

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

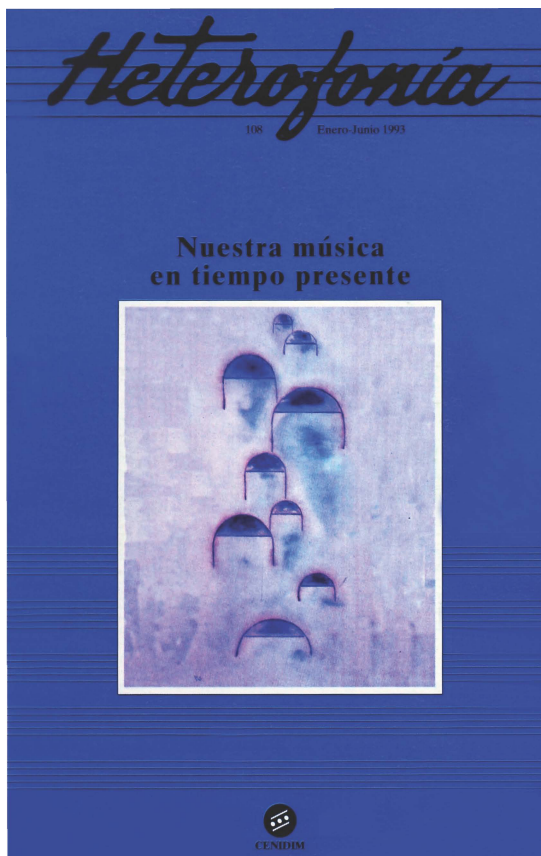


INBA



INBA **igital**

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

*Heterofonía* 108, México, enero-junio de 1993

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 108, México, enero-junio de 1993, pp. ##

# Heterofonía

108

Enero-Junio 1993

## Nuestra música en tiempo presente



CENIDIM

---

*Heterofonía*

---

**108 Enero - junio 1993**

---

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES  
Gerardo Estrada  
Director General

CENTRO NACIONAL DE  
INVESTIGACIÓN,  
DOCUMENTACIÓN E  
INFORMACIÓN MUSICAL  
"CARLOS CHÁVEZ"  
Luis Jaime Cortez  
Director

*Heterofonía*

Fundadora: Esperanza Pulido  
Director: Juan José Escorza  
Jefe de redacción: Eduardo Contreras Soto  
Consejo Editorial: Juan José Arreola  
Consuelo Carredano  
Luis Herrera de la Fuente  
Ana Lara  
Juan Vicente Melo  
José Antonio Robles Cahero  
Robert Stevenson  
Rosa Virginia Sánchez  
Fausto Zerón  
Diseño: Sergio Vega C.  
Corrección: Olga Lucía Escobar  
Dibujo musical: Marco A. Rodríguez  
Manuel Vargas  
Portada: Edición electrónica de la  
acuarela de Kandinsky *Arcos*  
*hacia lo alto* (1932).

---

*Heterofonía*

Revista musical semestral / ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL / TERCERA ÉPOCA / VOLUMEN XXVI NÚMERO 108 / enero - junio 1993.

Precio en México:

Ejemplar N\$ 20.00  
Ejemplar atrasado N\$ 25.00  
Suscripción anual N\$ 35.00

Precios en el extranjero:

Ejemplar US\$ 13.50  
Ejemplar atrasado US\$ 15.00  
Suscripción anual US\$ 35.00  
(Gastos de envío incluidos)

Instituto Nacional de Bellas Artes.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, "Carlos Chávez".  
Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 (fax) y 592-59-53.

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores.

Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018-1137

# Sumario

<i>Presentación</i>	2	Ana Lara
<hr/>		
<b><i>Nuestra música en tiempo presente</i></b>		
<hr/>		
La música: una forma de oración	4	Álvaro Mutis ( <i>de viva voz</i> )
La magia perdida en la música de México	9	Juan Arturo Brennan
Siete fragmentos sobre Carrillo	15	Roman Brotbeck
El Concierto fantasma para arpa de Carlos Chávez	19	Robert L. Parker
<i>La rosa de Ariadna</i> : crónica de la realización de una ópera	28	Francisco Serrano
Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas	34	Eduardo Contreras Soto
El lenguaje musical de <i>Aura</i>	45	Eugenio Delgado
Entrevista a Mario Lavista	52	Ana Lara
Entrevista a Julio Estrada	60	Carlos Sandoval
<hr/>		
<b><i>Documentos</i></b>		
Impresiones de mi viaje a Polonia	72	Blas Galindo
La música de <i>La hija de Rappaccini</i> : cartas no echadas a Octavio Paz	76	Daniel Catán
<hr/>		
<b><i>Música</i></b>		
<hr/>		
<i>Prelude</i>	84	Conlon Nancarrow
<i>Blues</i>	88	Conlon Nancarrow
<i>Aequo</i>	92	Juan Cuauhtémoc Herrejón
<i>Tres Minimams</i>	94	Ignacio Baca Lobera
<hr/>		
<b><i>Notas y reseñas</i></b>		
<hr/>		
Simón Tapia Colman: compositor	102	Arturo Márquez
Una vida dedicada a la música: Blas Galindo	105	Xochiquetzal Ruiz Ortiz
John Cage: <i>in memoriam</i>	108	Luis Jaime Cortez
Carmen Rocío Sanz Quiroz (1934–1993)	110	Alma Bello
Juan Cuauhtémoc Herrejón: <i>in memoriam</i>	112	Alejandro Esbrí
Una obra desconocida de Mariano Elízaga	114	Ricardo Miranda
<hr/>		
<b><i>Libros</i></b>		
Hacia una nueva música	115	Consuelo Carredano
El Fantasma de Manuel M. Ponce	117	Ricardo Miranda
Redescubriendo a Paul Bowles	119	Ana Lara
<hr/>		
<b><i>Revistas</i></b>		
Nota de paso	122	Consuelo Carredano
Los sonidos <i>itálicos</i>	123	Ana Lara
<hr/>		
<b><i>Música impresa</i></b>		
Cómo puede publicarse una zarzuela	125	Aurea Maya
<hr/>		
<b><i>Grabaciones</i></b>		
Voces espiritualmente misteriosas	126	Ana Lara
Los trópicos memoriosos	127	Eduardo Contreras Soto
¿Alrededor de Latinoamérica con un chelo?	128	Eduardo Contreras Soto
Manuel de Elías: su obra para piano	130	Luis Jaime Cortez
Nuevas audiciones chilenas	132	Eugenio Delgado
<hr/>		
<i>Fe de erratas</i>	135	
<i>Noticias</i>	137	

---

# Presentación

---

*Nunca antes en la historia de la música, el tiempo había transcurido con tanta velocidad como en el siglo xx. Si el siglo xviii fue un siglo de convenciones, el xx es de rupturas, de preguntas más que de respuestas. Es el punto de convergencia entre estilos e ideas totalmente diferentes en donde la pluralidad de las voces ha enriquecido el lenguaje musical de una manera insospechada. La tonalidad, la atonalidad, la modalidad, el serialismo, el aleatorismo, el azar, los ritmos autóctonos, las reminiscencias de tiempos pasados, la música popular, la urbana se entretajan, se fusionan, se transforman: a finales del siglo xx todo está permitido.*

*Siguiendo la ya tradicional forma monográfica de Heterofonía, hemos dedicado este número 108 a la música mexicana de los últimos años desde diferentes puntos de vista. Hemos intentado reunir testimonios, no sólo de músicos sino también de poetas amantes de la música, con el fin de obtener una visión, lo más amplia posible, del acontecer musical en nuestro país. Muchos temas quedaron fuera, pero esperamos que este número entusiasme a nuestros críticos, musicólogos y, por supuesto, a nuestros lectores y que les ayude a comprender y a involucrarse con esta música que nos pertenece a todos.*

*Iniciamos este número con un acercamiento musical del poeta colombiano, radicado en México desde 1956, Álvaro Mutis. En este texto Mutis nos habla del papel que la música ha jugado en su vida y en su obra desde su infancia en Suiza, pasando por su peculiar vida en Colombia hasta llegar, finalmente, a México.*

*Otro poeta, Francisco Serrano, nos lleva por el laberinto poético/musical que es la realización de una ópera. Serrano analiza el trabajo que, junto al compositor italiano Gualtiero Dazzi, cristalizó en la ópera La Rosa de Ariadna. Como contraparte incluimos, en nuestra sección de Documentos, "La música de La hija de Rappaccini. Cartas no echadas a Octavio Paz", de Daniel Catán, en donde es el compositor quien nos habla de las dificultades y sorpresas que implica elegir un texto y adaptarlo con el fin de escribir una ópera.*

*El género operístico ha tenido un importante renacimiento en los finales de este siglo y México no es la excepción. En los últimos años se han estrenado óperas de los compositores mexicanos más importantes así como de las generaciones más jóvenes. En este número, Eduardo Contreras Soto hace un análisis, desde el punto de vista dramático, de cuatro óperas mexicanas: Aura de Mario Lavista con libreto de Juan Tovar; Ambrosio con música y libreto de José Antonio Guzmán; La hija de Rappaccini de Daniel Catán sobre un texto de Octavio Paz, y La Sunamita de Marcela Rodríguez con un libreto de Carlos Pereda.*

*Juan Arturo Brennan nos habla de "La magia perdida en la música de México" y analiza las posibles causas de esta ausencia.*

*Se incluyen las entrevistas realizadas por dos jóvenes compositores a dos de nuestros creadores musicales más importantes, quienes representan pensamientos y estilos totalmente opuestos y, al mismo tiempo, complementarios: Mario Lavista es entrevistado por Ana Lara y Julio Estrada por Carlos Sandoval. En la primera se presenta a un Mario Lavista poco conocido: el joven músico que se convierte en uno de los más importantes compositores mexicanos del momento. Carlos Sandoval hace hablar a Julio Estrada desde el punto de vista del compositor maduro, innovador y original que ha logrado un lugar privilegiado en el mundo de la música contemporánea.*

*En lo que va de 1993 hemos perdido a cuatro personajes importantes de nuestra vida musical: Simón Tapia Colman, Blas Galindo, Rocío Sanz y Juan Cuauhtémoc Herrejón. Heterofonía se une al duelo musical y como mínimo homenaje presenta un testimonio inédito de Blas Galindo sobre un viaje realizado a Polonia en 1950, en donde fue jurado del prestigiado concurso de piano Federico Chopin. Por su parte, Xochiquetzal Ruiz, en entrañable nota, describe la trayectoria vital del maestro. Arturo Márquez nos muestra en Simón Tapia Colman al compositor y al amigo, al ser entrañable que fue y que dedicó su vida entera a la música como maestro, escritor, director y por supuesto, como compositor. La figura de Rocío Sanz es abordada por Alma Bello y Alejandro Esbrí nos envía un texto sobre Juan Cuauhtémoc Herrejón, prematuramente desaparecido, y nos invita a conocer la obra de este artista, injustamente relegado por nuestro medio musical.*

*Como es tradicional en Heterofonía incluimos en nuestra sección de Música dos piezas para piano del compositor estadounidense/mexicano considerado como uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo, Conlon Nancarrow: Prelude y Blues escritas en 1936 que nos fueron proporcionadas amablemente por el propio compositor. También publicamos Aequo de Juan Cuauhtémoc Herrejón y Tres Minimams de uno de nuestros más prometedores compositores, Ignacio Baca Lobera.*

*En la sección de Noticias incluimos la programación completa del festival Días Mundiales de la Música, México 1993, que se realizará del 20 al 27 de noviembre de este año y al cual invitamos a asistir a todos nuestros lectores.*

*Este festival es auspiciado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), fundada en 1922 por los compositores más importantes de ese momento: Webern, Milhaud, Bartók, etc. Es la primera vez que se realiza este festival en Latinoamérica y hemos querido que la revista Heterofonía participe de alguna forma en él: qué mejor que hablando de nuestra propia música contemporánea. Esperamos que les resulte interesante.*

---

Álvaro Mutis (*de viva voz*)

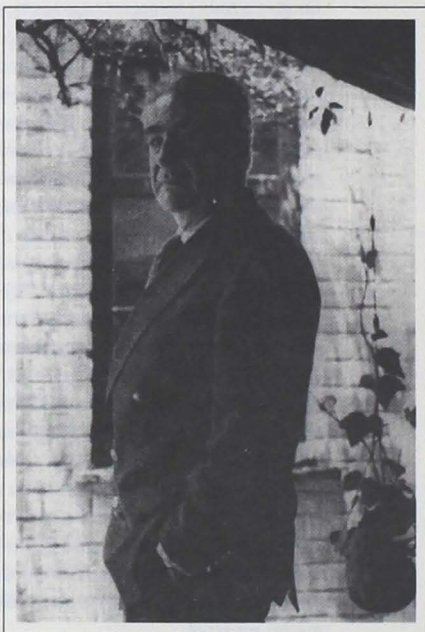
---

## La música: una forma de oración\*

---

**M**i primer contacto con la música se remonta a mi niñez. Mi padre me llevaba en Bruselas al Bois de La Cambre, un lugar bellissimo. Un bosque en medio de la ciudad que me producía la sensación de entrar en un mundo mágico. Allí se llevaban a cabo representaciones teatrales y conciertos. No es que me aburriera el teatro pero no entendía muy bien por qué lo hacían en medio del pasto (Hoy todavía siento nostalgia de no haber puesto más atención, pero sólo tenía seis u ocho años). En cambio la música que escuchábamos en los intermedios de esas obras de teatro —después me enteré que casi todas eran de Maeterlinck y de otros escritores belgas— me dejaba completamente atónito, deslumbrado y desde entonces quedé marcado. Para mí la música es —siempre lo he dicho— como otra circulación de la sangre: así de necesaria y así de integrada a mi ser y a mi visión del mundo y de la gente. He meditado mucho sobre mi relación con la música. En verdad siento que es una forma de oración, de contacto con algo que nos trasciende, no le pongamos nombre porque hoy en día a la gente le da miedo decir Dios; pero es una manera de dirigirse a él. Yo la vivo así.

Mi educación musical fue muy lenta y totalmente autodidacta. No teníamos un buen profesor de música pero en la iglesia del colegio —fundado por San Ignacio de Loyola— había un organista maravilloso. Era un sacerdote que debía tener muchos años, por lo menos eso me parecía. Este hombre tocaba con auténtico placer. Nos daba la impresión de que si no lo dejaban tocar el órgano se moriría. A veces me



Álvaro Mutis. Foto de Paulina Lavista

escapaba de las clases —porque era muy mal estudiante— y me iba a oírlo tocar fuera de los servicios religiosos. Yo no sabía qué era lo que tocaba ni nunca me atreví a preguntarle.

Después, ya en Colombia, cuando estaba recién casado y necesitaba dinero para sostenerme, trabajé en la Radiodifusora Nacional, que era del gobierno y tenía un propósito estrictamente cultural. En este proyecto estaban vinculados musicólogos prominentes como Otto de Greif y ejecutantes que venían de Europa a causa de la guerra (estoy hablando de 1941 o 1942). Contábamos con una espléndida discoteca, casi toda de discos Telefunken, discos alemanes con todo Furtwängler, todo Mengelberg. Yo no tenía nada que ver con la música; era radioactor y estaba encargado de los seis noti-

---

\* Entrevista realizada por Consuelo Carredano y Ana Lara. México, 11 de agosto de 1992.

cieros del día. Los despachos internacionales los mandaba una agencia de prensa y yo mismo los leía. Sin embargo, los servicios de información durante la guerra mandaban mucha música popular griega, auténtica, de las Islas del Peloponeso. La BBC de Londres también enviaba con frecuencia música de los países aliados; recuerdo las grandiosas grabaciones inglesas con Sir Thomas Beecham y Sir Adrian Boult, extraordinarias grabaciones. En una de ellas escuché por primera vez la voz de una estupenda cantante que murió muy poco después de hacerse famosa. Se llamaba Katherine Ferrier y trabajaba en una oficina de correos hasta que la descubrieron en un concurso.

Siempre me ha interesado la voz humana. En la Radio Nacional tenía la oportunidad única de escuchar música cuantas veces quería, entre el boletín de las siete y el último que era a las once de la noche. De vez en cuando contribuía también a la programación sugiriendo tal o cual obra. Ésta era la radiodifusora más potente del país y también la más escuchada. Había que tener cuidado con cierta música demasiado moderna como Stravinski, Schoenberg, Alban Berg, o Webern. Para no perder el auditorio, poco a poco íbamos integrando este nuevo repertorio. Como no tenía dinero para comprar discos y sólo contaba con un aparato asmático y afónico aproveché mi estancia en la Radio Nacional para escuchar toda la música que quise.

