. Semejantes a los chocolates de mazapán de almendra que se venden con el nombre del divino Mozart, los conciertos de Liberace sirvieron para que las señoras de pantu-

flas de peluche y los administradores de empresas oyeran a los clásicos. Todo mundo tiene derecho a ser tan cursi como le plazca y de disfrutar la música a su manera. *Pauta* saluda a Liberace en su Panteón de malvavisco y le envía este *jai-kai* de José Juan Tablada:

SANDIA  
Del verano roja y fría  
carcajada,  
rebanada  
de sandía!

## RESULTADOS DEL CONCURSO CARLOS CHAVEZ

El Concurso Internacional de Jóvenes Compositores "Carlos Chávez", convocado por el Conservatorio Nacional de Música, en colaboración con el INBA, el CREA y la Secretaría de Relaciones Exteriores, tuvo una muy nutrida participación: 108 partituras fueron enviadas para el concurso, 61 de ellas de compositores extranjeros. El jurado estuvo integrado por Manuel Enríquez, Leopoldo Téllez, Federico Ibarra, Mario Lavista, el compositor húngaro Istvan Lang y el guitarrista cubano José Ángel Pérez Puente. El fallo del jurado fue el siguiente: en la categoría de composición para música de orquesta resultó ganador el japonés Akira Kobayashi, por su "Concierto para piano y orquesta"; en la categoría de composición para orquesta de cámara el premio se declaró desierto, y en la categoría de composición para conjuntos instrumentales el premio fue dado al uruguayo Alvaro Carlevaro Castro, por su obra "Diálogo para flauta, guitarra y percusión". Además obtuvo mención honorífica el cubano Julio Felipe Roloff-Gavilán por su "Concierto para violín y orquesta". Esta es la primera edición del concurso "Carlos Chávez" que se celebrará cada año. La cantidad de obras que participaron hace esperar que el siguiente concurso será igualmente interesante. Las obras premiadas se editarán e interpretarán en el curso del año.

## Juan Arturo Brennan

Por encima del prestigio de personajes como Terry Riley y Steve Reich, ha sido Philip Glass el compositor que, extraoficialmente, ha quedado unido como apóstol máximo del minimalismo. Después de los éxitos cosechados con obras como sus óperas *Finstein on the beach* y *Satyagraha*, Glass ha trascendido los confines de la música de concierto para abordar otros medios. En los últimos años, ha recibido numerosas comisiones para componer música de cine y teatro, y sus inconfundibles minimalismos sonoros se escuchan por doquier en los Estados Unidos. Recientemente, Glass ha abordado un género relativamente nuevo para él: la canción. Evidentemente, su experiencia en la composición de óperas le ha sido de gran utilidad, pero las canciones que ha producido están claramente alejadas de lo que podría ser nuestro concepto más o menos generalizado del *lied* de concierto. Inteligentemente, Glass se ha aproximado a la composición de canciones a través de la óptica de los especialistas en el género. Así, en su colección titulada *Songs from liquid days*, Glass ha recurrido a escritores especializados justamente en la canción: Paul Simon, Suzanne Vega, Laurie Anderson y David Byrne, poetas mucho más cercanos al mundo de la cultura popular que al de la literatura convencional. Siguiendo lógicamente esta línea de conducta, Glass ha elegido cuidadosamente a los intérpretes de esta colección de canciones, y, nuevamente, ha echado mano a personajes claramente identificados con la música de raíz popular: Linda Ronstadt, Bernard Fowler, Douglas Perry, Janice Pendarvis y el trío vocal femenino The Roches. El resultado es una serie de canciones de gran frescura, alternativamente épicas y líricas, ligeras y profundas, acompañadas por un conjunto instrumental compacto pero tímbricamente sustancioso. El contenido musical es cien por ciento Glass, con sus progresiones armónicas simples, sus armonías desdobladas como arpeggios, sus patrones rítmicos y melódicos repetitivos y, sobre todo, la omnipresente filosofía minimalista de que menos es más. En suma, una muy

interesante colección de canciones debida a la pluma de un compositor al que bien vale seguirle la pista por lo que representa en el mundo de la música de hoy.

