

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 20. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre de 1986, México: Conaculta, INBA, Cenidim

pauta

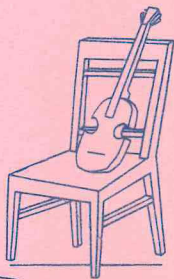
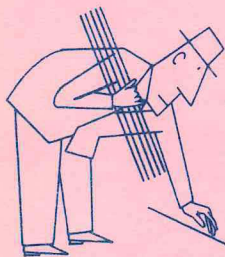
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

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 / PARASKEVAÍDIS

OCTUBRE 1986



CENIDIM

20



INBA

\$ 500.00



INSTITUTO
NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lic. Javier Barros Valero
Director General

Lic. Lorenzo Hernández
*Subdirector General
de Administración y Difusión*

Lic. Jaime Labastida
*Subdirector General de Educación
e Investigaciones Artísticas*

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

Lic. Adriana Salinas
Directora de Relaciones Públicas y Difusión

Mtra. Leonora Saavedra
Directora del CENIDIM

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Juan Villoro

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

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 500.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 1 200.00 en el país. Dlls. 20 en el extranjero.

Distribución: Lic. Ma. Luisa Sabau, Subdirectora de Coordinación
Editorial y Librería, Reforma y Campo Marte, Módulo C, Tercer Piso.

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

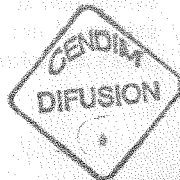
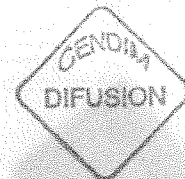
pauta

Vol. V, No. 20, octubre, noviembre,
diciembre 1986

SUMARIO

<u>Presentación</u>	<u>3</u>	<u>DOCUMENTOS</u>	
<u>Nikolaus Harnoncourt</u>		● Carlos Cháyvez	
<u>Mozart no fue un innovador</u>	<u>5</u>	Pierre Boulez	<u>49</u>
<u>Gerardo Diego</u>		<u>Graciela Paraskevaídis</u>	
<u>Las estaciones</u>	<u>7</u>	En torno a Edgar Varèse	<u>53</u>
<u>Borís Pasternak</u>		<u>Mariano Etkin</u>	
<u>Chopin</u>	<u>13</u>	Los espacios de la música contemporánea en América Latina	<u>60</u>
<u>Erik Satie</u>		<u>Antonio Navarro</u>	
Los mandamientos del catecismo del conservatorio, rebajados a 9	<u>18</u>	De la belleza y lo humano en la música de hoy	<u>69</u>
<u>Aaron Copland</u>		<u>Leonora Saavedra</u>	
<u>Nadia Boulanger</u>	<u>20</u>	Los cuartetos de Manuel Enríquez	<u>79</u>
<u>Samuel Beckett</u>		<u>NOTAS SIN MÚSICA</u>	
<u>Música y palabras</u>	<u>26</u>	<u>Juan Arturo Brennan</u>	
<u>Maulana Jalal-Din Muhammad-I'Rumi</u>		Libros	<u>86</u>
<u>El masnavi</u>	<u>35</u>	Discos	<u>90</u>
<u>Antonio Deltoro</u>		<u>COLABORADORES</u>	<u>96</u>
<u>Cueva</u>	<u>38</u>	3ª de forros: Lección de música por Gunter Grass Pautas de Rogelio Naranjo	
<u>Eduardo Mata</u>			
<u>Julián Orbón (II)</u>	<u>39</u>		

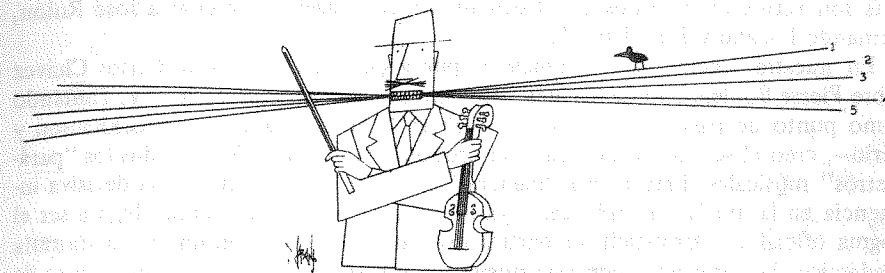
CENIDIM
DIFUSION



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

Luvina, Juan Rulfo

PRESENTACIÓN



Nuestro número de otoño abre con Mozart, un nombre que es sinónimo de “la música misma”, y que hoy nos acompaña una vez más. En esta ocasión ofrecemos unas breves notas de Harmoncourt que nos hablan, sobre todo, de la imposibilidad de definir la grandeza inconcebible de la música de Mozart. Sin innovar el lenguaje musical de su época, Mozart da a su obra una profundidad que no encontramos en ninguna otra parte: su música es uno de los grandes libros del corazón humano. Frecuentar la obra de este músico de músicos es conocer y habitar un arte que nos ofrece la esencia misma de la música.

Junto con Bach y Mozart, Haydn representa el arte musical más elevado y refinado del siglo XVIII. Gerardo Diego rinde un homenaje a este notable compositor —creador de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas, uno de los géneros más puros y vitales—, cuya música “también se duerme y finge que es un bosque de olivos”.

Chopin comparte con Baudelaire una preocupación por la perfección, un horror a la retórica y a la declamación. Su música, a ninguna otra parecida, inaugura otra manera de escuchar, de *decir*, de soñar. Sobre este poeta, cuya voz no ha cesado de cantar, publicamos un artículo de Boris Pasternak, para quien Chopin es realista en el mismo sentido en que lo fue Tolstoi. Su arte es siempre biográfico en la medida en que su vida fue el instrumento para conocer otras vidas: las nuestras. Más aún, su música nos enseña algo más que a tocar el piano: nos revela la estructura del universo a través de su melodía, la más poderosa de cuantas conocemos.

Desde nuestras páginas Aaron Copland recuerda a Nadia Boulanger, la más ilustre maestra de nuestro tiempo. La vida de esta gran mujer se confunde con la música misma. Su acogedor estudio fue durante más de 50 años el centro musical de París;

de este conservador salón surgió la música del siglo XX. Por sus clases pasaron estudiantes de todas partes del mundo que serían con el tiempo distinguidos compositores, directores de orquesta, ejecutantes o notables profesores de música. En nuestro país son varios los músicos que frecuentaron sus clases; baste citar a José Rolón, Fernando Lozano y Julio Estrada.

En nuestra sección de *Documentos* publicamos un trabajo de Carlos Chávez sobre Pierre Boulez, uno de los más influyentes músicos franceses de hoy. Tomando como punto de partida la música de Webern, Boulez —junto con Stockhausen y Berio—, creó el serialismo integral que proponía la serialización de todos los “parámetros” musicales. Esta nueva “manera” de hacer música ejerció una decisiva influencia en la música electrónica, y ya a principios de los cincuenta llegó a ser el dogma oficial de Darmstadt, convirtiéndose en poco tiempo en una mera fórmula académica. Sin embargo, con esta nueva sintaxis se compusieron algunas obras de enorme interés y gran fuerza, como las *Estructuras* para dos pianos de Boulez.

Paraskevaídís, asidua colaboradora de *Pauta*, nos entrega un ensayo sobre Edgar Varèse, uno de los más fascinantes compositores de este siglo. Sus ideas acerca de la música inauguran una nueva concepción sonora, vale decir, una nueva música que pone en tela de juicio nociones largamente establecidas. A partir de este notable artista francés, clásico de nuestro tiempo, los compositores empiezan a trabajar el sonido mismo, y a reconocer la existencia, en el interior del sonido, de una gran proporción de ruido, originando, así, una nueva problemática que en la música tradicional se definía en términos de consonancia-disonancia, y que hoy se define en términos de sonido-ruido.

En nuestra entrega anterior presentamos la primera de las conferencias que Eduardo Mata impartió en el Colegio Nacional sobre el compositor hispano-cubano Julián Orbón. En este número publicamos la segunda, en la que Mata traza una semejanza de este notable artista y analiza algunas de sus obras.

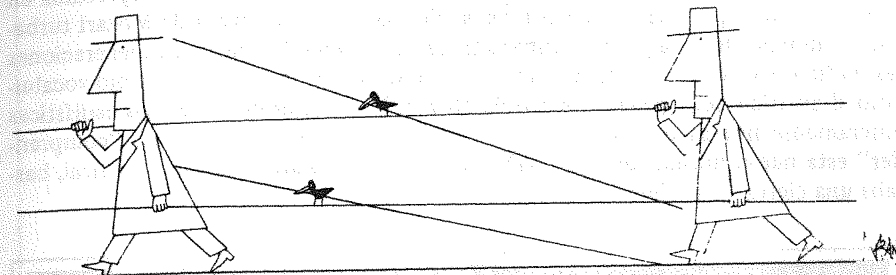
En su ensayo, Mariano Etkin reflexiona sobre la existencia de una música típicamente latinoamericana, ajena a cualquier visión folklorizante. Una música que ostente una cierta especificidad sin necesidad de recurrir a la cita directa de músicas indígenas o negras a la manera del nacionalismo.

Antonio Navarro nos entrega un trabajo sobre las recientes tendencias de la música de hoy; aquellas que cuestionan la vanguardia musical y que intentan, con fortuna, recuperar el concepto de belleza, considerado por la vanguardia como sospechoso. Se trata de una nueva música que está íntimamente relacionada con el llamado *Renacimiento Instrumental*.

Una obra radiofónica —que habría que oír— de Samuel Beckett, la última parte del trabajo de Leonora Saavedra sobre los espléndidos cuartetos de cuerda de Manuel Enríquez, el hermoso poema de Antonio Deltoro, el extraordinario relato sufi *El Masnavi*, los divertidos, irónicos y “humanitarios” mandamientos de Satie, y las habituales reseñas de Brennan, completan este número de *Pauta*.

Mario Lavista

MOZART NO FUE UN INNOVADOR



NIKOLAUS HARNONCOURT

Traducción de Mario Lavista

¡Qué misteriosa es la música de Mozart!

Todos los compositores de su época hablaron la misma “lengua”; de ahí que los motivos, los giros, las frases, todo aquello que conforma el vocabulario musical de Mozart dé la impresión de ser conocido. El no fue un innovador de su arte en el sentido en que lo fueron Wagner o Monteverdi. Mozart no tuvo que reformar nada en la música porque encontró en el lenguaje sonoro de su tiempo todas las posibilidades de decir, de expresar lo que él quería.

Lo que creemos reconocer como típicamente “mozartiano” se encuentra en las obras de sus contemporáneos. No es posible, por ello, separar el estilo de su época de su estilo personal de composición, al que sólo podemos definir en términos de una grandeza inconcebible. Sin inventar nada inusitado, sin emplear una técnica de composición inédita, y con los mismos medios que los otros compositores de su tiempo, Mozart supo dar a su música una profundidad que no encontramos en ninguna otra parte. Esto nos parece un misterio que no logramos explicar, ni comprender.

Al igual que todos los compositores del siglo XVIII, Mozart escribió para sus contemporáneos, más aún, para los “verdaderos conocedores”. Sin embargo, sabía perfectamente cómo lograr un determinado “efecto”, cómo obtener la aprobación inmediata de un público poco cultivado al que no desdeñaba, y al que recurría con frecuencia en tanto no fuese en detrimento de sus propias intenciones. Pero su verdadero público era el círculo relativamente estrecho de “conocedores” que tenían una cierta cultura musical. Es a ellos a quienes dirigía su música. Mozart deseaba ser comprendido por esas gentes, por ese público.

El sentimiento desesperado del artista incomprendido en su época, que escribe

obra tras obra con la esperanza de ser reconocido por la posteridad, no tiene nada que ver con Mozart y su arte. Al contrario, su música sólo podía ser apreciada en toda su riqueza por sus contemporáneos. En esa época la música de Mozart turbaba, conmovía, alertaba y transformaba las sensibilidades. Las siguientes generaciones no pudieron ya comprender su arte en su totalidad. Al intenso y complejo vocabulario dramático del lenguaje sonoro de Mozart le sucedieron tendencias estilísticas enteramente nuevas que se dirigían directamente al sentimiento. Para "comprender" esta nueva música del siglo XIX, no era necesario una formación musical, bastaba una cierta musicalidad general.



Mozart a los seis años con un traje de gala, regalo de la emperatriz Ma. Teresa

GERARDO DIEGO LAS ESTACIONES (HOMENAJE A HAYDN)

La Primavera

La primavera era
¿cómo era la primavera?
Nadie vio la primera primavera
Duerme duerme No despertéis su sueño
Duerme bajo la tierra
la aún indecisa niña
Duerme bajo la orquesta la brisa de la flauta
Duermen bajo la nieve los dedos de la hierba
y a grandes aletazos huyen las pardas nubes

La primera flor en la frente de marzo
La primera hoja en los labios de abril
El primer amor en el pecho de mayo

Primer amor
Trep a la escala el insecto violín
Primera hoja
Tiembra en la rama la voz que se estrena
Primera flor
Tañe en el aire el aroma a amarillo
El grillo el grillo el grillo
Cómo huele a frescor de cueva y élitro
Cómo zumba el pianísimo
del coro en vuelo de los abejorros

Pues cuando mayo llega
se tienen siempre 18 años
los primeros los únicos 18 años
y toda primavera es la primera
y todo amor es autobiografía

Misterio de la luz en las ventanas
y desacuerdo de altas disonancias
que navegan felices al nordeste
diciendo prometiendo a toda brisa
que sí que sí que sí
y cabecean alzan hunden
los imantados
anillados en plata botalones

Sólo por disonancias va lográndose
la cadencia perfecta en ensenada
y no hay más hoy que ayer y que mañana
Todo vive en el fue y en el será
y por eso de mesana a bauprés
de la fuga al preludio y al revés
la primavera patina divina
la primavera que nunca es
que siempre volverá
que siempre era
la primera del violín la primavera

El verano

Suena el verano a racha y a timbal
suena en la selva el órgano
y por sus cien mil tubos
va coronando con espirales de águila
la majestad en vuelo del coral
El verano es la sazón del fruto y la marola
es la estación que inventa la grosella
y aquella estrella aquella
que muerta hace siglos de siglos
vive y nos enamora con su luz de naranja

Cáncer borda y prolonga su cenefa
Gloria al rejón de Córdoba y Lisboa
Leo ruge de máscara y de tedio
Muera el desierto y su tormenta ociosa
Virgo promete su corona roja

Viva la mano heroica que interpreta
Los tres signos se han lanzado a bailar
y las nubes se sientan a pensar
qué será de nosotras
Los tres signos se enlazan de muslos y de temas
y cantan cantan plenitudes latitudes
y estridencias en canon de inverosimilitudes

Qué será de nosotras
allá van las matronas de siesta y de infortunio
impuntuales de ardor y plenilunio
Cierto Cuando julio conquista la cima
cumplimos siempre 25 años
los últimos los únicos 25 años
Todo verano es el verano en equilibrio
de do sostenido abrasador
de apuesta entre tenor
y soprano

El mediodía nace del abismo
y la motivación de los espacios
encuentra su destino sin relevos
Cada día la vida es más abstracta
y más digna de lástima la actitud de los cisnes
Esplendores de ocaso levantan anclas
y su vacío ocupan los relámpagos
que se demoran ya contra natura
colonizando lámparas de ciegos

Soberano despliegue el de los chopos
que guardan sus verdores e intervalos
La vida bien quisiera ser concreta
como lo fue en un tiempo tan lejano
Pero ya es imposible
y sigue siendo escandalosa
la procesión inversa de los cisnes

El otoño

Ya vuelve el otoño tirante a violonchelos
viene resbalando de trono en trono
La elegía del río funde quejas de oboes
y debajo del parche
se esconden los tambores
para que no los vean cazadores furtivos

Ay dulce amargo otoño el bien criado
fruto de redondez y ritmo impar
de negra prolongada con puntillo
Ay otoño de cobre que anteayer fue amarillo
prodigio en cuatro tiempos
como las cuatro láminas del alma

Cuatro tiempos se enredan en tres meses
por la sintaxis de tu sinfonía
Es la sazón del contrapunto
deprimiendo trompetas y alzando contrabajos
en setiembre
El color asciende al noble roble
le colma y le redonda de su acorde
en octubre
Es la pendiente larga
de la cadencia y de las hojas
en noviembre

Y todo otoño es también el solitario otoño
Vino a nosotros y se hizo hombre
y dijo aquí me quedo
no sueño más porque nadar no puedo
El muy humano marino y aldeano
nació del vientre de un arpegio
a la súbita inmóvil edad de 45 años
Y por eso todos los hombres
con nuestra edad sucesiva

hay un punto una línea en que somos el otoño
y glorificamos nuestra simultánea sinfonía
retumbando a la vez
nuestros cuatrocientos compases

El hogar se ha encendido
los laúdes
crean la memoria anticipada
de madrigales inminentes
y el roble del acorde tumbado
en melodía horizontal
se puebla de las últimas mariposas de fuego
En ámbito de cuarta
cabe la eternidad del canto llano
Contempla cómo las abejas de oro
se disuelven en chispas de sordinas
Contéplalas cómo arden
y no intentes regirlas con la mano

El invierno

Recién nace el invierno recién nace
Es el nacer constante y sin motivo
nacer de muerto a vivo
La música también se duerme y finge
que es un bosque de olivos
con fagot en el centro
La sonata de hojas se despoja
y se queda espionando la ocasión y el envío
y siempre tiene el invierno 101 años
la edad de la evasión
por pura enarmonía
Todos los días de invierno
el sol se acuesta viejo y nace recién nacido
piecitos de niño que inauguran la vida

Salta salta Capricornio
El clarinete su trenza destrenza
Flota flota nivelado Acuario
Ya suben las burbujas de celesta
Amaos en simetría Piscis Piscis
y caen ardientes notas de guitarra

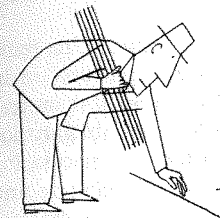
El invierno es el reino del espejo
Todo es así y es también al revés
Por eso no concluye no se cierra
Viva el invierno y su flor escondida
Viva su carnaval y su fuga de ronda

Atended al invierno maestro riguroso
rico de soluciones transitorias
aprended hijos míos su zarabanda y dobles
el invierno millonario de bemoles
que se les rasca y eran sostenidos

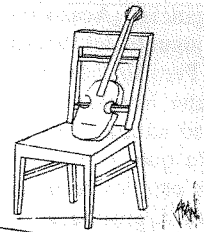
Mas tampoco es preciso confinarse
en imágenes líricas
El invierno el invierno recién
muerenace para todos
justos y pecadores

El está siempre duermedesperta siempre
aunque por deslealtad de la intemperie
no le vemos
está empujando pujando
desde el do menor hasta el si de Sibelius
Todo es Finlandia ese país de la espera
Carnaval del invierno
Arrancadle el antifaz
Mira mira otra vez
la recién primavera

Biografía continuada (1971-1972)



CHOPIN



BORÍS PASTERNAK

Traducción de Selma Ancira

1

No es difícil ser realista en la pintura, un arte visualmente dirigido al mundo exterior. ¿Pero qué significa el realismo en la música? En ningún lado se perdonan tanto lo convencional y lo evasivo como en ella; ninguna rama de la creación artística está tan cubierta por el espíritu del romanticismo, este principio de arbitrariedad (siempre logrado porque no es comprobable). Y sin embargo también aquí todo se basa en excepciones. Son muchas y constituyen la historia de la música. Además existen las excepciones de las excepciones. Son dos: Bach y Chopin.

Estos dos pilares principales, creadores de la música instrumental, no nos parecen ni héroes de ficción, ni figuras fantásticas. Son la encarnación de la autenticidad. Su música está llena de detalles y da la impresión de ser la crónica de sus vidas. La realidad, en ellos, más que en el resto de los músicos, se hace evidente a través del sonido.

Cuando hablamos del realismo en la música no nos estamos refiriendo al principio ilustrativo de la música, ya sea operística o de programa. Se trata de algo totalmente diferente.

En todos lados, en cualquier parte, el realismo no es, en mi opinión, una corriente aislada, sino un grado específico del arte, el estadio más alto de la exactitud del autor. El realismo es, seguramente, esa medida decisiva del esmero artístico que, ni las reglas generales de la estética, ni los oyentes y espectadores que le son contemporáneos exigen del artista. Precisamente aquí se detiene siempre el arte del romanticismo y con esto se contenta. ¡Cuán poco se necesita para su florecimiento! Están a su disposición el petulante *pathos*, la falsa profundidad y la ternura fingida. Todas ellas formas de la artificialidad a sus servicios.

El artista que pertenece al realismo está en una situación completamente distinta. Su labor es su cruz y su predestinación. No hay lugar para el capricho o la extra-

vagancia. ¿Acaso puede jugar y divertirse cuando su futuro juega con él, cuando él es juguete del futuro?

Pero lo más importante es: ¿qué hace al artista convertirse al realismo? Una temprana impresionabilidad en la infancia (creo yo) y una mentalidad oportuna en la edad adulta. Precisamente son éstas las dos fuerzas que lo obligan a realizar un trabajo que para el artista romántico es desconocido y por lo tanto no es obligatorio. Sus propios recuerdos lo llevan al campo de los descubrimientos técnicos necesarios para su producción. El realismo artístico, según me parece, es la profundidad de una huella biográfica convertida en la fuerza principal que mueve al artista y lo empuja hacia lo nuevo y lo original.

Chopin es realista en el mismo sentido en que lo es León Tolstoi. Su obra es absolutamente original, no porque se diferencie de la de sus contemporáneos, sino porque concuerda plenamente con la naturaleza que le servía de modelo. Su arte es siempre biográfico, no por egocentrismo sino porque, como todos los demás grandes realistas, Chopin consideraba su vida como el instrumento para conocer otras vidas y su modo de vida fue sumamente ensimismado y procuró la soledad.

2

El principal medio de expresión, el idioma que Chopin utilizó para transmitir su mundo, fue la melodía, la más auténtica y poderosa de cuantas conocemos. No es un breve motivo melódico que se repite como cupletas, ni es la reiteración de un aria de ópera que infinitas veces elabora lo mismo con la voz. Es una idea que se desarrolla progresivamente, semejante al curso del cuento que capta toda la atención, o al contenido de un importante informe histórico. Es poderosa no sólo por el sentido de su influencia en nosotros. Es poderosa porque Chopin sintió los rasgos de su despotismo en sí mismo, siguiendo en su armonización y en su elaboración todos los detalles y astucias de esta exigente y cautivante educación.

El tema del tercer Estudio, en mi mayor, le podía haber dado al autor la gloria de los mejores ciclos de canciones de Schumann, aun con soluciones más generales y moderadas. Pero no. Para Chopin esta melodía era representante de la realidad, tras ella había una imagen o un hecho real (en cierta ocasión, cuando su alumno predilecto interpretaba este Estudio, Chopin alzó sus manos tensas y gritó: "¡Ah, mi patria!"). Y he aquí que multiplicando al máximo las modulaciones pasajeras fue necesario enfatizar las segundas y terceras de la voz media para poder permanecer fiel a todos los murmullos y cambios de tonalidad de este atractivo tema (de este arquetipo) sin apartarse de la verdad.

También podemos poner el ejemplo del Estudio 18 en sol sostenido menor, en terceras y con el espíritu del camino de invierno (este argumento frecuentemente se adjudica al Estudio 7 en do mayor) con una disposición de ánimo semejante al tono elegíaco de Schubert, que podía haberse conseguido con menos esfuerzos. Pero no. La expresión no solamente debe caer con el trinero en todos los baches, sino que los copos de nieve que se deslizan oblicuamente mantienen oculta la flecha



Boris Pasternak con su hijo Eugeni

que señala el camino, y el horizonte oscuro y plumizo aparece en un ángulo diferente. Este minucioso arabesco de la separación podía transmitirse sólo a través de las fugaces oposiciones cromáticas del modo menor que suena insensible, que se apaga.

O en la Barcarola, en donde se hubiera podido conseguir una impresión similar a la del *Canto del gondolero veneciano* de Mendelssohn con medios más modestos y entonces habría existido aquella aproximación poética que normalmente se asocia con semejantes títulos. Pero no. Como manchas de aceite se redondeaban y huían las luces del malecón en el agua negra y sinuosa, chocaban las olas, la gente, las palabras y las canoas. Y para fijar todo esto, la misma barcarola, toda, tal como es, con todos sus arpeggios, trinos y adornos, debe, como un estanque entero, subir y bajar, elevarse y caer con todo su peso sobre un pedal armónico transmitido solamente por los temblores en modo mayor-menor de su naturaleza armónica.

Siempre existe ante los ojos del alma (y esto es el oído) algún modelo hacia el que hay que acercarse, escuchando atentamente, perfeccionándose y escogiendo. De ahí nace el caer de las gotas en el Preludio en re bemol mayor; de ahí salta, del escenario al oyente, un escuadrón de caballería en la Polonesa en la bemol mayor; de ahí caen las cataratas sobre un camino de montañas en el último movimiento de la Sonata en si menor; de ahí se abre repentinamente la ventana de la casa de campo durante una tormenta nocturna, en la mitad del callado y sereno Nocturno en fa mayor.

3

Chopin viajó, dio recitales, vivió más de la mitad de su vida en París. Muchos lo conocieron. Personas tan notables como Heinrich Heine, Schumann, George Sand, Delacroix, Liszt y Berlioz han dejado testimonios sobre él. En estos juicios hay cosas valiosas; pero las conversaciones sobre ondinas, arpas eólicas y Peri enamoradas son las que nos dan la imagen de las obras de Chopin, de su forma de tocar, de su figura y su carácter. ¡Cuán equivocada e incongruentemente expresa a veces su admiración la humanidad! Había pocas sirenas y salamandras en este hombre, pero por el contrario, bullían a su alrededor (como un compacto enjambre de mariposas y elfos románticos) los salones de la alta sociedad, cuando ya se había levantado del piano y se abría paso entre el público, con gran determinación genial, con una burla contenida y mortalmente extenuado por tener una vida que lo obligaba a componer durante las noches y a trabajar durante el día con los alumnos. Dicen que a menudo, después de semejantes veladas, para sacar a la concurrencia del asombro en que la habían sumergido estas improvisaciones, Chopin desaparecía inadvertidamente y ante cualquier espejo desordenaba su cabello y su corbata. Cuando regresaba al salón con otro aspecto, comenzaba a representar números cómicos con los temas de sus obras: el aristócrata viajero inglés, la entusiasmada parisina, el pobre viejo judío. Evidentemente el verdadero talento trágico es inconcebible sin



Chopin, dibujo de Leonid Pasternak, padre de Boris

el sentido de la objetividad, y el sentido de la objetividad no puede subsistir sin la vena mímica.

Es extraordinario darse cuenta de que no importa adónde nos lleve Chopin ni lo que nos muestre, siempre nos entregamos a sus fantasías sin sentir incomodidad intelectual. Todas sus tormentas y dramas nos tocan de cerca, podrían suceder en el siglo de los ferrocarriles y el telégrafo. Incluso en la Fantasía y en parte de las polonesas y las baladas que nos hablan de un mundo legendario (parcialmente ligado por su contenido con Mickiewicz y Slowacki) incluso ahí existen hilos de cierta verosimilitud que se dirigen al hombre contemporáneo. Y es que se trata de leyendas caballerescas en la versión de Michelet o Pushkin y no de un cuento descalzo y peludo cubierto por un casco con cuernos. Es especialmente grande el sello de esta seriedad en lo más chopiniano de Chopin: sus Estudios. Los Estudios de Chopin, considerados como un manual de técnica, son más bien una investigación. Son la exposición musical de las investigaciones sobre la teoría de la infancia y capítulos aislados de una introducción pianística a la muerte (es asombroso que la mitad de ellos fueron escritos por un hombre de veinticinco años). Los Estudios enseñan historia, la estructura del universo y algo aún más distante y general que a tocar el piano.

El significado de Chopin es más amplio que la música. Su labor nos parece un descubrimiento secundario de ella.

1945.

Este artículo fue escrito para conmemorar el centenario del nacimiento de Chopin. La presente versión forma parte del libro *Caminos del aire* de B. Pasternak, publicado en Moscú en 1982.

ERIK SATIE

LES COMMANDEMENTS DU CATÉCHISME
DU CONSERVATOIRE, REMIS À 9*

Un correspondant anonyme nous demande l'insertion des octosyllabes suivants dont on appréciera le but éducateur et humanitaire et qui sont sans doute la conséquence d'un vœu :

1. Dieubussy seul adoreras,
Et copieras parfaitement.
2. Mélodieux point ne seras,
De fait ni de consentement.
3. De plan toujours tu t'abstiendras,
Pour composer plus aisément.
4. Avec grand soin tu violeras
Les règles du vieux rudiment.
5. Quintes de suite tu feras,
Et octaves pareillement.
6. Au grand jamais ne résoudras
De dissonance aucunement.
7. Aucun morceau ne finiras
Jamais par accord consonant.
8. Les neuvièmes accumuleras,
Et sans aucun discernement.
9. L'accord parfait ne désireras
Qu'en mariage seulement.

Ad gloriam tuam

Erit Satis

Amen

* Publicado en la *Revue Musicale S.I.M.*, febrero 15, 1914, París.

LOS MANDAMIENTOS DEL CATECISMO
DEL CONSERVATORIO, REBAJADOS A 9

Un lector anónimo nos pide la inserción de los siguientes octosílabos que son sin duda la consecuencia de un voto, y cuyo contenido educador y humanitario podrá ser apreciado:

1. Sólo a Diosbussy adorarás,
y a él siempre imitarás.
2. Nunca melodioso serás,
y jamás lo consentirás.
3. De un plan siempre te abstendrás,
y cómodamente compondrás.
4. Violarás con gran cuidado
las reglas del viejo tratado.
5. Quintas paralelas enlazarás,
y con las octavas lo mismo harás.
6. Nunca jamás,
la disonancia resolverás.
7. Ninguna pieza acabarás,
con acorde consonante.
8. Sin discernimiento alguno,
las novenas acumularás.
9. Sólo en sagrado materimonio,
el acorde perfecto desearás.