Estos contactos con la música se fueron repitiendo. Ya saben, es como el contacto con la poesía, nunca nos deja. Hice poco a poco mi propio mundo musical, mis compositores, que muchas veces no se escogen —como tampoco los poetas— por una condición de excelencia sino porque te tocan algo muy personal.

Me han dicho con frecuencia que la música se manifiesta en mi trabajo de diversas maneras. Yo mismo descubro que hay palabras que no me gustan, y no me gustan por el sonido. Y no las uso aunque sé que irían bien en un determinado contexto. Lucho como puedo con los sinónimos. Me pasa lo mismo con la prosa, en mis novelas. Me parece que es una deformación más que una virtud. Un crítico me decía que mis novelas participan mucho de la estructura de una sinfonía, por aquello de la recurrencia de los temas, las variaciones y el cuidado con el que se prepara el final. Yo le contesté que era cierto pero que no pensaba que nadie se diera cuenta de eso. Lo

mismo ocurre en el poema *En una calle de Córdoba*, que es una rapsodia cuyo final recoge de nuevo todo lo dicho al comienzo. Pero esto no me lo propongo. Así sale. Seguramente la música es la responsable de todo. No hay cosa que me torture más que los poetas que no tienen absolutamente ninguna relación con la música; uno de ellos, un gran poeta brasileño, me confesó que no soporta la música, que para él es sólo un ruido. Sin embargo, sus poemas tienen una musicalidad extraordinaria, es un poeta al que yo admiro y una persona cultísima. García Lorca, además de poeta era músico. Eran famosas sus improvisaciones al piano y su gusto por el canto. La presencia de la música se percibe en su poesía. Escribir poesía no consiste en crear una imaginería poética, sino permitir que fluya con una intensidad natural, casi fisiológica.

¿Quiénes serían esos compositores? Hagamos la lista cronológicamente y no en orden de importancia. Sólo que el orden de la lista va cambiando con el tiempo, después voy a explicarles cómo. Primero, desde luego Bach y aquí entre paréntesis: cada vez más Bach. Después Mozart, a quien siempre pongo en un sitio aparte. Es un fenómeno muy extraño y absolutamente único en la música. Con Beethoven lo que me ha pasado es que he ido dejando muchas obras que reconozco como bellísimas pero que



Dinu Lipatti con Nadia Boulanger

ya no me envuelven tanto. Por ejemplo las sinfonías. En cambio admiro mucho su música de cámara: los últimos cuartetos. Las sonatas para violín y piano y para cello y piano. También la música de cámara de Brahms. La de Schumann, sobre todo el *Quinteto*. Estoy hablando de la música que me acompaña siempre, que puedo tocar en cualquier instante, sin importar mi estado de ánimo: con la que tengo una relación inmediata.

Un compositor que casi pondría también en una especie de nicho aparte es Chopin. Me toca muy adentro. Ahora, cada vez me cuesta más trabajo aceptar a cualquier intérprete. No me gusta nada, nada, el Chopin de Benedetto Michelangeli. Casi podría decirse que me estoy quedando sólo con Lipati y con un pianista casi olvidado porque no fue un concertista: Stefan Ashkenazi.

Y en cuanto a la música moderna, desde luego, Debussy. Pero hay también otro compositor que me hechiza y me deja siempre asombrado por su conocimiento de la música: Ravel. Adoro su música de cámara, su música para piano. *Ondine*, todo el *Gaspard de la Nuit*, es extraordinario. *L'Enfant et les sortilèges*, *L'Heure Espagnole*...

Anterior a estos dos compositores—bueno no anterior, lo que pasa es que vivió muchos años—está Sibelius. Un músico con el que tengo una relación estrictamente personal. Transitamos por un mismo camino, que no he logrado preci-

sar pero que lleva directamente de su música a mi poesía. Los grandes conocedores de música con quienes hablo, siempre hacen un gesto; dicen ¿Sibelius? ¡Cómo Sibelius! A mí sus siete sinfonías y todas sus leyendas basadas en el *Kalévala* me transportan a un mundo que a veces he tratado de reflejar en mi poesía. En mi libro de poemas *Los Emisarios*, hay un poema que se llama *Noticia del Hades*, que no es otra cosa que una lectura de la música de Sibelius.

Béla Bartók para mí es otro gran músico. Es el hombre que puso el orden y al ponerlo permitió que viniera este supuesto desorden de la música contemporánea que no es tal. Es muy fácil darse cuenta de todo lo que Ligeti, por ejemplo, le debe a Bartók, sobre todo a sus últimos cuartetos, el 5 y el 6. Ahí esta toda la música contemporánea, llena de una riqueza y de una profundidad que continúa la tradición clásica.

Desde luego que mi apreciación de la música contemporánea se debe en parte a mi formación de oyente asiduo de música clásica. Me gusta Berio porque me gusta Bach, y me gusta Berio porque las *Variaciones Goldberg* me dejan todavía deslumbrado.

Tengo además un gran interés, cada vez mayor, por la música religiosa, por el canto gregoriano. A pesar de todas las discusiones en torno a él—porque hay técnicos, especialistas e historiadores de la música que dicen que el canto gregoriano es una falsificación, más moderna de lo que se supone, y que no sabemos cómo era exactamente—, a mí me fascina, como también me gusta la música religiosa rusa; la liturgia ortodoxa rusa. Ahora volví a escuchar un disco que compré en París de música litúrgica búlgara y no es de extrañar el enorme interés que me produce si consideramos que a través de los búlgaros llegó la gran tradición musical religiosa a Rusia. Dentro de este mismo género, pero ya en nuestros días, está Arvo Pärt que es un músico con una gran vocación, tradición y fervor religiosos que compone música, diría yo, casi esencialmente religiosa. Qué bella es y qué bien se oye. No hay nada forzado. No hay beatitud musical que es la cosa más detestable que puede haber. Ése es un hombre orando al hacer música.

Tengo además, como lo dije en uno de mis poemas, una enorme debilidad por la música de Mario Lavista porque precisamente encuentro



György Ligeti, 1972. Foto de Manuel Enríquez

en ella —con toda la libertad que se puede tomar— esa fidelidad a la gran tradición clásica de la que hablaba, con la que no hay necesidad de romper. Ni Berio la rompe, si se escucha con atención. Él es deudor de una añeja tradición que comienza con Monteverdi y Palestrina y que no se detiene.

En cuanto a mi experiencia con músicos he tenido suerte. Mario Lavista escogió dos *lieder* míos, *Lied de la noche* y *Lied marino*, para orquesta y mezzo-soprano. La forma como se compenetró Mario con el ámbito de cada uno de estos poemas es perfecta. Hasta donde se puede advertir a través de una ejecución bastante desastrosa que es la que he escuchado, y no hablo de la cantante, hablo de la producción, de la creación total.

Pero es exactamente la música que yo hubiera soñado. Claro, de Mario no me sorprendió en lo absoluto, porque cuando escuché *Ficciones* por primera vez, pensé: “si alguien quiere un día poner música a mis poemas, que sea este músico”.

Supongo que esta identificación es recíproca. Cuando quise hacer un poema a la música de Mario Lavista, tuve problemas de toda índole, porque no es fácil hablar de la música y menos hacer poemas sobre la música. Lo que hizo Debussy con el poema de Mallarmé, el *Preludio a la siesta de un fauno*, es igualmente difícil, casi imposible. En mi caso fue a la inversa, escribí un poema sobre una obra musical; fue difícil, pero estaba tan cerca de muchas de las cosas que a mí me interesan en la música de Mario, que finalmente sabía que iba a escribir el poema. No me gusta mucho leerlo en público porque hay que hacerlo muy bien para darle todo el sentido... y es que va en *crescendo* para entrar después en la pura música, en los sonidos de la música de Mario. Y la verdad, a pesar de todas las dudas que me quedan cuando escribo, creo que este poema puede permanecer sin que me cause rubor.

¿La ópera mexicana? No quiero parecer



Álvaro Mutis y su esposa Carmen Miracle. Foto de Paulina Lavista

malinchista pero creo que la ópera tiene que nacer en un país con una gran tradición lírica. ¿Por qué hay ópera en Italia? Porque comenzaron con Monteverdi. ¿Por qué hay ópera en Francia? Porque comenzaron con Lully, con Couperin. Tal vez de todos los géneros musicales es el que más exige una continuidad de tradición. En Latinoamérica se hacen óperas y siento que es un género que no acaba de dominar ni el escenógrafo, ni el libretista, y que por lo tanto le plantea al compositor unos problemas tremendos. No es la parte más afortunada del trabajo que se hace en América Latina.

He escuchado dos veces *Aura*, la ópera de Mario Lavista. No encontré muy afortunada la puesta en escena, ni tampoco la adaptación de la obra de Carlos Fuentes. La música me pareció muy hermosa, pero como había ciertas exigencias creadas por el libreto, en ciertos momentos se llegaba casi a lo intolerable.


También me gustó mucho la música de la última ópera de Catán: *La hija de Rappaccini*. Pero la música no es todo en la ópera y aunque es cierto que un buen libreto ayuda, tampoco determina el resultado final.

Una de las obras de la literatura operística que más me perturba y más me inquieta y me parece hasta demoniaca, es el *Don Juan* de Mozart. Es una ópera que desquicia a toda persona que la escuche con cuidado, porque hay en ella una especie de presencia del mal muy densa. Y el libreto no es precisamente el más inteligente ni el más ingenioso.

En cambio tenemos el *Boris Godunov* de Mussorgski cuyo libreto es nada menos que de Pushkin. ¿Y mejoró porque sea de Pushkin?, no lo creo. Es un misterio... Es un género con unos riesgos terribles; puede caerse en el ridículo muy fácilmente o en situaciones poco creíbles. Sin embargo, es una tentación muy grande para los compositores. Pero, ¿valdrá la pena todo el trabajo que les espera para tal vez no poderla oír nunca?

El mayor problema de los compositores latinoamericanos es que jamás pueden escuchar su obra en forma satisfactoria. No existe una sólida tradición sinfónica y en la mayoría de los casos los músicos sólo están leyendo y serruchando música.

Pero, sobre música podríamos seguir hablando sin parar. Es uno de mis grandes pecados. Hace algunas semanas me hicieron una larga entrevista, para publicar en un libro. Duró cerca de veinte horas, de las cuales cuatro fueron dedicadas a la música. Pero antes de terminar quisiera contarles una anécdota —de esas que nos gusta tanto intercambiar entre

melómanos— de Bruckner, que era un hombre de una inocencia tan infinita que parte el alma. Él era *Kapellmeister* del Emperador, un cargo honorario, pero que le permitía el acceso a Palacio. Pidió una audiencia con Francisco José para solicitarle un favor: que expulsaran de Austria ni más ni menos que a un señor que se llamaba Johannes Brahms que parece que había escrito unas cuantas cosas contra Bruckner. El Emperador le mostró una gran paciencia pero no todos se la tienen. No a todo el mundo le gusta Bruckner. Yo traté de convencer a García Márquez pero me dijo que eso era como un tren, “eso no se puede oír”, me dijo. Además es una música muy difícil de dirigir, precisamente porque es tan pesada, que si no se aligera se hace interminable. Creo que García Márquez no es un caso aislado. Bruckner es un plato pesado. Otro tanto sucede con Richard Strauss. La *Metamorfosis*, que es de lo último que escribié, es de una tristeza infinita; es el adiós a la música, al siglo que vivió, a lo que él hizo, es una despedida terrible. Yo la tengo aquí en uno de los discos que traje de Colombia hace treinta y seis años junto con, por ejemplo, las interpretaciones de la música de orquesta de Stravinski con Ansermet y la Orquesta de la Suisse Romande. Entre estos discos está uno muy curioso con la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz en una cara y en la otra Ernest Ansermet ensayando esa obra. La próxima vez que vengan lo escucharemos juntos. 

## La magia perdida en la música de México

Uno de los aspectos más notables al interior del llamado “problema de la música contemporánea” reside en el hecho de que el público acostumbrado a consumir indiscriminadamente a Chaikovski, a Brahms, a Beethoven, y en general a todos aquellos compositores que forman la dieta convencional del falso melómano de hoy, suele quejarse de que a la música nueva le falta algo. Esta afirmación, subjetiva y muchas veces irracional, está basada sin duda en el hecho evidente de que la música de nuestro tiempo ha significado una ruptura tajante con la mayor parte de los parámetros sonoros que habían sido sintetizados en la gran música romántica. Esa ruptura, evidentemente, se ha dado de modo similar en diversos momentos a lo largo de la historia de la música. Es preciso reconocer, sin embargo, que esta ruptura ha sido más categórica y más violenta en los albores del siglo xx que en ninguna otra etapa histórica. Así, el abismo que separa a Mahler de Stravinsky es mucho más ancho y profundo que el que en su momento separó a Haydn de Mozart. En este sentido, es posible que haya algo de razón en la actitud de aquéllos que afirman que el fenómeno musical de nuestro tiempo se ha consolidado a partir de una serie de saltos cuánticos, y no como consecuencia de un flujo continuo y gradual de ideas, estilos y lenguajes sonoros. El caso de la música contemporánea de México no es una excepción a esta situación, de modo que el rechazo del público mexicano a la música contemporánea es tanto o más violento que el que se puede producir en la más reaccionaria de las capitales europeas. Como ha sucedido en el resto del mundo, los compositores e intérpretes mexicanos de hoy han tenido que luchar (sin



Antonio Zepeda. Foto de Óscar Molinari

mucho éxito) contra actitudes culturales y musicales arraigadas en una profunda desconfianza por todo lo nuevo y en un ámbito educativo y cultural francamente pobre, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza y la difusión de la música. Así, suele ser muy común la actitud de rechazar categóricamente la creación de nuestros nuevos compositores con la débil pero muy difundida excusa de que “la música de hoy no se parece en nada a la de ayer.” Es claro que quienes adoptan esta actitud hablan del ayer en un contexto muy limitado, refiriéndose apenas a un vago recuerdo de lo que fue la música mexicana de principios del siglo xx, con su sabor inconfundiblemente francés, o en el mejor de los casos, al pálido prestigio internacional que el nacionalismo le dio a nuestra música. Y si bien es cierto que esta actitud es poco coherente con la realidad cultural y musical de México, también es cierto que una proporción muy grande

de la música nueva mexicana ha surgido en un contexto creativo que minimiza o ignora un elemento que fue fundamental en el trabajo sonoro de los pueblos indígenas del México antiguo: la música como parte integral del ritual, la música como catalizador de una consmovisión global en la que tocar, cantar y danzar no eran actividades de mero entretenimiento o de cohesión social, sino un canal de comunicación continua con los dioses, una vía de acceso a los poderes superiores. Una revisión rápida y aun superficial del desarrollo de la música en México permitiría ver con toda claridad las razones por las que esa magia está ausente, desde hace mucho tiempo, de la creación musical en el México del siglo xx.