**PHILIP GLASS:** *Songs from liquid days*

Voces: Janice Pendarvis, Linda Ronstadt, Bernard Fowler, Douglas Perry, The Roches.

Conjunto Instrumental *Philip Glass*

Michael Riesman, director

CASSETTE CBS FMT 39564

La puesta en escena que la Opera de Bellas Artes realizara hace algunos meses de la *Salomé* de Richard Strauss provocó, entre otras cosas, la saludable curiosidad de escuchar algunas versiones discográficas de esta espléndida e infernalmente complicada música. En estos tiempos, y omitiendo el por ahora inalcanzable mundo del disco compacto, pueden hallarse con cierta facilidad tres versiones completas de *Salomé*, todas ellas con artistas de primera línea, y en etiquetas de gran solvencia técnica: la de Karl Böhm en Deutsche Grammophon, la de Georg Solti en Lon-

## EL GATO OFFENBACH

Todos preguntan por qué Offenbach se llama Offenbach y cuando digo por qué nadie quiere creerlo. Sucede que en los primeros días Offenbach solía cantar. A veces lo hacía a las dos de la mañana y su canto era tan poco melodioso que ofendía a Bach.

Guillermo Cabrera Infante, *O. Seix Barral*.

don, y la de Herbert von Karajan en Angel. Cada una tiene interesantes aportaciones estilísticas, y proposiciones interpretativas dignas de ser tomadas en cuenta y comparadas con las otras. Entre las tres versiones, sin embargo, destaca por su fuerza y claridad la de Karajan. En esta grabación, el director austriaco logra una continuidad musical admirable, y una lectura llena de matices y hallazgos sonoros que en general supera a las otras dos. Desde el transparente y decadente inicio de la obra, hasta el pervertido y tormentoso final, Karajan mantiene una tensión llena de energía, que es liberada magistralmente durante el monólogo final de Salomé y el breve episodio que cierra la obra, interpretado con la dosis adecuada de furia que, sin duda, fue la intención original de Strauss. Este espléndido álbum ofrece además un muy interesante análisis histórico y musicológico de *Salomé* a cargo de Anna Amalie Abert, y una interesante bitácora de la grabación, escrita por Peter Schreiber. Para quienes hayan visto y oído la *Salomé* de Bellas Artes y se hayan quedado con la curiosidad de descifrar la magistral música de Strauss, se recomienda ampliamente el análisis de esta versión grabada en la que Hildegard Behrens hace una *Salomé* verdaderamente electrizante.

**RICHARD STRAUSS:** *Salomé* (completa)

Hildegard Behrens, Karl-Walter Böhm, Agnes Baltsa, Wieslaw Ochman, Heljä Angervo.

Orquesta Filarmonica de Viena.

Herbert von Karajan, director

ANGEL SBLX-3848 (2 discos)

La reciente aparición del disco que contiene los cuatro cuartetos de cuerda de Manuel Enriquez es sin duda una de las más importantes adiciones a la discografía de la música mexicana de concierto, sobre todo por lo que representa como una oportunidad de analizar cómo una forma musical de orígenes tan clásicos puede ser transformada en nuevos mundos sonoros en manos de un compositor sólido y consistente. Las fechas de composición de los cuatro cuartetos (1957, 1967, 1973, 1984) dan una indicación de lo que puede esperarse en cuanto a la evolución del pensamiento musical de Enriquez y su aproximación a una forma musical que ha hecho muy suya. El primero de los cuartetos está todavía firmemente anclado en la tradición de las primeras décadas de este siglo, y al mismo tiempo, presenta rasgos

plenamente identificables con la escritura de Enriquez. Está presente todavía, quizá, el espíritu de los cuartetos de Revueltas, escritos casi 30 años antes, pero Enriquez mira más hacia el futuro que hacia los antecedentes. Como prueba, el intenso y dramático segundo movimiento del primer cuarteto, que poco tiene que ver con la extroversión típica de Revueltas. El gran salto está dado entre el primer cuarteto y el segundo. El instrumental adquiere una importancia fundamental, y los modos de producción del sonido se vuelven protagonistas. Lo mismo puede decirse del tercer cuarteto, y en ambos se hace evidente la disciplina de Enriquez al cuidar el desarrollo formal, simultáneamente libre y riguroso, y balancearlo con las técnicas instrumentales empleadas. En la nota discográfica se hacen varias referencias a la forma arco, aplicada a un cuarteto específico o a uno de sus movimientos. Sin duda, el concepto puede aplicarse también al conjunto de las cuatro obras, ya que el *Cuarteto IV* representa de algún modo una síntesis de los conceptos trabajados en los primeros tres. Podría hablarse de un depurado neoclasicismo y al mismo tiempo, de una aproximación consciente a lo cíclico.