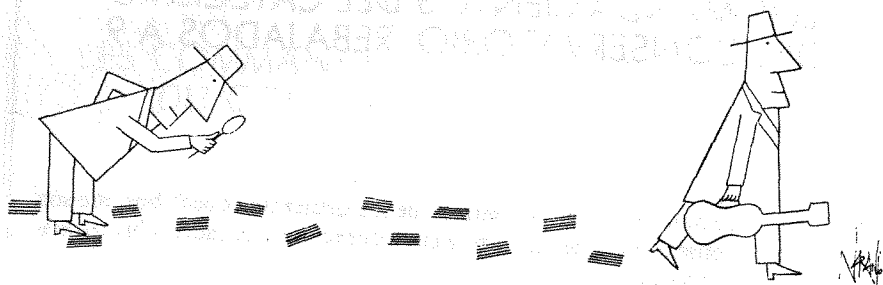
Ad gloriam tuam

Erit Satis

Amen

Traducción de Mario Lavista

NADIA BOULANGER



AARON COPLAND

Una tarde de otoño en 1921 me dirigí hacia la calle Ballu,* en París, a pedirle a una profesora de música llamada Nadia Boulanger que me aceptara como su alumno particular. Mientras subía en el pequeño y bamboleante elevador a su apartamento en el cuarto piso, lo pensé mejor. No conocía a ningún otro estadounidense que hubiera estudiado composición superior con ella, y de hecho, yo no había oído de nadie que considerara en serio estudiar música con una mujer. La historia no parece registrar a ninguna mujer compositora sobresaliente. ¿Cómo podría haber entonces una buena maestra de composición? ¿Cómo lo tomarían mis padres al regresar yo a casa?

Había ido a París, como joven aspirante a compositor, para estudiar en la escuela de verano del nuevo Conservatorio Norteamericano en el Palacio de Fontainebleau. Un día presencié las clases de armonía de la señorita Boulanger y al instante quedé fascinado por su magia. Pero ahora, solo frente a su imponente presencia (con su larga falda oscura y sus quevedos), solamente tuve conciencia de la gran diferencia entre nosotros: un desgarrado muchacho de 20 años, procedente de Brooklyn y una dama de gran aplomo —entonces ella tenía 34 años—, que regularmente comía con importantes intelectuales en la orilla izquierda del Sena.

Quiso escuchar una de mis composiciones. Ejecuté una pieza corta con influencia de jazz, tan moderna que un profesor anterior, al escucharla, dijo que no la había entendido. *Mademoiselle*, como la llamaban sus alumnos, simplemente dijo: “Sí, comenzaremos mañana. Venga a las 3”.

Así empezó la experiencia musical que decidiría mi vida, ya que Nadia Boulanger resultó ser de los mejores maestros de música de su tiempo. Por años enseñó a un gran número de hombres y mujeres jóvenes, muchos de ellos distinguidos compositores y directores de música contemporánea; otros figuraron entre los mejores

* Hoy plaza Lili Boulanger.

profesores en conservatorios y universidades en todo el mundo. La música del siglo XX surgió en su anticuado y acogedor salón.

“En realidad no es posible enseñar a componer música”, solía decir, pero de todos modos seguía enseñando. Conocía todo sobre música: desde antes de Bach hasta después de Stravinsky. Las habilidades técnicas —contrapunto, orquestación—, eran parte de su naturaleza. Podía mirar mis partituras y “escuchar” la música, entendiendo de inmediato lo que yo trataba de hacer. Pero su principal don era la habilidad que tenía para expresar claramente esta comprensión, haciendo que yo me diera cuenta rápidamente de que la obra por la cual me había esforzado, tenía vida y era valiosa. Quizá mi trabajo tenía errores, pero al mostrarme confianza, *Mademoiselle* me impulsaba a continuar y trabajar con ahínco.

Eso era todo lo que ella quería. Al intuir el talento de sus alumnos, simplemente se proponía desarrollarlo al máximo.

Estaba convencida de que la práctica musical sin severa disciplina era inútil. En su concepto el arte de la música es tan profundo que debe haber una dedicación total, y aun eso no resulta suficiente. Nosotros teníamos que dedicarnos por completo. Los principios fundamentales eran inculcados en las primeras lecciones. La maestría musical debía ser un reflejo, de manera que la mente pudiera estar libre para el arte de crear. “Para estudiar música hay que aprender las reglas”, solía decir ella. Para crearla, debemos olvidarnos de ellas.

Nadie llegó tarde a su clase más de una vez; su desaprobación podía ser destructiva. Tampoco era pródiga con el elogio. Cuando consideraba que algo era bueno, aquel se convertía en un día de fiesta. Nunca dejó de asistir al concierto de algún alumno, y se le veía aplaudir junto con el auditorio, pero al día siguiente enumeraba cada error en la ejecución.

Las clases en la calle Ballu empezaban a las 8 de la mañana y a menudo se prolongaban hasta bien entrada la noche, siete días a la semana. Los alumnos entraban al enorme y asoleado salón que contaba con dos grandes pianos y un órgano, rodeados por abundantes retratos familiares. Por instrucciones de ella, uno ponía su más reciente composición sobre el piano y se sentaba en el banco al lado de *Mademoiselle*. Ella no leía, pero preguntaba, una y otra vez: ¿qué escucha? Constantemente hurgabamos escudriñando nuestro propio corazón y nuestra mente, seguíamos tocando hasta quedar exhaustos, pero complacidos.

Mi verano en Francia se prolongó tres años; todos los pasé estudiando con *Mademoiselle*. Al final, hizo posible que un compositor de breves canciones fuera capaz de componer un enorme ballet completo: *Nosferatu*. Con su confianza me dio seguridad; ella me había convencido de que yo era capaz de realizar más de lo que pensé posible.

Tres años después, cuando terminé mis estudios, *Mademoiselle* recibió una invitación para actuar como solista de órgano en la siguiente temporada con las orquestas sinfónicas de Boston y Nueva York. Aceptó a condición de que en el programa se incluyera un concierto para órgano de Aaron Copland. Quedé atónico. No sólo nunca había yo escrito un concierto, sino que apenas conocía el órgano.



Lili y Nadia Boulanger, 1913

— ¿Usted realmente cree que puedo hacerlo, *Mademoiselle*? —le pregunté.

— Por supuesto que sí —replicó sin vacilar.

Regresé a Estados Unidos y lo hice. *Mi Sinfonía para órgano y orquesta* tuvo su estreno en Nueva York el 11 de enero de 1925, con Walter Damrosch como director y Nadia Boulanger como solista en el órgano.

Nadia Julierte Boulanger nació el 16 de septiembre de 1887, creció en el París de *La Belle Époque*, periodo de paz entre las naciones y grandes progresos en las artes.

Su padre, un compositor, era maestro de canto en el Conservatorio de París; su madre, una princesa rusa, había sido alumna de él. En 1913, la hermana menor de Nadia, Lili, se convirtió en la primera mujer compositora que ganó el *Grand Prix de Rome*, uno de los premios más prestigiosos de Europa para la composición musical.

Cinco años antes, Nadia había ganado el segundo premio en ese mismo concurso, pero tan pronto como dejó el Conservatorio empezó a dar clases y se dedicó cada vez más a la enseñanza, con Lili como su más importante alumna. Existía un profundo lazo emocional entre las hermanas, y fue un angustiante golpe para Nadia cuando Lili murió de tuberculosis en 1918, a los 24 años.

Nadia se hundió en una profunda tristeza y nunca volvió a componer. En cambio, decidió consagrar su vida a la enseñanza y a impulsar a otros jóvenes compositores; ellos serían su familia.

Su vida se convirtió en un ajetreo abrumador que llenaba sus horas; daba clases a 40 alumnos particulares a la semana, enseñaba en la Escuela Normal de Música y en el Conservatorio Norteamericano en Fontainebleau; años más tarde también impartió clases en el Conservatorio de París.

A mediados del decenio de 1920 su salón se constituyó en el centro musical de París, y los miércoles en la tarde en casa de *Mademoiselle Boulanger* se convirtió en una tradición. Todos eran bienvenidos, los aspirantes a estudiar, compositores desconocidos, periodistas decididos; todos ellos esperando que se desocupara un asiento al lado de la maestra. También llegaron aquí los grandes compositores —Maurice Ravel, Darius Milhaud, Igor Stravinsky— para interpretar su música.

Uno de sus alumnos favoritos en esos días era Jean François, quien hace poco reveló: “Nadia tenía dos estrellas polares, Dios y Stravinsky”. Por supuesto, nadie tuvo ninguna objeción respecto al primero. El problema con el segundo era que por ser su amigo íntimo y el más grande compositor vivo en el mundo, ella instaba a sus alumnos a seguir el estilo de Stravinsky. Cuando el joven Jean François se opuso, *Mademoiselle* le dijo, un tanto molesta y otro tanto orgullosa: “Tú eres muy gentil, pero vas por tu propio camino, ¿verdad?” Así era, y en la actualidad François es uno de los grandes compositores franceses.

En el decenio de 1930 su fama como profesora fue reforzada por sus propias actuaciones como pianista y directora. Fue la primera mujer que dirigió la Real Orquesta Filarmónica de Londres; esto sucedió en 1937. Al año siguiente fue invitada a dirigir la Sinfónica de Boston, y un periodista le preguntó qué sentía por ser la primer mujer que dirigía la orquesta. “He sido mujer por más de 50 años”, le replicó, “y ya no me asombra”. Al cabo de pocos meses se convirtió también en la



Nadia Boulanger con Stravinski, 1937



Con el príncipe Rainier, Copland y Pablo Casals, 1955



Nadia Boulanger con Leonard Bernstein, 1962

primera mujer que condujo la Filarmónica de Nueva York y la Orquesta de Filadelfia. Al paso de los años, nuevos rostros aparecieron en la calle Ballu. Talentosos jóvenes músicos de Polonia, Japón, Turquía y Egipto, pero *Mademoiselle* permanecía

siempre igual: una fuerza de la naturaleza. Se ha dicho que a lo largo de su vida hubo semanas en las cuales sólo durmió dos horas cada noche, aprovechando el tiempo para mantener una increíble correspondencia con sus antiguos alumnos. A los ochenta años, cuando la vista empezó a fallarle, contrató los servicios de una joven, Diana Ferenczy, para que la asistiera.

Aunque ya no podía ver el teclado del piano, su oído funcionaba bien. Cierta ocasión en que formaba parte del jurado en un concurso musical, se sentó al lado de Narcis Bonet, un antiguo alumno que la había sucedido en el cargo de director del Conservatorio Norteamericano en Fontainebleau, mientras él ejecutaba las partituras enviadas. Después de cuatro días de examinar 120 composiciones diferentes, las mejores de ellas varias veces, Nadia captó una variación de una nota e interrumpió a Bonet para preguntarle la razón. El director del Conservatorio Norteamericano tuvo que confesar que había cometido un error.

Ella fue reconocida como un prodigio sin precedente, acumulando año tras año nuevos honores y premios. En 1977, cuando cumplió noventa años, el presidente de la República Francesa, Valéry Giscard d'Estaing, ofreció una recepción en su honor en el Eliseo y la nombró *Grand Officier* de la Legión de Honor.

Al cumplir 92 años, *Mademoiselle* fue visitada en Fontainebleau por su amigo íntimo Leonard Bernstein, el conocido intérprete estadounidense de música clásica. Se apreciaba ahora frágil y enjuta, pero su rostro resplandeció mientras le platicaba a él que oía música en su cabeza todo el tiempo.

— ¿Qué música? —le preguntó él maliciosamente—. ¿Stravinsky?

Ella sonrió sin ánimo, pero en forma demasiado fugaz para caer en la trampa.

— Música sin principio ni fin —respondió muy quedo.

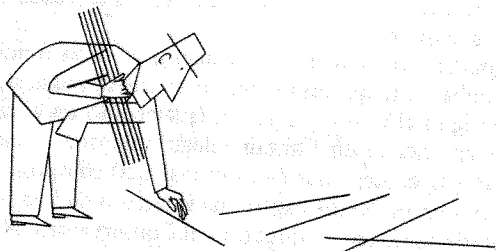
Pronto cayó en un profundo sueño. Cuando Bonet llegó a visitarla, yacía rígida en su alcoba. *Aquí está una mujer que vivió una vida plena de música*, pensó. *¿No sería la música más apropiada ahora, en sus últimos momentos, que este anormal silencio?* Abrió la puerta del salón, fue al piano y empezó a tocar una pieza de Bach. Desde donde estaba vio que la tensión desaparecía del rostro de Nadia y parecía rejuvenecer.

Mademoiselle murió días más tarde, el 22 de octubre de 1979. La señora Ferenczy se dedicó a poner en orden los documentos de la inolvidable maestra que luego fueron distribuidos entre instituciones dedicadas a la música en Estados Unidos y Francia. El contenido del histórico apartamento de la calle Ballu será convertido en museo estatal.

En la actualidad, cada vez que dos o más alumnos de *Mademoiselle* Boulanger se encuentran, cuentan anécdotas de su dedicación y de cómo utilizó su influencia para impulsar las carreras de ellos. Pero hay algo que ninguno entendió con claridad sino hasta después de su muerte. Cuando *Mademoiselle* se sentía tan enferma que consideró apropiado expresar sus pensamientos finales, escribió una carta a uno de sus alumnos: "Tu piensas que me debes mucho, pero cada vez que redescubro una obra maestra a través de tus oídos, yo te debo más. La música vive en mi corazón gracias a ti y a todos ustedes. . . y por ello les doy las gracias".

MÚSICA Y PALABRAS*

(OBRA RADIOFÓNICA EN UN ACTO)



SAMUEL BECKETT

Traducción y notas de Jaime Moreno Villarreal

Música: Una pequeña orquesta afina suavemente. Creciendo.
Palabras: ¡Por piedad! (Afinación. Más fuerte.) ¡Por piedad! (La afinación decrece y cesa.) ¡Cuánto tiempo más aquí encerrado en lo oscuro? (Con disgusto.) ¡Contigo! (Pausa.) Tema... (Pausa.) Tema... la pereza. (Pausa. Como rumorando, bajo.) Entre las pasiones, la pereza es la pasión más poderosa y en verdad pasión no hay más poderosa que la pasión de la pereza, éste es el modo como la mente es más afectada y en verdad— (Estalla la afinación. Fuerte, implorante.) ¡Por piedad! (La afinación decrece y cesa. Como antes.) El modo como la mente es más afectada y en verdad no hay modo en que la mente sea más afectada que éste, por pasión debemos entender un impulso del alma en busca o huyendo del real o imaginario placer o dolor real o imaginario placer o dolor, de todos estos impulsos y quién podría enumerarlos de todos estos impulsos y son legión la pereza es el más imperioso y en verdad por ningún impulso es más apremiada el alma que por éste por éste por éste hacia y desde por ningún impulso el alma más apremiada que por éste hacia y— (Pausa.) Desde. (Pausa.) ¡Escucha! (Sonido distante de pantuflas que se arrastran sobre una alfombra.) ¡Por fin! (Crece el sonido de las pantuflas. Estalla la afinación) ¡Shhh! La afinación decrece y cesa. El sonido de las pantuflas crece. Silencio.

Graznido:¹ Pepe.

Palabras: (humilde). Señor.

* *Words and Music*, traducible también como "letra y música", constituyentes convencionales de la canción popular, fue escrita por encargo de la BBC. La partitura que originalmente la acompaña fue compuesta por John Beckett. *Música y palabras* fue estrenada el 13 de noviembre de 1962 bajo la dirección de Michael Bakewell.

Graznido: Beto.

Música: *Adsum*² humilde y ensordecido.

Graznido: ¡Mis ayudas! ¡Hagan las paces! (Pausa.) Beto.

Música: Como antes.

Graznido: Pepe.

Palabras: (como antes). Señor.

Graznido: ¡Hagan las paces! (Pausa.) Llego tarde, perdó... (Pausa.) La cara. (Pausa.)

En las escaleras. (Pausa.) Perdó... (Pausa.) Pepe.

Palabras: (como antes). Señor.

Graznido: Beto.

Música: Como antes.

Graznido: Perdó... (Pausa.) En el torreón. (Pausa.) La cara. (Pausa larga.) Tema de esta noche... (Pausa.) Tema de esta noche... el amor. (Pausa.) El amor. (Pausa.)

Mi garrote. (Pausa.) Pepe.

Palabras: (como antes.) Señor.

Graznido: El amor. (Pausa. Golpe del garrote en el suelo.) ¡El amor!

Palabras: (rotundo). Entre las pasiones el amor es la pasión más poderosa y en verdad pasión no hay más poderosa que la pasión del amor. (Aclara la garganta.) Este es el modo como la mente es más intensamente afectada y en verdad no hay modo en que la mente sea más intensamente afectada que éste.

Pausa.

Graznido: Suspiro de quebranto. Golpe del garrote.

Palabras: (como antes). Por pasión debemos entender un impulso del alma en busca o huyendo del real o imaginario placer o dolor. (Aclara la garganta.) De todos—

Graznido: (atormentado). ¡Oh!

Palabras: (como antes). De todos estos impulsos entonces y quien podría enumerarlos y son legión la pereza es EL AMOR es el más imperioso y en verdad por ninguna clase de impulso es más apremiada el alma que por éste, hacia y—

Golpe violento del garrote.

Graznido: ¡Beto!

Música: Como antes.

Graznido: ¡El amor!

Música: Golpe de batuta en un atril. Comienza una música dulce que merecería continuar, gran expresividad, con audibles quejidos y protestas —“No”, “Por piedad”, etc.— de parte de Palabras. Pausa.

Graznido: (atormentado). ¡Oh! (Golpe del garrote.) ¡Más fuerte!

Música: Fuerte golpe de batuta y continúa la música anterior, fortissimo, sin expresividad, ahogando las protestas de palabras.

Graznido: Mis ayudas. (Pausa.) Dulce Pepe.

Palabras: (como antes). Álcese pues y vaya lo obvio incontestable.

Graznido: Gemidos.

Palabras: ...al encuentro de este amor qué es este amor que más que todos los infames mortales o cualquier otro de sus grandes impulsores así mueve el alma y el

alma qué es esta alma que más que cualquiera de sus grandes impulsores es así por amor movida? (*Aclara la garganta. Prosaico.*) El amor por una mujer, es decir, si es lo que mi señor quiere decir.

Graznido: ¡Ay!

Palabras: ¿Qué? (*Pausa. Muy retórico.*) ¿Es amor la palabra? (*Pausa. Más aún.*)
¿Es alma la palabra?

¿Es alma la palabra? (*Pausa. Más aún.*) ¿Queremos decir amor cuando decimos amor? (*Pausa. Más aún.*) ¿Alma cuando decimos alma?

Pausa.

Graznido: (atormentado). ¡Oh! (*Pausa.*) Beto querido.

Palabras: ¿Queremos decir? (*Con reverente gravedad.*) ¿O no queremos decir?

Graznido: (*implorante*). ¡Beto!

Música: *Golpe de batuta. Música del amor y el alma, con apenas audibles protestas.*
“¡No!”, “¡Por piedad!”, “Paz”, etc... *de parte de Palabras. Pausa.*

Graznido: (atormentado). ¡Oh! (*Pausa.*) Mis bálsamos. (*Pausa.*) Pepe.

Palabras: (*humilde*). Señor.

Graznido: Beto.

Música: *Adsum como antes.*

Graznido: ¡Mis bálsamos! (*Pausa.*) La edad. (*Pausa.*) Pepe. (*Pausa. Golpe del garrote.*) ¡Pepe!

Palabras: (*como antes*). Señor.

Graznido: ¡La edad!

Pausa.

Palabras: (*tartamudeando*). La edad es... la edad es cuando... la edad de la vejez, quiero decir... si es lo que mi Señor quiere decir... es cuando... si se es un hombre... si se fuera un hombre... abrigándose... dormitando... el fuego... esperando...

Graznido: Beto. (*Pausa.*) La edad. (*Pausa. Golpe violento del garrote.*) La edad.

Música: *Golpe de batuta. Música de la vejez, pronto interrumpida por un golpe violento.*

Graznido: Juntos. (*Pausa. Golpe del garrote.*) ¡Juntos! (*Pausa. Golpe violento.*)
¡Juntos, perros!

Música: *La prolongado.*

Palabras: (*implorante*). ¡No!

Golpe violento.

Graznido: ¡Perros!

Música: *La.*

Palabras: (*tratando de cantar*). La edad es cuando... a un hombre...

Música: *Mejorando lo anterior.*

Palabras: (*tratando de cantarlo*). La edad es cuando a un hombre...

Música: *Sugerencia para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*). Abrigándose frente... al fuego... (*Pausa. Golpe violento del garrote. Tratando de cantar.*) Esperando a que la vieja... ponga la.. bolsa de agua caliente... en la cama...



Dibujo de Levine.

Música: *Mejorando lo anterior.*

Palabras: (*tratando de cantarlo*). Esperando a que la vieja ponga la bolsa de agua en la cama...

Música: *Sugerencia para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*). Y traiga la... sopa aguada... (*Pausa. Golpe violento del garrote. Como antes.*) Y traiga el ponche caliente...
Pausa. Tremendo golpe del garrote.

Graznido: ¡Perros!

Música: *Sugerencia para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*). Llega pálida como una cera... (*Implorante.*) ¡No!

Música: *Repite sugerencia.*

Palabras: (*tratando de cantarla*). Llega pálida como una cera quien amada no podía ser... conquistada...

Pausa.

Música: *Repite el final de la sugerencia previa.*

Palabras: (*tratando de cantarla*). O conquistada no podía ser amada... (*irritado.*)... o alguna otra dificultad. (*Pausa. Tratando de cantar.*) Llega pálida como una cera como bajo aquella antigua—

Música: *Interrumpe mejorando lo anterior y con una breve sugerencia.*

Palabras: (*tratando de cantarlo*). Pálida como una cera como bajo aquella antigua luz... su cara... como una cera....

Pausa.

Graznido: *Gemidos.*

Música: *Toca la melodía sola, después invita con una introducción a Palabras, pausa, lo invita nuevamente y por fin lo acompaña muy suavemente.*

Palabras: (*tratando de cantar, suavemente*).

La edad es cuando a un hombre

Abrigándose frente al fuego

Tiritando porque la vieja

Ponga la bolsa de agua en la cama

Y traiga el ponche caliente

Llega pálida como una cera

Quien amada no podía ser conquistada

O conquistada no podía ser amada

O alguna otra dificultad

Llega pálida como una cera

Como bajo aquella antigua luz

La cara como una cera

Aquella antigua luz de estrellas

De nuevo en la tierra.

Pausa larga.

Graznido: (*murmullo*). La cara. (*Pausa.*) La cara. (*Pausa.*) La cara. (*Pausa.*) La cara.

Música: *Golpe de batuta y pieza sentimental y cálida, alrededor de un minuto.*

Pausa.

Graznido: La cara.

Palabras: (*frío*). Vista desde lo alto con ese fulgor tan pálido y frío.

Pausa.

Música: *Cálida sugerencia de lo previo para lo anterior.*

Palabras: (*desdeñoso, frío*). Vista desde lo alto y en tal cercanía con ese fulgor tan pálido y frío con ojos casi cegados por... lo que había ocurrido, es un tanto... penetrar en la belleza es un poco...

Pausa.

Música: *Renueva tímidamente la sugerencia previa.*

Palabras: (*interrumpiendo violentamente*). ¡Paz!

Graznido: ¡Mis ayudas! ¡Hagan las paces!

Pausa.

Palabras: ...torpe. Momentos después, no obstante, tales son los poderes de recuperación a esta edad, la cabeza se inclina dos o tres pasos hacia atrás, los ojos se abren con asombro y comienzan de nuevo a deleitarse. (*Pausa.*) Lo que entonces se contempla habría sido mejor visto a la luz del día, eso es incontestable. Pero acaso no constantemente ha sido, en los últimos meses, acaso no, a todas horas, desde cualquier ángulo, bajo la lluvia o el sol, ha sido vista, es decir. Y en ella hay, o acaso no, en esa claridad de plata... claridad de plata... acaso no... Señor... (*Pausa.*) Cadenciosamente, el centeno, mecido por un vientecillo dispensa y retira su sombra.

Pausa.

Graznido: *Gemidos.*

Palabras: Haciendo a un lado los rasgos, las precisas facciones, incomparables diversamente y en su disposición—

Graznido: *Gemidos.*

Palabras: —brillo del negro cabello desordenado como expandido en las ondas del agua, las cejas a un encaje hiladas sugiriendo dolor más sencillamente concentración más bien como todas las cosas consideradas con respecto a un consumado proceso interno, los ojos desde luego cerrados correspondiendo con lo anterior, las pestañas... (*Pausa.*) ...la nariz... (*Pausa.*) ... nada, un tanto estrecha quizás, los labios...

Graznido: (*atormentado*). ¡Lilí!

Palabras: ...apretados, el destello de un diente que muerde el labio interno, coral no, hinchazón cutánea no, ahí donde normalmente...

Graznido: *Gemidos.*

Palabras: ...el todo tan pálido e inmóvil como si no fuera por los grandes y blancos advenimientos y caída de los pechos que se desbordan conforme remontan y después se precipitan al fondo de su natural... apertura—

Música: *Irresistible explosión de música desbordante y precipitada al fondo con vanas protestas —“¡Paz!”, “¡No!”, “¡Por piedad!”, etc.— de parte de Palabras. Triunfo y conclusión.*

Pausa.

Palabras: (*gentilmente disuasivo*). ¡Señor! (*Pausa. Débil golpe del garrote.*) Recapitulo, tan pálida e inmóvil y extasiada que parece no menos ajena a la tierra que Mira a la Ballena, en su décima y máxima magnitud³ en esta preciosa noche y brillando fríamente hacia lo bajo —como decíamos mirando hacia arriba. (*Pausa.*) Momentos más tarde, no obstante, son tales los poderes—

Graznido: (*atormentado*). ¡No!

Palabras: —las cejas se despejan, los labios se entreabren... (*Pausa.*) ...las cejas se despejan, las ventanas de la nariz se dilatan, los labios se entreabren y los ojos... (*Pausa.*) ...los labios se entreabren, un poco de color regresa a las mejillas y los ojos... (*con devoción.*) ...se abren. (*Pausa.*) Y bajando por un caminito... (*Pausa.*)

Cambio a tono poético. Bajo.

Y bajando por un caminito
Por entre la basura
Hacia... hacia donde...

Pausa.

Música: *Sugerencia discreta para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*).

Y bajando por un caminito
Por entre la basura
Hacia donde...

Pausa.

Música: *Sugerencia discreta para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*).

Todo oscuro sin ruego
Sin dar nada sin palabras
Sin sentido sin anhelo...

Pausa.

Música: *Sugerencia más confidencial para continuar.*

Palabras: (*tratando de cantarla*).

Por entre desperdicios
Bajando por un caminito
Hacia desde donde una mirada
Al ojo de agua aquél⁴

Música: *Invita con introducción, pausa, invita de nuevo y finalmente acompaña con suavidad.*

Palabras: (*tratando de cantar, suavemente*).

Y bajando por un caminito
Por entre la basura
Hacia donde
Todo oscuro sin ruego
Sin dar nada sin palabras
Sin sentido sin anhelo

Beckett, 1970.



Beckett.



Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Roger Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Serrate y Claude Ollier, 1959. Foto de Roland Barthes.

Por entre los desperdicios
Bajando por un caminito
Hacia desde donde una mirada
Al ojo de agua aquél.

(Pausa. Abatido.) ¡Señor! (Sonido del garrote que cae al suelo. Como antes.)
¡Señor! (Pantuflos que se arrastran, con altos. Decrecen y cesan. Larga pausa.)
Beto. (Pausa.) ¡Beto!

Música: Réplica breve y brusca.

Palabras: Música. (Implorante.) ¡Música!

Pausa.

Música: Golpe de batuta y explosión sobre temas ya usados o sólo sobre el ojo de agua.

Pausa.

Palabras: Otra vez. (Pausa. Implorante.) ¡Otra vez!

Música: Como antes o apenas diferente.

Pausa.

Palabras: Profundo suspiro.

FIN

NOTAS

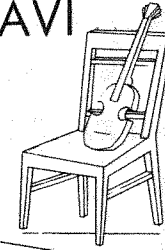
¹ CROAK. El autor se refiere específicamente al graznido del cuervo.

² Del verbo latino *Adesse*. Literalmente: "estoy presente".

³ Mira Ceti es una estrella variable, de diez magnitudes diferentes, que forma parte de la constelación de Cetus, "La ballena".

⁴ El autor usa la palabra *wellhead*, manantial, que, descompuesta puede leerse también como "cabeza bien", y se refiere evidentemente a "la cara".

EL MASNABI



MAULANA JALALN - DIN MUHAMMAD - I RUMI.

Versión castellana de la inglesa de E. H. Whin Field

Libro I / Prólogo

Escuchad a la flauta de caña, cómo se queja, lamentando su destierro: "Desde el día en que me arrancaron de mi lecho de mimbre, mis notas quejumbrosas han venido conmoviendo a hombres y a mujeres, hasta hacerlos derramar lágrimas. Ensancho mi pecho, tratando de dar salida a los suspiros y de expresar las angustias de mi nostalgia. El que habita lejos de su hogar siempre anhela el momento de regresar a él. Mis gemidos son oídos por las muchedumbres, armonizados con los que gozan y con los que lloran. Cada uno interpreta mis notas, concertadas con sus propios sentimientos, pero sin que ninguno profundice los secretos de mi corazón. Tales secretos no son extraños a mis notas quejumbrosas; sin embargo, no se manifiestan al oído y al ojo sensual. El cuerpo no está velado para el alma, ni el alma para el cuerpo; pero ningún hombre ha visto jamás "un alma".