En el origen de esta situación está un hecho muy simple, innegable e irreversible: la música prehispánica no existe. Este dato, aparentemente tan sencillo, debe ser aceptado y entendido con todos sus alcances, sobre todo en el contexto de un medio musical en el que con frecuencia se anuncian y se promueven conciertos de "música prehispánica". Simplemente, la música prehispánica no existe porque las culturas indígenas de México no tenían un sistema de notación que permitiera la codificación y preservación de los parámetros del trabajo musical. Así, los pocos datos que tenemos respecto a la música previa a la llegada de los españoles, han sido conservados por tradición oral pacientemente transmitida, o han sido inferidos a partir de referencias indirectas en textos históricos dedicados generalmente a otros temas. A pesar de esta ausencia casi total de datos sobre la música del México prehispánico, es válido suponer que había una actividad musical muy rica y variada, orientada fundamentalmente hacia el ritual religioso y el quehacer de la guerra. En las diversas culturas indígenas de México, es abundante la iconografía musical, preservada a través de códices, estelas, bajorrelieves, y algunos documentos creados en los primeros años del período colonial. Una gran variedad organológica, un sistema jerárquico aparentemente muy rígido y reglamentado, y la presencia de la música en todos los momentos sociales y religiosos importantes, son las principales claves arqueológicas relativas a la música mexicana de aquellos remotos tiempos. Si los músicos de entonces eran una casta privilegiada, con derechos y obligaciones claramente distintos a los del resto de

la población, los instrumentos mismos eran también objeto de trato especial, por cuanto muchos de ellos eran considerados como dioses. En los museos mexicanos abundan las muestras arqueológicas que permiten conocer un instrumental, principalmente de alientos y percusiones, muy variado en cuanto a su diseño, construcción y materiales, en el que abundan, por ejemplo, los silbatos que representan a tal o cual deidad, personificada quizá por un animal o por una figura antropomorfa con atributos sobrenaturales.<sup>1</sup> En el centro de la actividad musical prehispánica, en particular en la cultura náhuatl, estaban los llamados *tlamatinime*, nombre que significa simultáneamente sabio, sacerdote, poeta, músico y cantor. Estos y otros elementos se conjugaron al interior de las culturas indígenas de México para producir un ámbito sonoro en el que los conceptos de música y magia eran inseparables. No es difícil deducir en qué momento comenzó a perderse la memoria cultural e histórica de la música prehispánica. En el entendido de que la conquista española fue una conquista de destrucción, y no de asimilación, la música indígena mexicana fue destruida y suplantada por los modelos europeos de la misma manera en que la Catedral de la ciudad de México fue construida sobre las ruinas del Templo Mayor de la Gran Tenochtitlan. Sin embargo, a pesar de la ostensible intención de los conquistadores españoles de borrar todo rastro de la cultura de los vencidos, en especial todo aquello que tuviera que ver con la religión, algunos elementos de la tradición musical indígena lograron filtrarse hacia el período colonial, gracias a una serie de circunstancias propiciadas por los propios españoles. Los evangelizadores peninsulares comprendieron muy pronto que para hacer más efectiva la sustitución de una religión antigua por una nueva debían incorporar lo más pronto posible a los nativos a las tareas del culto. Y si los frailes intentaron hacer novicios de los jóvenes indígenas a su cargo, los maestros de capilla de las diversas instituciones religiosas de la Nueva España no dudaron en tomar a su cargo a nativos talentosos para realizar diversas labores

1 En la medida en que actualmente existen numerosos instrumentos prehispánicos reconstruidos a partir de la iconografía y la arqueología, y de que hay músicos y grupos que los tocan, puede hablarse, estrictamente, de música con instrumentos prehispánicos, pero nunca de *música prehispánica*.

musicales en las iglesias y catedrales del territorio recién conquistado. Así, algunos de estos músicos indígenas entrenados por los españoles pudieron introducir a la música litúrgica de la colonia algunos rasgos propios de su música ritual ancestral. Como prueba de ello, existen algunas obras de la época virreinal en las que conviven elementos aparentemente irreconciliables: el lenguaje musical europeo, de corte claramente italiano, con la lengua náhuatl del pueblo conquistado.<sup>2</sup> Sin embargo, los ejemplos de este sincretismo musical no son muy numerosos, y al paso del tiempo la supremacía de la música europea es total; hacia el final del virreinato sobreviven sólo unos cuantos elementos de tradición musical prehispánica, conservados en comunidades indígenas aisladas, y aún muchos de estos elementos están en un franco proceso de mestizaje. Si la síntesis ritual no prosperó, ello se debió ante todo a que el indígena no tardó en darse cuenta de que su mundo había sido desplazado totalmente; así como la flauta sustituyó a la chirimía y el incienso tomó el sitio del copal, los ídolos traídos desde el otro lado del mar subieron a los pedestales de los dioses ancestrales. Con la llegada de la nueva música, nuestra magia fue sustituida por otra magia.

La independencia política de México, gestada entre 1810 y 1821, produce también cambios notables en el ambiente cultural del país. Y en contra de lo que pudiera creerse, estos cambios no tienen como consecuencia un intento de recuperación de las raíces culturales del México antiguo. Por el contrario, el México independiente, controlado principalmente por el segmento criollo de la población, vuelve sus ojos y sus oídos a Europa, buscando modelos culturales que puedan ser integrados a lengua-

jes nativos de la nueva nación libre. Sin embargo, al menos en términos musicales, esa integración no se da, y la música mexicana del siglo XIX es, para efectos prácticos, una música tan colonizada como la de la época virreinal. Hacia el final del siglo XIX comienzan a surgir, esporádicamente, voces que intentan dar a la música mexicana una identidad inconfundible. Surge así, por ejemplo, la figura de Manuel M. Ponce (1882-1948), quien después de una primera etapa señalada por la clara influencia de la música francesa, intenta desarrollar los esbozos de un lenguaje plenamente nacionalista. Después de Ponce, surge con fuerza la parte medular de la corriente musical nacionalista en



Federico Álvarez del Toro. Foto de Rogelio Cuéllar

México, sustentada en la obra de compositores como Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Candelario Huízar, José Rolón. Incluso los dos compositores más importantes de esta fase de la evolución musical mexicana, Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899-1978), pasan por una etapa de pensamiento nacionalista antes de dirigir sus esfuerzos creativos hacia la producción de una música moderna, de carácter universal. Sin embargo, la evidente importancia del movimiento nacionalista mexicano (paralelo y complementario al trabajo de los grandes pintores

2 Por ejemplo, las plegarias *Sancta María in ilhuicac cihuapille* y *Dios itlaconantzine*, piezas fundamentales del repertorio virreinal mexicano, en las que se da esta peculiar convivencia de elementos expresivos.



El espíritu de la tierra, por Francisco Toledo

muralistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) tiene como límite natural el empleo de materiales musicales de corte popular, las citas de melodías folklóricas al interior de obras diseñadas bajo las formas clásicas europeas. En ningún momento los compositores nacionalistas mexicanos intentan recuperar la dinámica ritual, mágica, de la música que utilizan como materia prima para sus obras de sabor mexicano. Y habiendo surgido tardíamente con relación a otros movimientos culturales nacionalistas en el resto del mundo, el nacionalismo musical mexicano es de corta duración. Con el surgimiento de Manuel Enríquez (1926), la música mexicana de concierto da sus primeros pasos para dejar atrás al nacionalismo como forma de expresión, y apunta hacia lenguajes de carácter más general. Es en este momento que se produce una ruptura interesante en el ambiente musical de México. Mientras Enríquez y otros compositores de su generación y de la generación inmediata, como Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista y Federico Ibarra, se olvidan por completo del insoluble problema de la *identidad musical*, otros miembros de esas

generaciones se quedan atrás, aferrados a la opción nacionalista como única vía de continuidad musical. Agrupados básicamente alrededor de la Liga de Compositores de México, estos músicos han intentado, con escaso éxito, combinar los elementos básicos de la expresión nacionalista con las formas y las técnicas contemporáneas de escritura musical, pero sólo han conseguido plantear una encrucijada sin solución y están, en este momento, en un callejón sin salida.

En el contexto de estas posiciones estéticas polarizadas, se sigue discutiendo la viabilidad de recuperar de alguna manera la dinámica musical antigua, de retomar de un modo simbólico, que no práctico, la magia que era parte integral del trabajo musical de México indígena. A la luz de esta nueva preocupación por lo antiguo han surgido en los últimos años algunos músicos que, dejando a un lado las consideraciones de tipo nacionalista, intentan recuperar esos elementos místicos que están perdidos desde la llegada de los conquistadores a México. Tres de esos músicos trabajan, por caminos muy distintos, para lograr ese acercamiento: Antonio Zepeda, Federico Álvarez del Toro y Jorge Reyes.

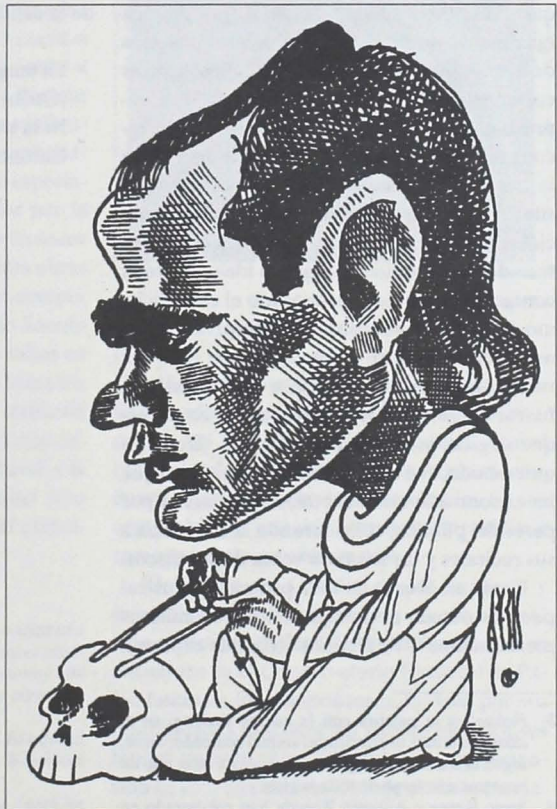
Más que compositor, Antonio Zepeda es un intérprete múltiple, preocupado ante todo por el rescate de sonidos que se han ido perdiendo en el olvido de los siglos. Los recitales de Zepeda (quien casi siempre toca solo) están basados en el empleo de un número asombroso de instrumentos prehispánicos. A partir del instrumental, Zepeda realiza largas sesiones musicales basadas principalmente en la improvisación, que son organizadas como rituales colectivos en los que el silencio y la contemplación son tan importantes como el sonido mismo. Parte del contenido ritual de las actuaciones de Zepeda está cimentada en los pedales sonoros y patrones de repetición (*ostinati* en la cultura occidental, *mantras* en el pensamiento filosófico de Oriente) que sin duda formaron parte importante de los rituales musicales de México antiguo. Otro elemento importante del trabajo de Zepeda es su incorporación del multiculturalismo musical en sus recitales. Como un reconocimiento tácito de las semejanzas y puntos de contacto que hay entre los rituales de culturas diversas, Zepeda complementa su instrumental prehispánico con numerosos instrumentos autóctonos de culturas de todo el mundo, con lo cual su horizonte sonoro se amplía notablemente.

La preocupación fundamental que anima el trabajo del compositor Federico Álvarez del Toro es su convicción de que el hombre moderno se ha alejado de la tierra y de la naturaleza, no sólo ignorando los significados mágicos y rituales de la relación hombre-mundo, sino agrediendo violentamente su entorno, desencadenando un proceso irreversible de destrucción. Es claro que en el fondo, ésta es una preocupación de tipo ecologista, pero para Álvarez del Toro también son importantes las implicaciones trascendentes de este estado de cosas.

Por ello, el compositor ha intentado con su música el rescate de diversos elementos naturales y rituales que, en su conjunto, pudieran aportar algo nuevo en este intento de volver a acercar al hombre y a la naturaleza. Este proceso ha

sido realizado por Federico Álvarez del Toro por medio de la síntesis de elementos antiguos y modernos en una serie de obras que responden a motivaciones altamente individuales. Así es posible hallar que en la música de Álvarez del Toro conviven las más modernas técnicas de producción sonora con instrumentos de la tradición popular; materiales electroacústicos con alusiones directas a las culturas indígenas de México; técnicas formales contemporáneas con materiales melódicos extraídos de fuentes populares. Por ejemplo, en su sinfonía titulada *El espíritu de la tierra*, el compositor plantea como fuentes sonoras una gran orquesta, una marimba de Chiapas como solista, y una cinta magnetofónica que contiene los cantos (procesados electrónicamente) de un chamán del grupo étnico lacandón.

En su pieza *Wayjel*, para dos guitarras, Álvarez del Toro trabaja con medios modernos de producción sonora, y al mismo tiempo pide



Jorge Reyes. Caricatura de Apebas

a los guitarristas que enuncien la palabra *nahual*<sup>3</sup> en diversas lenguas indígenas mexicanas. Para su *Oratorio en la cueva de la marimba*, escribe para flautas en do, en sol y baja, acompañadas por una marimba de piedra natural, tallada por el paso de los siglos en el interior de una cueva en el sureste de México. Es evidente que con la combinación de estos y otros elementos, Federico Álvarez del Toro intenta acercarse (y acercar a quien escucha su música) al contexto mágico-ritual de las culturas antiguas, pero transitando más por el camino naturalista que por el estrictamente religioso.

Un caso especial es el de Jorge Reyes, quien no cuenta con la simpatía ni con la aprobación de los compositores mexicanos de música de concierto. Surgido originalmente en el ámbito del rock mexicano, que en los últimos años ha tenido un período de auge muy interesante, Reyes ha ido transformando poco a poco su trabajo hasta lograr una improbable síntesis de fuentes sonoras. Multi-instrumentista, al igual que Antonio Zepeda,<sup>4</sup> Jorge Reyes emplea igualmente un buen número de instrumentos de la tradición prehispánica, y algunos de otras culturas, cuyos sonidos combina con una impresionante batería de instrumentos electrónicos y diversos procesadores, utilizando incluso la computadora como fuente de secuencias rítmicas. No es raro que esta extraña combinación de los instrumentos prehispánicos con los teclados electrónicos y algunas ideas del rock contemporáneo haya provocado el escepticismo de muchos compositores e intérpretes, quienes además critican el hecho de que para sus recitales, Jorge Reyes utilice sitios con una fuerte carga ritual y mágica, como zonas arqueológicas y ambientes naturales. De cualquier modo, el trabajo de Reyes es el único que ha encontrado una aceptación numerosa por parte del público, considerando la asistencia a sus recitales y las cifras de venta de sus discos.

Como en el caso de toda propuesta musical poco ortodoxa, el trabajo de los tres músicos mencionados (y de algunos otros que exploran

vías similares) se ha encontrado con reacciones contradictorias, altamente polarizadas. Por una parte, están quienes aseguran que es indispensable recuperar esa magia perdida, ese sentido ritual olvidado, como parte de un rescate global de la identidad mexicana que consideran amenazada en este mundo interactivo y de tendencias integracionistas. Por otra parte, están los que afirman que estos intentos de recuperar los elementos simbólicos, humanistas, naturalistas y religiosos de la música del remoto pasado mexicano, no son sino una regresión fallida a un nacionalismo arcaico. Sin embargo, puesto que tales intentos se han hecho realidad sonora y han creado una polémica, parece claro que es posible hallar una actitud conciliadora y equilibrada respecto al trabajo de quienes intentan volver sus ojos y sus oídos a un pasado mágico-musical del que ignoramos prácticamente todo. Existe una canción popular argentina en la que es posible, quizá, hallar una clave para este complejo asunto. Una de las estrofas de la canción dice así:

La magia ya se ha perdido.  
¡Quién la pudiera encender!  
Ni la tierra ya es la tierra,  
Entonces, ¿a qué volver?

*Ciudad de México, marzo de 1993*

3 *Nahual* es la palabra con la que se designa, en el idioma náhuatl, al espíritu del animal compañero que, según la tradición indígena, acompaña a cada uno de nosotros a lo largo de toda la vida.

4 Jorge Reyes y Antonio Zepeda han colaborado en varios proyectos musicales, en los que se sintetizan las ideas y los métodos de ambos.

## Siete fragmentos sobre Carrillo\*

*Con los dieciseisavos de tono,  
empieza Julián Carrillo una nueva era musical  
y yo deseo estar al servicio de esta causa.*

Leopold Stokowski<sup>1</sup>

### I

Julián Carrillo: una mezcla contradictoria de distintas corrientes, de ideas de genio con sueños megalómanos, de obras extraordinarias como la *Sonata para violonchelo de tres cuerdas en la distancia de una octava* (1927), junto a fabricaciones en serie como las *Casi Sonatas* para el mismo instrumento. Carrillo fue violinista, director de orquesta, organizador de conciertos, periodista, teórico de música, físico especializado en acústica, pedagogo, luchador por la igualdad de oportunidades; inventor, *bricolador* y sobre todo compositor de ciento treinta obras de una variedad asombrosa: no sólo las composiciones en el estilo del sistema llamado *Sonido 13*, sino también canciones, marchas y misas en el estilo de su primer profesor, Melesio Morales; sinfonías y música de cámara en la tradición alemana de fin de siglo; composiciones que demuestran la influencia de Debussy y Ravel, y la ópera *Xulitl* (1920)<sup>2</sup> que anticipa aquel tipo épico de drama-oratorio que Stravinski utilizaría en el *Oedipus Rex*.



Julián Carrillo

### II

En México se generalizó, con referencia a todas las actividades de Carrillo, la costumbre de ridiculizar sus invenciones como pura curiosidad (por ejemplo sus quince pianos metamorfoseadores "Carrillo"), de debilitar el valor de sus composiciones y de sobrestimar su importancia como teórico y revolucionario.

El interés en Carrillo de los músicos y musicólogos europeos consiste en una estimación contraria: el piano en dieciseisavos, que se encuentra en el Conservatorio Nacional de París, fascina a los compositores, no sólo por sus posibilidades sino también y sobre todo por sus límites monstruosos: ¡96 sonidos y una extensión de sólo una octava! Debido a esta constelación extravagante de sonidos, con el timbre flaco de la pianola por añadidura, el improvisador

\* Agradecemos al autor, quien actualmente realiza una tesis doctoral sobre Carrillo en Alemania, haber obsequiado la solicitud de Heterofonía al enviarnos este texto, redactado directamente en español y corregido por el consejo editorial.