Nuevamente, a la luz de esta grabación, se impone mencionar la inseparabilidad de Manuel Enriquez el compositor y Manuel Enriquez el instrumentista. En el fluir lógico de la música de sus cuartetos se escucha claramente el pensamiento de un compositor que conoce a fondo los instrumentos de cuerda y que explota sus posibilidades con un sólido conocimiento de causa. Esta cualidad, sumada al evidente compromiso con que el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano ha abordado esta grabación, permite que aún los pasajes más complejos de estas obras emerjan con una gran claridad.

A la segunda o tercera adición de los cuatro cuartetos de Enriquez, uno puede dejarse llevar por el historicismo, y pensar que estas obras podrían agruparse, por su importancia, con los cuatro cuartetos de Revueltas, y con los de Chávez. Su estatura musical lo justifica, pero es menester tomar en cuenta que Manuel Enriquez, lúcido, activo y creativo, todavía tendrá mucho que decir sobre los instrumentos de cuerda, y que con el estímulo continuo que representa la presencia del Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, es probable que su Cuarteto IV no sea el último de la serie.

**MANUEL ENRIQUÉZ:** *Los cuatro cuartetos de cuerdas*

Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano  
Serie Siglo XX. Volumen I  
INBA-SEP-CENIDIM

Ya circula por ahí el segundo volumen de la serie titulada *Música contemporánea de cámara*, cuya primera entrega, dedicada a la música de Jorge Córdoba, fue reseñada en el número 17 de *Pauta*. Este segundo volumen nació también al impulso del siempre inquieto Jorge Córdoba, quien en esta ocasión comparte el espacio discográfico con Ulises Gómez y su música. Dos obras de Córdoba ocupan el primer lado de este disco. La primera, *Juegos sonoros*, para piano, es una interesante aproximación a lo repetitivo por acumulación, y después, por sustracción, con una llamativa derivación hacia la sonoridad del piano preparado, que parece sugerir la cercanía del mundo de las percusiones. Son precisamente las percusiones las protagonistas de la segunda obra de Córdoba, *Fusión*. La pieza está construida con una buena variedad motivica, y no faltan por ahí los elementos que aglutinan y cohesionan a base de su reexposición periódica. El segundo lado del disco nos muestra tres obras de Ulises Gómez, en las que el clavecín es fundamental. Cuando Ulises Gómez afirma que sus *Tres bagatelas* para clavecín son neobarrocas, se apega con rigor al evidente estudio de todo aquello que es específicamente clavecinístico. En otras palabras, las *Tres bagatelas* hacen evidente el hecho de que el compositor ha estudiado a Scarlatti y a Bach antes de emprender este trabajo.

La *Sonata para clavecín y guitarra*, que sigue con libertad el modelo clásico de la forma, ofrece interesantes acotaciones contrapuntísticas que desafortunadamente se pierden un poco por la falta de un buen balance de grabación: el clavecín tiende a opacar notablemente a la guitarra. Finalmente, el *Estudio para clavecín*, la más austera obra de este disco, nos presenta al compositor en una faceta menos ligada con el pasado del clavecín y más cercana a las preocupaciones del lenguaje contemporáneo, como lo demuestra el hecho de que el *Estudio* es una obra de forma relativamente abierta en cuanto a la secuencia de ejecución de sus partes.

Otro buen esfuerzo de promoción de la música mexicana de hoy, debido por entero a los compo-

sitores involucrados. La continuidad de este tipo de trabajo discográfico permitirá, entre otras cosas, que en el futuro puedan producirse grabaciones de este tipo con una mayor solvencia técnica; en este disco, aún está presente el ruido de una pasta débil, y algunos pre-ecos que ensucian un poco el ámbito sonoro.