Estas quejas de la flauta son de fuego, no de aire. "Que el que carezca de este fuego sea tenido por muerto". Es el fuego del amor lo que inspira a la flauta;¹ es el fermento del amor lo que posee al vino. La flauta es la confidente de los amantes desdichados. Sus acordes desnudan mis secretos más íntimos. ¿Quién ha visto un veneno y un antídoto como la flauta? ¿Quién ha visto un consolador más compasivo que la flauta? La flauta relata el cuento del sendero ensangrentado del amor. Ella repite la historia de las empresas amorosas de Majnum. Nadie es ajeno a estos sentimientos, excepto el distraído, cuyo oído se inclina ante el susurro de la lengua. La aflicción llena mis días de penalidades y tristezas. Todos ellos transcurren mano a mano con la angustia. Sin embargo, aunque mis días se desvanezcan así esto no importa, porque vives en mí. Oh, Tú el Puro Incomparable.²

Pero los que no son peces se cansan pronto del agua, y los que carecen del pan cotidiano encuentran interminables sus días. Así los "Verdes" no comprenden el es-



El flautista *Komuso* de Japón es un "Espía musical" que esconde su identidad.

tado de los "Maduros".³ Por ello, me conviene acortar mi discurso.

¡Yérgete, hijo mío! Rompe tus lazos y libérate. ¿Cuánto tiempo más serás esclavo del oro y de la plata? Aunque hundas tu cántaro en el mar, no tomarás más agua que la que te sirva para un día. El cántaro de los deseos del avaro no se llena jamás; la concha de la ostra no se ensancha de perlas hasta contentarla; sólo aquel cuya vestidura fue rasgada por la violencia del amor está totalmente puro del pecado y de la codicia.

¡A ti te alabo, oh, dulce locura del Amor! ¡Tú, que sanas de todas las dolencias! ¡que eres el médico de nuestro orgullo y de nuestra presunción! ¡que eres nuestro Platón y nuestro Galen! El amor exalta hasta el cielo nuestros cuerpos terrenos y hace que las montañas dancen de gusto. ¡Oh, amante! Fue el amor lo que dio vida al monte Sinaí⁴ cuando tembló y Moisés perdió el sentido. Si el Amado me tocara, con sus labios, yo también, como la flauta, prorrumpiría en cantos melódicos. Pero el que se aparta del que habla su lengua, quedará mudo, sin duda alguna, aunque posea cien voces. Cuando la rosa se marchita y todo el jardín está seco, no puede oírse ya la canción del ruiseñor. El Amado está todo en todo; el amante apenas lo vela.⁵ El Amado es todo lo que vive; el amante está muerto. Cuando el amante ya no siente los impulsos del Amor, es como un ave que ha perdido las alas. ¡Ay! ¿cómo puedo conservar atentos los sentidos, si el Amado no me muestra la luz de su semblante?

El Amor desea que este secreto sea revelado, pues si el espejo no lo refleja ¿para qué sirve? ¿Y sabes ya porque tu espejo no lo refleja? Porque la herrumbre no ha sido arrancada de su rostro. Si estuviera purificado de corrupción y de moho, reflejaría los destellos del Sol de Dios.⁶

¡Oh, amigos míos!, habéis oído esta historia, que expone la esencia misma de mi caso!

NOTAS

1 El amor significa la atracción irresistible que mueve a todas las criaturas a reunirse con su Creador.

2 La auto-aniquilación conduce a la vida eterna en Dios, el Noumenon Universal, por quien subsisten todos los fenómenos (véase Gulshan Raz, 1.400.)

3 "Verde" y "Maduro" son términos aplicados a los "Hombres de lo externo" y a los "Hombres del Corazón", o Místicos.

4 Alude a la recepción de la ley en el monte Sinaí. Korán VII-139.

5 Todas las existencias fenomenales (incluyendo la del hombre) son apenas "velos" que oscurecen el rostro del Noumenon Divino, la única existencia real. En el momento en que su presencia sustentadora desaparece, todos vuelven a su nada original. Véase Gulshan Raz, 1. 165.

6 Dice Bernardo de Clairvaux. Véase Gulshan Raz, 1. 435.

ANTONIO DELTORO

CUEVA

Los murciélagos retornan de su noche en busca de más noche.

Los vencejos salen a la caza del día.

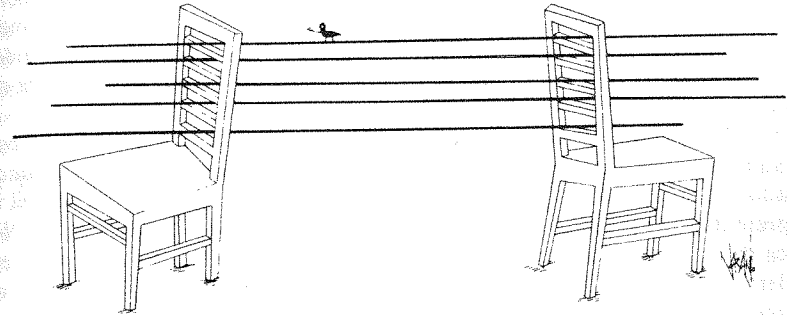
En el umbral el aire pasa entre cordilleras de alas
y combaten en remolinos interior e intemperie.

Cada voz traza la ruta exacta de su vuelo.

Cada oído sigue sutil la maraña prodigiosa de los ecos.

Este laberinto de sonidos, no es una algarabía infernal, es un
concierto.

JULIÁN ORBÓN (II)



EDUARDO MATA

Julián Orbón nació en Avilés, Asturias, en 1925 en el seno de una familia de músicos. Con ellos se muda a Cuba en 1940; ahí estudia con José Ardévol y ahí tiene sus primeras experiencias musicales de importancia que lo van a marcar para el resto de su vida. Cuba tuvo una época de efervescencia extraordinaria en la música de concierto en los años inmediatos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Muchos músicos de orquesta de Europa Occidental emigraron a Latinoamérica, algunos refugiándose de las persecuciones nazis y otros simplemente buscando mejores oportunidades de trabajo.

Fue en esta época cuando floreció la Orquesta Filarmónica de La Habana que tuvo entre sus directores al famoso Erich Kleiber y, años después, a Igor Markevitch. Esos años de auge musical le tocaron a Julián Orbón en su época formativa. Además de un ambiente musical respetable, tiene Orbón la enorme suerte de convivir con un grupo de intelectuales y artistas que reconocen el enorme talento del quasi-niño prodigio; éstos lo ayudan, lo protegen, lo guían, en suma, lo hacen parte de un círculo muy exclusivo en donde se ventilan lo mismo asuntos filosóficos, literarios y poéticos que musicales.

Orbón estudió formalmente con José Ardévol, pero es evidente que la parte más importante de su aprendizaje fue autodidacta. El grupo intelectual que lo rodeaba, seguramente tuvo una influencia poderosísima en su formación general y en el perfil de sus metas de músico. Alejo Carpentier, José Lezama Lima y María Zambrano, entre otros, fueron parte de ese grupo que cobijaba al joven prodigio, quien tempranamente dio sus primeros frutos.

La vocación hispánica y latinoamericanista de Julián Orbón estuvo presente desde sus primeras obras. Sin conocer en persona a Villalobos y a Chávez, los admiraba

y seguía desde su metrópolis habanera. En 1945, recibió una beca para estudiar en el Berkshire Music Center en Tanglewood, Massachusetts, donde se conectó con los compositores de su generación del resto de Latinoamérica, lo cual, seguramente, afinó todavía más sus ideales estéticos. Ahí conoció a Aaron Copland recibiendo de él una influencia poderosísima, que se hace evidente sobre todo en la música compuesta entre 1950 y 1958.

Copland es un nombre importante en la música de Latinoamérica. Actuó como catalizador para más de una generación de compositores de esta parte del mundo y los ayudó, más que nadie, a pensar en términos específicamente americanos. Él mismo representa la encarnación americana del mito stravinskiano y el traslado a Norte América de las corrientes más importantes de la Europa de los veinte, excluyendo la moderna escuela de Viena. Su estilo personal de compositor cuajó rápidamente y se reconoció como la idealización sonora del oeste norteamericano hecho música. Se refleja en su obra lo más sincero, limpio y abierto de la mentalidad del americano sencillo. Inventa de hecho lo que podríamos llamar en la música-arte, un estilo norteamericano. La aspiración inalcanzada de Charles Ives, Gotschalk, McDowell o Henry Cowell. Es un estilo directo, de espacios abiertos, de cadencias armónicas de origen modal, de melodías angulosas, de ritmos bailables dinámicos y provocativos, carentes de cualquier sentimentalismo decimonónico. Estética y expresivamente este estilo se sitúa en las antípodas del mundo tormentoso y opresivo de la segunda escuela de Viena.

La bien hecha y pulcra música de Copland, representó un ejemplo ideal a seguir por muchos de los latinoamericanos. También es de notar la atracción tan especial que siempre sintió Copland por el mundo latinoamericano y en particular por México. Esto nutre una época muy importante de su producción e influye, de modo general, en su actitud panamericanista, reflejada, no solamente en su propia música, sino en las enseñanzas que imparte. Así se entiende mejor la simpatía mutua entre Copland y Orbón y el impacto decisivo que ejerce el primero sobre el joven compositor cubano.

Orbón siente el poder emergente de una cultura hispanoamericana de perfiles propios que reivindica y convalida herencias y mitos del viejo mundo español. El cotejo con sus contemporáneos latinoamericanos lo afirma en sus convicciones. La verificación de este ideario es el interés inusitado que predomina en los centros musicales más importantes de los Estados Unidos de esa época por todo lo latino. Villalobos es, ya de tiempo atrás, una figura reconocida; la plástica mexicana se ha establecido definitivamente como un movimiento de capital importancia; Chávez y Revueltas son, a los ojos norteamericanos, el prototipo de ese arte nuevo, exótico, espontáneo, vital, vagamente reminisciente de los movimientos nacionalistas europeos de fines del siglo 19.

En este ambiente inicia Orbón su obra musical cuando, de alguna forma, le toca, también, el impacto de los movimientos surgidos del post-webernismo y del serialismo integral en la década de los cincuenta, que se siente con toda su fuerza en nuestros países a fines de esa década y a principios de la de los sesenta.

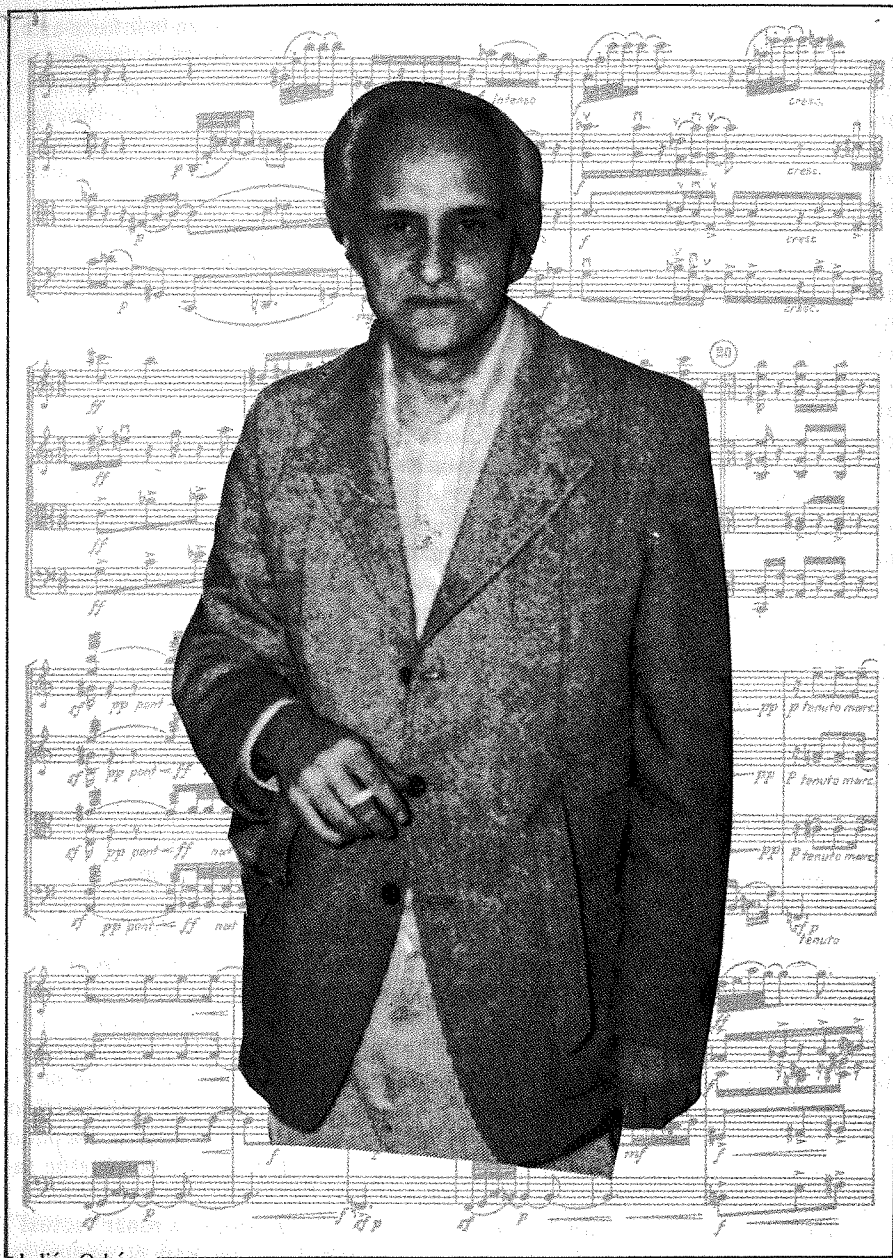
Siempre hemos sido parásitos, en cuanto a nuestras influencias en la música-arte, de los movimientos importantes originados en Europa. Hasta ahora la carencia de una tradición en la música culta no dejaba otras alternativas. Sin embargo corrimos con suerte; los nombres claves que influyen a Villalobos, Chávez y Revueltas, son asimilados a idiomas musicales idóneos por estos últimos. Debussy, Stravinsky y Bartok, encajan con naturalidad en la estética en formación de los iberoamericanos. Tiempo y afinidad indujeron fluidamente esta simbiosis.

Así se formaron los lenguajes de los primeros compositores hispanoamericanos de renombre universal. La diferencia con los movimientos de la joven música europea de los años sesenta es que éstos lanzan una estética por delante, proponiéndonos una revolución total del espacio sonoro a partir del sonido puro, tal y como lo había postulado Anton Webern, el más radical de la segunda escuela de Viena. Nada más alejado en principio de todo lo que buscan y encuentran los latinoamericanos entre 1940 y 1960. Son los años de gesta de los estilos nacionales y su secuela: la polémica entre nacionalismo versus universalismo. Es ahí donde la revolución post-weberniana pesca en río revuelto, lanzando anzuelos irresistibles a todos aquellos que con talento especulativo, buscan, denodadamente, idiomas originales para expresarse musicalmente en el siglo 20. Muchos de los latinoamericanos mordemos el anzuelo, desviándonos de nuestra tradición natural.

Algunos de los talentos más sobresalientes de la generación anterior a la nuestra, absorben el shock de la vanguardia; inmersos en ella experimentan con resultados muy disímolos. De Ginastera hablamos en la charla pasada. A pesar de su éxito inmediato, la obra envejece mal. La artificialidad de muchos procedimientos utilizados para garantizar la actualidad de su música, se hace ostensible con el tiempo.

Héctor Tosar, otro gran talento —de origen uruguayo—, entra tardíamente en el mundo post-bouleziano produciendo obras de refinamiento y dulzura, pero, de alguna manera, su vigorosa personalidad anunciada en obras como la espléndida *Sinfonía para Cuerdas*, se ha diluido y minimizado ante la asunción de modelos formales y expresivos que no le eran totalmente idóneos. Antonio Esteves, nativo de Venezuela, poco mayor que Orbón, acusa una personalidad poderosísima, congruente con su bagaje racial y cultural. Audaz e iconoclasta como Revueltas, da muestras de un talento musical excepcional en obras como la *Cantata Criolla* y *El concierto para orquesta*. En este último explora, con éxito, formas polifónicas que no son idiosincráticas en esta parte del mundo. Sin embargo, en la década de los sesenta se seca creativamente. Por muchos años no escribe música, anonadado de que su lenguaje neoexpresionista de raíces nacionales no pueda interesar más que localmente. Deriva, infructuosamente, hacia la música electrónica. Pero es un hecho que su inclinación visceral está muy lejos del mundo de los sintetizadores y de la abstracción de los sonidos plasmados en la cinta magnetofónica. Su deseo de estar al día pudo más que su instinto. El resultado final ha sido la esterilidad de este hombre de talento excepcional.

Orbón vive y siente en carne propia este problema. Su rechazo a sonar "actual" *per se* es consciente y razonado. Schoenberg, Berg y Webern son, para él, sujetos in-



Julián Orbón.

teresantes de análisis y admiración externa, pero no parte integral de su ser musical; se añade a esto el drama personal del exilio. Orbón participa activamente en la configuración ideológica de la Revolución Cubana, pero cuando ésta toma su rumbo marxista-leninista, se siente traicionado y se destierra voluntariamente. El destierro lo ensimisma. Su música se espiritualiza, se vuelve más abstracta.

De todas formas hay un coqueteo manifiesto en Orbón con la atonalidad. El *Cuarteto de Cuerdas*, una de las obras más logradas de la etapa intermedia del compositor —posterior a su estancia en Tanglewood y a la Beca Guggenheim que recibió en 1959— está claramente impactada por la *Suite Lírica* de Alban Berg, las transparentes y sublimadas texturas de Webern, Stravinsky, en su aspecto rítmico —y, por supuesto, el Bartok de los cuartetos. En los años cincuenta la percepción generalizada de la vanguardia musical en latinoamérica, gira alrededor de los compositores antes mencionados. Las obras de Boulez y Stockhausen —todavía en gestación y la de los italianos como Nono, Maderna y Berio, empiezan a conocerse mundialmente a principios de la década de los sesenta; de forma que hasta ese momento, para Orbón las influencias de Bartok, Stravinsky, Berg, Webern, Copland, Chávez, Revueltas y Villalobos son las que le afectan generacionalmente y ayudan a formar su lenguaje. Berg y Webern están en una línea estética muy apartada de lo que es común a los demás. De todas formas, impactan a Orbón sutilmente. Sobre todo en ciertos momentos de recogimiento, de misterio, de duda, ya presentes en su música desde el *Cuarteto de Cuerdas*.

Esta obra, junto con las *Tres Versiones Sinfónicas*, responde, admirablemente, a la esperanza expresada por Alejo Carpentier, años antes, en su libro *La Música en Cuba*. De la Sinfonía en Do del joven compositor de apenas veinte años, nos dice Carpentier: “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 como una amplia idea central (hay, por lo tanto, una cierta voluntad de remozar la construcción cíclica). Luego, el anhelo de ignorar el clasicismo de tipo retórico —lo clásico que se aprende en clases, diría Milhaud— conservando la observancia de la forma con una máxima intensidad de expresión”. Más adelante nos dice Carpentier: “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 Villalobos, 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, Orbón está decidido a permanecer en el mundo de las formas grandes, enfrentándose con los problemas más serios que puedan ofrecerse a un músico de nuestro continente. Antes de haber doblado el 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?

Años después, el joven Orbón escribiría las obras de acento criollo que harían aflorar su herencia afrocubana. En las *Tres Versiones Sinfónicas*, inciden, subliminalmente, las secuencias armónicas del son cubano y se exploran abiertamente los sugestivos e hipnóticos ritmos afros, convertidos en el magnífico ostinato sinfónico que es el tercer movimiento de esta obra. En las obras posteriores a su estancia en Tanglewood, y, en particular en el *Cuarteto*, Orbón reafirma con creces la confianza que Carpentier, retóricamente, nos pide diez años antes. A esta segunda época pertenecen, también, el *Himno al Canto del Gallo*, las *Danzas Sinfónicas* y el *Concerto Grosso*. Del *Cuarteto* se han hecho los mejores elogios; fue la obra que despertó la atención de los críticos más prestigiosos de los Estados Unidos, situando a Orbón a la cabeza en la lista de los jóvenes compositores latinoamericanos, que a principios de los años cincuenta, se daban a conocer en Estados Unidos. Donald Henahan, crítico prominente del *New York Times*, que escribía para el *Chicago Tribune* en los años cincuenta, nos dice del *Cuarteto*: "Es uno de los mejores primeros cuartetos que jamás he oído. Hay en él una mezcla de estilos, pero desarrolla temas reconocibles con imaginación usando ritmos nada comunes de una manera excitante. El Festival de las Américas ha dibujado bastantes logros de importancia hasta ahora, sin embargo, no me sorprendería volver la cabeza en pocos años y recordar este festival principalmente porque introdujo la música de Julián Orbón al público de Chicago". Acerca del mismo evento nos dice Roger Detmer del periódico *Chicago American*: "La premier en Chicago y fácilmente la mejor obra del Festival, fue el *Cuarteto Número Uno*, compuesto en 1951 (cuando tenía 25 años) de Julián Orbón de Cuba. Aquí tenemos música de gran búsqueda, integrada, fuerte, de vitalidad armónica y virilidad rítmica. Los elementos básicos son música folclórica de sabor picante y sombrías y orativas letanías, no imitativas, sino transfiguradas por un joven compositor que, a juzgar por esta obra y sus preciosas *Danzas Fantásticas* tocadas hace un mes en Ravinia, es la esperanza blanca de la música latinoamericana". También en esos años, Harold Schoenberg del *New York Times*, se refiere a Orbón como "una personalidad lírica con integridad de propósito y obvio talento". Los elogios abundan, el nombre de Orbón se establece, en principio, en el medio musical norteamericano y esporádica y dificultosamente en Europa. Son estos los años inmediatos a su destierro voluntario a raíz de su divorcio ideológico de la Revolución Cubana. Por un corto tiempo se establece en Nueva York, donde está ya exilado el grueso de su familia política. Poco después acepta el puesto de profesor asistente en el Taller de Creación Musical abierto por Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música de México en 1960. Ahí permanece dos años para volver en 1963 a radicar, definitivamente, en la ciudad de Nueva York.

Me referiré ahora al *Cuarteto de Cuerdas Número Uno*. La obra rehusa tercamente entrar en una dialéctica melódica o armónica. Hay intentos melódicos en el tercer movimiento y una bellísima melodía en sonidos armónicos en el primer violín del cuarto movimiento. Aquí antecede pasmosamente Orbón la escritura del final del segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* De Chávez, uno de los momentos

Comienzo del 3er Movimiento del Cuarteto de Cuerdas No. 1 (Southern Music Publishing Company, Inc. New York, 1959).

más sobrecogedores y alucinantes de toda la música escrita en el continente americano. Precisamente por la ausencia sistemática de melodías, los conatos melódicos del Cuarteto adquieren un relieve inusitado. La armonía busca centros tonales sólo circunstancialmente, como parte de la identidad de ciertos motivos, pero carece de un desarrollo armónico propiamente dicho. Sobresalen el motivo inicial del cello, que evoca, bastante obviamente, la secuencia armónica y el ritmo del son cubano que es de origen modal, por supuesto, el climático final del cuarto tiempo, que aparece, primero como un luminoso aviso y, posteriormente, con otro relieve melódico, concluye brillantemente la obra. Aquí Orbón armoniza modalmente la pequeña melodía que da origen al tercer movimiento, reforzando los movimientos críticos del diseño con un melisma característico de sabor español que, en obras posteriores, se convertirá en un rasgo típicamente familiar de toda su música.

En ocasión reciente, después de una ejecución de las *Tres Versiones Sinfónicas* de Orbón con la Orquesta Sinfónica de Atlanta, dirigida por mí, me comentaba el musicólogo que produce los programas de radio para esa orquesta, cómo el segundo movimiento de dicha obra le recordaba a Joaquín Rodrigo —obviamente al Rodrigo del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*— que es lo que todo el mundo conoce. La aseveración me tomó por sorpresa y no supe qué contestar. Al día siguiente, después de un breve intercambio con el musicólogo a propósito de la segunda ejecución de la obra, le pedí me aclarara su percepción de esta curiosa analogía; pronto encontré la respuesta: para la mente estructuralista de un anglosajón de cultura media y, por supuesto, bastante escasa en el terreno de la tradición hispáni-

ca, los melismas de la melodía del corno inglés del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*, eran el único punto de contacto con un mundo infinitamente complejo, donde todo un estilo de variación melódica por ornamentación melismática se forma y desarrolla en el curso de muchos siglos, convirtiéndose en un rasgo característico de toda la música española. El musicólogo sólo disponía del *Concierto de Aranjuez* como referencia a esos rasgos característicos, abundantes en el flamenco, en el cante jondo y en toda la música española de los últimos 500 años. ¡Qué tristeza y qué ignorancia! El *Cuarteto de Cuerdas* está construido a base de motivos o células con definida personalidad rítmica y figurativa, sufriendo variaciones de orden. Casi siempre estos motivos o células aparecen íntegros, por lo tanto son fácilmente reconocibles.

Los hispanoamericanos le damos al ritmo un papel importantísimo, no sólo para la articulación y distribución de notas en el tiempo; lo utilizamos como un parámetro aislado, puro, similar a la armonía o a la melodía; para nosotros el ritmo se convierte en un elemento expresivo. Por esta razón, el gran revuelo ocasionado por la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky y la revolución o liberación del ritmo que tiene lugar a partir de entonces, nos afecta e influye tanto a todos los músicos de esta parte del mundo. Por nuestra afinidad con el ritmo como elemento expresivo aislado, podemos llegar a centrar en él el contexto básico de un acontecer musical. En nuestra tradición vernácula el ritmo es omnipresente, sea por parte de lo negro, de lo indígena o, definitivamente de lo español —particularmente lo andaluz. También en esto Orbón es fiel a su tradición vernácula. El ritmo es, sin duda, el elemento aislado más conspicuo de este cuarteto.

Dando por sentada la importancia del ritmo, es más fácil comprender la estructura formal del primer movimiento, ya que es precisamente el ritmo lo que mantiene la cohesión y origina la poca elaboración que hay. Los motivos rítmicos son más fácilmente perceptibles como tales que por su connotación interválica. El II movimiento es un *motto perpetuo*. El material es presentado, otra vez, por medio del ritmo; un pedal en el primer violín, que luego discurre por los demás instrumentos, estableciendo el metro, o carácter del trozo. Las variantes que sufre el simplísimo material inicial, suenan increíblemente complejas posteriormente. Desplazando acentos, incorporando la métrica de tres en el *motto perpetuo* de seis y jugando con las posibilidades irregulares de los mini-motivos rítmicos, el compositor consigue un efecto arrollador de increíble vitalidad. Es ésta un área que han tocado casi todos nuestros grandes maestros latinoamericanos, la de los *allegros vivos* en compás de seis por ocho. El ballet *Estancia*, las *Pampeanas* y casi toda la música de cámara de Ginastera de los años cincuenta y sesenta, contienen un *malambo*, que es precisamente la versión criollo-argentina de este ritmo de origen español. El Chávez de la *Sinfonía India* y del ballet *Caballos de Vapor*, abunda en ejemplos super estilizados de lo que en México llamamos “huapango”, aunque el final de la *Sinfonía India* no sea más que un ostinato de raíz indígena. También hay que citar el *Ocho por Radio* de Revueltas y el final del *Homenaje a García Lorca*, donde el seis por ocho proviene de los sones y jarabes, tal y como los tocan los mariachis y las banditas de pueblo.



María Luisa Elío y Julián Orbón, Nueva York, 1986.

Casi siempre este ritmo, de origen bailable, comunica su poder por acumulación, reiterando los elementos básicos y permitiendo que según la armonía o el diseño melódico, el resultado sea más o menos festivo, más o menos dramático. Orbón toca esta área felizmente en dos ocasiones relevantes: en el tercer movimiento de las *Tres Versiones Sinfónicas*, cercanamente emparentado con la *Sinfonía India*, y en este segundo movimiento del *Cuarteto*, que antecede a las *Tres Versiones Sinfónicas* por cuatro años.

El seis por ocho de este cuarteto resulta, obviamente, más abstracto, menos bailable, aunque de gran potencia y vitalidad. De hecho crea, como en las *Partitas Número Uno*, sus propias reglas y su propia lógica. La necesidad expresiva se vuelve mini-sistema, muy a pesar de la intención espontánea del compositor.

El tercer tiempo se inicia con un sencillo diseño melódico que ya escuchamos, imitado sucesivamente por los otros tres instrumentos. Analizando este diseño se encuentran analogías interválicas con material de movimientos anteriores y el génesis del material del último tiempo. El movimiento es austero y ácido; el coqueteo con la atonalidad es más evidente por la serenidad del tiempo, lo que permite al

oído concentrarse más en las resultantes armónicas. Ya en esta obra, la influencia de Falla que sería, en espíritu y en procedimiento, una constante posterior en la obra de Orbón, es evidente. Me refiero al Falla del *Concierto de Clavecín*.

El enigmático final del III movimiento es como una visita fugaz al mundo opresivo y tormentoso de Alban Berg y Anton Webern. El joven Orbón se descubre y sigue de largo.