- 1 Atribuido a Stokowski en Julián Carrillo, *El infinito en las escalas y en los acordes*. México, Ediciones Sonido 13, 1957, p. 19.
- 2 Jesús C. Romero, en su obra inédita *La ópera en México*, designa a esta ópera como *Xiulitl* y la fecha en 1921. N. de la R.

y pedagogo del piano Klaus Runze, de Bonn, caracterizó este instrumento como la superación de las promesas impropias e ideologías falaces que están asociadas a ese féretro siempre presente en los salones de la burguesía.

Los límites de los pianos de Carrillo constituyeron también para Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) la razón principal para componer obras destinadas a esos instrumentos. En su sistema de los espacios "no-octavas" (*espaces non-octavants*) Wyschnegradsky trabajaba con extensiones inmensas (¡hasta 72 octavas!); para él los pianos de Carrillo habrían representado el reto para experimentar este sistema, el cual nunca contó con un ámbito completamente adecuado. Estas obras —jamás estrenadas, aunque de las más fascinantes de Wyschnegradsky— se podrían tocar sólo en México, donde se encuentran los instrumentos casi olvidados.

### III

Carrillo no fue inocente de esta situación. Para él lo esencial consistía en ser el revolucionario e inventor más importante desde Bach. Carrillo,

quien se criara en la época de las grandes invenciones, con el credo inquebrantable del progreso, creyó toda su vida que la revolución del *Sonido 13* podría reportar a México la ventaja de ser la nación musical más importante del mundo. Esta *idée fixe* dominaba toda su actividad. Los intentos de Chávez y otros compositores mexicanos para buscar una nueva identidad de la música mexicana, fueron considerados por Carrillo como desorientaciones en un sentido falso. Para él, México no tendría que buscar su propio camino nacional sino, al contrario —por medio de la revolución del *Sonido 13*—, reinar sobre toda la cultura del mundo. Esta creencia fue la "locura" de Carrillo y causó su aislamiento casi completo en México.

### IV

Si uno no quisiera solamente limitarse a condenar esta "locura" de Carrillo, sino entenderla, se tiene que fijar la atención en la base de su pensamiento: en casi todos sus innumerables artículos se encuentra una construcción semejante de argumentos que se podría resumir y llamar la "contraconquista". Carrillo fue un adorador incondicional de Cristóbal Colón. Esta admiración fue tan grande que Carrillo inició en su revista *El Sonido 13* una colección de firmas para cambiar el nombre del continente *América* por *Colombia*. Pero Carrillo no quería oponerse a Europa sino devolver, con la revolución del *Sonido 13*, "a la madre Europa su deuda" de cultura. Por eso Carrillo casi se consideró como un Colón de la música.

Distintos musicólogos en Europa han buscado una relación entre el origen indígena de Carrillo y sus composiciones, la cual sería difícil de comprobar porque Carrillo despreciaba la música de los indígenas. Él quería progresar y no retroceder. Sin embargo, su relación con la cultura europea fue siempre ambivalente y puede caracterizarse como una mezcla de admiración y venganza: Carrillo debe casi toda su educación y desarrollo musical a Europa, y su revolución del *Sonido 13* sólo puede comprenderse si se recuerda esta confianza en el progreso, la cual dominaba toda Europa antes de la primera guerra mundial. A la inversa, Carrillo trató de sobresalir en la música de Europa con el fin de reconquistarla. Tal vez se revela en esta actitud una reacción escondida de su origen indígena, casi una inversión de la estructura de colonialización: Carrillo

Sábado 7 de junio de 1930

## *Hay Razones que Hacen Suponer que el Maestro Carrillo se ha Vuelto Loco*

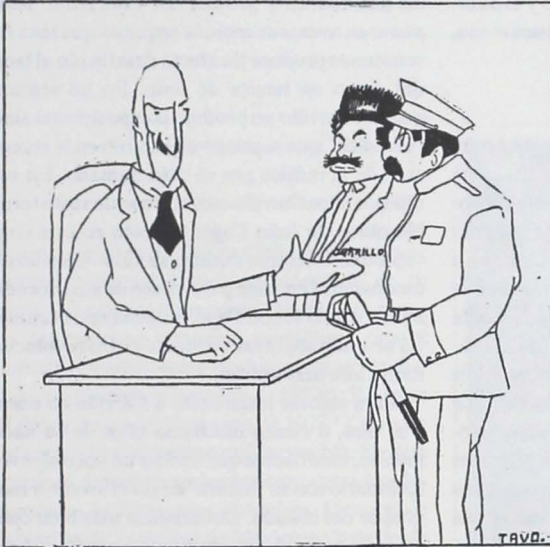
### *Lo que Dice un Lector de El Universal*

*Las ideas de un profano que juzga la teoría del sonido 13 desde el punto de su personal sentir*

Hemos recibido la siguiente carta:  
"Señor Director de El Universal—Ciudad.  
Muy estimado señor Director:  
Ya voy creyendo que el maestro Julián Carrillo no está en plena posesión de sus facultades mentales, cuando anuncia que el movimiento musical revolucionario que ha iniciado con su estudiante Benigno Trece se impondrá al mundo entero sin un abrir y cerrar de ojos. No toma en cuenta aquel señor los intereses creados que son muchos y muy cuantiosos, y borda en el vacío en mi concepto cuando resueltamente se lanza contra el sistema actual de música, más viejo ya, quizá 200 años en un día."  
de B.

# Concurso de Caricaturas de "El Universal"

REVOLUCION DEL SONIDO 13



El Condésario.—Pero hombre, ha detenido Ud. al descubridor del sonido 13!  
El Gendarme.—No se crea, Jefe, yo al decir que iba a hacer una gran revolución.

8 de octubre de 1924

intentó la contraconquista siendo más europeo que los Europeos. Quizá no es accidental en este orden de ideas que en su ópera *Xulitl* el canto de Malintzin forme el centro más emotivo e impresionante de toda la obra.

## V

Sería ridículo reprochar a Carrillo que no lograra realizar sus utopías y sueños, aunque este reproche es bastante común en México. Más bien México tendría que estar orgulloso de que posee, con la revolución del *Sonido 13*, uno de los rarísimos ejemplos del futurismo fuera de Europa y, en el campo de la música, el más interesante y detallado. Un componente de locura es inmanente en un proyecto futurista que intente cambiar todas las estructuras musicales del mundo. Mejor dicho: la locura de Carrillo en cierto modo constituye el principal atributo y la originalidad del *Sonido 13*. No es importante comprobar si Carrillo tenía razón en uno u otro punto; su valor para negar las corrientes de su

época y para imitar las grandes revoluciones políticas y técnicas es mucho más fascinante. Al parecer, durante su vida el extremismo de los discursos de Carrillo disminuyó gradualmente. Ya Leopold Stokowski ejerció en 1927 una influencia atenuante. Así el radicalismo de las dos *Sinfonías a Colón* (1925-1926) representa el clímax revolucionario de la obra de Carrillo. Y el hecho de que estas sinfonías—obras maestras de un modernismo único—hasta hoy no hayan sido estrenadas ni grabadas representa un pequeño escándalo.

## VI

Carrillo no era ese gran teórico que quería ser. Además del *experimento del nodo*, todas sus teorías (inclusive los llamados microtonos) eran ya conocidas. Asimismo sus obras pedagógicas son colecciones de materias bastante generalizadas que no tienen el aspecto innovador de los textos de Schönberg, Busoni

o —en el campo de los microtonos— de Hába, Partch o Wyschnegradsky. Sólo en la disposición curiosa de su contenido se demuestra la originalidad de Carrillo, ya que trató de facilitar y tornar lógicos los distintos aspectos de la teoría musical. Como teórico de los intervalos, Carrillo no pudo reconciliar el concepto de los armónicos con el concepto de la equidistancia. Toda deducción de los intervalos a partir de los armónicos era una tontería para él. Tampoco logró elevar su creencia en los sistemas equidistantes hasta el serialismo expandido, por ejemplo, de Wyschnegradsky. Carrillo buscaba siempre y en todas partes las soluciones más sencillas con elementos iguales y unificados, posibilitando transformaciones ilimitables; para él la equidistancia del sistema fue el único camino para hacerlo. Por eso su escritura musical es utilizable solamente dentro de estos sistemas.

Este concepto de la microtonalidad ha envejecido como los de Hába y Wyschnegradsky. Si bien es verdad que hoy casi todos los composi-

tores trabajan con microtonos, el concepto de la equidistancia de Carrillo perdió importancia y actualidad. Los compositores –aun aquéllos tan diferentes como Luigi Nono, Heinz Holliger o Stockhausen– experimentan con microtonos para salir de la uniformidad de los sistemas equidistantes. Por esta razón Carrillo y el *Sonido 13* son parte de la historia de la música como, por ejemplo, el dodecafonismo.

## VII

En la historia de la música Carrillo tiene un lugar absolutamente especial no por causa de sus teorías o experimentos, sino por sus composiciones en el estilo del *Sonido 13*. No conozco otro compositor con un estilo tan singular e incomparable. Todo lo que es importante en la música de nuestro siglo, y sobre todo en la música compuesta con microtonos, no se encuentra en las composiciones de Carrillo. Alois Hába, por ejemplo, se esforzaba siempre por demostrar la variedad y las posibilidades melódicas y armónicas de los distintos sistemas microtonales. Carrillo, al contrario, escribió sus obras con escalas de casi ninguna intransigencia armónica o diastemática: escalas de abajo hasta arriba o de arriba hasta abajo. Lo que cambia es la intensidad de la estructura: concibió desde “escalas” de octavas (por así decirlo) hasta escalas de dieciseisavos de tono. En el aspecto rítmico de la música de Carrillo domina una concepción periódica del discurso, reforzada por interminables repeticiones de las mismas figuras. Carrillo no buscó una forma individual para sus obras, más bien éstas son representativas de su sistema. Su meta fue transmitir su sistema lo más clara y puramente posible. Por eso se encuentran en sus obras sólo mezclas de distintas escalas en cuartos, tres cuartos, cinco cuartos, cinco octavos, siete dieciseisavos de tono, etc. Lo sorprendente en su música es un grado tan desarrollado de experimentación interválica expresado en formatos de periodos simétricos.

Claro que se puede reprochar a Carrillo una espantosa debilidad de invención. Pero, examinada muy de cerca, esta debilidad se torna en una cualidad de fondo que contiene elementos esenciales del futurismo: renunciar al *originalismo* del siglo pasado y concebir distintas estructuras sin valor individual y sin mensaje personal. El resultado para el público es aterrador y tiene un aspecto destructivo. Después de la audición

de obras como *Horizontes* (1948) o *Balbucesos* (1960) no se pueden distinguir ni semitonos ni cuartos de tono u otros microtonos. La tenacidad de las repeticiones cambia las reglas aprendidas y esmeriladas de la recepción. Después de escuchar *Balbucesos*, un semitono tiene el efecto de una cuarta, y al final del *Concertino para piano en tercios de tono*, la orquesta que toca en semitonos produce un efecto desafinado al lado del piano en tercios de tono. En un sentido propio, Carrillo no produjo composiciones sino “estudios” que suponen un cambio en la recepción de la música por el oído humano. En sus últimos años Carrillo escuchó con un susto terrible obras de John Cage; también en este caso –como casi siempre durante su vida– Carrillo no reconoció el enorme parentesco de sus procedimientos, con los de Cage. Su alma revolucionaria no pudo soportar y estimar a otro revolucionario, aún más radical.

Para valorar justamente a Carrillo en nuestros días, a ciento dieciocho años de su nacimiento, tendríamos que olvidar un poco al revolucionario con su “locura” de ser el inventor más grande del mundo. Deberíamos más bien concentrarnos en el compositor que produjo obras en un estilo incomparable que no se puede encontrar en otra parte del mundo. Hoy, su legado, consternante y conturbante, así como su distanciamiento de las corrientes europeas de su tiempo –provocado en parte por su aislamiento en México–, significan de modo inequívoco su aspecto más fascinante y seductor. ♪

## El Concierto fantasma para arpa de Carlos Chávez\*

Los conciertos de Carlos Chávez forman una parte substancial y bien documentada de su obra. Sus cuatro obras completas en este género, así como un concierto inconcluso, ricas y variadas en substancias y enfoque, están reseñadas en el *Catálogo Completo* de 1972 de Rodolfo Halffter y en su suplemento de 1978.<sup>1</sup> Con esta información tan claramente disponible, fue una sorpresa descubrir recientemente entre los documentos de Chávez en el Archivo General de la Nación de la ciudad de México un boletín de prensa que anunciaba un encargo a Chávez para escribir un concierto que Halffter ni siquiera menciona. Efectivamente, se trata de una obra que nunca se había citado en la literatura sobre Chávez: un concierto para arpa y "orquesta de radio". Este artículo examina la documentación sobre el encargo del concierto para arpa y, a la vez, arroja alguna luz sobre la génesis de una obra que sí se encuentra en Halffter: el *Trío* (1940) (Versión instrumental de cuatro piezas de Debussy y Falla).

Los conciertos existentes de Chávez forman un grupo variado. Su primero, el *Concierto para Cuatro Cornos y Orquesta* (1937-38), tuvo una génesis curiosa y un desarrollo enrevesado. Fue originalmente una sonata para cuatro cornos, compuesta en 1929 y estrenada en esta forma en 1931 en un concierto del Conservatorio Nacional en la ciudad de México. Chávez adoptó la obra para cuatro cornos franceses y orquesta en



Edna Phillips. (Cortesía de Edna Phillips)

1937 y 1938.<sup>2</sup> Chávez volvió a orquestrar la obra en 1966, y destruyó la orquestación original. La publicación de 1967 conserva esta nueva orquestación. Además de los cuatro cornos solistas, los alientos orquestales consisten en un cuarteto de clarinete -uno en mi bemol, dos en si bemol, y un clarinete bajo- y un cuarteto de instrumentos de lengüeta doble compuesto por corno inglés y tres fagotes. El efecto global del conjunto es una sonoridad más bien oscura.

El siguiente concierto de Chávez fue iniciado poco después de terminar la orquestación original del *Concierto para Cuatro Cornos*. Chávez recibió apoyo de la Fundación John Simon Guggenheim en 1938 para componer un concierto para piano. El concierto para piano, terminado en 1940, recibió el título de *Concierto para Piano con Orquesta* para hacer resaltar la

\* *American Music*, 10/2, verano, 1992, pp. 203-216. Con autorización del Board of Trustees of the University of Illinois. © 1992.

1 *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, edición de Rodolfo Halffter (México, Sociedad de Autores y Compositores, 1971; suplemento, 1978).

2 Nueva York: Mills Music, Inc., 1967.

igualdad entre solista y orquesta.<sup>3</sup> Esta pieza, que siguió por sólo tres años a la composición mejor conocida de Chávez, la *Sinfonía India*, representa una nueva fase en su obra. Chávez había llegado a lo que Otto Mayer-Serra ha descrito como "la fase en que las substancias extrañas, bien sean de origen folclórico o europeo, se transforman en material original mediante el talento del compositor para la manipulación musical". Mayer-Serra compara la obra con el *Concierto para Clavecín* de Falla y el *Quinto Cuarteto* de Bartók, al decir que en los tres "la base folclórica se ha convertido en música pura como resultado del tratamiento personal de los elementos componentes".<sup>4</sup>

En 1947, Chávez recibió un encargo no solicitado de Murray D. Kirkwood, un hombre de negocios de Nueva York a quien no conocía personalmente, para escribir un concierto para violín para su esposa, la violinista Viviane Bertolami. Chávez concibió este concierto como una pieza de exhibición del talento de la violinista, con acompañamiento orquestal ligero, al contrario del concierto para piano, en que el solista y la orquesta son protagonistas más o menos iguales. La característica más destacada del concierto es su organización en una forma de arco amplio con una *cadenza* central. La inversión de este arco es elaborada más aún al aparecer parte del material melódico en inversión simultánea como en un espejo.<sup>5</sup>

Per Brevig, trombonista principal de la Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York, encargó el *Concierto para Trombón y Orquesta* en 1976. No recibió la pieza de exhibición estilo *Sinfonía India* para el instrumento que esperaba, sino más bien una obra introspectiva, rica en colorido orquestal y tonalidades de los timbres del trombón mediante diversas duplicaciones

instrumentales. Los pasajes virtuosos en la parte del solo de trombón puntúan y exponen el fondo estático en vez de mitigar en su contra. La obra podría ser llamada el testamento musical de Chávez -su canto del cisne en su sentido más elevado- ya que fue efectivamente su última obra completa e indudablemente una manifestación exaltada de su arte.<sup>6</sup>

El *Concierto para Violoncello y Orquesta* (de 1975), enumerado en el *Catálogo Completo* de Rodolfo Halffter de las obras de Chávez, quedó inconcluso:<sup>7</sup> sólo el primero de sus cuatro movimientos proyectados, un *Allegro*, está completamente escrito y orquestado, y ese movimiento queda truncado, en el compás 153. Hay esbozos de un tema para el segundo movimiento *Lento*, pero sólo existen las indicaciones de tiempo -*Scherzo* y *Presto*- para los últimos dos movimientos.<sup>8</sup> También deberíamos mencionar de pasada otras dos obras. Chávez transcribió para orquesta moderna el *Concierto, Op. 6, No. 1* de Vivaldi y compuso *Soli No. 3* para fagot, trompeta, viola, timbales y orquesta (1960), una obra de género concertante más que un concierto para solista.