#### MUSICA CONTEMPORANEA DE CAMARA, Vol. 2

Obras de Jorge Córdoba y Ulises Gómez  
Jorge Córdoba, piano. Alejandro Reyes,  
percusión. Agueda González, clavecín. Oscar  
Solís, guitarra.  
EMI LME-247

He aquí un disco bastante extraño. Contiene, fundamentalmente, la *Misa de la coronación* de Mozart, que en este caso sirve como una serie de interludios sacro-musicales a la celebración de una solemne misa por la festividad de San Pedro y San Pablo. El evento es de reciente memoria, y se transmitió en vivo por radio y televisión a todo el mundo. ¿El lugar? La Basílica de San Pedro en Roma. ¿El oficiante? Karol Wojtyła, conocido como Juan Pablo II para sus fieles. Escuchar este disco es, sin duda, una experiencia interesante. Las partes del oficio religioso se alternan con las partes de la *Misa de Mozart*; los textos del oficio se leen en latín, español, inglés, alemán, polaco, japonés, árabe, francés e italiano. ¿A qué se ha dado prioridad en esta producción discográfica? Veamos: las notas, profusas y multilingües, nos hablan de los Apóstoles como puntal de la iglesia, y de las peculiaridades de la festividad de San Pedro y San Pablo. ¿Y Mozart? A él le dedican unas diez líneas en medio de todo esto. Evidentemente, la ceremonia misma, y la grabación que nos ocupa, han sido más un evento de multimedia que una empresa musical. Grabado por la Deutsche Grammophon con la colaboración de Radio Vaticana, el disco, aunque digital, hace evidente la cualidad viva de lo grabado, la cual, a pesar de lo que digan algunos snobs, es muy inferior a las grabaciones de estudio. Se nota, sin embargo, la mano de Karajan en el asunto, y se nota igualmente la calidad de sus intérpretes. En medio de toda esta faramalla religiosa, dos elementos son dignos de mención: la impresionante acústica de la Basílica de San Pedro, y la cristalina voz de Kathleen Battle en la *Misa* de Mozart. Para una parte del oficio, se in-

terpreta también el *Ave verum corpus* de Mozart, como complemento al rito. En suma, un disco curioso, sólo apto para fieles de hueso colorado, y para quienes quieran mostrar, orgullosos, al crédito que los productores dan a Televisa por su participación en esta magna y piadosa empresa.

Ahora bien, si el lector se interesa de todos modos por la *Misa de la coronación* de Mozart, se le recomienda ampliamente la grabación *standard*, también dirigida por Karajan, en la que esta obra es acompañada por el soberbio *Te Deum* de Anton Bruckner. Solistas de primer orden, y la orquesta berlinesa en sus mejores momentos, hacen de estas versiones un auténtico *tour de force* por la energía que nunca decae, y por la precisión musical de los involucrados.

Esta versión tiene además la evidente ventaja de que no hay liturgia que interrumpa el flujo de la música.

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *Misa de la coronación*

(Con el oficio religioso por San Pedro y San

Pablo) Kathleen Battle, soprano. Trudeliene Schmidt, y contralto. Gösta Winbergh, tenor. Ferruccio Furlanetto, bajo.  
Orquesta Filarmónica de Viena; *Wiener Singverein*.

Herbert von Karajan, director  
DEUTSCHE GRAMMOPHON 419096 (Digital, grabación en vivo)

**WOLFGANG AMADEUS MOZART:** *Misa de la coronación*

ANTON BRUCKNER: *Te Deum*  
Anna Tomowa-Sintow, soprano. Agnes Baltsa, contralto. Werner Krenn y Peter Schreier, tenores. José van Dam, bajo  
Orquesta Filarmónica de Berlín; *Wiener Singverein*

Herbert von Karajan, director.  
DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 704

Aun los menos entendidos en música pensaban que el sonido del saxofón era anacrónico en una casa de tanta alcurnia. 'Suenan como un buque', había dicho la abuela de Nena Daconte cuando lo oyó por primera vez. Su madre había tratado en vano de que lo tocara de otro modo, y no como ella lo hacía por comodidad, con la falda recogida hasta los muslos y las rodillas separadas, y con una sensualidad que no le parecía esencial para la música. 'No me importa qué instrumento toques -le decía- con tal de que lo toques con las piernas cerradas'. Pero fueron esos aires de adioses de buques y ese encarnizamiento de amor los que le permitieron a Nena Daconte romper la cáscara amarga de Billy Sánchez.