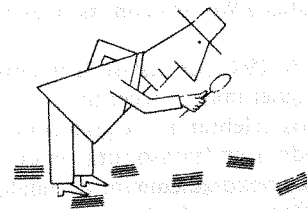
El cuarto y último movimiento del cuarteto es el más convencional desde el punto de vista formal. El primer tema compuesto con los intervalos de la melodía del segundo tiempo, es presentado por la viola. Inmediatamente sufre sus primeras transformaciones armónicas, aunque las células rítmicas permanezcan constantes. Mediante un puente de unísonos rítmicos, solemnes y categóricos, llegamos a una segunda sección donde el tema original nos es ofrecido, brevemente, como sujeto de tratamiento polifónico que, rápidamente disuelto, nos lleva a la enternecedora melodía en armónicos de la que hablaba líneas atrás, presentada con acompañamiento de *pizzicatti* que le dan un carácter claramente politonal.

La melodía en armónicos no es otra que el tema inicial del cuarto movimiento, que, a su vez, se deriva de la melodía del tercero. Después de elaboraciones múltiples del material rítmico, en un estilo neo-clásico de pura cepa brahmsiana, aparece el tema principal en una gloriosa armonización modal, que es como el triunfo de las esencias más íntimas del compositor. En ese momento sabemos que si el movimiento no termina aquí, concluirá en un estado de ánimo muy similar. Después hay una recapitulación de la melodía en armónicos, seguida de una re-presentación abreviada del primer tema con su acompañamiento original; luego una *coda* que es como una síntesis rítmica, y finalmente, la frase modal que, dentro de su extemporaneidad, extrapola todo el credo estético de Orbón.

Vienen a la mente las palabras de Julio Estrada al que citaba yo en la charla relativa a las *Partitas No. 1*: "El concepto de modernidad no parece ser ni preocupación ni prioridad en la obra de este compositor. Aquella idea es sustituida por la interacción que va de la vivencia de lo antiguo a su variación, ambas acciones de forma radical. Su evocación de tiempos pasados, alterna la cita directa y la creación de nuevas desde el presente. El componer de Orbón es una forma de tránsito sobre un tiempo de orden simétrico que permite, por igual, avanzar y retroceder. Machault, Beethoven o él, son parte integrada de una misma historia musical. No son ajenos entre sí ni con él".

DOCUMENTOS

PIERRE BOULEZ



CARLOS CHÁVEZ

Aunque con mucho retraso, ha tocado sin embargo en suerte al Colegio Nacional haber ejecutado por primera vez en México, en una de estas series de conciertos, la música de Anton Webern. Aunque en los días que vivimos la circulación de la música se ha visto extraordinariamente bien servida por el disco fonográfico, no deja de ser de enorme importancia que las obras musicales se toquen en audiciones vivas. Además de lo que esto significa en un plan de calidad auditiva, indica la muy simple circunstancia de que haya quienes la puedan tocar; de que haya quienes consideren necesario tocarlas, y de que haya quienes consideren interesante oír las así. Aunque se trata en esta ocasión de un factor de consideración secundaria (aunque no de importancia secundaria) es revelador de un adelanto general de nuestro medio el que se puedan ejecutar bien las obras del repertorio ultimísimo, que presentan tantas dificultades de ejecución y de comprensión.

Viene al caso recordar a Webern ahora que también por primera vez en México hacemos oír en estos conciertos del Colegio Nacional una obra de Boulez, porque la influencia de aquel maestro ha sido una de las que con mayor fuerza se han hecho sentir en los últimos años. Por razones que no nos toca discutir en esta breve plática, Webern inventó, o tal vez simplemente descubrió, o quién sabe hasta qué punto tanto una cosa como la otra, un mundo sonoro de considerable novedad. Si bien es costumbre designar de una sola plumada, y dentro de un mismo casillero histórico, a los tres maestros vieneses del dodecafonismo, Schoenberg, Berg y Webern, desde el punto de vista estrictamente sonoro las concepciones webernianas tienen un lugar enteramente aparte.

No solamente ha ejercido Webern una influencia decisiva entre los compositores de las generaciones posteriores a él, sino también en los compositores de su misma

generación, algunos de ellos tan alejados originalmente de él y de su estética como Igor Stravinsky.

El año de 1955 se rindió un homenaje mundial a Webern. Unos cuantos años antes Stravinsky había hecho la declaración categórica de que él había nacido compositor tonal y moriría compositor tonal. Sin embargo, en junio de ese año de 1955, encabezó el homenaje mundial a Webern con las siguientes palabras:

El 15 de septiembre de 1945, el día de la muerte de Anton Webern, debería ser día de luto para cualquier músico receptivo.

No solamente debemos celebrar a este gran compositor, sino también a un héroe verdadero. Condenado a un fracaso total en un mundo sordo de ignorancia e indiferencia, él continuó inexorablemente cortando sus diamantes, sus deslumbrantes diamantes, de cuyas minas él tenía un conocimiento tan perfecto.

La conversión de Stravinsky al dodecafonismo, o más bien, su más o menos inesperada proclama en favor de Webern, no indicaba tanto que el gran maestro ruso se produjera en favor del dodecafonismo en general; más bien indicaba su admiración por la música de este gran maestro alemán, por cierto, un año menor de edad que él. Es decir, parece que a Stravinsky no lo sedujo tanto el dodecafonismo como la música de Anton Webern. Que la música de Webern fuera dodecafónica, sería otro asunto. Y conviene recordar que, dentro de la misma llamada técnica serial, se llega a resultados musicales tan distintos como son cualquier composición de Schoenberg y cualquiera de Webern.

Esta singularidad de la expresión weberniana es el punto al que quería yo llegar, pues creo que, sin mucho atrevimiento, tal vez pueda considerarse como una de las influencias más fuertes en la música de estos últimos años.

Todo este pequeño prelude acerca de Anton Webern y de su influencia, viene a cuento ahora que nos proponemos presentar a Pierre Boulez. Para decirlo en los términos menos comprometedores: la música de Pierre Boulez no sería lo que es si antes no hubiera existido Webern.

Por otra parte, Boulez ha sido un gran especulador teórico del dodecafonismo; asimismo, fue de los que en 1951 formó el grupo de investigadores de Música Concreta que patrocinó la Radiodifusión Francesa.

Van ustedes a escuchar en seguida una de las composiciones más importantes: *Estructuras*, para dos pianos.

El título no es arbitrario. Es indicativo de toda una serie de principios para *estructurar*. Se trata de una estructuración preconcebida, sujeta a principios muy precisos, en donde el trabajo del compositor radica fundamentalmente en una operación selectiva. Un comentarista de esta obra, Jorge Ligeti, dice del primer trozo de las *Estructuras*:

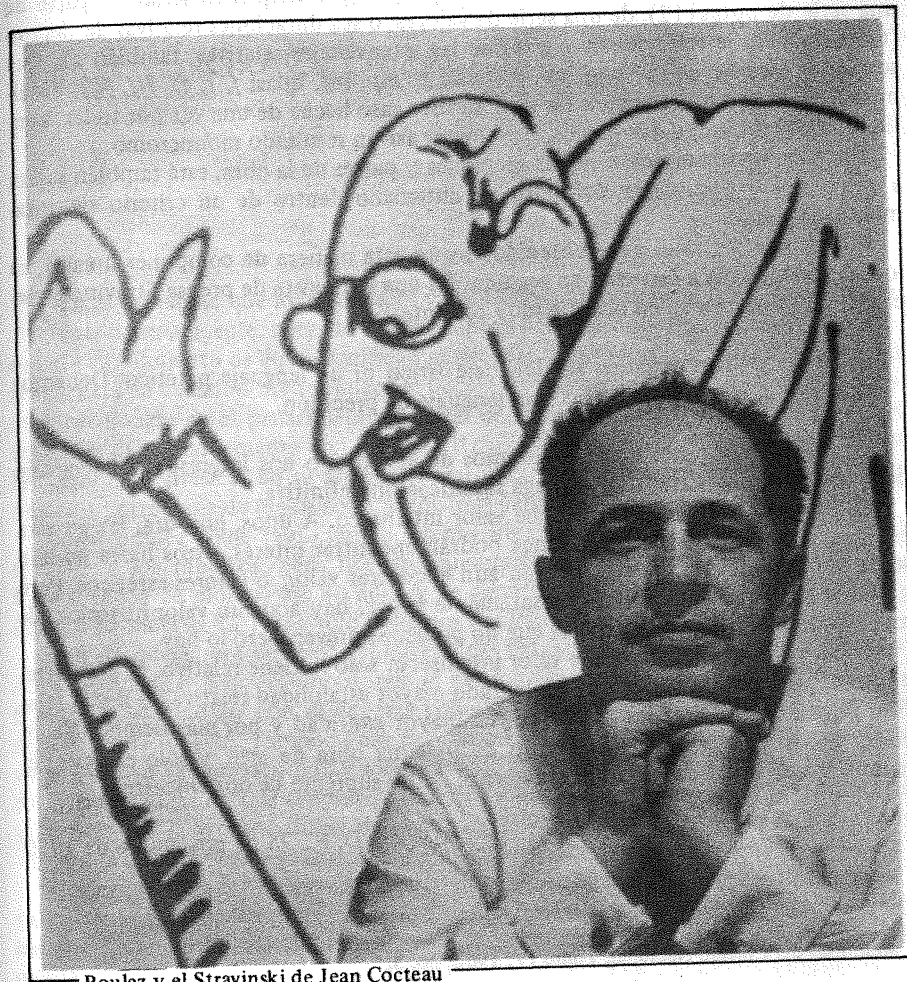
En este nivel de la técnica serial, los procesos composicionales pueden ser reducidos a tres etapas de trabajo: *Decisión I - Automatismo - Decisión II*.

Decisión I

- A) Selección de elementos.
- B) Elección de un arreglo para estos elementos.
- C) Elección de operaciones subsecuentes para llevarse a cabo con estos arreglos ("arreglos de arreglos") y relaciones mutuas de los arreglos individuales entre sí.

Automatismo

Los elementos y operaciones una vez seleccionados, son, como si dijéramos, puestos en una máquina para ser tejida automáticamente en estructuras, sobre la base de las relaciones escogidas.



Boulez y el Stravinski de Jean Cocteau

Decisión II

La estructura que deriva automáticamente es hasta cierto punto cruda, y hay que trabajar más en ella, tomando decisiones respecto a dimensiones que no son empleadas mecánicamente. Si, por ejemplo, el parámetro, "dinámica", o "registro" no ha sido pasado dentro de la máquina, entonces puede uno trabajar en la estructura cruda dirigiendo estos parámetros rezagados. Esto puede ser hecho aleatoriamente, o con propósitos formales bien definidos, de manera de formar o evitar conexiones particulares dentro de la estructura cruda dada.

Por lo demás, todo en esta música está sujeto a tratamiento serial: se parte de una serie de notas (12); de una serie de valores, o sea duraciones relativas de tiempo (también 12). Se seleccionan y arreglan las intensidades relativas, también 12, que son las siguientes: *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *quasi p*, *mp*, *mf*, *quasi f*, *f*, *ff*, *fff*, *ffff*. Finalmente, la elección del timbre ha sido en este caso hecha de una vez por todas, confiándolo (el timbre) a dos pianos, para lograr así un resultado monocromo.

Además, la organización de las secciones y partes de la obra, está también sujeta a principios estructurales definidos de antemano dentro de un criterio rigurosamente calculado.

Cuáles son los resultados obtenidos según esta manera de componer música, es lo que ustedes van a escuchar en seguida. En una entrevista de prensa Stravinsky declaró en Buenos Aires, en ocasión muy reciente:

Ya no podemos hablar un lenguaje lírico ni un lenguaje patético. Debemos emplear un lenguaje científico, un lenguaje de precisión.

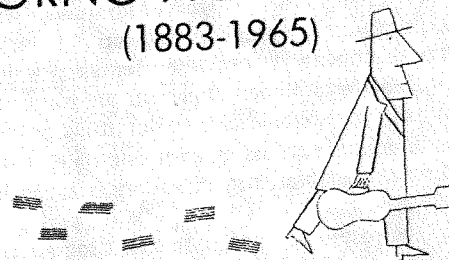
Hasta qué punto nos guste, o estemos de acuerdo, o nos interese este "lenguaje de precisión", no es asunto que tenga significación definitiva.

La música, el arte todo, no tiene valor intrínseco. A unos, hoy día, les gustará esta nueva música, a otros no. Unos podrán encontrar interés, otros hasta podrán sentirse ofendidos, unos más, podrán aun encontrar valor, o valores estéticos. Pero hay una cosa que nadie podrá sensatamente negar: hay aquí un valor histórico, de mayores o menores consecuencias que no podemos prever, pero lo hay.

Decía yo que el arte no tiene valor intrínseco: sólo lo tiene relativo. El gran arte, o el que pasa por tal, es el que ha logrado mayor estabilidad relativa, es decir, relación positiva entre creador y público, en mayor cantidad y por más tiempo. Nadie podrá predecir con certeza el futuro de ninguna obra de arte, y sólo el paso del tiempo puede llegar a atribuir a una obra el título supremo de *obra maestra*.

México, D. F., 25 de noviembre de 1960

EN TORNO A EDGAR VARÈSE (1883-1965)



GRACIELA PARASKEVAÍDIS

No es previsible que los habituales y entusiastas homenajeados de algún infaltable cente, bicente, tricente o cuatricentenario se molesten en mencionar apenas el cumplimiento de dos insignificantes décadas de la muerte de alguien, sobre todo si el artista en cuestión tuvo primero el poco tacto de haber llevado a cabo una verdadera revolución en el pensamiento musical de su siglo y, segundo, el mal gusto de coincidir discordantemente con los NARIOS de varias ilustres pelucas, perturbando la "armonía" musical en su sentido literal y extensivo más amplio, con profusión de ovnis portadores de masas sonoras inéditas cargadas de energía.

Pierre Boulez (que ¡ay! cumple sesenta años) manifestaba en 1965: "Se adora siempre a los muertos, pero nos preocupamos muy poco de honrar a los vivos. Varèse acaba de morir a los 80 años y de pronto nos damos cuenta de que existe, cuando ha muerto. (...) Hoy sólo podemos deplorar su muerte; ya es tarde".

El 6 de noviembre de 1965, el cuerpo de Varèse fue transportado directamente desde el hospital neoyorquino donde el músico acababa de fallecer, hasta el crematorio, cumpliendo así con su expresa voluntad de que no quedara rastro corpóreo alguno de su muerte. Tampoco era necesario. Las profundas y removedoras huellas de su obra ya habían sacudido y socavado con violentos magmas sonoros los cimientos mismos sobre los que reposaban las estructuras discursivas, el sistema temperado y las leyes de la armonía tonal de la música culta europea occidental (aquella que —según el antropofágico y demoledor Masliah— "pone la piel de gallina").

Boulez, moderador de esta mesa redonda, da la entrada y los penalistas (algunos, ya bastante abrumados por la cantidad de homenajes recibidos y preocupados por los que faltan aún hasta el 31 de diciembre del corriente año) atacan disciplinadamente.

Johann Sebastian Bach: Me interesa que explique su utilización del contrapunto.

Varèse: "En mi obra, el lugar del antiguo contrapunto lineal, fijo, es ocupado por el reconocimiento de planos y masas sonoras, variando en intensidad y en densidad. Cuando estos sonidos chocan, se producen fenómenos de penetración y de repulsión. Ciertas transmutaciones tienen lugar en un plano. Proyectándose sobre otros planos, se crea una impresión auditiva de deformación prismática. Los puntos de partida y los procedimientos son los mismos que en el contrapunto clásico, con la diferencia de que, en vez de notas, hay masas organizadas de sonido que se mueven unas contra otras."

Heinrich Schütz: ¿Qué resultados pretende usted lograr con esta nueva concepción sonora?

Varèse: "Los resultados que persigo son los siguientes:

- 1) Obtener sonidos fundamentales puros.
- 2) Obtener timbres que engendren sonidos nuevos, cargando sus sonidos fundamentales con una serie de armónicos.
- 3) Experimentar con los nuevos sonidos obtenidos. (...)
- 4) Extender el registro del instrumento.

Georg Friedrich Haendel: Pero, ¿y el respeto a la forma?

Varèse: "La música clásica occidental se ha consagrado a la forma, olvidando estudiar las leyes de la energía sonora."

Domenico Scarlatti: Es evidente que usted prefiere componer música instrumental y no vocal. Tal vez con pocas excepciones...

Varèse: "No quiero componer más para los instrumentos antiguos y estoy en desventaja por la falta de instrumentos eléctricos adecuados, para los que yo concibo mi música. (...) Todo compositor de nuestros días no puede dejar de preocuparse de dos preguntas fundamentales: 1) la acústica actual, que cuestiona todas las nociones codificadas después del siglo XVIII y 2) la utilización de los dominios electroacústicos y electrónicos."

Haendel: Pero usted no puede ignorar las reglas y convenciones que sustentan toda obra musical.

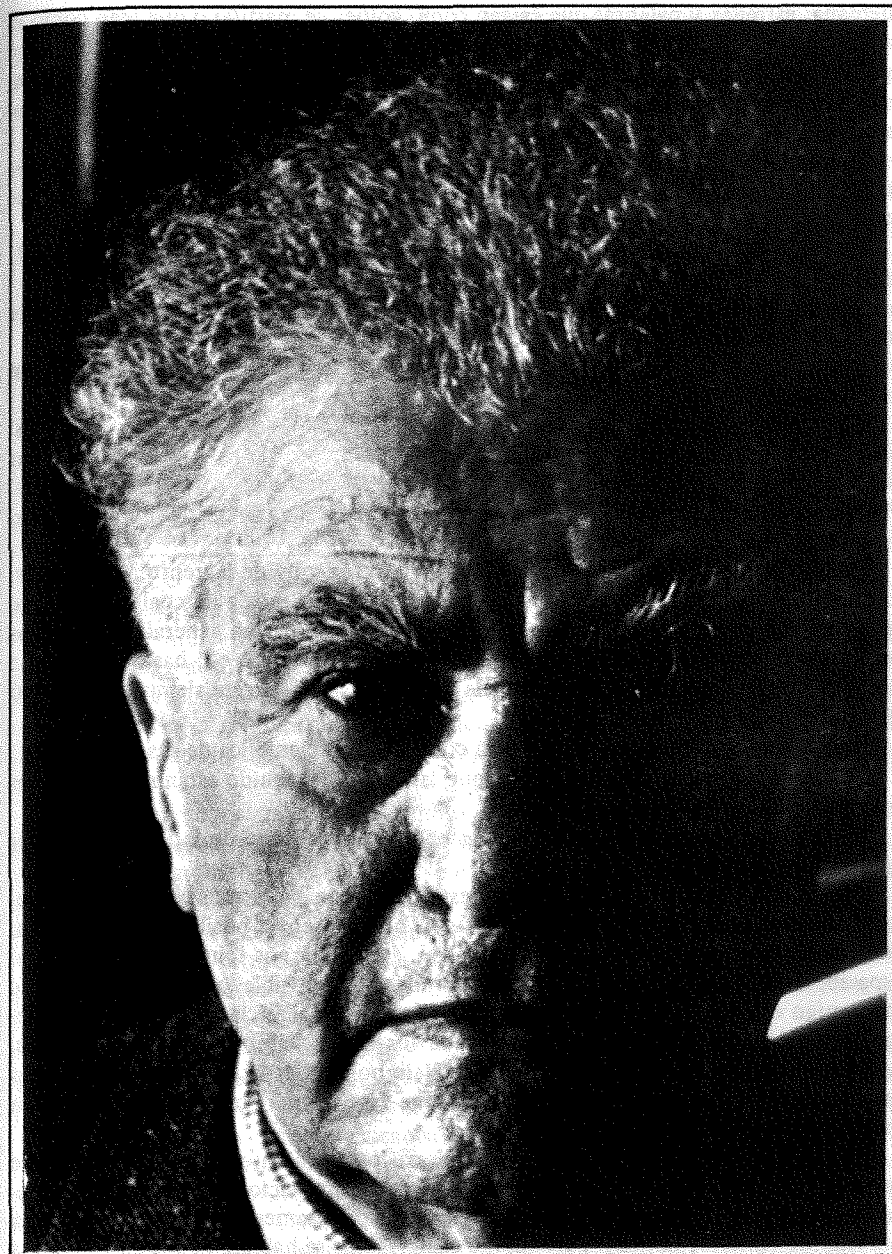
Varèse: "La falta de respeto por el orden establecido es la base de toda obra creadora."

Bach: Ha costado años de laborioso esfuerzo codificar el sistema temperado y organizar las leyes tonales de la armonía y de la melodía. Usted rompe drásticamente y contundentemente con el pasado europeo, que es reverenciado también (y a veces más) fuera de Europa. Ya "Amériques" (1922) es un desafío de mundos nuevos.

Varèse: "En todos los dominios del arte, la obra que responde a las necesidades de su tiempo aporta un mensaje que tiene un valor social y cultural. La evolución del arte responde a las necesidades de las sociedades y de los artistas."

Schütz: En mi época, las masas corales resonaban en los amplios recintos religiosos, haciendo recordar a los hombres los padecimientos del hombre.

Varèse: "En mi proyecto "Espace" (1929), cuyo tema es el hoy, "propongo utilizar frases de las revoluciones norteamericana, francesa, rusa, china, española y



Edgar Varèse

alemana; estrellas y palabras que caigan como golpes de martillo o que sean como el pulso de un ostinato subterráneo y ritual. (...) Imagino una ejecución de la obra que sería difundida por radio en todas las grandes capitales del mundo. Los coros, cada uno en su lengua, atacarían su parte con precisión matemática. Todos los hombres podrían escuchar este canto de fraternidad y liberación."

Claude Debussy (voz amiga desde el público): "Usted tiene derecho a componer lo que quiera, como quiera, si la música sale y es suya. Y su música sí que sale y es suya."

Héctor Berlioz (otra voz amiga desde la platea, dirigiéndose a Debussy): En 1917, Varèse hizo mi "Requiem" con coros de mineros en Pennsylvania.

Varèse: "Me ha interesado enormemente el eco que mis obras encuentran en el medio obrero, donde me siento más a gusto que en ciertos medios musicales."

Debussy: En 1914, usted estrenó en Praga "El martirio de San Sebastián" en versión de concierto.

Hermann Scherchen (para que todos lo oigan): Era un notable director de coros. Su práctica había comenzado en 1906 al frente del coro de la universidad popular del faubourg Saint-Antoine. Fundó luego el coro sinfónico de Berlín, en 1909. Posteriormente, "cuando dirigí "Ionisation", ésta fue juzgada por el público superficialmente, no como música."

En el rincón de ciencias, los profesores Arixtóxenos de Tarento, Aristóteles, Leonardo, Kepler, Paracelso, Wronski y Helmholtz (ninguno de los cuales recibe este año mención especial) siguen enfrascados en sus estudios —en general, los músicos no se preocupan mucho ni por ellos ni por sus ideas musicales—, hasta que poco a poco se sienten atraídos a terciar en la discusión, pues Varèse siempre manifestó particular respeto y estima por ellos.

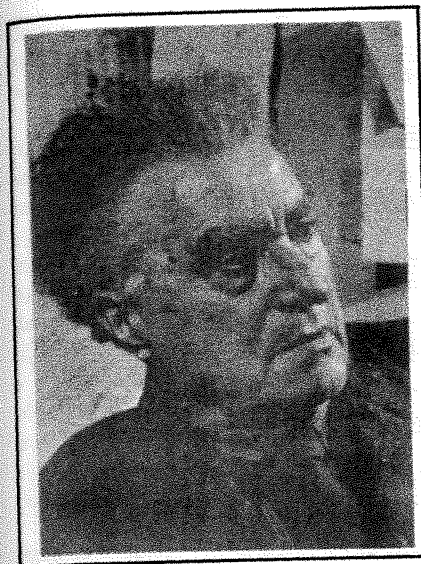
Helmholtz: Varèse encontró en mí la confirmación científica de sus intuiciones.

Leonardo: Y según el principio de que las ondas del sonido están regidas por las mismas leyes que las del agua...

Wronski (interrumpiendo): La música es la corporización de la inteligencia que está en los sonidos.

Varèse: "A los veinte años descubrí esta definición de la música, que aclaró repentinamente mis tanteos hacia una música que yo sentía posible. Gracias a ella, comencé a concebir la música como espacial, como cuerpos sonoros movibles en el espacio. Comprendí también que me sería difícil e imposible expresar las ideas que me venían con los medios a mi disposición. Comencé a acariciar el proyecto de liberar la música del sistema temperado y de los malos hábitos que denominamos, equivocadamente, la tradición. Estudié a Helmholtz. Las experiencias con sirenas que describe en su "Fisiología del sonido" me fascinaron. Yo mismo me dediqué a modestas experiencias.

Alban Berg (1885-1935, cuyo centenario de nacimiento y cincuentenario de muerte no ha encontrado eco oficial en este Año Internacional de la Música decretado por las multinacionales metropolitanas no precisamente para pagar la deuda externa de América Latina): Perdón, me gustaría que se hablara de los movimientos



el cubismo ni el sistema liberador de Schoenberg suponen una limitación del arte o el reemplazo de una fórmula académica por otra (...) son medios y no fines".

Boulez: "Varèse tenía horror de la palabra pionero o de la palabra vanguardia experimental, puesto que esto es como una jaula de oro en la que uno es encerrado poniéndose el acento en su excepcionalidad, a fin de dejarlo de lado en la vida musical. Creo que es la gente la que está atrasada y no él, el que avanza, dejándola atrás. Él ha cristalizado los efectos de una época, no como precursor, sino como 'cursor' de esa época."

Varèse: "La importancia de un cambio social forma parte del contenido del arte para cada individuo. Un artista no es nunca un precursor; él no hace más que reflejar su época y grabarla en la historia. No es él que está más adelante de su época, sino que en general es el público el que está retrasado."

Amadeo Roldán (compositor cubano del que apenas se cumplen 85 años de su nacimiento y 46 de su muerte): Varèse compuso "Ionisation" para instrumentos de percusión, terminándola en 1931. Mis "Rítmicas" V y VI para percusión cubana datan de 1930.

Varèse: "El ritmo en mis obras proviene de los efectos recíprocos y simultáneos de elementos independientes que intervienen en lapsos previstos pero irregulares. El ritmo, en música, da a la obra no sólo la vida sino la cohesión."

Roldán: Entusiasta latinoamericanista y profundo conocedor de la música, de la literatura y del arte latinoamericanos, como lo atestiguan la incorporación de textos de Vicente Huidobro y José Juan Tablada ("Offrandes", 1922) y del "Popol Vuh" en español ("Ecuatorial", 1934), o su amistad con varios artistas latinoamericanos y la preocupación por difundir sus obras, Varèse fundó en 1921 el "International

estéticos de las primeras décadas de nuestro siglo:

Varèse (vivamente): "El neoclasicismo: una de las tendencias más deplorables de la música de hoy (...) el impotente retorno a las fórmulas del pasado." (...) "El sistema dodecafónico: es importante de la misma manera que el cubismo es importante en la historia de las artes plásticas. Ambos llegaron en un momento en que, en ambas artes, se sentía la necesidad de una estricta disciplina. (...) Aun si se discrepa con las premisas del método de Schoenberg, debe admitirse que había una necesidad apremiante de una disciplina que devolvería a la música a su propio dominio, el dominio del sonido. (...) Pero no debemos olvidar que ni

Prenez Grande Flute

Cl. mib

Hb

Bass: (humetic) cuivrez chaque note sfz sfz sfz mp

Cor fa cuivrez sfz p ouvert mf (chaud et lourd)

Trpt. ut

Trbn.

C.B. P.N. (lourd)*

4# en dehors - au même plan que le Trombone jusqu'à 5

Gr. Fl. 5

Cl. mib sempre p

Hb sempre p

Bass: sempre p

Cor fa mf sans sourd

Trpt. ut

Trbn. Chevalier pccz sfz mp P.N. pp

C.B. P.N. (lourd)

5

Fragmento de *Octandre* (Franco Colombo, Inc. New York, 1976).

Composers' Guild y, luego de la disolución de éste, la "Pan American Association of Composers" en 1928, cuya finalidad principal era la de presentar obras de compositores de todas partes del continente americano (norte, centro y sud).

Varèse: "El compositor es el único de los creadores actuales a quien se le niega contacto directo con el público. No bien ha terminado su trabajo, es empujado a un costado para dar lugar al intérprete, no para entender la composición, sino para juzgarla impertinentemente. Y no encontrando en ella ningún rastro de las convenciones a las que está acostumbrado, la destierra de sus programas, denunciándola como incoherente e ininteligible. Es verdad que, respondiendo a las exigencias del público, nuestras organizaciones colocan a veces en sus programas una obra nueva rodeada de nombres establecidos. Pero tal obra es cuidadosamente elegida entre lo más tímido y anémico de la producción contemporánea, dejando absolutamente de lado a los compositores que representan el verdadero espíritu de nuestro tiempo. El objetivo del International Composers' Guild es centralizar las obras de hoy, agruparlas en programas inteligentes y orgánicamente contruidos y, con la desinteresada ayuda de cantantes e instrumentistas, presentarlas de tal modo que se revele su espíritu fundamental."

Gordon Mumma (1935): La necesidad de experimentar es inherente al creador. Pero esta actitud vital ha llegado en ciertos momentos de la música contemporánea culta a ser sinónimo de charlatanería, en contraposición a la imagen alimentada habitualmente del sesudo y profundo teórico-compositor.

Varèse: "Por supuesto que, como todos los compositores que tienen algo nuevo para decir, yo experimento y siempre lo he hecho. Pero cuando finalmente presento una obra, ésta no es un experimento, es un producto terminado. Mis experimentos van a parar a la papelera. La gente olvida demasiado fácilmente que en la larga cadena de la tradición, cada eslabón ha sido forjado por un revolucionario".