El boletín de prensa anunciando el encargo de un concierto para arpa, mencionado al principio de este ensayo, dice lo siguiente:

PARA PUBLICACIÓN EL JUEVES, 20 DE ENERO DE 1938

Carlos Chávez, el distinguido compositor mexicano, ha recibido el encargo de componer un concierto para arpa para radio, por Samuel R. Rosenbaum, presidente de la estación de radio WFIL, Filadelfia, y vicepresidente de la Asociación de la Orquesta de Filadelfia. El concierto será escrito especialmente para captación por micrófono y será instrumentado para una orquesta pequeña dentro de los medios de una estación de radio ordinaria.

El señor Chávez es un estudioso de los nuevos medios de música como lo demuestra su recién publicado tratado, *Hacia una Nueva Música*. Ha hecho una investigación especial de las sonorida-

3 Nueva York: G. Schirmer, Inc., 1942; revisión, 1969.

4 Otto Mayer-Serra, *The Present State of Music in Mexico* (Washington, D. C.: Organización de los Estados Americanos, 1960; reimpresión, 1977, p. 41). Existen dos grabaciones del *Concierto para piano*: Eugene List, piano, Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, Chávez, director, Westminster, xwn 19030; María Teresa Rodríguez, New Philharmonia Orchestra, Eduardo Mata, director, RCA, ARL 1-3341.

5 Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus* (Boston: Twayne Publishers, 1983), p. 87. La obra está publicada por Mills Music Inc., 1964, y ha sido grabada por Henryk Szeryng con la Orquesta Sinfónica Nacional de México, Chávez, director, CBS 110064.

6 Ver el examen del *Concierto*, por el autor del presente artículo, en *Pauta* 1/3 (julio-septiembre, 1982), pp. 15-27. Hasta el momento de escribir este texto no existe grabación comercial. Fue publicado en 1978 como *Concierto para trombón y orquesta* por G. Schirmer (Nueva York/Londres) en reducción para trombón y piano. La partitura completa está disponible en alquiler.

7 *Catálogo completo*, suplemento de 1978.

8 Partituras con orquesta y con piano del primer movimiento, además de bosquejo en palabras de la proyectada obra completa, se hallan en posesión de Anita Chávez en la ciudad de México.



Edna Phillips. (Cortesía de Edna Phillips)

des apropiadas para la emisión radiofónica. Éstas serán aplicadas en la nueva composición. El arpa fue seleccionada como instrumento solista debido a que su timbre está siendo reconocido en grado creciente como ideal para la transmisión radiofónica. Al anunciar el encargo, el señor Rosenbaum dijo: "El radio prácticamente no tiene música compuesta específicamente para este medio. Aun en el campo de la música ligera, que el radio utiliza en tan enorme volumen, los compositores escriben no particularmente para el radio sino para el cine y el teatro. Los compositores serios deben empezar a escribir con un ojo puesto sobre la técnica de la estación de radio, no simplemente para la sala de concierto. El radio, por su parte, tiene el deber de alentar tales composiciones. También me interesa ampliar la literatura para el arpa, que ahora resulta muy estrecha para las aptitudes del instrumento según han sido desarrolladas por el maestro moderno, Carlos Salzedo".

El señor Chávez preparará la obra durante el año en curso. Se espera que el estreno tenga lugar en la temporada próxima en una red de radio nacional estadounidense.<sup>9</sup>

Este boletín de prensa recibió amplia circulación por parte de Rosenbaum. Informó a Chávez en una carta de fecha 17 de enero de

1938 (tres días antes de la fecha programada para su publicación) haber enviado media docena de copias a los redactores de noticias locales y redactores musicales de periódicos en Nueva York, Filadelfia, Washington, Cleveland, Pittsburgh, Boston, Chicago, San Luis, San Francisco y Los Angeles; a varias publicaciones del gremio radiofónico; a publicaciones musicales incluyendo *Musical Courier*, *Musical America* y *Etude*; y a los tres principales servicios cablegráficos de noticias -AP, UPI e INS. Le pidió a Chávez tratar el asunto de propiedad de los derechos de autor con su editor, y adjuntó un cheque por cien dólares como pago a cuenta.<sup>10</sup>

¿Quién era Samuel R. Rosenbaum? Abogado de profesión, se identificó en el boletín de prensa como presidente de la estación de radio WFIL en Filadelfia y vicepresidente de la Asociación de la Orquesta de Filadelfia. Hijo de emigrantes judíos húngaros, Rosenbaum era el abogado que más tarde (1948) resolvió la huelga de músicos que estaba entonces paralizando a la industria radiofónica. Su hija, Rosamond Bernier, recuerda que su afiliación con la Orquesta de Filadelfia empezó en 1926 o 1927.<sup>11</sup>

Fue durante el ejercicio de Rosenbaum como vicepresidente de la Asociación de la Orquesta de Filadelfia que Stokowski y Chávez colaboraron para llevar al escenario el ballet de Chávez *HP* en Filadelfia el 31 de marzo de 1932 (con escenografía y vestuario diseñados por Diego Rivera). Chávez regresó como director invitado de la orquesta en 1936. Mientras estaba ahí, los Rosenbaum lo agasajaron en su casa de

9 Archivo General de la Nación, México (AGNM), Fondo Carlos Chávez (CC), caja escritos (escri.) 2, expediente (exp.) 48.

10 AGNM, CC, caja correspondencia (cor.) 10, exp. 121, 17 de enero, 1938.

11 Entrevista personal, Nueva York, 31 de mayo, 1989. La identificación de Rosamond Bernier como la hija de Rosenbaum se encuentra en Calvin Tomkins, "Profiles" (Rosamond Bernier), *The New Yorker*, 19 de enero, 1987, pp. 38-51.

Germantown, Pensilvania con su jardín de nueve hectáreas.<sup>12</sup>

La arpista principal con la Orquesta de Filadelfia durante los años treinta era la esposa de Rosenbaum, Edna Phillips.<sup>13</sup> Así, la agenda escondida de Rosenbaum al encargar el concierto para arpa, disimulada por cuanto se refería al público en general, era que el concierto para arpa sería para su esposa. Edna Phillips había sido estudiante de arpa de Carlos Salzedo en el Instituto Curtis de 1927 a 1930, y era la primera mujer en una orquesta sinfónica de primera línea en Estados Unidos al entrar a la Orquesta de Filadelfia en 1930. Sin embargo, no era la única arpista en la casa de Rosenbaum. Su hijastra Peggy (o Rosamond) también era alumna de Salzedo, y participó en varios conciertos juveniles con la Orquesta de Filadelfia siendo adolescente.<sup>14</sup> Con toda esta "arpomafia" en el clan Rosenbaum, es fácil ver por qué el padre de familia Samuel Rosenbaum tenía tanto interés en "ampliar la literatura para el arpa", como lo había dicho en su boletín de prensa.

La referencia en el boletín de prensa a la "investigación especial de las sonoridades apropiadas para la emisión radiofónica" por Chávez parece ser un caso de interés particular. En el capítulo seis de su libro *Hacia una nueva música*, Chávez insiste en el impacto sociológico del radio —mayor tamaño del público pero reducción de empleos para los músicos— y recalca la necesidad de mejorar la calidad de la música emitida al público.<sup>15</sup> Se dice poco en el capítulo

sobre cuáles instrumentos en particular son más adecuados para la radiotransmisión. Le pregunté al ingeniero de audio y escritor Kenneth Pohlmann si eran viables los argumentos acústicos de Rosenbaum sobre el arpa como el instrumento ideal para el radio. Las opiniones de Pohlmann al respecto corroboran la idea de Rosenbaum; enumeró tres factores que permitirían reproducir el sonido del arpa con fidelidad razonable en una transmisión radiofónica de la era de 1938:

1. La respuesta de relativamente alta frecuencia del carácter tonal [del arpa] correspondería a la limitada respuesta de frecuencia del radio de ese periodo.
2. La banda dinámica relativamente limitada, o sea la banda de amplitud (o volumen) de pasajes suaves a fuertes, corresponde a la limitada banda dinámica del radio; y
3. La abundancia de respuesta de modulaciones de enlace, es decir, el carácter percusivo del arpa, daría una clara definición de ataque por radio.<sup>16</sup>

Estas observaciones ciertamente hacen verosímiles las pretensiones de Rosenbaum sobre las virtudes del arpa por radio.

No se sabe exactamente cuántos periódicos publicaron el boletín de prensa. Sin embargo, hay recortes en el archivo de Chávez que indican que llegó hasta el público por lo menos en las ciudades de Nueva York, Filadelfia, Los Angeles y San Francisco.<sup>17</sup>

La sugerencia de Rosenbaum de que Chávez le preguntara a su editor sobre los derechos de autor no podría haber sido llevada a la práctica por el compositor, que no tenía editor en aquel momento. Sus obras más recientes publicadas habían aparecido dos años antes —las siete piezas para piano que Henry Cowell imprimió en su publicación *New Music* en 1936. Sea como sea, Chávez contestó que los precedentes para tales encargos requerían las siguientes condiciones:

1. Quien hace el encargo recibe los derechos de representación durante el primer año después de terminarse, pero
2. Los derechos de autor pertenecen al compositor.

12 Entrevista con Bernier, 31 de mayo, 1989.

13 Segunda esposa de Rosenbaum y madrastra de Rosamond Rosenbaum Bernier.

14 Entrevista telefónica con Edna Phillips, 18 de abril, 1989. Rosamond abandonó el arpa debido a los efectos adversos del clima tropical de Acapulco sobre las cuerdas de tripa (en ese entonces vivía en México con su primer esposo Lew Riley). En esa época, alguna vez pidió a Chávez que le escribiera una pieza para el arpa grande mexicana (carta sin fecha [1937], AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 122). En su siguiente carta a Chávez (20 de febrero [1938]), escribió con entusiasmo acerca del arpista Caspar Reardon a quien había escuchado en un concierto que Paul Whiteman dirigió con la Orquesta de Filadelfia: "Es un arpista de primera, de la camada de Salzedo, pero deshizo el camino andado después de un año con Reiner en Cincinnati. Desarrolló su propio estilo 'swing' de tocar el arpa y tuvo considerable éxito en la radio".

15 Carlos Chávez, *Toward a New Music* (Nueva York: W.W. Norton, 1937), pp. 124 y 125. De este libro existe versión en español: Gloria Carmona, ed., *Hacia una nueva música, ensayo sobre música y electricidad*, México, El Colegio Nacional, 1992.

16 Kenneth Pohlmann, explicación escrita, 8 de junio, 1989.

17 AGNM, CC, caja escri. 2, exp. 48.

3. Si la obra es publicada en el primer año, el compositor recibe regalías sobre la venta de la música impresa pero ninguna regalía por representación.
4. Después del primer año, el compositor conserva todos los derechos sobre la obra.

La carta sigue,

Como usted sabe, he escrito un libro tratando de demostrar, entre otras cosas, que los medios de producción y reproducción eléctrica harán nacer, con el tiempo, una nueva música. Por lo tanto, el tema me interesa mucho y, claro está, es de alcance ilimitado, pero me siento muy feliz de empezar a escribir por lo menos para el micrófono.<sup>18</sup>

Las condiciones resultaron aceptables para Rosenbaum, ya que escribió a Chávez:

...siempre y cuando esté muy claro que durante el primer año yo tendré el derecho exclusivo de representación o radiotransmisión de la obra en cualquier parte, y de otorgar permiso a otros para representarla o transmitirla.

Para asegurarse de que Chávez estuviera al día en técnica de arpa, agregó:

Sería bueno, antes de que deje Nueva York, que fuera posible que usted obtuviera directamente de Salzedo algunas sugerencias sobre los recursos técnicos del instrumento y de la difícil notación que ha inventado y que está siendo cada vez mejor aceptada y reconocida por los intérpretes.<sup>19</sup>

Chávez reconoció el mérito de las innovaciones del renombrado arpista pero aparentemente sintió que la sugerencia era innecesaria. Su contestación fue simplemente: "estoy enterado del trabajo de Salzedo, que naturalmente es valioso".<sup>20</sup>

El 8 de marzo de 1938, Rosenbaum escribió felicitando a Chávez por haber sido invitado por John Royal para dirigir la Sinfónica de la NBC esa primavera. Sin embargo, agudó la fiesta al decir que, en su opinión, al señor Royal se le había ocurrido invitarle después de ver el boletín de prensa sobre el futuro concierto para arpa (con

la inferencia de que el concierto podría estar listo para ser transmitido en la serie de la NBC).<sup>21</sup> En realidad, el éxito de Chávez como director invitado de la Filarmónica de Nueva York en la temporada pasada debía haber tenido casi tanto que ver con la invitación de la NBC.

Por ese mismo tiempo, Chávez volvió a tener noticias de la hija de Rosenbaum, Rosamond, hablándole de la desilusión de John Royal: "Supongo que sabe que John Royal quería que se interpretara el concierto para arpa y que le entristeció mucho enterarse de que todavía no había sido escrito. Sin embargo lo quieren para la próxima temporada, y [William] Paley [de CBS] también lo querrá".<sup>22</sup>

Ya era obvio que el concierto no sería escrito a tiempo para la temporada de 1938-39. Tampoco estaría listo para la temporada siguiente (1939-40). El hecho es que en febrero de 1940, Chávez no había empezado a escribir.

Hay un vacío de casi dos años en la correspondencia entre Chávez y Rosenbaum después del 8 de marzo de 1938. El músico y el patrocinador pueden muy bien haberse visto en Nueva York entretanto, aunque no hay seguridad de que Chávez haya estado ahí en cualquier momento durante este periodo. Al reanudarse las cartas el 24 de febrero de 1940, el concierto para arpa todavía no había sido escrito.

Chávez probablemente postergó la composición del concierto para arpa por haber recibido un encargo más lucrativo: en 1938 recibió una subvención de la Fundación Guggenheim para componer lo que fue primero anunciado como dos piezas para orquesta pero que se materializó como su concierto para piano. La subvención, que fue anunciada por la Fundación Guggenheim en abril de 1938, incluía una remuneración de casi 2 mil 500 dólares: esta suma bien podría haber inducido a Chávez a postergar el cumplimiento del más modesto encargo de Rosenbaum.<sup>23</sup>

Surge la pregunta de si Chávez había realmente empezado a escribir el concierto para arpa antes de abandonarlo a favor del concierto para piano. No hay material que se pueda iden-

18 AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 121, 18 de enero, 1938.

19 *Ibid.*, 19 de enero, 1938.

20 *Ibid.*, 20 de enero, 1938. Los dos libros de Salzedo, *Method for Harp* (1921) y *The Art of Modulating* (en coautoría con L. Lawrence), bien pudieron haber sido conocidos por Chávez; sin embargo, no se encuentran en el inventario de los 1581 libros de su biblioteca personal hoy guardada en el AGNM.

21 AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 121, 8 de marzo, 1938.

22 *Ibid.*, caja cor. 122, 20 de febrero, 1938.

23 *New York World Telegram*, 4 de abril, 1938. Otros músicos donatarios de la Fundación en 1938 fueron David Diamond, William Grant Still y Paul Creston. AGNM, CC, caja escri. 1, exp. 45.

tificar como parte de un concierto de arpa, ni en los archivos de Chávez, ni en los de su hija, que sugiera que realmente inició la composición de tal obra. Pero el concierto para piano es también un concierto para un instrumento capaz de tocar música polifónica, y contiene una parte muy destacada para arpa, especialmente al principio del segundo movimiento. ¿Será posible que Chávez haya sacrificado su concierto para arpa en favor del concierto para piano?

Por atrayente que pueda ser esta teoría, parece poco probable. La partitura del concierto para piano es para una orquesta convencional completa, un conjunto muy diferente de la “orquesta de radio” que iba a emplear el concierto para arpa. Además, no hay ningún indicio en el manuscrito del concierto para piano de material alguno tomado de otra obra.<sup>24</sup> La mayor parte del material del piano, en verdad, no “sonaría” en el arpa.<sup>25</sup> Ni, por importante que sea la música de arpa al principio del segundo movimiento del concierto para piano, es suficientemente sustancial para sugerir los restos de una pieza abandonada. Acaso sea el extenso solo de arpa en el principio del segundo movimiento del concierto para piano la disculpa de Chávez por una pieza que sabía que nunca sería escrita.