Gabriel García Márquez



## DIEMECKE A LA OPERA

El 86 cerró con buenas noticias en la Compañía Nacional de Opera del INBA. El director Enrique Diemecke se incorpora como Director Artístico de la Compañía. Además de atender a compromisos internacionales, Diemecke estaba al frente de la Sinfónica de Xalapa. Además, el director Enrique Barrios se incorpora como Subdirector de la Compañía Nacional de Opera. *Pauta* les desea mucho éxito en su gestión.

## DIALOGO EN RADIO UNAM

El mes de enero ha traído un cambio de programación singular en Radio UNAM. Pocas cosas han sido tan estimulantes en la vida reciente del país como el diálogo entre la Comisión de Rectoría y el Consejo Estudiantil Universitario. La música ha cedido su sitio a un foro de la democracia. Esperamos que los resultados sean igualmente democráticos, el mejor prelude para un retorno a la música.

## JULIO ESTRADA A ALBUQUERQUE

Las inquietudes de Julio Estrada no tienen fronteras conocidas. Mente sin *finis terrae*, la suya aborda tan pronto el rock como las computadoras o las matemáticas puras. En esta ocasión, Estrada viajará a Albuquerque, Nuevo México, para impartir un seminario en la universidad y, sobre todo, para trabajar con un compositor en una reservación india. ¿Se convertirá Estrada en etnomusicólogo? Esto lo sabremos dentro de tres meses, cuando regrese de Albuquerque (o antes, si nos manda señales de humo).

## LUCAS FOSS EN MEXICO

El compositor alemán-norteamericano Lucas Foss dirigió a la OFUNAM en la Sala Nezahualcóyotl los días 23 y 25 de enero. El programa no podía haber sido mejor: Copland, Sibelius, Ravel

y una suite sinfónica del propio Foss que se escuchó por primera vez en México y que pertenece a su ópera *Griffelkin*, compuesta en 1955.

## JORGE RISSI A URUGUAY

El notable violinista Jorge Rissi regresó a su país, Uruguay, después de haber desarrollado una intensa labor en México como músico y maestro. Rissi se hará cargo de la sección de música del Instituto de Cultura de Uruguay. El violinista deja varios huecos difíciles de cubrir, pero la responsabilidad más severa ha caído en hombros de Saúl Bitrán, quien lo sustituye como primer violín en el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. A su vez, Saúl Bitrán dejó su puesto de violinista en la Sinfónica de Israel para incorporarse al Cuarteto.

## ALGO MAS DE LUCERO ENRIQUEZ

Todos los jueves del 12 de febrero al 24 de junio, de 10 a 12 hrs., la maestra Lucero Enríquez impartirá el curso "Algo más de..." con el objeto de profundizar en algunos aspectos técnicos, históricos y estilísticos de la música. El curso se llevará a cabo en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario.



## COLABORADORES

Angel Gaztelu, poeta y sacerdote perteneció al grupo de escritores cubanos reunidos en torno a la revista *Orígenes*. Próximamente Ediciones del Equilibrista publicará su libro *Gradual de Laudes*.

Sofía González de León, nació en la ciudad de México en 1961. Estudió en la Escuela Nacional de Música y en el Mannes Collage of Music de Nueva York. Actualmente es investigadora del CENIDIM, donde tiene a su cargo la recopilación de las fuentes documentales del compositor Julio Estrada.