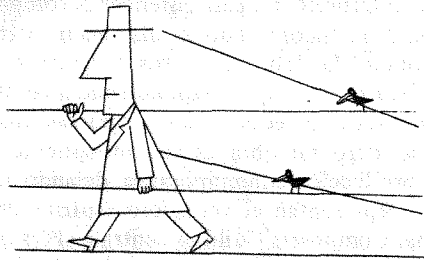
Varèse tiene todavía muchas cosas importantes para decir, aunque el panel debe llegar a su fin, pues los NARIOS oficiales acuden presurosos a otro de los homenajes en el que serán —nuevamente— protagonistas sin interferencias.

Pero el incondicional compromiso humano y la autoexigencia de todo verdadero creador, la irresistible e inédita fuerza expresiva y la arrolladora fascinación de sus masas y volúmenes tímbricos, siguen haciendo de Varèse una presencia nítida y un protagonista insustituible de la música de nuestro siglo.

Montevideo, octubre 1985

Nota: Todas las citas de Varèse son textos originales traducidos directamente del inglés y del francés por la autora. Los entrecorridos de los demás, también.

LOS ESPACIOS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN AMÉRICA LATINA



MARIANO ETKIN

“Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada”.¹

“Un grito llega, súbito, de la playa, quebrado, discontinuo, saliendo de su nada sin buscar, en apariencia, un destino preciso, emisión neutra de voz que alguien saca de lo negro no por decir algo sino por ver cómo, de a sacudones, entrecortada, vacilante, la voz nace”.²

Los países latinoamericanos, a partir de su establecimiento como naciones formalmente independientes, han estado sometidos a las poderosas presiones que, en todos los terrenos, ejercen los estados centrales sobre los estados periféricos. De esta forma, el trauma que produjo la Conquista ibérica en las sociedades y culturas indígenas preexistentes al pretender imponer los valores “civilizados” del invasor, se vio, en buena medida, reafirmado y continuado posteriormente con la penetración de las pautas y valores que —casi siempre en nombre del progreso— se fueron incorporando a esos países, como resultado de la dependencia económica y cultural.

Nuestros países, no obstante, tienen problemáticas culturales diversas, aun compartiendo el impacto de la Conquista y la pertenencia al llamado Tercer Mundo. Esa diversidad se origina en la variada magnitud y calidad de las numerosas olas inmigra-

torias, en el diferente grado de penetración entre los estratos indígenas, negros y europeos, y los notables contrastes o similitudes —según los países— entre la vida rural y la vida urbana. No es difícil comprender, entonces, que la cuestión de la identidad latinoamericana es imposible plantearla con características unívocas para todos los países; especialmente tratándose de la pertenencia a una supuesta única supra-cultura, en el más amplio sentido de este vocablo. Tomando intencionalmente como ejemplo países limítrofes, un compositor boliviano de La Paz tendrá una vivencia de lo indígena y lo mestizo —muy posiblemente él mismo lo sea— a cada momento de su existencia, mientras que para otro similar argentino en Buenos Aires el mundo indígena y mestizo es algo remoto, casi exótico, al que debe acercarse voluntariamente, y que ha llegado de manera ostensible sólo hasta los suburbios en forma de conglomerados habitacionales que alojan al grueso del proletariado industrial.

Lo que sí es común a todos los países latinoamericanos es la falta de una tradición artística entendida en un sentido estrictamente europeo. Es decir, la música europea aparece de improviso, de la mano de la cruz y la espada, y es impuesta en suelo americano como si América fuese nada más que un apéndice geográfico de la tierra del colonizador. Basta imaginar a un grupo de indígenas guaraníes cantando en el siglo XVIII en las misiones jesuíticas del Paraguay una misa de Palestrina —hecho, por otra parte, real— para darse cuenta del dualismo que, a partir de la Conquista, marcaría a la música latinoamericana. La importación de esclavos africanos, a su turno, agregó un tercer factor de conflicto.

La superposición del mundo europeo y el mundo autóctono —incluyendo junto a éste el aporte africano, bien presente en países como la República Dominicana o Brasil, y hoy extinguido en Chile o Argentina— produjo en el campo de la música “cultura”, en lo que va del siglo XX, fenómenos de significación y valor diverso. Puede decirse que las obras y tendencias aparecidas hasta hoy responden, en buena medida, al impacto y consecuencias que el dualismo citado produjo en los compositores americanos. Algunos, como el mexicano Julián Carrillo, con sus obras e investigaciones microtonales realizadas a partir de 1895, agregan una vertiente innovadora en franca ruptura con la tradición europea presente en uno de los términos del dualismo.

Esa ruptura, a su vez, en ocasiones puede ser el resultado de usar materiales “étnicos” o folclóricos con características totalmente alejadas de la tradición europea, estableciendo virtuales puentes con músicas vanguardistas marginales originadas en otros ámbitos y con otras intenciones. Tal el caso del cubano Amadeo Roldán, quien, partiendo de esquemas rítmicos del folclore afro-cubano, compuso las primeras obras para percusión sola del siglo XX —las “Rítmicas” V y VI, de 1930— habiéndose constituido probablemente en uno de los estímulos fundamentales para la música que Edgard Varèse realizaría escaso tiempo después.

El dualismo esencial se ha materializado en compositores llamados “nacionalistas”, pero también, de manera más oculta e inconsciente, en aquéllos denominados “universalistas”, de acuerdo a las clasificaciones vigentes en Latinoamérica hasta

hace pocas décadas. Los primeros, haciendo profesión de fe de su identificación con una América integral, incorporaron melodías y ritmos provenientes de culturas indígenas, negras o mestizas, y las combinaron con afinación, armonía, instrumentación, formas y géneros de procedencia europea. Los segundos, por lo común haciendo hincapié en la necesidad de abrirse al progreso y las vanguardias o proclamando el mito romántico de la universalidad del arte, trasplantaron procedimientos y técnicas europeas, básicamente el neoclasicismo, el atonalismo y el dodecafonismo.

El tratamiento y elaboración de los materiales extra-europeos en los compositores “nacionalistas” por lo general nunca es tan complejo como para no poder detectar su proveniencia. O sea —esto es importante recalcarlo— que hay una referencia directa a una música preexistente que es sacada de su contexto étnico, folclórico o popular, para ser introducida en un ámbito y con una función para la cual no fue creada. Esta técnica de inclusión de materiales pre-formados, con una fuerte carga significativa y que no se funde con otros elementos de distinto origen para dar lugar a algo nuevo, es, desde luego, muy antigua en la música occidental. En el caso de las corrientes “nacionalistas” esa práctica se entronca con sus semejantes rusas y norteamericanas, teniendo un sentido de reconocimiento y apropiación de fragmentos dispersos de una esencia nacional multifacética. Se trata de un acto consciente y voluntario en el que el compositor considera necesario preguntarse dónde está, más allá del mayor o menor grado de eficacia, la profundidad y coherencia estilística de la pregunta.

¿Quién podría dudar que —dentro de esta aproximación a materiales indígenas y negros que llamaremos realista— la música de, por ejemplo, Heitor Villa-Lobos encarna el espíritu brasileño, con su increíble eclecticismo y exhuberante desmesura? ¿O que la angularidad austera del mexicano Carlos Chávez nos remite a la arquitectura azteca? ¿O que la superficialidad casi “pintoresca” de los argentinos de Buenos Aires, Alberto Williams y Alberto Ginastera demuestra la brutal escisión entre la ciudad capital y un interior inasible para quienes lo entiendan sólo como producto de materias primas (musicales, en este caso)?³

En cuanto a los “universalistas”, pese a rechazar cualquier injerencia de elementos sospechosos de pertenecer a la América indígena o popular,⁴ no pudieron impedir, en muchos de sus mejores representantes, un indiscreto filtrarse del “estigma”, del sello latinoamericano.

La furiosa búsqueda de una pureza estilística, acompañada por una ferviente adhesión a los postulados dodecafónicos de Schoenberg y Webern —con su derivación al serialismo integral—, marcan, durante más de veinte años, la producción y el pensamiento de quien puede considerarse un paradigma del “universalismo”: el argentino de Buenos Aires, Juan Carlos Paz, introductor del dodecafonismo en Latinoamérica. Hay en la música de Paz, sin embargo, cierta elementalidad en el manejo de los procedimientos, cierta carencia de una profunda puesta en práctica de sus proclamados planteos especulativos; podríamos hablar de una falta de pretensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas —en el sentido que podemos observar en Boulez o



Carlos Chávez

Stockhausen— que señala a Paz como un compositor latinoamericano. Su manera de incorporar y tratar los procedimientos y técnicas europeas, y, más aún, la manifiesta disociación entre un deseo exasperado por una música “racional”, libre de “impurezas”, y la realidad de lo que él mismo llamaba en su música un “retorno a la intuición”, así como también de una apertura conceptual a expresiones como la música polaca de los años 60, además de la incursión en notación gráfica hacia el final de su vida, expresan la incuestionable presencia de un espacio: Latinoamérica.⁵ Un espacio intrínsecamente contradictorio, imprevisible según la lógica europea y del mundo “desarrollado” en general. Es —en el habla popular— el “aquí puede pasar cualquier cosa en cualquier momento” que define a la vida política latinoamericana y a sus movimientos de masas sin plataformas orgánicas, de imposible comprensión para el Hemisferio Norte. Es Julián Carrillo componiendo “a la Brahms” en México a principios de siglo, mientras simultáneamente experimentaba con el microtonalismo. “La ley debe ser respetada pero no obedecida”, tal era la actitud de los españoles...”, dice Métraux hablando de los conquistadores.⁶

No hay una cultura común, pero sí hay un espacio común, un paisaje, un “perder-el-tiempo” que, cuando se lo quiere negar, aflora en la manera en que el compositor se adueña de lo no americano.

En los últimos veinte años ha comenzado a vislumbrarse más claramente la existencia de una música latinoamericana que, sin hacer uso de procedimientos realistas, ostenta una especificidad a menudo algo elusiva en el momento de la descripción verbal, pero presente al fin para todo el que quiera escucharla. No se trata de aquel

folclore imaginario de Bartók, suerte de realismo fabricado. Es —a partir de un deliberado y, a este efecto, inevitable mirar hacia adentro— el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible a la manera del nacionalismo realista, sino, obviándolas, ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas. Recuperar lo que Rodolfo Kusch llama el “demonismo vegetal” de América,⁷ ese sentido vegetal de la vida que viene de la época precolombina.

Es muy posible que la llegada a las grandes urbes latinoamericanas —México, Río de Janeiro, Caracas, Buenos Aires, etc.— de información más o menos abundante en cuanto a las tendencias vanguardistas europeas y norteamericanas haya sido un factor importante en esa inquietud de los años 60. En simultaneidad con un momento político internacional y regional que indujo a muchos artistas e intelectuales a creer que podía existir una “vanguardia” originada en Latinoamérica, a la cual se le abrirían las puertas de los festivales y conciertos organizados por los países centrales, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, que funcionaba en Buenos Aires, contribuyó en forma notable a esa puesta al día. El objetivo básico del Centro era evitar el tradicional y costoso desplazamiento de los compositores latinoamericanos a Europa y Estados Unidos a fin de estudiar con los grandes maestros, trayendo, en cambio, a éstos para dar clases a un grupo de doce compositores renovados bianualmente.

Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicos y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos, como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro sub-continente. Y aunque el propósito primordial del Centro era “modernizar” —“civilizar”— a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que —en mayor o menor medida— se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad. Así, aquellos que nos interesamos en la posibilidad de insertarnos en un espacio propio, de ser nosotros mismos, utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero igualmente despojados de una fuerte carga histórico-estilística —es decir, lo más neutros posible, en ese sentido— nos acercamos a un modo de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro, que, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas, se va perfilando con rasgos específicos.

Este modo de estar, necesariamente prioritario a un modo de ser,⁸ se entronca con un replanteo —consciente o inconsciente— de las funciones y jerarquías de los parámetros musicales. En términos generales, puede decirse que ha habido un desplazamiento de la altura entendida esencialmente en función melódico-armónica, hacia su subordinación a lo textural, lo tímbrico, o lo formal. Si bien este despla-

amiento ocurrió en las músicas contemporáneas de muchos países no latinoamericanos, en nuestro caso parecería engendrarse no sólo como reacción a una concepción lineal —una de cuyas manifestaciones paradigmáticas es el serialismo, el cual ha tenido escasos cultores en Latinoamérica en sus variantes ortodoxas— sino como genuina manera de reconexión con los aspectos más materiales del hecho sonoro.⁹ Por otra parte, el uso de instrumentos no europeos o provenientes de la música popular aparece como una de las manifestaciones de esta valorización de lo tímbrico y lo textural.

El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que “musical”, es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material. Pero es una latinidad que vino del sur de Europa, muy poco bouleziana, en el sentido que no se dirige a esa conquista del mundo y a la “reconstrucción de la totalidad desde el análisis de sus relaciones objetivas, mensurables, sino que sigue una estrategia más interior, tomando en cuenta los lazos simbólicos aprehendidos holísticamente”.¹⁰ Así, la Europa “salvaje” —incluyendo en ésta, desde luego, los aportes de Satie, Stravinsky, Varèse, y los de todos aquellos que trasgredieron las concepciones direccionales y teleológicas propias de la forma sonata y sus derivados— encontró en Latinoamérica mayor eco que la Europa nórdica, la sajona, protestante, laboriosa, la que posterga la gratificación inmediata en aras de la acumulación planificada.

A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún, esa materia premusical es para algunos de nosotros como la tierra mexicana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto. Por ello, su manejo es más lúdico que ornamental o decorativo. Como hecho relacionado, vemos que la especulación desprovista de todo contacto con lo perceptivo —tal como aparece en Europa y Estados Unidos— está casi ausente de la música latinoamericana.

Por otro lado, la puesta en práctica de planteos formales en los que se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, característica de la música clásica y romántica europea, constituye el campo —aún bastante virgen— en el que algunos compositores latinoamericanos hemos aportado ideas que, creemos, contribuyen a definir una cierta especificidad. Naturalmente, el cuestionamiento del modo de pensar secuencial y causalista —al igual que lo ocurrido con la altura— no es un fenómeno exclusivo de Latinoamérica. Sin embargo, el uso de formas en las que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro sub-continente se da más bien como recuperación de un espacio; es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras.

El dinamismo de las culturas euroasiáticas se enfrentó en América con el estatismo de las culturas indígenas, dice Kusch.¹¹ La insistencia de un grupo de indios mapuches de Neuquén, Argentina, en afirmar que la gente no piensa en “palabras

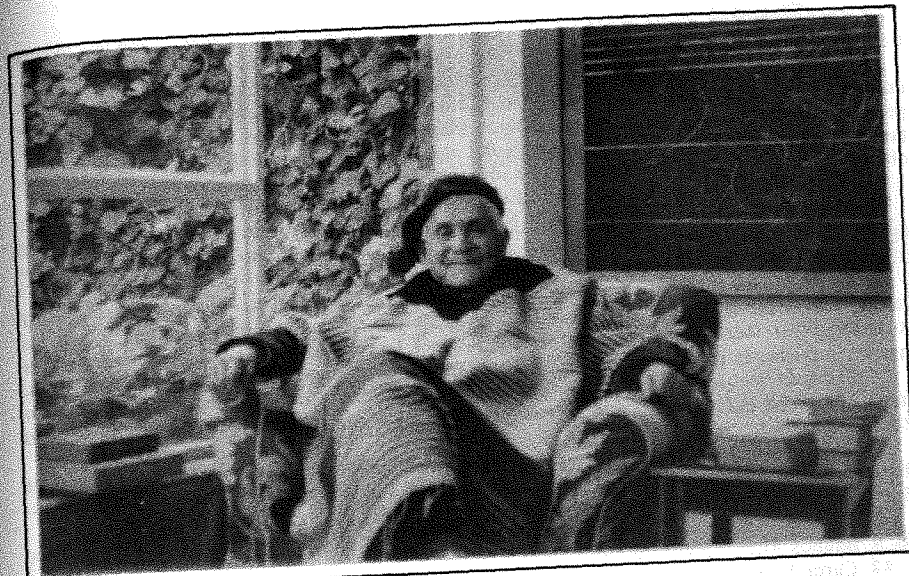
de la idioma” o “palabras de lengua” sino en “palabras de videncia”¹² aparece entonces como la respuesta americana desde un espacio —una forma— en el cual “el todo está definido pero sus partes individuales son irracionales. Ellas poseen tendencias, probabilidades, pero no son individualmente predecibles o comprensibles”¹³.

El paisaje (latino) americano, con la desmesura de sus mesetas, montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quien esté dispuesto a re-conocerlo y estremecerse.¹⁴ Forma parte de lo tenebroso, de lo oscuro, de lo inabismable, de lo otro, de todo aquello que la cultura urbana europea trata de encubrir, al igual que hace con las culturas precolombinas —salvo en un sentido arqueológico, en el mejor de los casos— y con los misérrimos arrabales en los que —en la mayoría de los países— se hacían grandes sectores de la población. Esa “otredad”, sin embargo, asoma a la superficie visible —audible— a pesar de los intentos por suprimirla, como ya hemos analizado.

No proponemos una nostálgica “puesta al día” de supervivencias indígenas, ni músicas de un naturalismo alegórico decimonónico. Muy lejos de cualquier intento de poner en práctica un nuevo “indigenismo” de cuño romántico-naturalista que, en última instancia, no haría más que satisfacer las expectativas de los países centrales en cuanto a una música “pintoresca”, representativa del mito del “buen salvaje”, creemos que es posible crear una música que, al mismo tiempo que sea intelectualmente relevante y sin desdeñar “a priori” ningún procedimiento técnico, encarne aquella “otredad” en un tratamiento del sonido como materia y de la forma como espacio. De hecho, esa música ya existe.

En otro lado¹⁵ hemos explicado el trabajo con los umbrales de percepción de las diferencias, tal como interviene en algunas obras del autor de este artículo. La zona de ambigüedad en la percepción de todos los parámetros y formas musicales es una de las ideas básicas alrededor de la cual se estructuran esas obras. ¿En qué momento lo que es igual a sí mismo deja de serlo para convertirse en otra cosa? O sea, ¿en qué momento, y de qué manera, la repetición se convierte en cambio? Quizás esta ambigüedad latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos. La esencial adireccionalidad de la vida latinoamericana, la “pereza”, la “holgazanería”, el “perder-el-tiempo”, en suma: ese no estar plena y profundamente convencidos de la acción utilitaria y sus supuestos beneficios, que tanto irrita y desconcierta a los visitantes del Hemisferio Norte y que se presenta más crudamente en las clases populares y estratos indígenas y mestizos, ¿no penetra, acaso, toda la cultura y emerge como irreductible expresión de América, de una “realidad desacorde... preñada de un afán profundo de evasión de la forma y de toda intelectualidad niveladora”?¹⁶

Sólo una música visceralmente efectiva, especulativa pero carente de ornamentalidad, sin academicismos de vanguardia ni de retaguardia, podrá atravesar los puentes clandestinos que nos acerquen a nuestras materias y a nuestros espacios. Pero antes de cruzar esos puentes deberá sortear los altos caminos de cornisa que



— Julián Carrillo —

serpentean entre los reduccionismos de toda especie.

Dice Kusch: “Una cultura americana no ha de consistir en ver alguna vez un cuadro y decir que ese cuadro es americano. Lo americano no es una cosa. Es simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora... La cultura americana es ante todo un modo: el modo de sacrificarse por América. ¿Y qué saldrá de esto? No lo sabemos. Es absolutamente imprevisible”.¹⁷

Buenos Aires, junio 1984

NOTAS

1 *Códice Florentino* (textos de informantes indígenas nahuas de fray Bernardino de Sahagún), libro XII, cap. XX. Fragmentos del Códice son incluidos por Miguel León-Portilla en *El Reverso de la Conquista*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1964, p. 41. El pasaje citado está extraído de la descripción del alevoso ataque de las tropas españolas hacia 1521, en momentos en que el pueblo de México-Tenochtitlan se encontraba reunido en el templo mayor celebrando la fiesta de Tóxcatl.

2 Juan José Saer, *nadie nada nunca*, Siglo XXI editores, México, 1980, p. 72.

3 La “Cantata para América mágica” de Ginastera, compuesta en 1960 y una de sus obras más valiosas, hizo pensar a algunos que era el atisbo de un nuevo enfoque, no realista y menos superficial, que —de haberse concretado— podría haber conducido a planteos inéditos en la música sudamericana. Obras posteriores del compositor dieron por tierra con las falsas expectativas despertadas por la “Cantata”.

4 Una excepción a esto suele ser el "jazz", el cual se convirtió en algo así como una música popular multinacional, obteniendo, consecuentemente, patente de "universalidad".

5 Dejamos constancia de nuestro agradecimiento al Profesor Omar Corrado —autor de un importante estudio sobre la obra de Juan Carlos Paz— quien, en intercambio de opiniones a propósito de este trabajo, nos aportó algunas ideas que motivaron las reflexiones aquí expuestas en relación a este compositor, además del jugoso dato sobre la existencia de *Seis eventos*, obra de notación gráfica, que es una de las últimas escritas por el músico argentino.

6 Alfred Métraux, *Los incas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972, p. 129.

7 Rodolfo Kusch, *La seducción de la barbarie*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953, p. 21 y sig. El extraordinario y lamentablemente poco conocido aporte de este filósofo argentino constituye un hito insoslayable en cualquier reflexión sobre América.

8 En los idiomas de los conquistadores —básicamente, castellano y portugués— "ser" y "estar" son palabras fonéticas y semánticamente diferentes. Puede inferirse, entonces, que los conquistadores ibéricos se hallaban en condiciones levemente más favorables que sus pares ingleses o franceses para llegar a poder comprender el estatismo de las culturas precolombinas.

9 Conviene recordar que, sintomáticamente, quien primero cuestiona en forma explícita lo lineal en Europa es Iannis Xenakis, un europeo geográficamente y culturalmente al margen de la "gran tradición" sajona.

10 Daniel Mendoza de Arce, "On some of the sociocultural factors affecting the general characteristics of the Western musical styles during the Low Middle Ages", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, No. 1, Zagreb, junio 1981, p. 58.

11 Rodolfo Kusch, "Anotaciones para una estética de lo americano", en *Revista Comentario*, No. 9, Buenos Aires, diciembre 1955, p. 68.

12 Carol E. Robertson, "Pulling the Ancestors": Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering", en *Revista Ethnomusicology*, Vol. XXIII, No. 3, Ann Arbor, septiembre 1979, p. 398.

13 Jonathan D. Kramer, citado por Barney Childs en *Time and Music: A Composer's View*, incluido en *Breaking the Sound Barrier, A Critical Anthology of the New Music*, compilado por Gregory Battcock, E. P. Dutton, New York, 1981, p. 121. No ignoramos la existencia de fundamentales semejanzas entre nuestras ideas sobre formas no lineales, como expresión de un *estar* americano opuesto a un *ser* europeo, y la llamada forma Momento o Mosaico, tal como lo explica muy bien Kramer en varios artículos, e, indirectamente, Childs en el aquí citado. Habría que tener en cuenta, no obstante, el hecho de que la forma Momento cuando es utilizada sin un tratamiento del sonido como materia, y, sobre todo, desechando la repetición de momentos ya escuchados, se torna inocua, volviéndose contra sí misma.

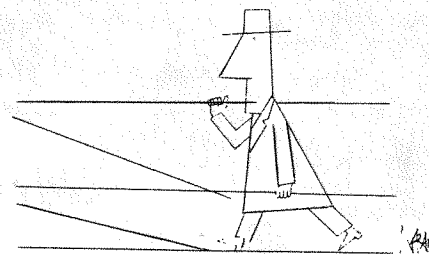
14 "La paradoja patagónica era esta: para estar ahí hubiera ayudado ser miniaturista, o si no estar interesado en enormes espacios vacíos. No había zona intermedia de estudio. O la enormidad del espacio desierto, o la vista de una pequeña flor. Había que elegir entre lo pequeño o lo vasto". Paul Theroux, *The Old Patagonian Express*, Simon and Schuster, New York, 1979, p. 476.

15 Mariano Etkin, "Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX", en *Nuevas propuestas sonoras*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1983, p. 73 y sig.

16 Rodolfo Kusch, *La seducción de la barbarie*, p. 61.

17 Rodolfo Kusch, "La transformación de la cultura en América", *Revista Megafón*, Tomo I, No. 2, Buenos Aires, diciembre 1975, p. 70 y sig.

DE LA BELLEZA Y LO HUMANO EN LA MÚSICA DE HOY

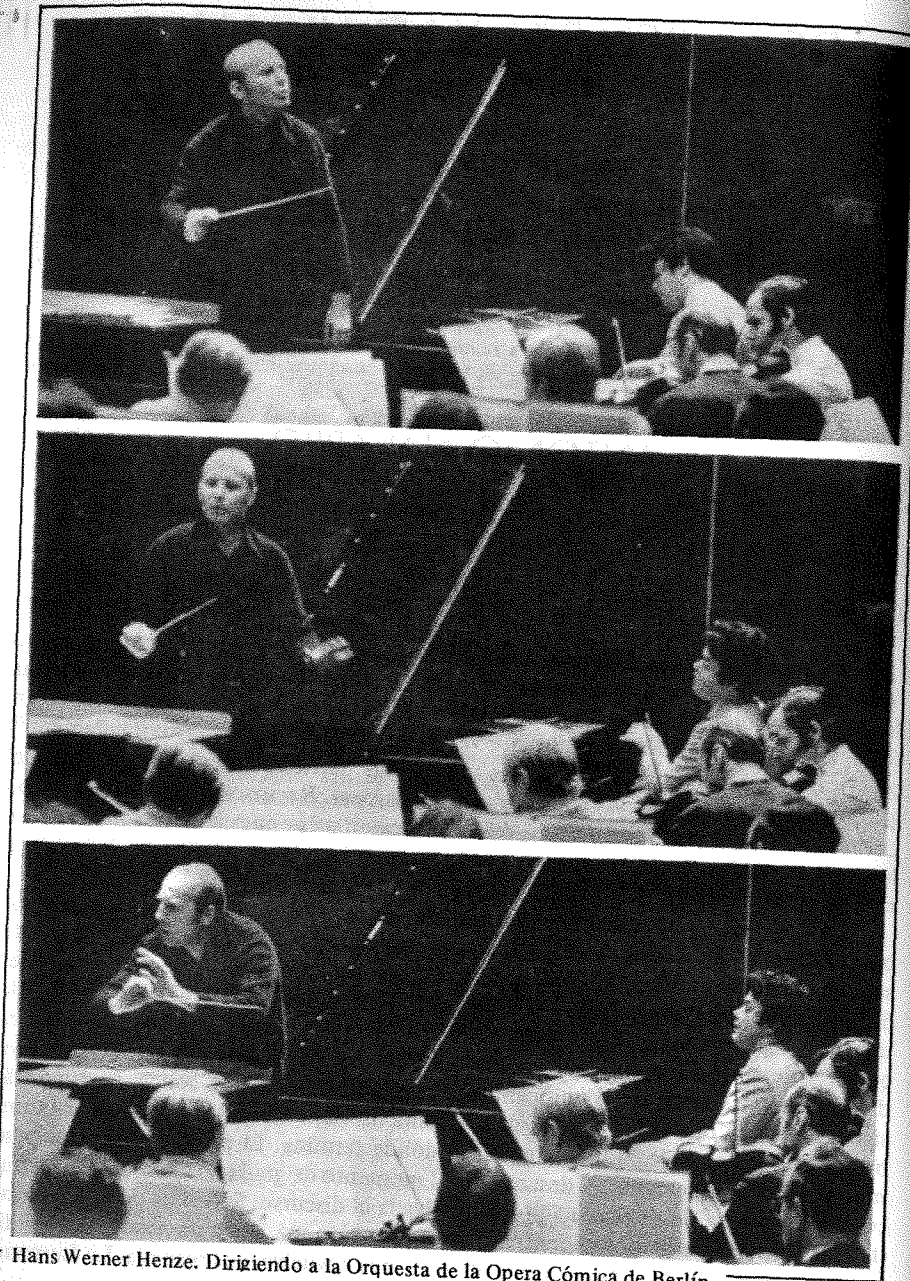


ANTONIO NAVARRO

1. El reencuentro

La música se ha encaminado hacia el reencuentro de lo humano como intención esencial en su mensaje estético. La idea y el lenguaje son llevados a una forma/expresión más definida en sus elementos, sabiendo de las exploraciones abiertas a la indeterminación que durante veinte años (1950-1970, aproximadamente) practicaron los compositores en cada una de sus partituras escritas: recuérdese el grafismo, la aleatoriedad y los textos para improvisar. Recursos de una escritura experimental que trazaba los códigos que significaran a las nuevas ideas sonantes que los autores traían dentro, lo mismo que la traducción a los sentimientos de la época emergidos por aquellas acciones/situaciones de la vida cotidiana.