Otro motivo por el demora en cumplir el encargo de Rosenbaum fueron los preparativos de Chávez para conciertos que serían dados durante una importante exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de

(Modérément animé)

Piano

Flauta

Viola

Arpa

Fla - Mi - Fa - Sol - La

¡Juntos vivan!

Usado con autorización de Ana Chávez Ortiz

Ejemplo 1. Claude Debussy: “The Snow is Dancing” de El Rincón de los Niños, cc. 37-38: a: versión original para piano (1908); b: tal como fue instrumentada por Chávez para flauta, viola y arpa (1940). (Usado con la autorización de Ana Chávez Ortiz)

Nueva York en mayo de 1940. Chávez proporcionó dos nuevas obras para estas ocasiones: *Xochipilli* para cuatro instrumentos de alientos y percusión, y un arreglo de *La paloma azul* para orquesta mexicana y coro. También coordinó a los demás compositores e intérpretes mexicanos participantes y organizó todos los eventos musicales.

Quando se reanuda la correspondencia entre Chávez y Rosenbaum, ha habido un cambio sustancial en la índole del encargo. La carta de Rosenbaum del 19 de noviembre de 1940 resume su punto de vista sobre cuál ha sido el cambio y por qué se hizo: “Desgraciadamente, su aplazamiento de la composición de que hablamos originalmente hizo necesario hacer arreglos con otro compositor para producir una obra que pudiera ser anunciada en mayo pasado para ser interpretada por Edna como solista con la Orquesta en la temporada actual. Fue sólo esto lo que hizo necesario abandonar el plan original que se había hecho con usted hace unos dieciocho meses”.<sup>26</sup>

¿Cómo llegaron las cosas al estado descrito por Rosenbaum? Una mirada a unas pocas cartas ligeramente anteriores completa la trama. La última carta que Rosenbaum escribió a Chávez antes de la laguna de dos años (8 de

24 Estos materiales se encuentran en la Chávez Collection, New York Public Library, Performing Arts Division, depósitos 12 y 104 a y b.

25 Un argumento que no puede emplearse para refutar la posibilidad de que algo de la música del piano era originalmente para arpa es el hecho de que ciertos fragmentos son inejecutables en el arpa de pedales puesto que ciertas porciones de la parte del arpa en el concierto para piano es asimismo intocable en el arpa de pedales; por ejemplo, el compás 19 del primer movimiento, el cual requiere simultáneamente fa sostenido y fa natural en un punto en donde están en uso las cuerdas mi y sol.

26 AGNM, cc, caja cor. 10, exp. 121, 19 de noviembre, 1940.

marzo de 1938) está llena de optimismo de que el concierto para arpa quedaría terminado a tiempo para la temporada siguiente, no sólo para Filadelfia, sino también para la Orquesta de la NBC. Escribió que John Royal había prometido que "podría usar el concierto para arpa en su red de transmisión... [y] creo que tiene pensado incluir el concierto en la temporada próxima bajo su dirección, y esto abriría el tema de su regreso para la serie de Toscanini en la temporada próxima".<sup>27</sup>

Al escribir a Rosenbaum dos años más tarde, Chávez reconoce que ha habido claramente un cambio de "órdenes de marcha":

Volviendo al asunto de las transcripciones, he pensado que, ya que Edna está ahora interesada en formar un repertorio para el Trío, mejor hago los arreglos en vez del concierto propuesto anteriormente, como me lo sugirió ella el domingo pasado. Me gusta mucho la idea. Haberla oído tocar ha sido una verdadera inspiración.

Si eso le es nuevamente satisfactorio, le ruego me lo haga saber y me confirme cuáles son las piezas que ella desearía que arregle.<sup>28</sup>

Chávez escribió esta serie de cartas desde Nueva York, aparentemente al regresar ahí por primera vez desde que había dirigido la serie de Toscanini en la NBC en 1938. Rosenbaum se explaya sobre las transcripciones en su siguiente carta pocos días después (24 de febrero):<sup>29</sup>

Si Edna lo desea, y usted lo desea, entonces yo lo deseo. Adelante y transcriba para el trío.

Edna me ha dado las siguientes sugerencias para que usted piense en ellas, y si tiene algo que agregar sería muy aceptable. Por ejemplo, usted podría pensar en algo de Bach, Mozart o Haydn.

Estoy decepcionado por no haber podido ir todavía a Nueva York, pero lo haré a la primera oportunidad.

Cordialmente,  
Samuel R. Rosenbaum

Sugerencias  
Debussy:

*1º y 2º Arabescos*  
El Rincón de los Niños  
Claro de Luna

De Falla:

*Jota*  
Polo  
Asturiana  
Seguidilla

Chávez contestó rápidamente que le gustaban algunas de las ideas de Edna para una suite. Se había decidido por cuatro piezas: "The Snow is Dancing" y "Golliwog's Cakewalk" de *El Rincón de los Niños* de Debussy, y "Asturiana" y "Polo" de *Siete canciones populares españolas* de Falla, y dijo que ya había empezado a trabajar en el proyecto.<sup>30</sup>

El trío consistía en arpa, flauta y viola, la misma instrumentación que el monumental *Trío* de Debussy, que sin duda Chávez conocía. Edna y los otros miembros del trío, Samuel Lifschey, viola y William Kincaid, flauta, eran miembros de la Orquesta de Filadelfia. Edna Phillips me dijo que el trío dio frecuentes conciertos en series cortas en los intervalos entre sus compromisos con la orquesta durante todos los años que permanecieron en ella —de 1930 a 1946.<sup>31</sup> Este conjunto necesitaba repertorio nuevo, naturalmente, tanto como la literatura para arpa y en el medio del radio necesitaban un concierto.

El siguiente intercambio de cartas entre Chávez y Rosenbaum se refiere a los arreglos financieros para el trío. Rosenbaum calculó que la suite tendría aproximadamente la mitad de la duración prevista para el concierto, de forma que la cifra original de 500 dólares (para el concierto) debería reducirse a 250 dólares. Adjuntó otros 100 dólares (sumando 200 dólares que había pagado al compositor hasta ese momento), y se comprometió a enviar los 50 restantes "un día de estos".<sup>32</sup> La contestación de Chávez fue acompañada por las últimas dos transcripciones de la suite. Se opuso a la propuesta de Rosenbaum de reducir su remuneración diciendo que, ya que la duración acordada para el concierto había sido de entre diez y quince minutos y la suite de transcripciones duraba más de diez minutos, no veía buen motivo para cambiar las condiciones originales. En un gesto muy gentil, suavizó su posición al decir: "Naturalmente, aceptaré lo que usted decida". Chávez también planteó en la misma carta que ésta era su primera obra por encargo, un hecho sorprendente si tomamos en cuenta su importancia y reputación como compositor en ese tiempo. Mencionó esto para explicar que escribir por

27 *Ibid.*, caja cor. 10, exp. 121, 8 de marzo, 1938.

28 *Ibid.*, 20 de febrero, 1940.

29 *Ibid.*, 24 de febrero, 1940.

30 *Ibid.*, 26 de febrero, 1940.

31 Entrevista telefónica con Edna Phillips, 18 de abril, 1989.

32 AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 121, 12 de marzo, 1940.

encargo no cambiaba su enfoque hacia la música en forma alguna, que “poder dar forma a la obra era de por sí una compensación”.<sup>33</sup>

Con toda seguridad Rosenbaum, un maestro negociador, detectó que Chávez estaba titubeando un poco en cuanto a su posición original. Contestó la carta diciendo: “Usted y yo no tendremos dificultad en llegar a un acuerdo”. Sugirió otra conversación sobre sus asuntos financieros la próxima vez que Chávez estuviera en Nueva York.<sup>34</sup> Con el mayor tacto, agregó: “Espero que no piense que es simple lisonja si digo que no hay comparación entre una composición original por Chávez y una transcripción por Chávez de composiciones por otros”. Adjuntó otros cien dólares, llegando a un total de 300 dólares, y ése parece ser el último pago que se hizo, ya que en la siguiente carta de Chávez, siete meses y medio más tarde, menciona su satisfacción por haber hecho las transcripciones para Edna y reconoce que “el dinero que me pagó no podía haber sido más útil”.<sup>35</sup> El toma y daca de la cuestión financiera había por fin terminado, pero el drama sobre el encargo siguió.

La carta de Rosenbaum de fecha 19 de noviembre de 1940, arriba citada, sigue mencionando la obra que había sustituido al concierto de Chávez como el encargo para arpa y orquesta:

En estas circunstancias, Harl McDonald ha escrito una suite para arpa y orquesta basada en ciertos versos infantiles ingleses. Llevará el título *Desde la infancia*. En muchos aspectos lamento que esta

33 “Encargo” significa en este caso un encargo pagado. Lo anterior no incluye meras solicitudes de obras como el ballet *El fuego nuevo* (1921), escrito por exhortación del Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, o *Energía* (1925), compuesto tras una propuesta de Edgard Varèse para un concierto de la Internacional Composers Guild. Véase Parker, *Carlos Chávez*, pp. 46 y 100. Es claro que tampoco incluye “becas” como la Guggenheim. AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 121, 16 de marzo, 1940.

34 *Ibid.*, 28 de marzo, 1940. Chávez estaba en California en esa ocasión, cumpliendo un compromiso para dirigir con la Sinfónica de San Francisco.

35 *Ibid.*, 12 de noviembre, 1940.

Ejemplo 2. Claude Debussy: “The Snow is Dancing” de El Rincón de los Niños, cc. 53-54: a: versión original para piano (1908); b: tal como fue instrumentada por Chávez para flauta, viola y arpa (1940). (Usado con la autorización de Ana Chávez Ortiz)

oportunidad para una aparición del arpa como solista no sea compartida por una composición de su pluma.<sup>36</sup>

Esto provocó una respuesta áspera de Chávez. En primer lugar, su concierto para arpa originalmente planeado era para transmisión por radio, no para un concierto orquestal, aunque bien podría haber sido utilizado también para tal fin. Segundo, como le recordó Chávez en su respuesta, era Edna quien había sugerido cambiar el encargo a un trío, cuando él ya estaba listo para empezar a escribir el concierto.

Recuerdo que en febrero pasado estaba listo para escribir la partitura del concierto para arpa. Me comuniqué con usted a ese respecto y le pedí a Edna que me diera algo de su tiempo para oírlo tocar, lo cual hizo amablemente. Fue precisamente entonces cuando, por sugerencia de ella y con la anuencia de usted, escribí las transcripciones en vez de la obra original. Por lo tanto, la obra original podría haber sido escrita cuando se escribieron las transcripciones y a tiempo para ser anunciada en mayo pasado para su presentación por Edna como solista de la orquesta, en la actual temporada.<sup>37</sup>

Chávez, exhibiendo una notable capacidad para

36 Harl McDonald era gerente general de la Orquesta de Filadelfia, por esta época y (al menos extraoficialmente) su compositor residente. AGNM, CC, caja cor. 10, exp. 121, 9 de noviembre, 1940.

37 *Ibid.*, 28 de diciembre, 1940.

elevarse por encima de la adversidad y para poner circunstancias irreversibles en perspectiva positiva, concluyó este intercambio diciendo: "Ahora la situación es mucho mejor; Edna tiene tanto la obra original por el señor McDonald como mis transcripciones, y estoy muy feliz al respecto. Espero con interés oírla tocar ambas".<sup>38</sup>

Para la suite de transcripciones para flauta, viola y arpa, Chávez diseñó un orden de las piezas individuales que ponía a "The Snow is Dancing" de Debussy, la más ligera y chispeante de ellas, en primer lugar; ésta es seguida por la inquietante "Asturiana" y la frenética "Polo" de sabor gitano de Falla; la suite termina con la más juguetona y sardónica del grupo, "Golliwog's Cakewalk" de Debussy. Las dos piezas de Debussy resultan muy bien en la tonalidad original, pero se encontró que las dos piezas de Falla resultaban mejor para este propósito al transportarlas una segunda mayor.

Al comparar las transcripciones con la música original es evidente que Chávez no tomó el encargo a la ligera. Exhiben una cantidad considerable de pensamiento, originalidad y perspicacia. Chávez hace uso de la capacidad del arpa para producir acordes plenos, para doblar los registros de octava en busca de mayor riqueza y profundidad, y para intensificar los ataques percutivos; también inserta *glissandi* y arpeggios de arpa, y armónicos ocasionales en pasajes particularmente delicados. Entran en juego armónicos y pasajes de doble cuerda de la viola cuando el autor necesita o los prefiere, y pasajes en *pizzicato* realzan la textura en puntos críticos. Se logra un notable efecto de color con el *sforzando* en el compás 38 en "The Snow is Dancing"; aquí, Chávez sustituye con un rico *glissando* de arpa a los bloques de acordes en el piano (Ejemplo 1). En los compases 53 y 54 de la misma pieza, transforma la alternancia mano derecha/mano izquierda de notas individuales de semicorcheas en una reproducción del mismo patrón, si bien dividida entre los tres instrumentos. Esto no sólo resuelve el problema planteado por la transcripción, sino que lo hace en una forma que da energía con intensidad a la figura original.

Así, nuestro planeta tendría que seguir girando sin un concierto para arpa de Carlos Chávez,

a pesar de los vigorosos intentos para hacerlo realidad.<sup>39</sup> El premio de consolación fue la diminuta pero elegante suite para flauta, arpa y viola. Edna Phillips dice que el trío de la Orquesta de Filadelfia lo tocó con frecuencia y que siempre tuvo éxito.<sup>40</sup> He aquí una transcripción que, aunque no a tan gran escala como la transcripción orquestal realizada por Chávez de la *Chacona en Mi Menor* de Buxtehude, merece sin embargo ser resucitada. Las partes están en el baúl de Edna en Filadelfia; la partitura descansa con los manuscritos de Chávez en la Performing Arts Library en el Lincoln Center de Nueva York. Lo demás nos corresponde.

Traducción del inglés por  
Francisco G. Noriega.

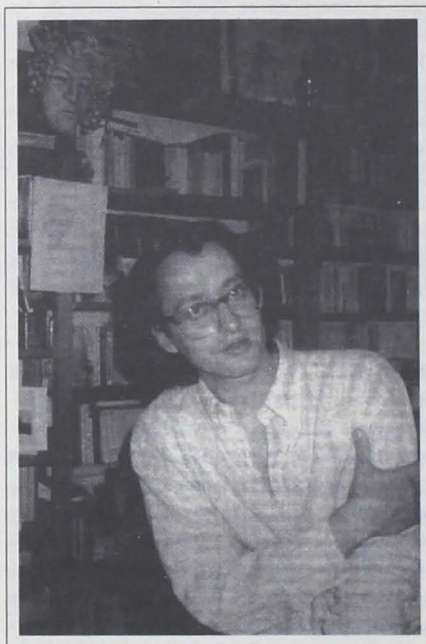
38 *Ibid.*

39 Chávez escribió una pieza original para arpa sola, *Invencción III* (1967), para conmemorar el septuagésimo cumpleaños de Nadia Boulanger (Nueva York: Mills Music, Inc., 1969).

40 Entrevista con Edna Phillips, 18 de abril, 1989.

## La rosa de Ariadna: crónica de la realización de una ópera

**I**  
En el otoño de 1986 conocí en París al compositor italiano Gualtiero Dazzi. Fue un encuentro breve, un rápido intercambio de impresiones en torno a la música y sus relaciones con la poesía y el teatro. Yo tenía en mente escribir un poema dramático y buscaba ciertas referencias extraliterarias para adentrarme en un proyecto del que aún ignoraba todo: tema, desarrollo, posibilidades. Durante nuestra conversación surgió el deseo (no se me ocurre llamarlo de otro modo) de intentar algo juntos, una ópera, quizás. “Cuando tengas algo escrito, envíamelo”, me dijo Gualtiero al despedirnos. Sí, podía ser. En México yo había trabajado con varios músicos en la realización de diversas obras interdisciplinarias y la perspectiva de colaborar con un compositor europeo, aunque me fuera desconocido, resultaba atrayente. Pero, pese a mi disposición, durante varios meses nada (se me) ocurrió: los caminos de la creación son imprevisibles y sinuosos. Un día, sin embargo, a raíz de haber presenciado una representación de teatro *Noh* tuve de pronto la visión de lo que necesitaba. En el tenso drama japonés encontré expresadas las condiciones dramáticas de la obra que quería escribir. Las obras *Noh* son poemas lírico-dramáticos que combinan elementos de danza, mímica y música, y en los que el texto tiene una función similar a la del libreto en las óperas de Wagner o Debussy. Para mí fueron una revelación, en el sentido de que me permitieron definir los elementos indispensables, tales como los concebía entonces, para integrar la palabra a la acción dramática y a la música. Escribí a Dazzi una síntesis de lo que me proponía y comencé a trabajar.