José Lezama Lima nació en Cuba en 1910. En 1937 publicó *Muerte de Narciso*, uno de los más grandes poemas del idioma. Su ejercicio poético, poudiano y tropical, es una de las mejores muestras del barroco hispanoamericano. En Lezama coinciden la cultura clásica y la exuberante inmediatez caribeña. Sobre él, ha escrito el poeta David Huerta: "el intelectual de Lezama está equilibrado por su candor (una diabólica ingenuidad) y su primitivismo (el Adán que ha gustado todos los frutos de la cultura, ha olvidado su sabor y escribe sobre la arena de la playa o sobre los muros de la caverna sus primeras, múltiples y prodigiosas palabras)". Entre sus libros figuran los poemarios *Enemigo rumor*, *Aventuras sigilosas* y *La fijeza*, la novela *Paradiso* y los volúmenes de ensayos *La cantidad hechizada*, *Anacleto del reloj*, *La expresión americana* y *Las eras imaginarias*. Lezama Lima murió en 1976.

Orbón, Julián (n. en Avilés, 7 agosto 1925). Compositor cubano nacido en España. Empezó sus estudios en el Conservatorio Provincial de Oviedo (1930-34) perfeccionándose más tarde

con su padre Benjamín Orbón, quien era pianista. Después de la guerra civil española, su familia emigró a Cuba. Allí estudió composición, estética e historia de la música con José Ardévol. Fue miembro fundador del "Grupo Renovación Musical" (1942-49). Era crítico en el periódico "Alerta" y enseñaba en el Conservatorio Orbón, fundado por su padre. Participó como pianista y organizador en los conciertos de música cubana contemporánea de la época. En 1946 estudió con Aaron Copland en Tanglewood. En 1965 obtuvo el segundo premio en el Festival de Música de Caracas con sus *Tres versiones sinfónicas*. En 1959 recibió una beca de estudios de la Fundación Guggenheim. Después de la revolución cubana en 1959 se fue a México, invitado por Carlos Chávez, a impartir clases de composición en el "Taller de Creación Musical" del Conservatorio Nacional de México (1960-63). En 1964 se establece definitivamente en la Ciudad de Nueva York.

El poeta cubano Cintio Vitier nació en 1921. Colaboró activamente con la revista *Orígenes*. Entre su vasta producción literaria, destacan los siguientes títulos: *Poemas* (1937-38), *Luz ya sueño* (1939), *Sedienta cita* (1943), *Extrañeza de estar* (1944), *Conjeturas* (1951), *Canto llano* (1956), *Escrito y cantado* (1959), *Testimonios* (1968) y *La fecha al pie* (1981).

Juan Arturo Brennan, véase cualquier *Pauta*.

Alejo Carpentier, véanse *Pauta* 3 y *Pauta* 7.

Julio Estrada, véanse *Pauta* 8 y *Pauta* 9.

Jomí García Ascot, véase *Pauta* 20; "Notas sin música".

Eduardo Mata, véase *Pauta* 19-21, serie completa de ensayos sobre Orbón.



En su próximo número

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

- Julián Orbón: Las sinfonías de Carlos Chávez (2a. y última parte)
  - George Steiner: La Música
  - Patrick Süskind: Fragmento de una novela
  - Gerardo Deniz: Poesía
  - Manuel Gutiérrez Nájera: Crónicas
- Lezama Lima sobre Villalobos
  - Jankélévitch sobre Ravel
  - Jorge Velazco sobre Halffter
  - Daniel Catán: Lenguaje y Música
  - Juan José Escorza: Música en la Nueva España



## 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 Laudes*  
 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 INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, A TRAVÉS DE LA DIRECCIÓN DE MÚSICA Y DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE BELLAS ARTES



CONVOCA AL

## Tercer Concurso Anual de Nuevos Valores

Informes e inscripciones:

- |   |  |
|---|--|
| <i>Violín</i> / 25 de junio / 11:30 horas     | <i>Corno</i> / 29 de junio / 9:30 horas      |
| <i>Contrabajo</i> / 26 de junio / 11:30 horas | <i>Contralto</i> / 29 de junio / 11:30 horas |
| <i>Oboe</i> / 26 de junio / 12:30 horas       | <i>Piano</i> / 30 de junio / 9:30 horas      |
| <i>Fagot</i> / 26 de junio / 13:15 horas      |  |

### REQUISITOS

1. Presentar solicitud por escrito.
2. Dos fotografías artísticas.
3. Currículum vitae.
4. Ser mexicano por nacimiento (acta de nacimiento).
5. Ser estudiante de música.
6. Carta de conformidad del maestro.
7. Certificado de pertenencia de la institución educativa.
8. Presentarse con acompañante.
9. Edad máxima: 25 años.