Ahora se ha resuelto la etapa meramente especulativa para llegar a un estado bien definido —que no definitivo (el arte no es posible sin lo experimental)— de signos escriturales y de contenido estético. La forma es reconocible. Las relaciones de los sonidos son conducidas por una envolvente sintáctica y cadencial propias de un pensamiento que liga en la claridad de sus diseños imaginables y por la confianza en el sentimiento expresado. Se revela la poética musical. Distinguimos nuevamente el discurso de las frases; son significantes, sin referirme por ello al concepto tonal clásico. Hoy se da otra gramática; se da otra sintaxis. Hemos dejado aquella incertidumbre de lo (no) audible: dónde comienza, dónde termina. El principio de la obra se muestra con sus elementos a desarrollar: el momento de gradación emocional y pronto damos cuenta de su resolución final. Hilvana el discurso. Sabemos por dónde nos lleva la música. La hemos encontrado nuevamente, aquí, cerca de nosotros. Nos dice y nos sugiere; nos complace y nos provoca; nos envuelve, nos regocija. Lo humano



Hans Werner Henze. Dirigiendo a la Orquesta de la Opera Cómica de Berlín.

aparece describiendo cada acción creativa en el compositor de hoy. El contenido de la obra aspira a encender los ánimos de sobrevivencia que perduren más allá de cualquier riesgo o agresión provocados por un sentido de progreso irracional que rebasa los límites de la naturaleza; donde el afán de crecimiento en la materia se desdoble hasta (con)vertirse en la espesa angustia existencial de los últimos años del siglo XX.¹

La obra artística —la música en nosotros— se aproxima al sentimiento humano con el intento de poder interpretar/vivenciar otros valores de expresión. Ya no es el objeto sonoro el centro del pensamiento musical. La preocupación de lo bello está presente. El positivismo de la vanguardia de la posguerra ha concluido en el humanismo de la presente generación, de ahí que la música de hoy no especula, sino reflexiona; no inventa, sino revisa, sintetiza. Bucea en la substancia.

En la música de hoy no se dan las ideologías (tendencias), se dan las expresiones (¿individuales?). El compositor se expresa, se expone ante los cuestionamientos existenciales por vía del humanismo. De ahí que la belleza, hoy, tiene que incorporarse a una amplia teoría del pensamiento estético (filosofía de la música), lo mismo que a su adhesión en el acto creador. Pero sintiendo a la belleza *no* como un estado "normal"/común de signos medulares, o como sublime dilatación de espíritus hedonistas y/o nostálgicos. La belleza se encamina por las intenciones de rescatar en lo humano el más vivo propósito de libertad.

La expresión de realidades que no han sido cuestionadas son ahora la búsqueda de la música; por una belleza consciente de la libertad: declarar artísticamente la experiencia de la libertad. Manifestar, también, en contra de una belleza vulgarmente maquillada de apariencias que se asoma incapaz de traducir verdaderamente su momento.

La creación musical se da como la aptitud/actitud humana en busca del reconocimiento con su realidad; por la experiencia del hombre al hacerla consciente y que se liga a lo inmediato: la existencia.

2. La vanguardia, 40 años después

En muchas de las manifestaciones representativas de la vanguardia, en tiempos de la posguerra, los cuestionamientos que se ocuparon de lo bello —por vía de escritos y discusiones— fueron excluidos conscientemente, fueron dejados de lado, fueron reprimidos.

Por el contrario: se dedicaron las atenciones necesarias para conformar el nuevo *vocabulario* de un lenguaje musical que había transformado radicalmente sus elementos.

La generación de Darmstadt² (Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Pousseur, Kagel, Bussotti), partiendo del *puntillismo* de Anton Webern (1883-1945), estuvo ocupada en demostrar que la (casi) totalidad de los parámetros sonoros se tendrían que ajustar al orden *serial* para convertirse la obra musical en un objeto analítico,

más que auditivo/apreciativo:³

“En poco tiempo nos enteramos de que la dodecafonía y el serialismo eran las únicas técnicas utilizables. A principios de los cincuentas, la dodecafonía ya se había convertido en dogma en Darmstadt (...) Esta distorsión mecánica de la música contó con el apoyo de algunos funcionarios de la radio. Karlheinz Stockhausen empezó a reclamar pomposamente la música nueva para sí mismo (...) En Darmstadt se acabó lo que existió al inicio de la posguerra: la solidaridad entre los músicos (...) Mi rechazo no se orientaba tanto contra la música de Webern como contra la manipulación que se hacía de ella, contra el empobrecimiento de sus ideas estéticas, sí, incluso la técnica, las motivaciones y el significado de la música de Webern habían sido desvirtuados por Boulez y Stockhausen. Ellos establecían la interpretación oficial, por así decirlo (...) se trataba de un asunto sacramental, cadavérico. Los viejos seguidores de Webern, las personas que lo conocieron y trabajaron con él, sólo podían ver esta farsa como un error estético, como una equivocación histórica” (Hans Werner Henze: 1980).⁴

Las partituras escritas bajo el *serialismo integral* obtendrían mayor significación en su lectura —difícil de por sí— y en su consecuente análisis (revelar las series) para la elaboración del nuevo vocabulario. Por otro lado, el que los compositores de la generación de Darmstadt atendieran más la semiótica musical los convirtió en teóricos del estructuralismo, así lo evidencian sus escritos abundantes: los análisis, los ensayos y los tratados sobre el tema proliferan en el trabajo realizado por varios de estos autores. El primer ejemplo se da con el alemán Stockhausen (nacido en 1928), de quien se han compilado sus escritos en cuatro volúmenes bajo el título: *Texte zur Musik*,⁵ conteniendo documentos teóricos y ensayos críticos que abarcan un periodo de 1952 a 1977, siendo un modelo del estructuralismo en la música de la posguerra.

Lo idéntico se manifiesta en el belga Henri Pousseur (n. 1929) y su libro: *Musique, sémantique, société*,⁶ contenido de tres ensayos fechados entre 1963 y 1971 donde reflexiona sobre varios aspectos relacionados con esta tendencia.

Estas teorías del estructuralismo musical, al parejo de la semántica y la naturaleza del sonido, llevarían a algunos de los compositores de esta generación a descubrir los elementos de la música electrónica, lugar de residencia donde culmina el serialismo y llegar así a “las fronteras de la tierra fértil” (Boulez).

Una excepción se hizo notar en aquel entonces —y bien— en la personalidad del italiano Luigi Nono (n. 1924), quien intenta retomar —a finales de los años 60— la belleza para hacerla consciente en su apreciación, cuando sus colegas la ocultaban. La estética le preocupa más que el estructuralismo sonoro. Su actitud creadora, así como su posición política e intelectual, se alejan del medio hasta entonces compartido; se da entonces el rompimiento ruidoso con algunos de sus compañeros de generación: “leyó un panfleto en contra de Cage y su ideología y se alejó de Darmstadt para siempre” (W. Henze).⁷

Nono es otro: lo bello permanece en él, lo inspira. Después de todo, son evidentes las distancias del positivismo de Stockhausen (derechista) y el humanismo de Nono (socialista).

Algo similar ocurre con Hans Werner Henze (n. 1926): su poética quiere permanecer en el espíritu y en la forma del realismo del siglo XIX, sin que ello signifique una negación a la escritura en el lenguaje musical de su tiempo

“Después de la experiencia del fascismo pensé que se podría lograr un cierto proceso de renovación con ayuda de la música nueva. Y yo no era el único que creía esto. Luigi Nono, por ejemplo, pensaba algo parecido (...) En cuanto a mi actitud hacia el público, creo que no se aparta de la de Nono. Siempre me ha gustado que el público entienda mi música”.⁸

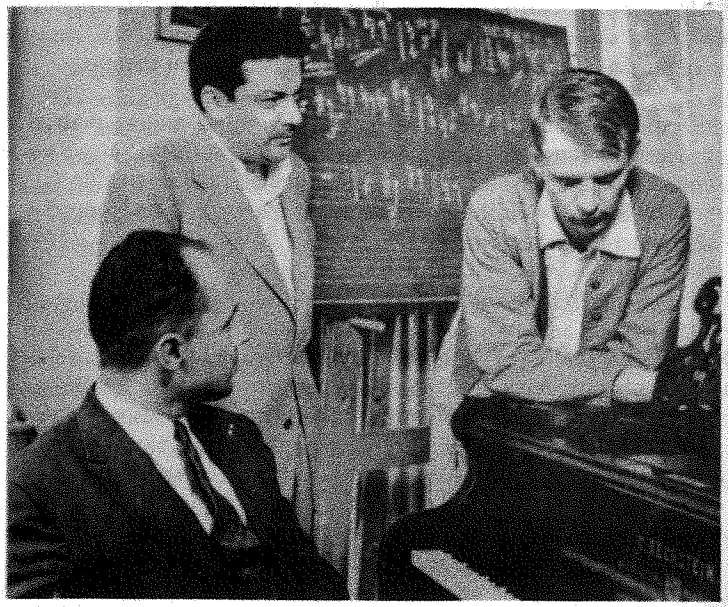
3. Neotonalismo/Neorromanticismo

Ahora, a cuarenta años de haber surgido la generación de Darmstadt como la vanguardia de la posguerra de 1945, sus propuestas del estructuralismo se han consumado. Si sus integrantes llevaron a la música por caminos insospechados, con el tiempo se han estado revisando los elementos sonoros para alcanzar metas victoriosas (la música electrónica) o fracasos de paso obligado (el serialismo).

Stockhausen, Mauricio Kagel (1931) y los demás, hicieron lo suyo en su momento. Ahora se complacen en componer música tal y como la generación reciente lo está proponiendo, es decir, retomando aquella poética que durante veinte años —bastante tiempo para nuestro vertiginoso siglo XX— anduvo extraviada.⁹ Así, el propio Stockhausen se reconcilia con la tradición cuando en 1976 escribe cinco piezas para clarinete que intitula *Amour*, las cuales se consagran ocho años después ante el público italiano durante la *II Ressegna Di Nuova Musica* en Macerata, Italia, en agosto de 1984; evento éste que ha servido para mostrar la nueva tendencia de lo bello en la música de hoy. Stockhausen entierra parte de su pasado en *Amour*: aquí es el lirismo, el discurso cadencial. Su escritura ha dejado de ser experimental en los signos. Lo idéntico sucede en otro de los miembros de aquella generación serialista: Sylvano Bussotti (n. 1931), cuando escribe su *Accademia* (1980), para flauta y piano, cuyo título declara una rendición inevitable. O algo más explícitamente concedido como *La seconde apothéose de Rameau* (1981), para orquesta, de Henri Pousseur, seguido de su más reciente composición: *Nacht der Nächte* (“noche de las noches”), para orquesta (1985). Y también, el humanismo al cual me había referido a propósito de la obra de Luigi Nono, y que en este tiempo se reafirma en dos de sus partituras recientes: el *Diario Polaco N.2*, para flauta baja, violoncello y voces (1982) y *Guai ai gelidi mostra*, para coro (1983). Y qué decir de otro italiano venido de la escuela weberniana como lo es Luciano Berio (n. 1925). En él también aflora el neotonalismo/neorromanticismo. Así lo demostró en 1982 cuando en La Scala de Milán se estrena su ópera *La vera storia* (1981-82), cuyo libreto fue escrito por su coterráneo, el novelista Italo Calvino (1923-1985); y otra partitura nueva del compositor italiano: *Brahms-Berio*, Op. 120, para viola y orquesta (1984).

Y así, puedo referirme a otros autores de la posguerra que escriben hoy en día bajo la sintaxis tonal libre y el espíritu de lo humano como belleza; el ya citado

Pierre
Boulez,
Bruno
Maderna,
Karlheinz
Stockhausen,
Darmstadt,
1956

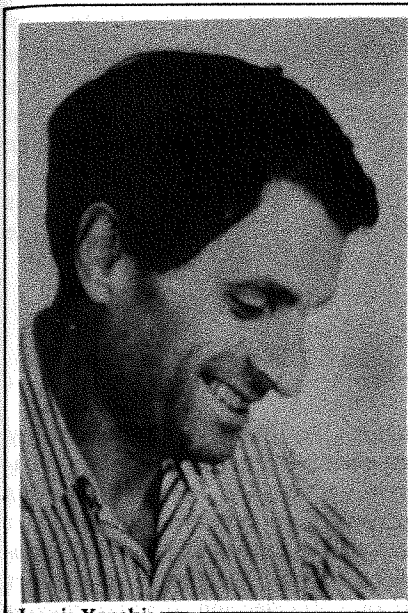


Hans Werner Henze y su *VII Sinfonía* (1983-84); el español Luis de Pablo (n. 1930) y su obra *Como Moisés es el viejo* (1985), para coro femenino *a capella*, y por último, el norteamericano Morton Subotnick (n. 1933), quien se había manifestado en los años 60 por la improvisación/aleatoriedad y la electrónica, cambiando su poética con *The double life of Amphibians* (1984), poema tonal para orquesta.

Y ya que lindé con tierras americanas conviene apuntar lo sucedido en Nueva York en 1984 con el Festival de Música Contemporánea de la Filarmónica de N.Y.; un evento que en aquella ocasión se le llamó: *Horizontes '84: el nuevo romanticismo, un extenso panorama*, donde se presentó la obra —muchas en estreno— de 40 compositores con esta tendencia. La evidencia no puede ser más tangible.

4. Boulez ha muerto

Sin embargo, el que fuera considerado Jefe de la vanguardia musical se niega a simpatizar con los compositores de hoy —y con sus colegas de generación— que miran a la belleza en la forma en que lo están haciendo. Me refiero al francés Pierre Boulez (n. 1925), quien fuera el primero en declararse un estructuralista en el estudio de la semiótica musical en los años 50, absteniéndose de todo compromiso con la estética:



Iannis Xenakis



Luciano Berio

“(…) también aquí me horroriza tratar en palabras lo que tan bonitamente se llama el problema estético. Además, no quiero prolongar más este artículo; más bien prefiero volver a mi papel pautado” (P. Boulez: 1948).¹⁰

Si Boulez escribió estas palabras en 1948, cuando recién se manifestaba la vanguardia, ahora, cuatro décadas después, invierte la jugada: deja su papel pautado y se ocupa bonitamente de los problemas estéticos.¹¹ Esto causa en él un abandono temporal por la composición cuando, hace nueve años, estrenaba su último trabajo: *Messagesguisse* (“a modo de mensaje”), para siete violoncellos (1977). Al mismo tiempo Boulez se ha dedicado a ejercer la dirección orquestal y a escribir, ahora sí, bastantes páginas —lo mismo que a sustentar conferencias— sobre el problema de la estética musical.

Boulez vuelve a la composición en 1981 con *Répons* (“responsorio”), para seis solistas, orquesta y computadora.

Aun así, el hecho de que el músico francés esté guardando pausas considerables en la creación musical no le ha impedido estar al tanto de lo que sucede entre los jóvenes compositores (esto es necesario para el artista que quiere ser consciente de su momento histórico). Por ello, en 1984, en París, el Jefe es entrevistado a propósito de la música de hoy, y cuando él se refiere al “retorno” de lo bello y la vuelta a la tradición romántica lo dice en estas palabras:

“Cuando oigo hablar del *regreso al romanticismo*, pienso que los auténticos románticos del siglo XIX fueron extremadamente audaces y lo que veo en muchas corrientes musicales de nuestros días es, simplemente, una solución muerta: una especie de autoprotección de lo que está sucediendo en la actualidad. Existen otras corrientes que me parecen más vivas: la creación de nuevo material y de nuevos aspectos de sonido, por ejemplo (...) Para describir esta situación usaría la palabra *Angst*: angustia, ansiedad por encontrar un refugio en viejos valores que ya no son pertinentes (...) Los actos de un compositor están estrechamente relacionados con la época en que vive”.¹²

¡Boulez ha muerto, viva Boulez!

5. Los compositores de hoy

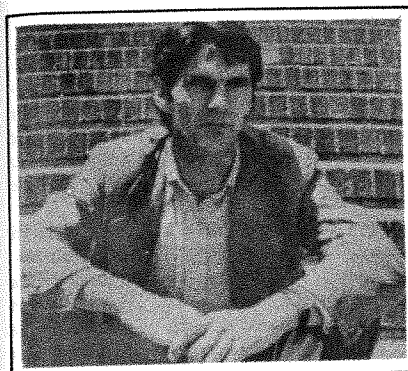
Cuando leo y escucho algunas partituras escritas en los últimos cinco años me doy cuenta de las intenciones en algunos de los compositores para llegar al sentido humano y a lo bello; de cómo se han ocupado con mayor atención de los instrumentos tradicionales —como alternativa de aquellos otros músicos que incursionan en gran medida dentro de la instrumentación electrónica—, explorando además nuevas posibilidades tímbricas de cada registro sonoro que las cuerdas, los alientos, los metales y las percusiones pueden ofrecer. Estamos aquí ante otra elección: *Il Rinascimento Strumentale*, como lo han llamado los jóvenes compositores italianos. Un renacimiento que explora e investiga los valores con que el hombre guarda una afinidad interminable.

Los instrumentos musicales que todos conocemos han sido revisados a través del conocimiento y la imaginación de los compositores de la presente generación —los nacidos en las décadas de 1940 y 1950— para otorgarles nuevos resultados sonoros, lo mismo que otros caracteres expresivos. Es aquí donde se coincide con la opinión de Boulez: “la creación de nuevo material y de nuevos aspectos de sonido”. Es ésta, pues, otra de las características que definen a la música de hoy, despertando otra sensibilidad para acercarse nuevamente a un público que estuvo a la expectativa de lo bello:

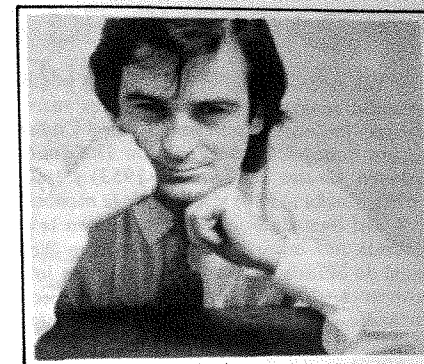
“(…) los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir, es decir, de escuchar la música (...) A partir de ellas tendrá que reconsiderarse seriamente la educación profesional del músico (...)”

Cuando todos los músicos de las orquestas dominen estas nuevas técnicas, los compositores nos plantearán nuevos y fascinantes problemas de orquestación” (Mario Lavista: 1984).¹³

Un renacimiento instrumental llega; después del oscurantismo —no por ello innecesario— que hemos vivido en los últimos años, cuando la libertad absoluta del



Mario Lavista



Roberto Fabbriciani

aleatorismo aseguraba una pérdida del lenguaje musical al no contar con un vocabulario que se manejara en el orden sintáctico. Por ello la joven escuela italiana ha despertado la atención en todo el mundo musical.

¿Y cuáles son aquellas partituras que vienen a suscitar el reencuentro de lo humano y lo bello en la música de hoy? En este momento sólo quiero referirme a algunas obras que considero representativas, y que pertenecen a los compositores de las dos últimas generaciones. En varias de estas creaciones se da testimonio del renacimiento instrumental: *Hermes* (1984), para flauta sola, de Salvatore Sciarrino (n. 1947) y *Strumentale* (1980), para contrabajo solo, de Stefano Scodanibbio (n. 1956), ambos compositores que, junto con Roberto Fabbriciani (n. 1949) y Lorenzo Ferrero (n. 1951), entre otros, son miembros activos de la nueva escuela italiana de composición. Otras obras: *Canto del alba* (1979), para flauta amplificadas y *Ficciones* (1980), para orquesta, del mexicano Mario Lavista (n. 1943); *Sonata II* (1982), para piano, la ópera *Orestes parte* (1984) y *Amor condusse noi ad una morte* (1985), para actor y piano, del mexicano Federico Ibarra (n. 1946); y por último, *Dream lands, Magic Spaces* (1979), para violín, piano y percusiones, de la autora polaca Marta Ptaszynska (n. 1943). Estas obras han causado en el oyente la aceptación inmediata así como el gusto por ver en ellas la expresión del sentimiento humano desprovisto de prejuicios. El éxito alcanzado por los compositores de nuestro tiempo a través de las partituras que he mencionado da testimonio de que el público vuelve los oídos a la música contemporánea como no lo había hecho en años atrás.

Y junto a los autores ya mencionados cito por último a otros colegas neorrománticos: Peter Michel Hamel (n. 1947); Manfred Trojahn (n. 1949); Wolfgang Rihm (n. 1952); Reinhard Febel (n. 1952) y Wolfgang von Schweinitz (n. 1953).

Así, otras creaciones, otros compositores, estarán explorando la instrumentación y la escritura, estarán vivenciando otros sentimientos, estarán en la búsqueda de la nueva poética musical.

1 No es casualidad el que algunos compositores participen con su obra en favor de la preservación ecológica que tantos daños sufre en la actualidad. Tal es el caso específico de tres autores: los norteamericanos George Crumb (n. 1929) con *Las voces de las ballenas* (1971) y Morton Subotnick (n. 1933) con *The double life of Amphibians* (1984), así como el mexicano Federico Álvarez del Toro (n. 1953) y tres de sus partituras: *Desolación, drama de un bosque* (1976), *Gneiss* (1980) y *Ritual de la monarca* (1982).

2 Así llamada por haber surgido en la ciudad alemana del mismo nombre, donde en 1946 se funda por iniciativa del musicólogo Wolfgang Steinecke (1910-1961) el Instituto Internacional de Música de Darmstadt. Ahí, en los cursos de verano, fue el punto de cita de aquellos —entonces— jóvenes compositores europeos. (El instituto es además, hoy día, un importante centro de documentación de música contemporánea). Un testimonio directo de lo que fue la generación de Darmstadt lo encontramos en las crónicas del crítico francés Antoine Goléa (n. 1906) y que forman parte del libro *La música de nuestro tiempo* (Ediciones Era, México, 1967; 204 pp.).

3 *Serialismo Integral*, así llamado, y que parte de la Serie de Fibonacci para todos los parámetros sonoros organizables en series: de altura, timbres, duración, ataque, intensidad.

4 *Música para mis vecinos*, entrevistas con Hans-Klaus Jungheinrich y Hubert Kolland en 1979 y 1980, respectivamente; traducción y nota de Juan Villoro: *Pauta*, cuadernos de teoría y crítica musical, número 8, octubre-diciembre de 1983, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, páginas 39-40.

5 Ediciones DuMont Buchverlag, Colonia (Alemania), 1978.

6 Editado en español por Alianza Editorial, Colección Alianza Música/14, bajo el título *Música, semántica, sociedad*, Madrid, 1984; 120 pp.

7 Esto ocurre en 1957: "Ahí comienza la decadencia de Darmstadt y su progresiva conversión en un feudo privado de Stockhausen" (Tomás Marco).

8 *Música para mis vecinos*, págs. 40-41.

9 Una muestra por demás clara fue que el tema desarrollado y discutido en el Curso Internacional de Música Nueva de Darmstadt, en su edición número 32 (julio 15-agosto 1 de 1984), haya sido precisamente este: "La tonalidad".

10 Citado por Helmut Lachenmann en su artículo "La belleza y los compositores de lo bello", publicado en *Pauta* No. 10, abril-junio de 1984, págs. 69-76.

11 A los tratados teóricos anteriormente señalados (de Stockhausen y Pousseur) se suman los del compositor francés: primeramente, *Penser la musique aujourd'hui* ("Pensar la música hoy"), Editions Gonthier, Francia, 1963; 167 pp. Boulez escribe en la primera página de este volumen: "Au Docteur Wolfgang Steinecke, Je dédie ces études écrites à Darmstadt, pour Darmstadt, en témoignage de sympathie et d'amitié" (Al Doctor Wolfgang Steinecke, dedico estos escritos a Darmstadt, para Darmstadt, en testimonio de simpatía y de amistad).

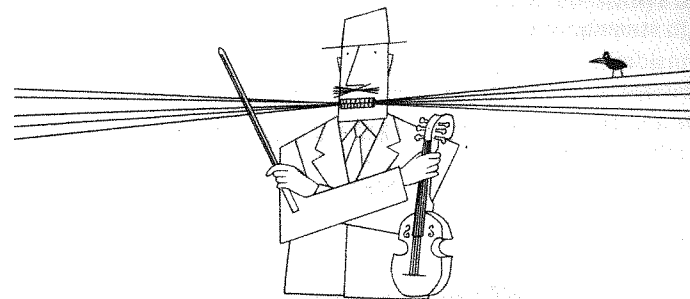
Y más recientemente se publicaron sus escritos y ensayos en un solo volumen abarcando un extenso periodo, de 1945 a 1981: *Points de repère* (Christian Bourgeois éditeur, 1981); libro que ya fue editado en español con el título: *Puntos de referencia* (Editorial Gedisa, Barcelona, 1984; 495 pp.).

12 "Acercas de la música nueva", entrevista con Jonathan Cott a principios de 1984 en París, y publicada a manera de breve texto por la revista *Diálogos* de El Colegio de México, No. 122, febrero de 1985, págs. 3-5, traducción de José Antonio Valdez.

13 Palabras de presentación en el libro *Nuevas técnicas instrumentales* (Ediciones de Pauta, UAM-Iztapalapa, México, 1984; 136 pp.). Este volumen es ampliamente recomendable para su lectura y su estudio en lo referente al tema, sabiendo, además, que la bibliografía en español acerca de las nuevas técnicas instrumentales es prácticamente inexistente.

LOS CUARTETOS DE CUERDAS DE MANUEL ENRIQUEZ*

(ÚLTIMA PARTE)



LEONORA SAAVEDRA

El *Cuarteto IV* es la culminación del principio de dislocamiento y oposición de dos planos expresivos, principio que rige la macroestructura emotiva del cuarteto de la misma manera que determina los acontecimientos al interior de una voz, las disposiciones instrumentales, el uso de colores y timbres o la relación emotiva entre dos instrumentos.

Siendo un recurso técnico a la vez que expresivo, esta superposición/oposición es la base de la construcción técnica del cuarteto. Más asombrosamente aún, es el factor que da unidad expresiva a la obra, al guiar la selección de los diferentes materiales musicales y orientar la historia emocional de las relaciones entre los sonidos.

En su aspecto más sencillo este principio es el de la confrontación de un material dinámico con otro estático. Pero un poco más allá es la oposición *espressivo-senza espressione* y, en sus límites extremos, la indiferencia frente a lo que expresa, un estatismo emocional opuesto a un vuelo, un mutismo voluntario que en ocasiones se rompe, un fragmento de canto que escapa a una inmovilidad forzada.

El cuarteto comienza con un característico acorde en *pizzicato* que proclama el inicio de todo: Enriquez utiliza con frecuencia estas llamadas de atención que introducen al oyente en la obra.

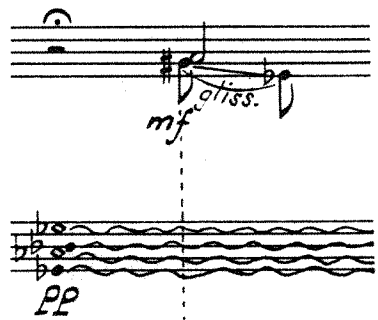
Y la oposición comienza: la viola sostiene un acorde de quinta (una nota que permanece tenida y la otra que se agita en un trino) contrapuesto a un trémolo *sul ponticello* que sube por todos los instrumentos hasta el registro más alto. El violín segundo prolonga este trémolo y el sonido se desnaturaliza gradualmente: *nat: gliss*

* Edición fonográfica, con el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, en el disco *Los Cuartetos de Cuerdas de Manuel Enriquez*, Serie Siglo XX, No. 1, CENIDIM - INBA - SEP, 1986.

sul pont: pizz... stac. con arco... col legno batuto. Toda esta transformación de color instrumental va contrapuesta una vez más a tres quintas de armónicos naturales en los otros tres instrumentos. Hasta aquí llega la introducción.

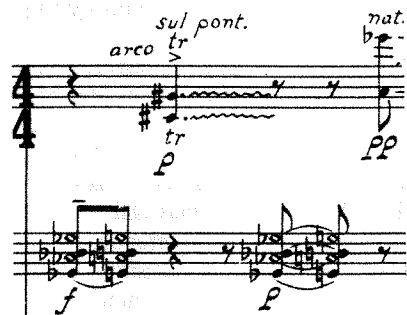
A partir de "A" las oposiciones continúan ya sea en pequeñas figuras de violín primero y viola, sobre un fondo de notas oscilantes,

Ej. N° 1



en la alternancia de los dos pares de instrumentos sobre colores diferentes,

Ej. N° 2



o bien, en un pequeño solo de violoncello sobre dos largos acordes sucesivos de violín primero y viola.

Un gradual y controlado aumento de la tensión termina esta primera gran parte, que con la suma progresiva de todos los instrumentos en un *ostinato* de células rítmico-melódicas alcanza un gran climax en la sección E-F. Aquí no hay separación expresiva: hay una confluencia de intención, de dinámica, de materiales, de color instrumental.

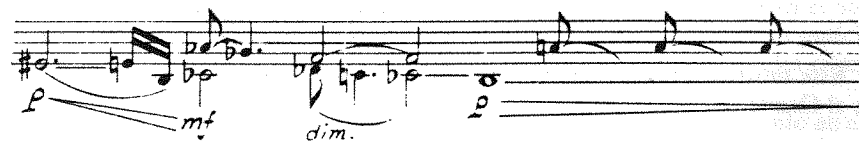
Después de una pausa preparatoria, un cerrado tejido de dos melodías —podría decirse de una melodía y su eco emocional— evoluciona sobre un fondo de acordes

80

sostenidos salpicados de apoyaturas. Las abundantes curvas melódicas que se dibujan, la expresión sostenida, la dinámica siempre oscilante ente *mf* y *ff*, las apoyaturas en los cuatro instrumentos, el predominio de intervalos melódicos de cuarta, tritono y semitono y de intervalos armónicos de séptima y quinta, dan una gran unidad a este tumulto que por su material predominantemente melódico, su lirismo exacerbado, su modo de ejecución siempre al arco y natural, constituye una gran segunda parte, opuesta a la primera por una calidad expresiva totalmente diferente.

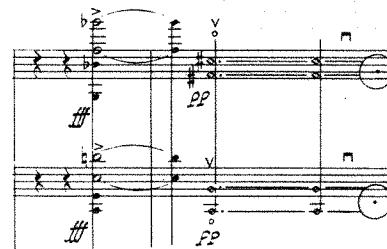
Un decrescendo de notas tenidas cuyas apoyaturas siempre cambiantes las convierten en melodías amplias suaviza el tono desgarrado de esta segunda parte. Y los demás instrumentos abandonan a la viola en una última declaración sobre la que aparecen, como venidas de otra parte, tres apoyaturas iguales e implacables. Este motivo de las apoyaturas sobre notas tenidas, que contribuye a la fuerza emocional de toda la sección G-H (*Liberio molto espressivo*) se transforma al final del movimiento en factor, una vez más, de un dislocamiento de dos planos expresivos a una escala muy reducida y lleva la carga emotiva de todo el movimiento, en unos cuantos segundos, a una total inexpresividad.