Gualtiero Dazzi

No sé muy bien por qué elegí el tema del laberinto. En realidad la persistencia del mito me atrapó: el laberinto es una de las metáforas más complejas y completas que hayan imaginado los hombres y desde la prehistoria hasta nuestros días no ha cesado de crecer y de renovarse. Complementariamente, la historia de Ariadna, Teseo y el Minotauro reunía los elementos que requería para componer mi poema. En primer lugar es un *misterio*, es decir, una acción sacra (más tarde volveré sobre esto); en segundo lugar, se trata de una historia de amor (una ópera que no sea una historia de amor es, me parece, en el fondo, una aberración). Guiado por un texto temprano de Julio Cortázar, una obrita llamada *Los reyes*, en la que Ariadna, inicialmente enamorada del Minotauro, termi-

na por entregarle el hilo, emblema del corazón, a Teseo, imaginé al Minotauro, a su vez, enamorado de Ariadna. Lo que me atrajo de esta perspectiva fue la posibilidad de escribir *sobre* y *desde* el Monstruo. A partir del Romanticismo los monstruos forman parte de la imaginación literaria moderna. Y la figura del monstruo enamorado ha sido tratada suficientes veces en la literatura y el cine para que tenga caso abundar en ello.

Sin modificar en lo sustancial la trama del mito, alteré su secuencia *interior*. Así, quise darle una voz al Minotauro enamorado. Me pareció que el desafío valía la pena porque, no obstante que este antiguo emblema de la animalidad del hombre ha estado presente en multitud de obras escultóricas, pictóricas y literarias desde los orígenes del mito, raramente ha tenido una voz. Ciertamente, un sinnúmero de autores, antiguos y modernos, han hablado de él y de su historia, pero con la excepción de unos cuantos textos (el que ya mencioné de Cortázar, otro de Borges, uno más de Hugo Hiriart), el Minotauro ha sido una presencia teazamente silenciada.

Sabemos por la leyenda que Teseo, el héroe solar ateniense, en posesión del hilo que Ariadna enamorada le entregara, penetra en el laberinto y da muerte al monstruo —pero muy poco más. Nada nos impide imaginar lo que pudo haber sucedido allá adentro *antes* del arribo del héroe.

En la redacción del poema me interesaba explorar, puesto que debía servir de base para la composición de una ópera, las diversas posibilidades sintácticas y, sobre todo, prosódicas del lenguaje, componer una obra en que la música de las palabras sirviera de contrapunto a la armonía de los sonidos, si así puede decirse. Habíamos convenido que la ópera sería en español, lengua que posee una riqueza vocálica equiparable a la del italiano, esto es, fundamentalmente apta para la expresión lírica, pese a lo que algunos amigos músicos mexicanos piensan. Las relaciones entre poesía y música no siempre han sido resueltas satisfactoriamente y los trabajos de mis contemporáneos en este sentido en general no me entusiasman. Yo quise proponerle al compositor un tejido verbal de formas y registros muy densos, “laberínticos” pero diáfanos, como en la poesía de G.M. Hopkins, por ejemplo; una estructura rítmica y sonora de connotaciones votivas,

litúrgicas casi. Se trataba de la composición de un drama lírico (más tarde prescindimos de esta designación de resonancias inapropiadamente debussyanas) en cuatro momentos y un epílogo, con dos voces solistas, masculina y femenina, y un coro; incluso, me atrevía a sugerir una cierta dotación instrumental.

Con una celeridad que me sorprendió, Dazzi respondió a mi propuesta. Precisaba tesituras e instrumentos y sugería una organización sonora del material que se ajustaba perfectamente a mis ideas:

*Soprano, Baritono, Recitante.*

*Flauto-oboe/corno inglés-clarinetto/clarinetto bajo.*

*Fagotto - Corno.*

*Pianoforte - Percussioni: Marimba, xylofono, African blocks, Wood blocks, Tumba e Tombassi, bongos e Toms acuti, claves gravi e acuti, vibrafono, glockenspiel, cymballe,*

*2 Violini, viola, violoncello.*

*Nastro magnetico: Elettronico, trasformazione suoni degli strumenti presenti sulla scena, coro.*

*Pur essendo completamente d'accordo sull'idea d'utilizzare forme sintattiche dense direi "compatte" mi sembra chiaro che i piani differenti sui quali si svolgono le evoluzioni dei due personaggi devono essere caratterizzate anche e soprattutto da sonorità inizialmente molto "diverse" e che progressivamente vanno avvicinandosi fino a fondersi, nel momento in cui c'è "comunicazione".<sup>1</sup>*

En efecto, estábamos de acuerdo. Podíamos intentar la composición de una ópera: habíamos concebido a *La rosa de Ariadna*.

## II

Trabajamos estrechamente durante varios meses. Yo escribía—en la alta noche las palabras del Minotauro y por las mañanas las de la luminosa y leve Ariadna: el misterio de la luz presidió también la redacción de sus respectivas “naturalidades”, y en las tardes nos reuníamos a leerlas y discutir las. Gualtiero había compuesto el año anterior *Sillex*, una pieza electroacústica de treinta minutos, dedicada a la pintura de un amigo, también mexicano, que vive en Milán, Raymundo Sesma (los vasos comunicantes italo-mexicano-

1 “Al estar completamente de acuerdo con la idea de utilizar formas sintácticas, por así decir, ‘compactas’, me parece claro que los diferentes planos sobre los cuales se desenvuelven las evoluciones de los dos personajes deben caracterizarse asimismo y sobre todo por la sonoridad inicialmente muy ‘diversa’, y que progresivamente van a acercarse hasta fundirse, en el momento en que se da la ‘comunicación’”.

nos, como un rizoma, crecían), cuya escucha me permitió “sintonizarme” con el ámbito sonoro que podría tener nuestra ópera. *Silex* es una música lenta y sombría, una textura espesa, concentrada en frecuencias muy graves, como el eco de un temblor de tierra que hubiera sucedido hace mucho tiempo: *exactamente* como las paredes y meandros del laberinto.

El poema, como dije, es en su espíritu y su estructura deudor del teatro *Noh*. Hay en él un protagonista: el Minotauro; un deuteragonista: Ariadna, ambos personajes clásicos tomados de la tradición; un coro y una acción de carácter ritual. Zeami Motokiyō, el gran dramaturgo y teórico del teatro *Noh*, dice que las obras del *Noh* son dramas, liturgias que muestran y ocultan una verdad. Esta manera semirrevelada o sugerida de mostrar la realidad, a la vez alusiva y significativa, es característica del *Noh* y es algo que yo intenté en mi poema. El objetivo es “abrir los oídos de la mente” mediante la armonía y belleza de las palabras. Pero aunque el texto está articulado según el “camino dramático”, a Gualtiero le parecía que, guardando

todo el tiempo un nivel de elevada intensidad expresiva, no cedía a los estereotipos del libreto convencional y jamás asumía realmente una teatralidad directa. Esto dificultaba enormemente la “traducción” musical de los versos, sobre todo si se trataba, al mismo tiempo, de hacer una obra para la escena; Dazzi debió crear lo que él llamó “pequeñas dramaturgias internas”, simultaneidades para simular los diálogos, periodos de aceleración o de *ralentissement* de la acción, sin traicionar el texto, al contrario: buscando de este modo destacar su intensidad poética. Las voces cantan generalmente sobre líneas melódicas fluidas, sin grandes cambios armónicos, con un tratamiento que prevé un timbre lineal, sin vibrato operístico del tipo “bel canto”, sino más bien con sonoridades propias. De este modo el compositor intentó mantener un cierto nivel de inteligibilidad del texto.

### III

*La rosa de Ariadna* refiere cómo la noche anterior a la llegada anual de los rehenes a Creta (entre los que viene Teseo), Ariadna, sacerdotisa del Laberinto, atraída por la gravitación del monstruo, que es su hermano, traspasa el umbral buscando en las tinieblas el sentido de su culto y el objeto de su veneración; conforme se adentra, ese sentido se le irá revelando. Sin embargo, a punto finalmente de encontrarse con el Minotauro (encuentro que más tarde se cumplirá con Dionisos, otra variante del dios con cuernos de toro), la joven escucha las aclamaciones que saludan el desembarco de Teseo, duda y, como si despertara de un sueño, como si entrara en otro, sale del “terrible palacio”. El Minotauro, que ha vislumbrado el amor, abandonado se pierde en su laberinto, que es Ariadna. Sin ella, sin lo que gracias a ella ha percibido, no siente más deseos de vivir. No es el hastío, como ha imaginado Borges en el relato *La casa de Asterión* lo que vence al Minotauro, sino el amor. Nunca hubo un combate. Teseo no hace más que liberar a un sufriente.

Para el compositor el malogrado encuentro entre Ariadna y el Minotauro es antes que nada la posibilidad del encuentro de dos voces, cada una poseedora de una “doble naturaleza” musical, metáfora de la duplicidad de sus seres, hombre/mujer más que hombre/bestia, que nos los hace aparecer como las dos caras, diurna y noc-



Tres modelos de un mismo laberinto: desde arriba, una tableta de arcilla cretense (ca. 1200 a.C.); una baldosa de la Acrópolis de Atenas; pinta en la casa de Lucrecio en Pompeya. (dice: LABYRINTHVS HIC HABITAT MINOTAURVS)

turna, de un mismo ser. De este modo, el Minotauro es a la vez barítono y contratenor, mientras que Ariadna es contralto, con un timbre más sombrío.

En el nivel orquestal, los dos personajes están caracterizados de manera muy distinta. En el inicio, el Minotauro aparece como rodeado por un contrapunto lento que conducen los alientos y las cuerdas, casi sin percusiones, en tanto que Ariadna se inscribe en una textura esencialmente percusiva, muy articulada rítmicamente. A medida que estas dos temporalidades se aproximan hasta casi fundirse, el Minotauro, excitado, canta como contratenor y Ariadna se le une con el mismo registro. Su separación se traduce igualmente en el plano orquestal: el Minotauro vuelve al estatismo de la textura inicial mientras Ariadna se aleja acompañada por un número decreciente de instrumentos, hasta concluir sola con el violonchelo.

Los diferentes niveles que estructuran la textura orquestal están, de este modo, ligados al desarrollo dramático de la obra; cada personaje está caracterizado por una temporalidad al principio y al final, y la historia no es más que la contaminación recíproca de sus temporalidades, su fusión y su final escisión.

Con el fin de volver perceptibles estos movimientos, en su encadenamiento tanto como en su superposición, Dazzi propone una cierta unidad por el hecho de que todo está construido sobre un solo material armónico, y por la relativa lentitud de su evolución. Así, pese a la complejidad formal que se desprende de la interacción de las diferentes temporalidades, el tiempo interior de cada una de sus distintas connotaciones (timbres, registros, velocidades, articulaciones rítmicas) es inmediatamente reconocible. La orquesta es un conjunto de diecisiete elementos y el coro un grupo vocal de doce cantantes, todos solistas.

La obra se plantea no disociar las dos fases de la composición: la escritura, abstracta, primero y en seguida la percepción, la audición: Ariadna en el laberinto del oído. En cada momento de la escritura musical, la audición es tomada en cuenta. El desarrollo general de la obra apunta de este modo al tiempo interno de cada espectador. En *La rosa de Ariadna* el laberinto se ha vuelto sonoro: una música. Y este laberinto sonoro es el canto de la tierra.

#### IV

El público entra en una sala en penumbra donde ya se escucha, lejana pero continua, una densa textura sonora, una música magmática que persistirá, subterráneamente, hasta el fin de la obra.

*Oscuro.*

Una melodía comienza a formarse.

Lentamente la escena se ilumina. El Minotauro de pie, en el centro del laberinto, va y viene sobre sus pasos, fiera enjaulada.

MINOTAURO:

Como el puro estupor,  
como las pesadillas de los reyes  
vago en el aire espeso.

La sombra de mis ojos sabe  
de una fatiga inmensa.  
Y nada dejaría suponer  
que sea mejor soñar que no hacerlo.  
Porque tal vez es sólo  
error del corazón  
creer que las cosas suceden  
con arreglo a principios.

Mas sé que el cielo gira  
y florecen los cuerpos putrefactos,  
que las estrellas cambian de lugar...

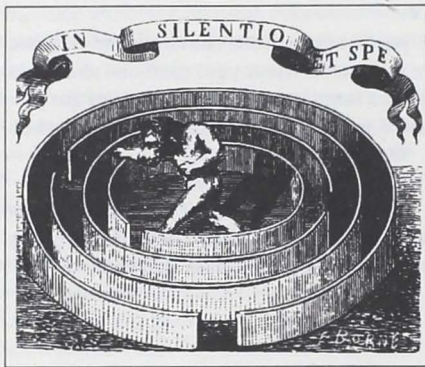
ARIADNA, *al pie del laberinto:*

Recuerdo una plaza desierta  
donde temblé  
en el alba de un sueño  
bajo las flores de abedul.  
Lejos tañían campanas de bronce  
sobre el mundo que respiraba en paz.  
Y un estremecimiento  
recorría la madrugada  
en la honda luz naranja que atravesaba el cielo.

Te vi ahí, oscuro en el sueño,  
habitante del caos;  
te vi contra la noche:  
un rey envuelto en púrpura...

#### V

¿Por qué elegimos un tema mitológico para la composición de nuestra ópera? Ya dije que, en realidad, el tema del laberinto nos eligió. La historia del "palacio fétido" y de su oscuro habitante —mitad animal, mitad hombre—, ha atravesado intacta más de tres mil años. En realidad, con esta obra no hacemos sino comprobar su pervivencia. Los mitólogos dicen



*Divisa de un secretario de Carlos V en Nápoles, con un laberinto y el Minotauro*

que en los mitos se puede reconocer el estrechamiento primordial del hombre frente a lo desconocido. Son una especie de memoria ancestral de la humanidad. El laberinto es una metáfora visual que se refiere a la vez al cerebro y a los intestinos, a nuestra razón y a nuestras emociones, es decir, a nuestras *profundidades*. Y el psicoanálisis ha revelado el terror disfrazado que el hombre siente hacia sus abismos interiores. La encarnación de ese disfraz es el Minotauro.

Desde los griegos, la tradición occidental a la que pertenecemos se ha empeñado en privilegiar la capa de razón y restricciones que recubre los estratos más profundos del alma humana. En este sentido todos somos Teseo y el Minotauro al mismo tiempo. Al matar al toro, según Nietzsche, que estudió bien este mito, Teseo niega la vida, reduciéndola a formas reactivas. Es el triunfo de la razón, del hombre ordenador, sometido a los dioses, sobre la voluntad y la vitalidad de los instintos. Ahora bien, el mito de Teseo, héroe superior, no es otra cosa que la versión oficial griega de la historia, de sus relaciones con el viejo mundo cretense y de las luchas por el predominio en el mar Egeo. Pero es algo más:

comprueba el triunfo del mundo de la racionalidad ateniense, solar, apolínea, sobre la antigua civilización minoica, lunar y femenina. Es una intromisión patriarcal en el mundo de las fuerzas matrices y primordiales, cuya imagen es, por cierto, el laberinto en espiral. Los griegos, pues, han querido vengarse de ese mundo poderoso y amenazante que no comprendían, que los oprimía y angustiaba. Plutarco dice en su *Vida de Teseo* que debió tenerse por muy expuesto de parte de los cretenses ponerse en mal con una ciudad que tenía voz y letras. Los griegos se vengaron, en el mito, castigando primero a Pasifae, la diosa-luna, y después a Ariadna, a quien, luego de seducirla, Teseo abandona en la isla de Naxos. Es allí donde, por una especie de compensación ontológica, la va a tomar Dionisos, forma sublimada de la fuerza pura y múltiple, de la voluntad afirmativa encarnada en el toro. En *La rosa de Ariadna* no hemos hecho sino alterar levemente el orden en que ocurren, simbólicamente, los acontecimientos, es decir: la historia de amor entre Ariadna, imagen del alma, y el dios-toro, representación de las fuerzas vitales y fertilizadoras de la naturaleza.

Ariadna es, en sí misma, un personaje bastante complejo. Su nombre quiere decir "la muy santa", es hija de la luna, la portadora de la luz.



*Pavimento descubierto en Suiza en 1830*

Cabalísticamente designa el alma. Es *aracné*, la araña que teje y desteje nuestro cuerpo, la trama de la vida. Es el *Anima*. El mismo Nietzsche, en cuya filosofía la figura de la princesa cretense juega un papel esencial, decía que Ariadna era la afirmación repetida, el sí que responde al sí. En nuestra ópera, como en el mito, al ponerse del lado de Teseo, Ariadna se niega a la vida, representada por la animalidad del Minotauro. Luego —sabemos— se unirá a Dionisos. (Una historia de clínica, de salud y de curación, como dice Gilles Deleuze).