### BASES

1. Ejecutar de memoria la obra de prueba.
2. Los participantes deberán presentar las obras siguientes:

Violín	<i>Concierto No. 1 en re menor</i>	MENDELSSOHN
Contrabajo	<i>Concierto en Mi Mayor</i>	DITTERSDORF
Oboe	<i>Tema y variaciones</i>	HUMMEL
Fagot	<i>Concierto en mi menor</i>	VIVALDI
Corno	<i>Concierto</i>	TELEMANN
Contralto	<i>Dos arias del Magnificat: Esurientes implevit bonis Sicut locutus est</i>	VIVALDI
Piano	<i>Concierto No. 14 en Mi Bemol Mayor, K V. 449</i>	MOZART

3. No podrán participar los ganadores de los concursos anteriores ni los miembros de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.
4. Las inscripciones para el concurso se cerrarán el día 22 de junio; las inscripciones por correo se aceptarán solamente con el matasello con fecha 15 de junio.
5. Los concursos se realizarán en la sede de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Templo de Santa Teresa la Antigua (Lic. De Verdad y Moneda).
6. El jurado calificador estará integrado por músicos de reconocido prestigio, por miembros de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y por su director artístico.
7. Las decisiones del jurado serán inapelables.

### PREMIOS

- a) Presentación pública dentro de la Temporada de Nuevos Valores a realizarse durante agosto de 1987. b) \$ 200,000.00 en efectivo.

**Informes e inscripciones:** Al teléfono 522-9093 o en las oficinas de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, de 9:00 a 13:00 hrs., con María del Carmen Guerrero o Javier González.

**PUBLICACIONES DEL CENTRO NACIONAL "CARLOS CHAVEZ" PARA LA INVESTIGACION, DOCUMENTACION E INFORMACION MUSICAL**

Liverpool 16, México 6, D. F., tels.: 546-6140 y 592-5953

**Partituras**

- *DANSAQ*, para violín solo, AURELIO TELLO
- *ZONANTE*, para violoncello solo, EDUARDO DIAZMUÑOZ
- *NOCTURNO*, para piano, ARTURO SALINAS
- *GNOMOS*, para clarinete solo, EDUARDO SOTO MILLAN
- *ENIGMA*, para flauta y arpa, ARTURO MARQUEZ
- *BERCEUSE*, para violín y piano, HERMILIO HERNANDEZ
- *SUPLICA*, para violín y piano, BONIFACIO ROJAS
- *BAGATELAS*, para piano, LEONARDO VELAZQUEZ

**"EL TESORO DE LA MUSICA POLIFONICA EN MEXICO"**

3 obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca

Transcripción, revisión y notas de AURELIO TELLO

**Colección Ensayos:** ...*CON UN ESTREPITO DE PLATA*, JOSE ANTONIO ALCARAZ

*JULIAN CARRILLO Y EL MICROTONALISMO*

*LA VISION DE MOISES*, JOSE RAAFAEL CALVA

...*CON EL AHINCO DE SU VOZ PRETERITA*, JOSE ANTONIO ALCARAZ

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

# Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

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

Subdirector: Enrique Krauze

OFICINAS: LEONARDO DA VINCI 17 BIS COL. MIXCOAC DELEG. BENITO JUAREZ  
06910 MEXICO, D. F. TELEFONOS 563 84 29 y 566 57 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta



## EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A. C.

### SELECCIÓN DE OBRAS PARA PIANO

- **ELIAS, Manuel Jorge de**  
*Microestructuras*
- **ENRIQUEZ, Manuel**  
*a lápiz*  
*Con ánimo*  
1 x 4
- **HALFFTER, Rodolfo**  
*Tercera sonata*  
*Secuencia*  
*Escolio*  
*Laberinto*  
*Homenaje a Arturo Rubinstein*
- **IBARRA, Federico**  
*Sonata*
- **LAVISTA, Mario**  
*Pieza para un(a) pianista y un piano*  
*Simurg*
- **MATA, Eduardo**  
*Sonata*
- **MUENCH, Gerhard**  
*Tessellata Tacambarensia No. 3*  
*Dos poemas*

### OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- **BAÑUELAS, Roberto**  
*Toccata No. 1*, para piano
- **IBARRA, Federico**  
*Dos canciones*, soprano y piano
- **GALINDO, Blas**  
*Te canta mi esperanza*, canto y piano  
*La fraternidad*, coro a cappella
- **LAVISTA, Mario**  
*Marsias* para oboe y copas de cristal  
*Cante* para dos guitarras
- **ENRIQUEZ, Manuel**  
*Poemario* para dos guitarras
- **TAPIA COLMAN, Simón**  
*Luz de noche*, soprano y arpa
- **HALFFTER, Rodolfo**  
*Diferencias* para orquesta
- **MARQUEZ, Arturo**  
*Viraje*, para arpa y cuerdas

México, D.F., Avda. Juárez 18-206  
06050 Col. Centro.

# pauta

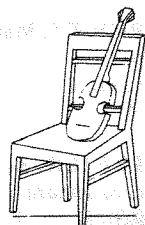
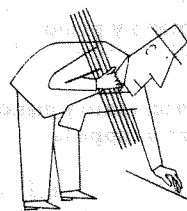
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

HARNONCOURT: MOZART  
NO FUE UN INNOVADOR

PASTERNAK  
SOBRE CHOPIN

BECKETT: MÚSICA  
Y PALABRAS

COPLAND  
SOBRE BOULANGER



LOS MANDAMIENTOS  
DE SATIE

CHÁVEZ  
SOBRE BOULEZ

POESÍA DE DIEGO  
Y DELTORO

MATA / ETKIN / SAAVEDRA  
NAVARRO / PARASKEVAIDIS

OCTUBRE 1986



CENIM

20



INBA

\$ 500.00

## LECCIÓN DE MÚSICA EN LA MUERTE DE RICHARD STRAUSS

De Richard Strauss, nos acogía su nombre con ese prestigio oscuro y conmovedor que soñábamos en las asombradas intuiciones de la infancia al contemplar los increíbles perfiles de los músicos portentosos. Así, su muerte verifica la magia de su lejanía de siempre, de su existencia imposible, fabulosa. Y he aquí la más precisa imagen de su música: lo fabuloso, que nos recorre desde el prodigioso “Erase una vez”, hasta el “Colorín Colorado” de “Till”, donde nos obliga a juntar las manos y abrir inquietos los ojos, en el más remoto de los gestos olvidados.

Y el espejo de todos los vales que son sus vales, danzando con su propia música, naciendo y dándonos sus adioses, intrigas y rosas de plata, en el último perfil vienés. Llevaba una precisa enemistad hacia una Europa que transcurría sobre su música, pero cuando el estilo era necesario, cuando los monstruos se precipitan sobre el Santo –“*Ubi eras bene Jhesu, quare non affuisti, ut sanares vulnera mea?*”– en las *Tentaciones* de Grunewald, aparece su orquesta invocada, su orquesta poderosa, memorable, gótica, que se encuentra entonces en el mejor germanismo de Hindemith.

A veces, su enemistad, su lejanía, su destino que quería ser nombrado, lo llevaba a las montañas y creaba la música de los Alpes y permanecía allí años incesantes dialogando con la nieve en transcurso –destierro tan firme en la imaginación europea de nuestros días– y en esa permanencia, en esas constantes destrucciones de su destino asistía al espectáculo, cada vez más extraño para él, de tanta música recorrida por sucesiones de un mundo, de aperturas distantes. Se acostumbró a su soledad y vivía en ella atento a sus formas más ocultas y nos las mostraba: siempre era el mismo sonido lejano de las fascinaciones primeras.

En su muerte nos sobrecogió un miedo confuso y tierno, asistíamos a la última transfiguración de su música en su propia esencia de siempre: lo fabuloso.

Julián Orbón

Julián Orbón, *Richard Strauss*. En la revista *Orígenes*, año VI La Habana, 1949, No. 22, pp. 42.



Instituto Nacional de Bellas Artes/ **SNP**