Ej. N° 3



El segundo movimiento, como el primero, se basa también en la yuxtaposición de dos grandes partes, una que aumenta en su tensión y otra que decrece, con dos colores emocionales e instrumentales diferenciados. Como en el primero, aquí también la tensión se acumula mediante *ostinati* que culminan en una gran sección de gran cohesión rítmica y armónica entre los materiales de los cuatro instrumentos. Este crecimiento de la tensión se detiene, sin embargo, de manera más brusca mediante cuatro acordes *ff*, dos de los cuales se prolongan en armónicos dándonos la impresión de escuchar, en una magnitud irreal, la resonancia natural de los sonidos.

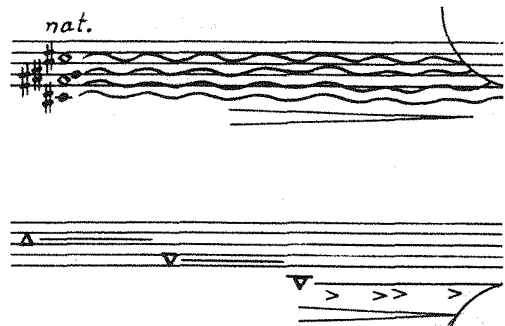
Ej. N° 4



81

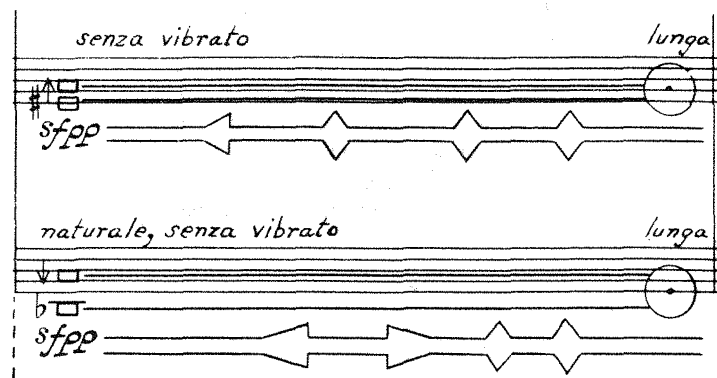
La segunda parte de este movimiento, con su matiz siempre *p-pp* y sus modos de ejecución siempre *no natural*, guarda, como su equivalente en el primer movimiento, una gran uniformidad en sus materiales y dinámica y, de ahí, en su expresión, conservándose dentro del rango de lo sobrenatural y lo oscuro. Al final del movimiento, en el que la irrealidad del color instrumental llega a la alucinación, se escuchan a través de un mar tranquilo de sonidos iridiscentes tres notas de la viola que intentan ser un fragmento de melodía: una nota tenida (de nuevo) con cuatro acentos.

Ej. N° 5



Este motivo, a medio camino entre la nota con variantes de intensidad utilizada en el *Cuarteto II*

Ej. N° 6. *Cuarteto II*.



y la nota con apoyaturas del primer movimiento, da a esta sección, deliberadamente marcada *senza espressione*, una gran carga expresiva.

Con esto se invierte el desenlace emotivo del movimiento anterior y, a la vez que se completa este ciclo, se inicia otro que, a su vez, se cierra al finalizar el cuarteto.

En este segundo movimiento observamos un verdadero despliegue de los diferentes modos de ejecución en las cuerdas —es decir, de los colores y las articulaciones—, cuyo uso cuidadoso es una de las mayores armas expresivas de Enríquez, ya que otorga a un mismo motivo o a un mismo material una multiplicidad de significados potenciales que posteriormente se ven realizados o contradichos por el material al cual son yuxtapuestos.

A través de esta herramienta y del repertorio de recursos utilizados, el *Cuarteto IV* se convierte en un modelo de unidad estilística y de cohesión interna en la obra de Enríquez por su economía de medios. Los materiales que utiliza son prácticamente aquéllos analizados en la primera parte de este artículo y que con el tiempo se van depurando hasta constituir el repertorio estilístico de Enríquez. Sin embargo, estos materiales son empleados sin ambigüedad en el *Cuarteto IV* como prácticamente los únicos elementos de construcción de la obra. Como tales son desarrollados, transformados, invertidos en su substancia, interiorizados hasta convertirlos en pequeños motivos al interior de una voz o amplificados de tal manera que sus principios se convierten en rectores de secciones y movimientos o determinan el comportamiento de dos materiales. Esto es, por ejemplo, lo que sucede con la oposición de planos expresivos que toma, ya se ha visto, diferentes formas musicales concretas.

Así, si los recursos técnicos y expresivos son los mismos, su tratamiento en este cuarteto es nuevo, como lo son también, respecto a obras anteriores, las proporciones más amplias, la dinámica tensión-distensión manejada de manera más paulatina y elaborada (aunque al interior de las secciones haya aún cambios súbitos) y una revaloración del elemento melódico, que vuelve a ocupar un primer plano después de varios años, incluso en las secciones abiertas —que son, por lo general, en Enríquez marcadamente fragmentarias y puntillistas— con las que se construye la parte central del tercer movimiento.

Este movimiento comienza con un solo del violín primero: un solo intenso y de colores cambiantes, construido sobre la interválica melódica y armónica típica de Enríquez. El solo contiene dos versiones inmediatamente yuxtapuestas del motivo de las apoyaturas sobre una nota (o acorde) sostenida, versiones magistralmente diferenciadas entre sí por el color instrumental que dan los diferentes modos de ejecución:

Ej. N° 7

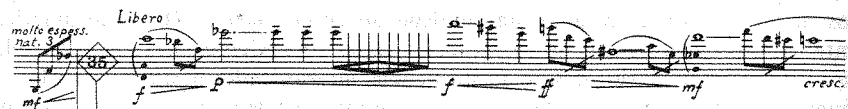


de tal suerte que la segunda es casi un eco distorsionado de la primera.

Este motivo, que es la superposición de dos planos expresivos llevados a su mínima expresión, domina, a mi juicio, el cuarteto entero, proyectando su principio sobre los elementos macro y microestructurales del mismo y unificando los tres movimientos de manera única en la producción de Enríquez.

Así, si al final del primer movimiento su función fue la de proyectar la inmovilidad de una nota tenida sobre la indiferencia de tres apoyaturas penetrantes, segundos antes había sido el elemento motor del lirismo desbordante de la sección G-H, transformándose en apoyaturas de grupo que bordan amplias curvas melódicas sobre notas sostenidas o cambiantes.

Ej. N° 8



En la gran sección abierta que sigue al solo de violín del tercer movimiento, el motivo recobra su forma de apoyatura de grupo e invade la sección abierta, poblándola de melodías intensas y decididamente románticas que —es verdad— el intérprete puede o no elegir tocar (según entienda la naturaleza de la música de Enríquez) de la misma manera que puede elegir sobreponerlas a la gama de motivos fragmentarios (y, si lo desea, expresivamente inexpressivos) que están a su disposición y que, además, forman parte del repertorio de recursos estilísticos con que Enríquez ha construido tradicionalmente sus secciones abiertas hasta este cuarteto.

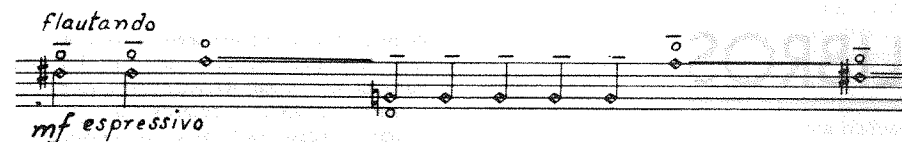
Ej. N° 9



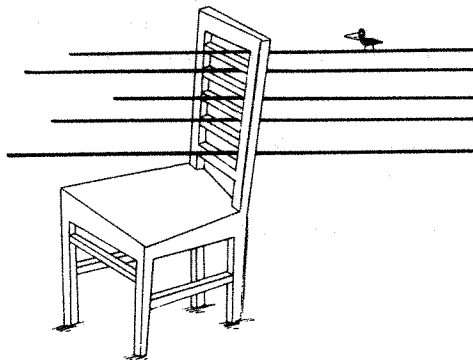
Un *pizzicato* de viola y violoncello señala el principio del final de la misma manera que otro *pizzicato* señaló el principio de todo. Sobre un trino de los cuatro instrumentos comienza una crecida de la tensión, mediante un procedimiento ya utilizado por Enríquez en su *Cuarteto III*: una superposición de acordes arpegiados que se repiten constantemente. Sin embargo, la tensión aquí no hace climax y no resuelve, muere como nace: *dim e rit.*, para dar paso a un *ostinato* implacable de *pizzicati* en el violoncello (que a su vez se oponen a una nota tenida) sobre el cual hacen una fugaz aparición dos acordes a medio camino entre lo celestial y lo estridente.

Un *glissando e tremolo col legno tratto*, vaga reminiscencia "cíclica" de las fosforescencias con que debuta el cuarteto mismo, conduce a la sección final. En ella tres acordes inexpressivos y *senza vibrato* preparan la aparición de una melodía —quizá aquella que se esbozó parcialmente al final del segundo movimiento—, inmaterial por estar hecha de armónicos y por esta misma razón, *espressiva*, mas no romántica.

Ej. N° 10



NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Existen ciertos oficios respecto de los cuales sería difícil pensar en escribir un manual: gambusino, filósofo, observador internacional, director de orquesta, entre otros. Sin embargo, la editorial UTEHA, en su serie *Manuales*, ha publicado uno que trata, precisamente, de la dirección orquestal. Traducido de una publicación alemana, este manual traza inicialmente una historia de la dirección de orquesta que, al iniciarse en los albores de la humanidad, necesariamente enfatiza en el inicio el aspecto de la no-dirección organizada en la música. Al paso del tiempo aparece la importante posición de quien dirige desde los instrumentos de teclado y, finalmente, su sustitución por el director de orquesta como lo conocemos hoy. Después, Hermann Wolfgang von Waltershausen dedica una larga sección a cuestiones técnicas: desde la forma, peso y características de la batuta, hasta los modos diversos

de marcar los compases según dinámicas, signos de expresión, anacrusas, etc. En esta parte de su manual, Waltershausen hace interesante acotación al referirse al hecho de dirigir sin partitura como un acto inspiracional de tipo chamánico. Finalmente, el autor explora la posible definición de estilos de dirigir orquesta: en esta sección van apareciendo los nombres de importantes directores en la historia de la música, como Weber, Mendelssohn, Wagner, Liszt, Weingartner, Mottl, Strauss, Toscanini. Aquí, el autor enfrenta la perpetua dualidad entre la libertad creativa del director orquestal, y la fidelidad absoluta a la partitura, cuestión que hasta nuestros días sigue sin ser del todo resuelta. De paso, Waltershausen traza una breve historia del desarrollo de la orquesta, paralelo al desarrollo de la dirección orquestal. En esta misma sección de su manual, el autor ofrece algunas interesantes acotaciones sobre los problemas específicos de la dirección coral y de ópera.

El arte de la dirección orquestal

Hermann Wolfgang von Waltershausen
Manuales UTEHA No. 240/240a
UTEHA, México, 1966

“Cuando los músicos guardaban los instrumentos en sus estuches y salían del sótano, el aire estaba verde.”

Italo Calvino

En un sentido estricto, este libro no es un texto dedicado específicamente a la música, pero su contenido permite incluirlo en esta sección sin mayores remordimientos. Buscado y hallado gracias a una recomendación de Joaquín Gutiérrez Heras, el libro de Joseph Wechsberg titulado *Buscando un pájaro azul* ofrece una amena y en ocasiones deliciosa lectura de las aventuras autobiográficas de un músico itinerante, centradas fundamentalmente en sus labores en pequeños cafés europeos, y como miembro de las orquestas de los barcos de lujo de las primeras décadas de este siglo. Con gran agudeza, Wechsberg observa y analiza muchos *tics* y lugares comunes en la vida de los músicos, y los pone en un sabroso contexto humano y social. Aquí y allá, aparecen como figuras secundarias los nombres de grandes músicos de la época, que le dan a las narraciones de Wechsberg una gran cercanía al mundo musical de entonces. Como violinista en diversos cruceros, o como miembro de la *claque* de la Opera Estatal de Viena, Wechsberg traza divertidas situaciones, con mucho humor y desparpajo, y en todas ellas, mantiene siempre en primer plano la percepción del mundo visto a través de los ojos de un músico.

Buscando un pájaro azul

Joseph Wechsberg
Colección Austral, No. 697
Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947

La música y sus formas, pequeño libro de Graham Wade, atrae a primera vista porque parece ser una buena introducción al espinoso y no siempre comprendido asunto de las formas musicales. Sin embargo, una revisión más completa de las obras nos lleva a pensar que aún en los libros dedicados al público en

general, como es el caso de la obra de Wade, debe mantenerse un equilibrio coherente entre la claridad y la concisión, entre los límites del espacio y la necesidad de informar. ¿Cómo suponer que puede ser completo o enriquecedor un capítulo dedicado a los instrumentos musicales, que consta de sólo dos páginas? En un estilo que sin duda tiende a lo popular pero que en ocasiones raya en lo simplista, Wade nos ofrece una curiosa, no siempre convincente, secuencia de capítulos que parece no ayudar mucho a la continuidad. No es comprensible, por ejemplo, que al capítulo dedicado a las formas binaria y ternaria sea seguido de otro dedicado a la música sacra. Más adelante, se nos informa lo siguiente: “Las sinfonías breves son fácilmente comprensibles; las que duran más de 40 minutos son más densas.” Extraña percepción de la textura musical fundamentada en el tiempo... La superficialidad general del texto es complementada por una traducción muy deficiente, en algunas de cuyas partes se nota que fue realizada a través del socorrido proceso de transliterar diccionario en mano. Si en muchos casos esto resulta simplemente molesto, en otros es claramente mentiroso: no es posible traducir del inglés el concepto *key* como *clave*, considerando que en realidad quiere decir *tonalidad*, y que el concepto de *clave* en castellano es totalmente distinto. Por estas y muchas otras razones, se recomienda hacer caso omiso del libro aquí reseñado, cuya portada anuncia que se trata de “lectura esencial para el profesional y para el aficionado a la música.” Aunque, pensándolo bien, es posible que algunos *profesionales* del medio local se hayan instruido en textos como éste.

La música y sus formas
Graham Wade
Altalena, Madrid, 1982

LA GRAN FLAUTA

Por más que uno haga, qué resulta: alpiste. Vos te deshacés cantando y ahí tenés: viene la vieja y te renueva el agua de la bañadera. Cuando te ponen una hoja de lechuga (la que les sobró, roñosas del carajo), arman un lío que reíte de la orden de Malta: "Aquí tiene el canario, tome, tesoro, bz, bz, bz." ¡El canarito! ¿Pero qué se creen éstas? Primero que yo soy un canario flauta de pedigrí, segundo que en la casa Paul Hermanos los compañeros de jaula me habían bautizado Siete Kilos teniendo en cuenta mi polenta de cantor. Y esta vieja abominable me viene a trabajar de "tesoro" y de "canarito". ¡Te rompo el alma, vieja ignominiosa! ¡Te perforo el encéfalo a patadas!

Esto a título general, pero más indignante me resulta la forma en que la vieja y sus hijas desconocen los valores de mi canto. Por la forma en que me imitan, silbando para estimularme (para estimularme, las desgraciadas) se ve que lo único que captan es la parte más vulgar y asequible de mi ejecución, digamos cuando estoy calentando los reactores y entre buche y buche de agua ensayo algunos bz bz bz, tri tri, tió tió tió, bz bz bz; en cambio se pierden irremediamente el momento en que hago tj tj tj apk apk ∞ ∞ ∞

$\sqrt{\text{flauta}} \times \alpha + \beta = \text{imp imp}$

¿De qué sirven la inspiración y el talento cuando el público no está al alcance del artista, puta que las parió?

Julio Cortázar

Territorios, Ed. Siglo XXI, 1979, México



FESTIVAL IDRIART

Del 28 de julio al 3 de agosto se llevó a cabo, en la ciudad de Oaxaca, el festival del Instituto para el Desarrollo de las Relaciones Interculturales a través del Arte (IDRIART). El instituto ha realizado festivales en diversos países y esta es la primera vez que se celebra en México. La iniciativa mexicana para organizar el evento estuvo a cargo del los guitarristas Margarita Castañón y Federico Bañuelos. El festival se inauguró con un concierto en Monte Albán del violinista yugoslavo Miha Pogacnik, fundador de IDRIART, y el dúo Castañón-Bañuelos. A lo largo de la semana se realizaron talleres, conferencias y conciertos de todo tipo en escenarios francamente deslumbrantes, como el templo de Santo Domingo y la pirámide de Monte Albán. En el festival participaron el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, el Octeto Vocal Juan D. Tercero, la Orquesta Santa Cecilia, el contrabajista Stefano Scodanibbio y el pianista Alberto Cruzprieto. En 1987 IDRIART organizará festivales en Dublín, Boston, Sao Paulo, Cuzco, Trondheim (Noruega), Bled (Yugoslavia), Budapest y Praga. Margarita Castañón y Federico Bañuelos ya planean el festival de 1988 en México. El éxito del primer festival hace esperar mucho de este segundo encuentro mexicano de artistas y aficionados al arte de muy distintas latitudes. Que así sea.

PARA MIRAR SONIDOS

Con el título de *Eye Music*, el arte gráfico de las nuevas notaciones musicales, una exposición recorre Inglaterra. La muestra itinerante contiene obras de Karlheinz Stockhausen, Julián Carrillo, Mauricio Kagel, Luciano Berio, Friedrich Cerha, Luigi Russolo, Earle Brown, John Cage, Cornelius Cardew, Mario

Lavista y Silvano Bussoti, entre otros. La idea que anima la exposición es la de constatar, no sólo que los cambios musicales han acarreado cambios en la notación, sino que además la escritura musical se ha convertido en una expresión estética en sí misma. Las partituras no se pueden desligar de la música; sin embargo, escribir una partitura se convierte, cada vez más, en una manera de dibujar sonidos. Próximamente *Pauta* publicará un ensayo sobre el tema de las partituras como arte visual.

JÓVENES COMPOSITORES

Un día de agosto (27) y dos de septiembre (3 y 11). El Museo Nacional de Arte. Nueve jóvenes compositores: Luis Jaime Cortez, Ramón Montes de Oca, Ana Lara, Rosa Guerraieb, Juan Fernando Durán, Gabriela Ortiz, Ricardo Risco, Armando Luna y Mariana Villanueva. Tres conciertos que fueron testimonio de diversas concepciones musicales, búsquedas y logros de esta que es ya la nueva música de México.

IN MEMORIAM 19 DE SEPTIEMBRE

Para recordar a las víctimas de los sismos del 19 y 20 de septiembre, se llevaron a cabo diversas actividades artísticas en el Auditorio Nacional. La música contemporánea estuvo representada por dos piezas: *Mictlán-Tlatelolco-Miccaciucatl* de Manuel Elías y *Lamentaciones* de Federico Ibarra.

HALFFTER-ENRIQUEZ-GALINDO

Un excelente programa de música mexicana ofreció la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Francisco Savín. El concierto del 14 de septiembre estuvo dedicado a la Academia de Artes y en él se presentaron 2 ambientes sonoros de Rodolfo Halffter, *Concierto para piano y orquesta* de Manuel Enríquez y la *Sinfonía No. 2* de Blas Galindo.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

De Antonio Zepeda sabemos que se dedica a la música de antes, a los otros instrumentos. Más específicamente, podemos decir que su trabajo tiene como pilar fundamental la investigación del instrumental prehispánico; la escasa y dispersa información que existe respecto a la materia haría pensar que las posibilidades prácticas de expresión musical en esta área son muy reducidas. Sin embargo, a base de investigación, intuición e invención, Antonio Zepeda ha logrado vertientes amplias y variadas en su trabajo musical, como lo demuestran las cuatro grabaciones objeto de esta reseña.

La primera de estas grabaciones lleva por título *Templo Mayor*, y Zepeda la define, correctamente, como *música con instrumentos prehispánicos*, en vista de que en su calidad de expresión no-codificada, la música prehispánica no tiene en nuestros días una existencia propia e identificable. La nota discográfica, del mismo Antonio Zepeda, habla fundamentalmente de la música-rito, de la interacción de ciencia, magia y sonido como agentes curativos en distintos niveles. Sobre esa base, Antonio Zepeda ha creado un ámbito sonoro en el que predomina, desde el punto de vista intuitivo de quien escucha, el llamado animal, el constante devenir del instrumento en animal (y viceversa, según el pensamiento creador del intérprete) y la constante creación de atmósferas sonoras de clara dinámica naturalista. Si bien predomina en *Templo Mayor* la música no-rítmica, el carácter ritual, hipnótico, de las secuencias sonoras, es evidente en todo momento. Sonajas, ocarinas, tenabaris, teponaztlis, cascabeles, caparazones de tortuga, son algunos de los instrumentos empleados por Zepeda en *Templo Mayor*. El texto que complementa la grabación es, en sí mismo, una interesante aproximación a lo que el autor llama *el mundo espiritual del músico prehispánico*, y es especialmente informativo en cuanto a algu-

nas características del instrumental prehispánico.

● TEMPLO MAYOR

Música con instrumentos prehispánicos
Antonio Zepeda
OLINKAN LP-001

De las dos siguientes grabaciones producidas por Antonio Zepeda puede hablarse simultáneamente porque, de alguna manera, representan esfuerzos musicales análogos. En ambos, lo más importante desde el punto de vista sonoro es la enorme ampliación del rango instrumental. Si *Templo Mayor* estaba dedicado al instrumental prehispánico, *Ecomúsica* y *Astracarnaval* ofrecen un amplísimo horizonte acústico, precisamente por la variedad de instrumentos musicales empleados en este proyecto.

La grabación *Astracarnaval* lleva el nombre de un grupo musical formado por Zepeda a partir de sus experiencias musicales en la ciudad de Nueva York. La vasta experiencia colectiva acumulada por los percusionistas involucrados en *Astracarnaval* se hace evidente con la sola mención de los grandes músicos a los que han acompañado: Ornette Coleman, Caetano Veloso, María Bethania, Miles Davis, Santana, Gato Barbieri, Herbie Mann, entre otros. Así, *Astracarnaval* es un grupo de percusionistas con un formidable rango expresivo, y sobre todo, con acceso a una vasta colección de instrumentos musicales. El punto focal de *Astracarnaval* es la llamada *Batucada Astral*, secuencia musical que poco tiene que ver con lo que se conoce comercialmente como *batucada*, y a lo largo de la cual se desarrolla una asombrosa variedad rítmica presentada a través de una sólida precisión interpretativa.

Ecomúsica es una grabación dedicada al trabajo de Antonio Zepeda de los años 1978 a 1984. En ella se incluyen algunas músicas que ya habían sido grabadas en *Astracarnaval*, y varias piezas nuevas. Nuevamente, es la variedad de instrumentos el punto de mayor atracción. Sí, están presentes los instrumentos prehispánicos, pero ahora acompañados por la kalimba, el reco-reco, los silbatos, el

berimbau, las campanas, los gongs, y las voces, entre otras muchas fuentes sonoras. De nuevo, la música es de contronos claramente naturalistas y al mismo tiempo místicos. Si bien ya no hay en estas grabaciones la aproximación estricta al mundo ritual antiguo, no deja de ser notable el hecho de que la música sigue teniendo mucho de mágico, y aun en las partes de mayor dinámica rítmica y tímbrica, es evidente una singular cualidad sedante.

● ECOMUNICA

Antonio Zepeda
Grupo Astracarnaval
OLINKAN C-002 (CASSETTE)

● ASTRACARNAVAL

Antonio Zepeda
Grupo Astracarnaval
OLINKAN C-003 (CASSETTE)

El cuarto proyecto discográfico en el que ha participado Antonio Zepeda es quizá el más interesante, y ciertamente, el que más se presta a la controversia. Se trata de un disco en el que Zepeda colabora con Jorge Reyes, músico que en los últimos tiempos se ha especializado en el manejo de los instrumentos electrónicos. Así, el disco titulado *A la izquierda del colibrí* es una síntesis musical quizá improbable, pero cuya realización parecía inevitable. Quizá no falte quien pregunte qué tienen que hacer los instrumentos prehispánicos junto a los electrónicos. Ante la pregunta, podrían hallarse diversas respuestas, pero lo cierto es que la combinación ensayada por Reyes y Zepeda no requiere de justificación alguna: "He aquí esta ocarina, he aquí este sintetizador. Hagamos música con ellos." No hace falta mayor razonamiento. Lo que hace de este disco un producto con unidad estilística es el hecho de que Jorge Reyes ha explorado vertientes

José Clemente Orozco y el sonido 13

Anoche oí un concierto del "sonido 13" de don Julián Carrillo, sucedió que nos invitaron a ir a la escuela de Baile de una famosa bailarina Ruth Sn Denis, ya muy grande por cierto, y que está bastante lejos, en la calle 280, es un salón enorme. Llegó muchísima gente. Trajeron instrumentos raros, dieron primero una larga conferencia de la cual no entendí ni jota, luego fue la música y cantó una señora. Realmente se oye muy bonito, sonidos que nunca había oído, muy finos, parece como que son más notas de las que dan los instrumentos comunes y también el canto es así. Las escalas en los nuevos instrumentos son como más ricas, con más sonidos, se oye como la Llorona o las abejas o quisiere que. Haz de cuenta que les diéramos un violín a los rorros y se pusieran a tocar según su leal saber y entender.

(Fragmento de una carta de Orozco dirigida a su esposa Margarita Valladares. Nueva York, 20 de octubre de 1929)

musicales análogas a las que han sido objeto del trabajo de Antonio Zepeda. El rescate de lo ancestral, la mirada atenta a los posibles sonidos del ritual prehispánico, las notables coincidencias acústicas entre los instrumentos prehispánicos y electrónicos, son los elementos fundamentales de este proyecto musical que representa una verdadera transmutación de géneros. Si bien Jorge Reyes interpreta en este disco algunos instrumentos acústicos, su trabajo se realiza fundamentalmente en un vasto complemento instrumental electrónico, con el cual se accede a un buen potencial tímbrico y rítmico; viene a la memoria una serie de nombres que han dejado huella en el manejo de este instrumental, como Rick Wakeman, Tangerine Dream, Synergy, Vangelis. Sin embargo, la dinámica musical de *A la izquierda del colibrí* tiene sus cualidades muy propias, precisamente por la incorporación de los instrumentos prehispánicos, y por esa búsqueda de lo ritual primigenio, que suele estar ausente en los músicos mencionados. En varios de los cortes del disco se logran ambientes sonoros muy descriptivos, en los que, a despecho de los escépticos, se logra una buena síntesis de lo prehispánico y lo electrónico. Lo más notable de esta grabación es sin duda la pieza que da título al disco: *A la izquierda del colibrí* puede recibir, sin duda, la improbable definición de *rock en náhuatl*. Textos originales de Nezahualcōyotl se combinan con textos castellanos de Reyes en un entorno sonoro que ciertamente pertenece al amplísimo mundo del rock contemporáneo. Considerando la cantidad de instrumentos musicales involucrados, es evidente que se ha hecho un trabajo de mezcla sonora con una calidad superior a lo que suele ser la norma. Bien vale la pena escuchar este disco por lo que representa como la fusión de dos mundos sonoros que originalmente estaban muy lejos el uno del otro.

● **A LA IZQUIERDA DEL COLIBRI**
 Jorge Reyes, instrumentos electrónicos, prehispánicos y tradicionales
 Antonio Zepeda, instrumentos prehispánicos
 PHILIPS LPRN 15313

La producción de la serie discográfica *Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea* sigue viento en popa, como lo prueba la aparición del cuarto volumen, protagonizado musicalmente por el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. La aparición en este disco de *Música de feria*, cuarteto de cuerdas de Silvestre Revueltas, es interesante porque permite desde luego una comparación directa con la grabación hecha algún tiempo por los mismos cuatro músicos y editada bajo la etiqueta discográfica de la UNAM. Es posible que aquella primera grabación deje una mejor primera impresión, sobre todo por el contexto que le proporcionan los otros tres cuartetos de Revueltas, pero esta nueva versión es igualmente precisa y quizá más transparente en su textura en algunas partes de la obra. En algunos conciertos de los últimos años se han interpretado fragmentariamente los *Tientos* de Rodolfo Halffter, por lo que su grabación integral en este disco es muy interesante. Escuchar los *Ocho tientos* como una obra integral permite reafirmar la singularidad de propósito de la escritura de Halffter, más aún cuando la versión y la grabación tienen la suficiente claridad como para permitir una aproximación a la textura contrapuntística y a esa difícil facilidad rítmica que caracteriza al compositor.

Muchos críticos musicales asustadizos y retrógrados afirmaron al inicio de este siglo que en la que ellos llamaban *música del futuro* iba a ser imposible diferenciar las notas correctas de las notas erróneas en una ejecución. Se referían en particular a las músicas que comenzaban a utilizar sonidos no-tradicionales, sonidos a los que evidentemente les tenían un especial pavor. Nada hay de esto en la versión del Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano a las difíciles piezas de Julián Carrillo. *Meditación* y *En secreto* son, más que ninguna otra obra de este disco, la mejor prueba de la disciplina interpretativa del conjunto, destacando principalmente la pureza en la producción de los armónicos, y el férreo paralelismo de las líneas microtonales de Carrillo. Este disco concluye con la obra *Ron-Do* de Arturo Márquez. Un poco de minimalismo no le hace mal al cuarteto de cuerdas, sobre todo si es manejado con

limpieza y lucidez, como es el caso de *Ron-Do*, obra en la que destaca el buen balance entre los procesos constructivos y los efectos sonoros, diáfananamente logrados por los intérpretes.

● Julián Carrillo, Rodolfo Halffter, Silvestre Revueltas, Arturo Márquez
 Obras para cuarteto de cuerdas
 Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano
 Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea
 Volumen 4
 CIIM - Centro Independiente de Investigaciones Musicales

Aunque ha vivido en los Estados Unidos desde 1966, Max Lifchitz puede ser considerado como compositor mexicano, habiendo nacido aquí en el año de 1948, y habiendo mantenido un contacto constante con las expresiones musicales de nuestro medio. De especial importancia en el trabajo de Max Lifchitz ha sido la fundación y dirección de North/South Consonance, entidad a través de la cual se ofrecen conciertos de música nueva en los que están siempre presentes las obras de compositores de México y la América Latina. Recientemente, algunas obras de Max Lifchitz han sido grabadas en discos; uno de ellos, está dedicado totalmente a su música, a través de cuatro piezas de cámara.

Rhythmic Soundscape No. 1, para piano

Del laúd y el alma

Sona, discípulo del Buddha, se cansó de los rigores del ascetismo y resolvió volver a una vida de placeres. El Buddha le dijo:

“¿No fuiste alguna vez diestro en el arte del laúd?”

“Sí, Señor”, dijo Sona.

“Si las cuerdas están demasiado tensas, ¿dará el laúd el tono justo?”

“No, Señor”.

“Si están demasiado flojas, ¿dará el laúd el tono justo?”

“No, Señor”.

“Si no están demasiado tensas ni demasiado flojas, ¿estarán prontas para ser tocadas?”

“Así es, Señor”.

“De igual modo, Sona, las fuerzas del alma demasiado tensas caen en el exceso y demasiado flojas, en la molicie. Así pues, oh Sona, haz que tu espíritu sea un laúd bien templado”.*

Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *¿Qué es el budismo?*

* Hay que tener en cuenta que “el laudista se pasa la mitad de la vida afinando su instrumento y la mitad tocándolo”, según reza el dicho medieval. Y la mitad del arte laudista consiste en saberlo afinar, ya que es un instrumento extremadamente sensible a todas las variaciones del medio ambiente.

y percusión, es una interesante aproximación a las posibilidades de variación progresiva de los patrones rítmicos, y en su estructura sonora destaca la concepción del piano como otro instrumento de percusión.

Winter Counterpoint (piano, viola, flauta, oboe, fagot) propone cinco secciones, cada una de instrumentación distinta, en las que Max Lifchitz parece aproximarse a un intento de contrapunto integral, por analogía con el concepto de serialismo integral. Tiempo y timbre se convierten en *Winter Counterpoint* en partes fundamentales del pensamiento contrapuntístico.

Es de nuevo el timbre el elemento protagonista en *Consorte*, escrita para viola y viola d'amore. Lifchitz logra una muy sólida homogeneidad en el manejo de estas dos sonoridades análogas, sugiriendo a veces (quizá no coincidentalmente) un concepto sonoro similar al del *consort of viols* de la época de Purcell.

Finalmente, Lifchitz propone un *Exceptional String Quartet*, que es un buen ejercicio en el empleo de elementos del nuevo lenguaje musical aplicado a un cuarteto de cuerdas, con la diferencia de que el compositor trabaja esta idea para un cuarteto de contrabajos. El resultado es una buena muestra del oficio de Lifchitz en el manejo del rango del instrumento, y sobre todo, del buen sentido para adaptar medios expresivos de las cuerdas en general, a las capacidades particulares del contrabajo. Los productores de la marca CRI (etiqueta dedicada afanosamente a la grabación de música nueva) han logrado un buen sonido, con una muy clara separación de pianos, en especial en la obra *Consorte*.

● MAX LIFCHITZ: Cuatro obras de cámara Bronx Art Ensemble; varios intérpretes Max Lifchitz, pianista y director CRI SD 516

El segundo disco con música de Max Lifchitz presenta dos obras suyas de características

muy diferentes. La primera, *Transformations No. 1*, para cello solo, es una buena muestra de las posibilidades de la transformación musical de una célula motívica muy simple, cuyo desarrollo da continuidad y cohesión a la obra. Simultáneamente, el compositor explora las capacidades sonoras extremas del cello. La segunda obra de Max Lifchitz en este disco es *Yellow Ribbons No. 2*, parte de una serie de composiciones del mismo título, algunas de las cuales ya se han escuchado en México. Como en el caso de la obra *Winter Counterpoint* del disco anterior, Lifchitz asigna diversas combinaciones instrumentales para cada sección de esta pieza, logrando una clara diferenciación tímbrica y de estructura interna al mismo tiempo. Violín, clarinete y piano son tratados con gran claridad en cuanto a sus dinámicas tímbricas relativas.

El disco es complementado con otras dos obras. *Los Nueve preludios* para piano (ejecutados por Max Lifchitz) de Nancy van de Vate alternan dos estilos fundamentales, uno muy cercano al impresionismo y el otro nacido de una concepción bartokiana del piano. La interpretación de estas miniaturas es de una gran transparencia, y está muy bien matizada. Finalmente, el *Quartet IV* de Steven Strunk, en el que la contraposición tímbrica entre los instrumentos (flauta, clarinete, cello y piano) se combina con la superimposición de distintas concepciones temporales simultáneas, logrando un interesante desarrollo horizontal de las ideas musicales. Las interpretaciones están a cargo de miembros del North/South Consonance Ensemble, grupo musical asociado con la organización promotora de música nueva fundada y dirigida por Max Lifchitz.

● NORTH/SOUTH CONSONANCE ENSEMBLE interpreta obras de Lifchitz, van de Vate, y Strunk OPUS ONE 118



MUSIQUE POUR LE CHILI

El domingo 15 de junio, en el Théâtre du Rond Point de París, se llevó a cabo un concierto de música contemporánea de Francia y América Latina en apoyo a Chile. Se interpretaron obras de Luis Naon, Manuel Enríquez, Martin St Pierre, Pierre Strauch, Sergio Ortega y Cirilo Villa, entre otros. La sanguinaria dictadura de Pinochet recibe así otra de las innumerables pruebas de repudio que ya se empiezan a colar a la Casa Blanca.

PREMIO PARA EDUARDO CRESPO

El compositor argentino Eduardo Crespo recibió el premio Cristóbal Colón de Música que otorga la Secretaría de Cultura del ayuntamiento de Buenos Aires. Crespo fue galardonado por su sinfonía *El asesinato delruiseñor*. En la categoría de obras de cámara el premio fue dividido entre el compositor colombiano Guillermo Rendón García, por su obra *Paso de las sombras*, y el argentino Salvador Ranieri, por su obra *Compulsión*.

VERANO MUSICAL GUANAJUATENSE

Con un concierto de la Filarmónica del Bajío, dirigida por Sergio Cárdenas, se inició el Verano Musical Guanajuatense. En ese concierto inaugural, celebrado el 21 de agosto, se interpretaron obras de Chávez, Beethoven y Ravel-Mussorgski. Con el Verano Musical y el Festival Cervantino, Guanajuato se aleja cada vez más del provincialismo retratado por Fuentes en *Las buenas conciencias* y por Ibargüengoitia en su saga de Cuévano.

ENCUENTRO 86

Este es el título que engloba los "encuentros Internacionales de Música Contemporánea" a celebrarse de junio a octubre de este año, bajo la iniciativa de Alicia Terzian. La pléyade de intérpretes abocados a la música contemporánea, la variedad de los programas y el número de conciertos (en escenarios como el Teatro Colón y el Conservatorio Nacional) hacen de Buenos Aires una de las capitales mundiales de la música contemporánea.

LA OFCM Y LOS NUEVOS COMPOSITORES

Bajo la batuta de Benjamín Juárez Echenique, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México le dio un interesante giro a su trayectoria al dedicar un programa íntegro a los novísimos compositores mexicanos Rodolfo Ramírez, Arturo Márquez, Antonio Fernández Roz y Juan Carlos Arean. Otra muestra de la nueva música de México. Nada sería más encomiable que la OFCM siguiera incluyendo en sus programas las creaciones de los más nuevos compositores mexicanos.

UN OTOÑO EN EL AIRE

Este fue el título de uno de los poemarios de Jomí García Ascot y así queremos recordarlo en el otoño de su muerte. Jomí García Ascot, cineasta, poeta, escritor sobre música seguirá rondando siempre el aire de esta revista. *Con la música por dentro* fue el título de otro de sus libros, y más que un título, una declaración de principios: Jomí García Ascot vivió la música de cuerpo entero, y así seguirá en la galería de los amigos más entrañables de *Pauta*.

Otra tragedia de este otoño: el fallecimiento del pianista José Kahn. Pocos pianistas mexicanos han alcanzado la madurez artística de José Kahn. La muerte lo encontró en la plenitud de su carrera. Imposible evocar sus interpretaciones en esta nota luctuosa. Es mejor seguir escuchándolo. Así lo haremos.

COLABORADORES

El novelista, dramaturgo y poeta **Samuel Beckett** nació en Foxrock, Irlanda, en 1906. En los años treinta se trasladó a París, donde se convirtió en amigo cercano de James Joyce. Beckett escribe con enorme virtuosismo en inglés y francés. Su obra de teatro más conocida, *Esperando a Godot* (1954) se ha presentado prácticamente en todos los escenarios del mundo. Su obra más ambiciosa es la trilogía de novelas integrada por *Molloy* (1951), *Malone muere* (1956) y *El innombrable* (1958), que termina con un torrente de palabras que constituyen el más claro leitmotiv beckettiano: "no puedo seguir adelante, debo seguir adelante, seguiré adelante".

Aaron Copland nació en 1900 en Brooklyn, Nueva York. Estudió contrapunto en Nueva York con Rubin Goldmark y composición y orquestación en París con Nadia Boulanger. Su vasta obra como compositor se caracteriza por combinar las tradiciones musicales vernáculas del continente americano con la música clásica. Su primera partitura publicada, *El gato y el ratón*, data de 1919. A partir de entonces, Copland ha sostenido una ininterrumpida tarea composicional. Entre sus obras figuran el poema sinfónico *Salón México* (1936), su *Danzón cubano* (1942) para dos pianos, los ballets *Billy the Kid* (1938) y *Rodeo* (1942), su *Cuarteto para piano y cuerdas* (1950). Ha compuesto música para películas y es autor de los libros *Qué escuchar en la música*, *Nuestra nueva música*, *Música e imaginación* y *Copland sobre la música*. Cuando le pidieron una definición de la forma sinfónica respondió: "una sinfonía es un Mississippi hecho por el hombre".

El poeta **Antonio Deltoro** nació en 1947 en la ciudad de México. Estudió la carrera de economía y ha publicado dos poemarios *Al-*

garabía inorgánica (1979) y *¿Hacia dónde es aquí?* (1984).

El poeta santanderino **Gerardo Diego** nació en 1896. Excelente musicólogo, colaboró con Federico Sopena y Joaquín Rodrigo en el libro *Diez años de música en España*. Durante varios años dio conciertos-conferencia para divulgar temas de la poesía y la música (tocando él mismo el piano). En 1948 ingresó a la Real Academia de la Lengua. Su libro *Versos humanos* (1925) le valió el Premio Nacional de Literatura de España, al alimón con Rafael Alberti. Otros de sus libros son *El romancero y la novia* (1920), *Manual de espumas* (1924), *Poemas adrede* (1932), *Fábula de Equis* y *Zeda* (1932), *Hasta siempre* (1948), *Paisaje con figuras* (1956), *Nocturnos de Chopin* (1963), *La fundación del querer* (1970) y *Cementario civil* (1972). Su *ars poetica* se puede sintetizar en dos de sus versos: "son sensibles al tacto las estrellas/no sé escribir a máquina sin ellas".

El compositor **Mariano Etkin** nació en Buenos Aires en 1943. Fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, en Argentina, y del gobierno holandés. Sus obras han sido interpretadas en casi todos los países de América. Ha sido profesor de la Universidad McGill de Montreal y la Universidad Wilfrid Laurier de Ontario. Actualmente es profesor de composición y análisis musical en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Borís Leonidovich Pasternak nació en 1890 en Moscú. Fue el hijo mayor del pintor Leonid Pasternak y de la pianista Rosa Kaufman, quienes se ocuparon de que tuviera una esmerada educación artística. En un principio, Pasternak pensó en ser músico como su padre, pero después se interesó por la filosofía y finalmente por la literatura. A pesar de

que sus padres emigraron del país en 1921, Pasternak siguió viviendo en Rusia hasta su muerte, en 1960. Sus primeras obras están influidas por la poesía futurista rusa, en especial la de Mayakovski. En 1925 publicó su colección de cuentos *Viajes aéreos* y en 1941 tradujo *Hamlet* al ruso. En 1954 la revista *Znamya* anunció la publicación de su novela *Dr. Zhivago*. Sin embargo, en 1956 se prohibió oficialmente la aparición del libro. En 1957 apareció en italiano y se convirtió en un *best-seller* internacional. Un año más tarde Pasternak recibió el premio Nobel de literatura.

Juan Arturo Brennan, véase cualquier *Pauta*.

Carlos Chávez, véase *Pauta* 3.

Nikolaus Harnoncourt, véase *Pauta* 2.

Eduardo Mata, véase *Pauta* 19.

Antonio Navarro, véase *Pauta* 4.

Graciela Paraskevaídís, véase *Pauta* 14.

Leonora Saavedra, véase *Pauta* 17.

Erik Satie, véase *Pauta* 16.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales,

- **Eduardo Mata**, La música de Julián Orbón (III)
- **Soffía González de León**, Entrevista a Julio Estrada
- **Julián Orbón**, Las sinfonías de Carlos Chávez (1ra. parte)
- **Julio Estrada**, Tres perspectivas de Julián Orbón
Julián Orbón por Alejo Carpentier, Lezama Lima
Jomi García Ascot, Cintio Vitier, Angel Gaztelu

SUSCRIPCIONES Y VENTAS: Lic. Ma. Luisa Sabau, Subdirectora de Coordinación, Editorial y Librería, Reforma y Campo Marte, Módulo C, tercer piso.



Ediciones del Equilibrista

INDICE

Diego	<i>Ventiséis Poemas Recientes</i>
Mutis	<i>Un Homenaje y Siete Nocturnos</i>
García Ascot	<i>Del Tiempo y unas Gentes</i>
García Márquez	<i>El Rastro de tu Sangre en la nieve</i>
Pellicer	<i>Cuaderno de Viaje</i>
Gaztélú	<i>Gradual de Laudes</i>
Villaurrutia	<i>Nocturno de los Angeles</i>

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).

ALGUNOS TÍTULOS DE NUESTRO CATÁLOGO SOBRE MÚSICA

David P. Appleby
La música de Brasil

Jesús Bal y Gay
Chopin

Joachim Ernst Berendt
El jazz.
Su origen y desarrollo

Alejo Carpentier
La música en Cuba

Pablo Castellanos
Horizontes de
la música precortesiana

Aaron Copland
Cómo escuchar la música

Carlos Chávez
El pensamiento musical

Johann Nikolaus Forkel
Juan Sebastián Bach

María Angeles González
y *Leonora Saavedra*
La música contemporánea en México

Juan Carlos Paz
La música en los Estados Unidos

José Perrés
Freud y la ópera

Adolfo Salazar
La música como proceso histórico

La música orquestal en
el siglo XX

Thomas Stanford
El son mexicano

Max Steinitzer
Beethoven

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



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, 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**
Tocata 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.

heterofonía

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL
Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

En su Segunda Epoca. Órgano del Conservatorio Nacional de Música

- Artículos de Destacados Musicólogos Nacionales e Internacionales
- Crónicas y Noticias Musicales de Interés General
- Información Sobre la Vida y Actividades del Conservatorio Nacional de Música

Suscripciones al Apartado Postal 105-164, México 5, D.F. o directamente a Masaryk 582.
México 5, D.F. Teléfono: 520-10-13

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

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

Subdirector: Enrique Krauze

OFICINAS: LEONARDO DA VINCI 17 BIS COL. MIXCOAC DELEG. BENITO JUAREZ
03910 MEXICO, D. F. TELEFONOS 563 84 29 y 508 57 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

TITULOS PUBLICADOS:

Federico Campbell
Los Brothers

Varios autores
Reunión

Fabio Morábito
El viaje y la enfermedad

Gonzalo Rojas
Crítico y otros poemas

Juan Villoro
El cielo inferior

José Koser
Nueve láminas (glorieta) y otros poemas



LA CASA RICORDI

hace un llamado a los compositores mexicanos para que envíen una relación de sus obras con el fin de elaborar el Primer Catálogo General de Obras Sinfónicas y de Cámara de Compositores Mexicanos. Esta relación de obras debe incluir los siguientes datos específicos: año de composición, título, opus, duración, dotación en orden de partitura (ej: 3-3-2-2-4-3-3-1 Perc. C) y fecha de estreno.

Dirigirse a: Eduardo Balestrini

CASA RICORDI
Paseo de la Reforma 481, A. Apartado Postal 5-355
Tel. 553-75-06 06500 México, D. F.



LIBRERIA Y CAFETERIA
DEL
PALACIO
Vestíbulo del Palacio
de Bellas Artes



JULIO ESTRADA/JORGE GIL

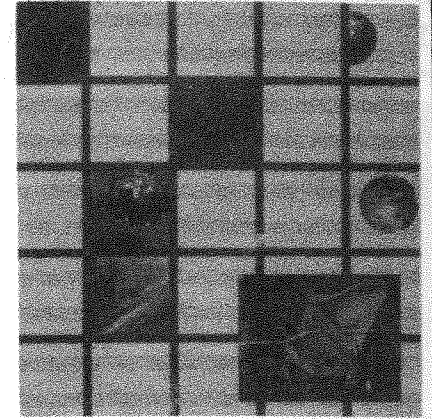
MÚSICA Y TEORÍA DE GRUPOS FINITOS (3 variables booleanas)

CON UN RESUMEN AL INGLÉS

Musical score for three voices (N1, N2, N3) with a cube diagram overlaid. The cube has vertices labeled with musical notes: LA, DO1, FA, SI, SOL, MI, DO. The diagram also includes 'dib' and 'q p' markings. The score consists of six staves with musical notation and measure numbers.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Obras de: Halfter, Muench, Vázquez, Lavista, Alvarez, Crumb,
Enriquez, Ibarra

Discos editados por la Coordinación de Extensión Universitaria
de la UAM-Iztapalapa De venta en las principales Casas de Música.

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

DE RECIENTE
APARICION



Voces de la Flauta
Lavista/Muench/Russek

DLI 100
ESTEREO



Marielena Arizpe

De venta en las
principales casas
de música

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

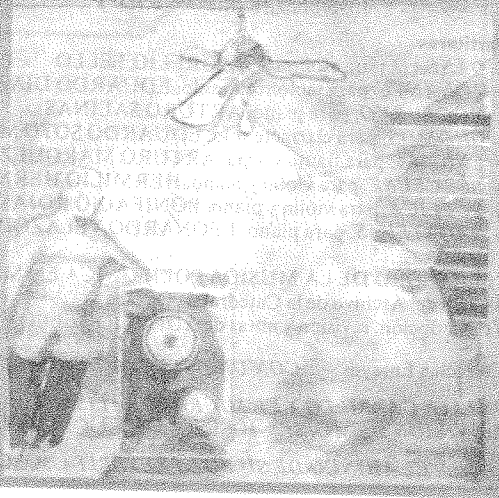
que edita el CIIM (Centro
Independiente de
Investigaciones Musicales).
Los melómanos que
deseen suscribirse a esta
colección deberán
dirigirse a:
Antonio Russek,
Cuautila 84,
Colonia Condesa,
Tel. 553-74-57
México, D. F.

4

Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano

Carrillo Haffner Márquez Revueltas

COLECCION HISPANO-MEXICANA
DE MUSICA CONTEMPORANEA



Disco núm. 2
de la
COLECCIÓN
HISPANO-
MEXICANA DE
MÚSICA CON-
TEMPORÁNEA

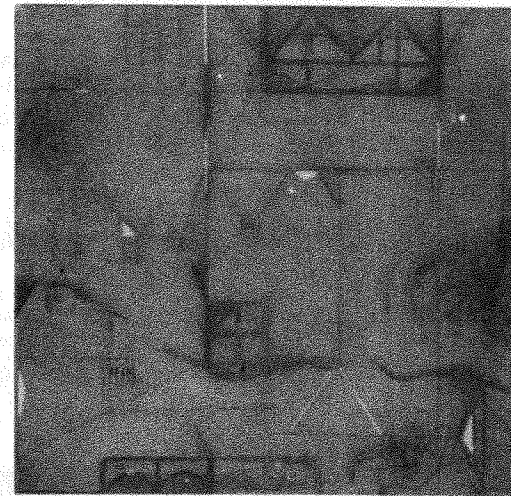
2

"DOCUMENTOS" MANUEL ENRIQUEZ

LAES INVENCIONES VOL. 1. 1930. CLARINETE. SONATA

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

COLECCION HISPANO-MEXICANA
DE MUSICA CONTEMPORANEA



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

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

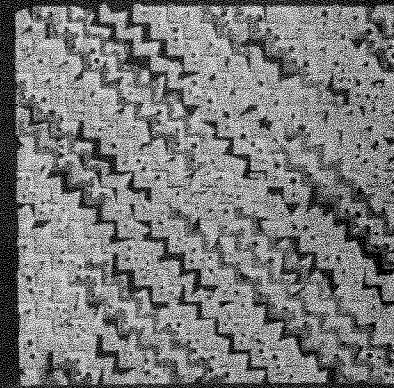
MUSICA ELECTROACUSTICA MEXICANA

Antonio Russek
Raul Pavon

Roberto Morales
Vicente Rojo

3

coleccion hispano-mexicana
de musica contemporanea





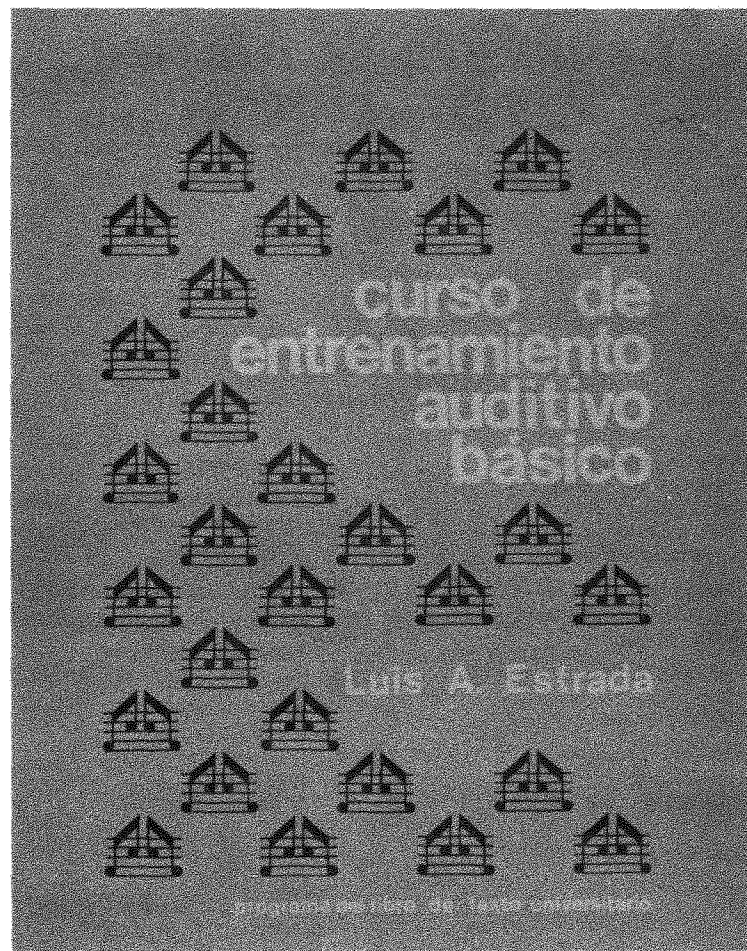
El teatro, la ópera y la música han tenido su espacio
y su resonancia en el Palacio de Bellas Artes
Una obra en tres volúmenes documenta esas
representaciones en sus momentos más altos:

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

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



SEP



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

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

La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES
AUTORES

I. HISTORIA

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

Aurelio de los Reyes
Luis Sandi

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

II. GUÍA BIBLIOGRÁFICA

Sylvana Young Osorio

III. ANTOLOGÍA

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

COLABORADORES

Fotografías

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

Coordinación fotografías

Susana Dultzin Dubín, Rosa M. García

Coordinación partituras y originales

Velia Nieto

Dibujo partituras

Alfonso Flores, José González

Índices analíticos

Gloria Carmona, Julio Estrada

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

De venta en las librerías universitarias y casas de música

COLECCIÓN DE PARTITURAS DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA

Coordinador: Rodolfo Halffter

BERNAL JIMENEZ, Miguel
Concertino para órgano y orquesta

LAVISTA, Mario
Lyhannh para orquesta

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

MONCAYO José Pablo
Tierra de temporal, para orquesta

SARRIER, Antonio
Sinfonía

GALINDO, Blas
Nocturno para orquesta
Homenaje a Cervantes para
orquesta

IBARRA, Federico
Cinco misterios eléusicos para orquesta

HALFFTER, Rodolfo
Elegía para orquesta de cuerda

HUIZAR, Candelario
Pueblerinas para orquesta

JIMENEZ MABARAK, Carlos
Balada del Venado y la Luna

SANDI, Luis
Bonampak, segunda suite

LAVALLE, Armando
Concierto para viola y orquesta
de cuerdas

GUTIERREZ HERAS, Joaquín
Divertimento para piano y orquesta

PARTITURAS DE ORQUESTA EN PROCESO DE PUBLICACION

LAVISTA, Mario
Ficciones

TAPIA COLMAN, Simón
Sísifo

VELAZQUEZ, Leonardo
Antares

HALFFTER, Rodolfo
La madrugada del panadero

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

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

EDUARDO MATA: JULIÁN ORBÓN (II)
ÁLVARO MUTIS: NOCTURNO EN VALDEMOSA
RELATOS DE ITALO CALVINO Y MICHEL TOURNIER
ENTREVISTA A LUIS DE PABLO

LOS SAAVEDRA:
POESÍA DE CARRANZA Y ASIAIN
WILDER: MOZART Y EL LACAYO GRIS
TELLO / BRENNAN / DUMKE / SCARPONI

RICARD

JULIO 1986



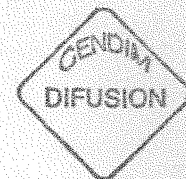
19



\$ 500

DE VENTA EN LAS PRINCIPALES LIBRERÍAS Y CASAS DE
MÚSICA, INFORMES Y SUSCRIPCIONES: CENIDIM, LIVERPOOL
16, COL. JUAREZ, 06600, MÉXICO, D.F.

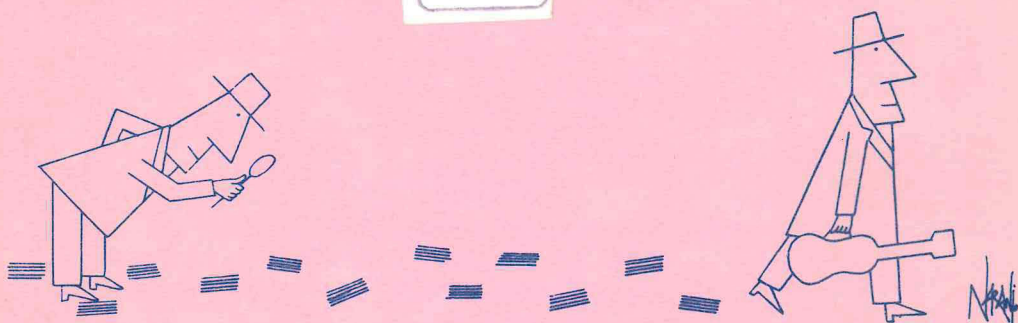
Lección de Música



“El tambor de hojalata”
...de Günter Grass

Oscar contaba entonces diecisiete años y adquirió su madurez viril, a pesar de su juventud, en el intrincado y pérfido terreno de maniobras de Lina Gref. Abandonando ahora los símiles bélicos, mido los progresos de Oscar en términos de arte para decir: Si María, con su fragancia ingenua y excitante de vainilla, me enseñó el tono menor y me familiarizó con lirismos como el del polvo efervescente o la recolección de champiñones, el ambiente odorífero fuertemente agrio y compuesto de efluvios múltiples de la Greff había de depararme en cambio aquella vasta inspiración épica que me permite hoy enunciar conjuntamente, en una misma frase, los éxitos del frente y los de la alcoba. ¡Música, pues! De la armónica infantilmente sentimental y, con todo, tan dulce de María, pasé directamente al estrado del director de orquesta; porque es el caso que Lina Greff me brindaba una orquesta tan rica y variada como sólo podrá encontrársela a lo sumo en Bayreuth o en Salzburgo. Allí me familiaricé yo con el viento, la percusión y el metal, el *pizzicato* y el *stringendo*; allí aprendí a distinguir si se trataba del bajo continuo o del contrapunto, del sistema dodecafónico o del de nueve tonos, el ataque del *scherzo*, el tiempo del andante: mi estilo era a la vez de una estricta precisión y de una suave fluidez; Oscar extraía de la Greff hasta lo último, y permanecía de todos modos descontento, si no insatisfecho, cual corresponde a un verdadero artista.

Traducción de Carlos Gerhard.



Instituto Nacional de Bellas Artes/ **SEP**