El Minotauro, por su parte, es la realidad condensada del símbolo. Aunque es un monstruo, es un príncipe, es hijo de la reina; tiene cuerpo de hombre, corazón de hombre, sexo de hombre. Borges nos recuerda que Dante se lo imaginó al revés: con cuerpo de toro y cabeza de hombre, porque ni Ovidio ni Virgilio lo describen con precisión. Su cabeza es de animal, pero su corazón es humano; esto es, pese a lo que se nos ha dicho, no sólo es la fuerza bruta e indomable del instinto, que, no obstante, sigue existiendo. Su mugido canta la alabanza de lo terrestre.

#### MINOTAURO:

¡Soy el tiempo! Insondables,  
secretos e insondables  
convergen en mí ríos  
de sangre y pesadumbre,  
cauces de podre y sombra,  
corrientes del abismo.

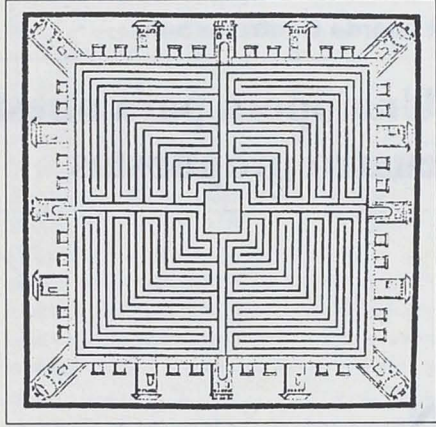
Soy el sueño, el poder  
soterrado y oculto  
que ignora la conciencia:  
el encono del mito.

Soy la violencia oscura  
del amor de la Madre  
y la forma terrible  
de la culpa, y el miedo.

Soy la sombra, la inquietante  
faz nocturna del hombre,  
el revés del espíritu,  
la confusión del caos.  
Un estigma y un símbolo...

## VI

Tres años y medio le llevó a Gualtiero Dazzi concluir la partitura de *La rosa de Ariadna*. Durante ese lapso su concepción musical se afinó y precisó. La estructura básica, sin embar-



Laberinto decorativo en Pompeya

go, la trama del laberinto, permaneció invariable, envolvente, proliferante.

Para existir plenamente como ópera, la obra debe ser representada. La puesta en escena no es sencilla, porque no se trata de un drama convencional. Stéphane Braunschweig, un talentoso joven director de teatro francés con quien Gualtiero había trabajado en diversas ocasiones, se interesó en llevarla a escena. Así pues, para su cabal realización faltaba sólo un músico que afrontara la difícil dirección orquestal. Por azares del tiempo y del destino y bajo los auspicios de la deidad que preside los encuentros mexicano-italianos, a finales del año pasado encontré en la ciudad de México a Aldo Brizzi, brillante compositor y director de orquesta, quien habiendo conocido la partitura y a su autor en París, decidió dirigir el estreno. La aparición de Brizzi, su integración al proyecto, consumaba los términos de lo que Wagner llamó una “cooperación poderosa”, que permite ensanchar los vínculos de la “participación sensible”. ♪

## Una ópera para nuestro tiempo: cuatro propuestas

---

No sorprende que en la ciudad de México se represente un repertorio de ópera conservador hasta el fastidio, limitado a las obras italianas del *bel canto*, a Verdi y a Puccini, salpicado de títulos franceses y de Wagner y con excepciones que por serlo constituyen acontecimientos históricos, no amplitudes de miras y criterios; lo que sorprende es que, en este panorama que de tan repetidamente desolador se ha vuelto ya lugar común, los compositores mexicanos han seguido escribiendo óperas y, cosa aún más sorprendente, las han logrado estrenar, aunque sólo sea en una invariable temporada de estreno por compromiso que después olvidará para siempre a la infortunada obra que osó perturbar la plácida isla del machacante mundo cerrado en que ha sido convertida la “ópera” por decreto mercantil —el mercantilismo cerrero y estúpido de “hay que darle al público lo que pida”, tan parecido al decir de la hormiguita: “Si compro pan, se me acaba...”. Creo que es muy importante preguntarse qué clase de ópera es ésta que los autores de generaciones recientes componen, atentos como suelen estar a los vaivenes musicales de todo el mundo —¿también a los teatrales?—, pero enfrentados como mexicanos a este feroz medio operístico tan limitado como incapaz de recibir aire fresco en su percepción dramática, la esencial para gozar de la ópera por medio de todos los sentidos que involucran la música, el libreto y la puesta en escena. Entre 1989 y 1991 cuatro óperas se estrenaron en nuestra ciudad, con una respuesta pública que cabe calificar de positiva, y más adelante veremos por qué. Con ayuda de recursos como las filmaciones en video y las grabaciones comerciales en discos compactos, se pueden recorrer detenidamente aquellos

aspectos que me interesan para un análisis dramático de estas cuatro óperas: *Aura* (1988), con música de Mario Lavista (1943- ) y libreto de Juan Tovar (1941- ); *Ambrosio* (1986, 1990), con música y libreto de José Antonio Guzmán (1946- ); *La hija de Rappaccini* (1984, 1989), con música de Daniel Catán (1949- ) y libreto también de Juan Tovar; y *La Sunamita* (1991), con música de Marcela Rodríguez (1951- ) y libreto de Carlos Pereda (1944- ).<sup>1</sup>

### *Algunas generalidades*

Observemos algunos elementos que acercan o bien separan estas cuatro creaciones, las más recientes en nuestra ópera.<sup>2</sup> Tres de ellas son las primeras óperas en los respectivos catálogos de sus autores, porque el otro, Catán, ya tenía producción operística en su haber antes de la presente ópera—*Encuentro en el ocaso* (1979), con libreto de Carlos Montemayor—; sin embargo, Lavista, Guzmán y Rodríguez han compuesto abundante música para cine y teatro, por lo cual no se hallaban tan distantes de las convenciones

- 
- 1 Agradezco a Ana Lara, Consuelo Carredano, Daniel Catán, Marcela Rodríguez, Aurea Maya y Eugenio Delgado toda la asistencia, los materiales y la información que me proporcionaron para este escrito, el cual desde luego refleja exclusivamente mis opiniones.
  - 2 Ya en la revisión final de este artículo he recibido la noticia del estreno en Europa de una *ópera radiofónica* de Julio Estrada, *Pedro Páramo*, basada desde luego en el clásico de Rulfo. Sin embargo, así como este estreno y el más reciente aún de *La séptima semilla* de Hilda Paredes (28 de junio de 1993), también ha habido novedades operísticas en los últimos años en otras ciudades del país, cuando menos en Guadalajara. Entiéndase, pues, “nuestra ópera” como la ópera realizada en la ciudad de México.

escénicas o dramáticas de la música en el momento de abordar la composición de sus óperas.

Las cuatro óperas han partido de temas literarios no teatrales: *Aura*, de la novela homónima de Carlos Fuentes<sup>3</sup>; *Ambrosio*, de la novela *The Monk (El monje)*, del inglés Matthew Lewis (1773-1818); *La hija de Rappaccini* procede, es verdad, de la única obra teatral escrita por Octavio Paz<sup>4</sup>, pero tengamos en cuenta que esta obra es a su vez una versión de un cuento del estadounidense Nathaniel Hawthorne (1804-1864)—quien, por otra parte, se basó en una historia francesa que, al parecer, proviene de la tradición india: en fin, el eterno cuento del plagio universal del que todos formamos grata parte<sup>5</sup>; por último, *La*

por cierto el único de estos cuatro operistas que lo hizo. Las cuatro óperas surgieron bajo el patrocinio de instituciones públicas, con participaciones muy menores de la iniciativa privada, y las cuatro óperas se estrenaron en sendos festivales institucionales: en los Festivales del Centro Histórico de la Ciudad de México, *Aura* (5º) y *La hija de Rappaccini* (7º); en los Grandes Festivales Ciudad de México, *Ambrosio* (2º) y *La Sunamita* (3º). Estas dos últimas óperas también tienen en común haber sido estrenadas bajo la dirección escénica de Jesusa Rodríguez y con la participación orquestal del conjunto La Camerata, mientras que *Aura* y *La hija de Rappaccini* fueron ejecutadas por la Orquesta del Teatro de Bellas



Primeras grabaciones de *Aura*, *Ambrosio*, *La hija de Rappaccini* y *La Sunamita*

*Sunamita* está basada en el cuento de Inés Arredondo que lleva el mismo título, publicado originalmente en el libro *La señal*.<sup>6</sup>

Hay factores y participantes comunes en las cuatro óperas, lo cual puede ser visto como una prueba de las limitaciones de nuestro medio, pero también como un argumento de que ni un medio así ha impedido el nacimiento de obras tan diferentes entre ellas. Por ejemplo, Juan Tovar fue el libretista de dos óperas, y aun estuvo a punto de serlo de *Ambrosio*, al adaptar su propia obra *El monje*<sup>7</sup> para la ópera de Guzmán; sin embargo, Guzmán terminó por realizar su propio libreto<sup>8</sup>,

Artes. Algunos cantantes participaron en los estrenos de más de una de estas óperas.<sup>9</sup>

Tres de estas óperas han sido grabadas comercialmente en su integridad; *Aura* y *La Sunamita*, incluso con el elenco del estreno; *Ambrosio* fue grabada con algunos cambios en el elenco original. *La hija de Rappaccini*, en cambio, no fue grabada en su totalidad, ni con todos los participantes del estreno, por motivos que ya han sido expuestos en *Heterofonía*.<sup>10</sup> Las óperas de Lavista y Rodríguez fueron grabadas bajo el sello del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mientras que las de Guzmán y Catán son producciones privadas.<sup>11</sup> En cualquier caso, la existencia

3 Fuentes, Carlos, *Aura*. México, Era, 1962. (Biblioteca Era).

4 Paz, Octavio, *La hija de Rappaccini*, en Magaña Esquivel, Antonio, ed., *Teatro mexicano del siglo XX*. México, FCE, 1970. (Letras mexicanas, 99). Tomo V, pp. 31-56. También ha sido publicada por Era.

5 Tovar, Juan, "La hija de Rappaccini", *México en el arte*, no. 15, invierno de 1986; pp. 81-93.

6 Arredondo, Inés, *La señal*. México, Era, 1965. *La Sunamita* está en las pp. 144-159.

7 Tovar, Juan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza; El monje*. Querétaro, Joan Boldó i Climent-Fundación Enrique Gutman, 1986.

8 En mi artículo "Ante el *Ambrosio* de Guzmán" (*Co-*

*rreo Escénico*, año 1, no. 2, marzo de 1990, pp. 15-16), un error de imprenta eliminó varios renglones del texto; por causa de tal eliminación se hacía aparecer a Tovar como el libretista de *Ambrosio*, cuando el artículo decía precisamente que el dramaturgo poblano no había escrito tal libreto.

9 Encarnación Vázquez cantó en *Aura* y *La hija de Rappaccini*; Alfredo Portilla, en *Aura* y *Ambrosio*; Regina Orozco y Janet Macari, en *Ambrosio* y *La Sunamita*.

10 Lara, Ana, "El compositor y su sueño". *Heterofonía*, no. 104-105, enero-diciembre de 1991; pp. 107-108.

11 Lavista, Mario, *Aura/Ambriz, Vázquez, Portilla,*

de las cuatro grabaciones en el mercado permite a un público amplio hacerse una idea de las características de estas óperas, así como percibir los efectos dramáticos de su música. Este hecho ampliará su público potencial, como de hecho lo amplió el que dos de las óperas no fueran estrenadas en el Palacio de Bellas Artes, recinto tradicional para la ópera mexicana: *Ambrosio* se estrenó en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural de la UNAM—aunque tuvo un par de funciones posteriores en Bellas Artes—y *La Sunamita* vio su estreno en el Teatro de la Ciudad. Ahora que hemos revisado estas generalidades, pasemos a examinar cada una de las cuatro óperas, en el orden en que fueron estrenadas.

### **Aura, el sacrificio de lo dramático**

Digamos con brevedad que el argumento de la ópera de Lavista se corresponde, en general, con la novela de Fuentes: un joven historiador llega a la casa de la familia de un militar ya muerto, Llorente, para organizar sus papeles, y al entrar en esa casa perderá la proporción entre la realidad y la imaginación al enamorarse de la joven Aura, quien es la representación mágica de la ancianísima viuda del militar; ésta continuará el amor eterno que la unió al difunto militar mediante la seducción del joven historiador, cuya personalidad será trasladada a la del militar. La adaptación de Tovar, además de convertir en diálogo un trayecto totalmente narrativo—lo cual ya implicaba, en principio, una dificultad esencial—, introdujo al propio militar como una voz más en la ópera—en la novela sólo se mencionan su existencia pretérita y algunas citas de sus escritos—, para equilibrar escénicamente la relación mágica de la viuda con Aura, y la del militar con el historiador.

López; Orquesta del Teatro de Bellas Artes, Diemecke. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, PCD-10100, 1990. Guzmán, José Antonio, *Ambrosio*, *World Premiere!* Colín, Dávalos, Gorra, Grijá, Herrera, Lagunes, López, Pascual, Ramírez, Sosa; La Camerata, García; Coro. Estados Unidos, Sonora, SACD-101, 1992. Catán, Daniel, *Homenaje a Octavio Paz/De la Mora, Vázquez, Suaste*; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Díazmuñoz. México, Música Poesía, SCD-10166, 1991. Rodríguez, Marcela, *La Sunamita/Tamez, Alvarado, Macari, Isherwood, Orozco, Sevilla, Valencia, Velázquez*; La Camerata, Brizzi. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento del Distrito Federal, sin no. de catálogo, 1992.



## QUINTO FESTIVAL DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

**A u r a**  
O p e r a e n  
u n a c t o  
( E s t r e n o  
m u n d i a l )  
M ú s i c a : M a r i o  
L a v i s t a  
L i b r e t o : J u a n  
T o v a r  
B a s a d a e n e l  
t e x t o o r i g i n a l  
d e C a r l o s  
F u e n t e s

Teatro del Palacio de Bellas Artes  
Av. Juárez y Eje Central  
Jueves 18, 8:00 hrs.  
Domingo 16, 17:00 hrs.

### *Programa del estreno*

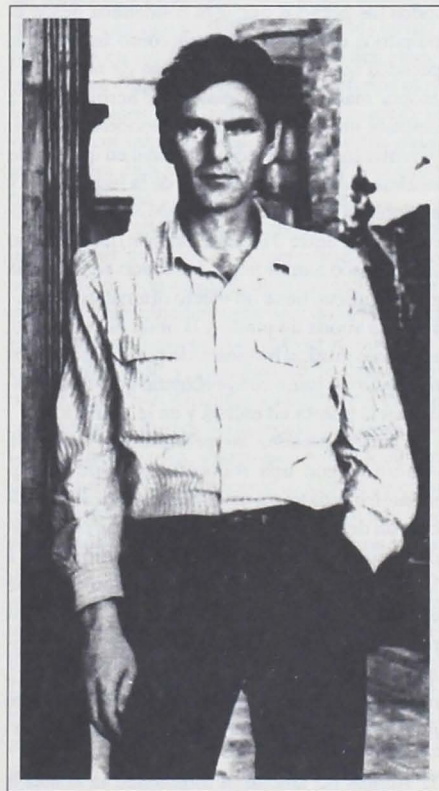
*Aura*, en un acto y once escenas—la primera de las cuales incluye lo que podríamos llamar una obertura, o mejor, un preludio—, para cuatro voces y una orquesta sinfónica, ofrece una propuesta dramática muy atractiva, pero difícil y compleja, pues requiere de su espectador—un espectador de ópera, que debe ver y oír con idéntica atención— un seguimiento detallado de los recursos sonoros para asociarlos con el discurso narrativo. Lo esencialmente dramático, me parece, es la subversión de la idea de realidad que personifica el historiador, Felipe Montero, al entrar en la vieja casa donde Aura y su tía viuda llevan una existencia fantasmagórica, irreal; el drama, válgase la frase, se soluciona por una disolución: la del mundo real de Felipe en la magia de esa casa envuelta en el pasado, un pasado que más bien carece de ubicación temporal precisa.

La música de Lavista realiza aquí una función primordialmente ambiental: crea un medio de perfiles inciertos, inabarcable para la lógica de Felipe; un medio donde el sonido parece un cuerpo inmóvil, o que se mueve en un espacio cerrado, con formas que se desvanecen por mo-

mentos y reaparecen después, sucesivamente. Aunque el compositor ha manejado temas precisos para cada personaje, en la audición se requiere de un esfuerzo terrible para discernir cada asociación temática, sobre todo en las escenas finales, cuando el tema de Montero se transforma, asimilándose, en el tema del militar para expresar musicalmente la pérdida de su identidad. Para poder distinguir con nitidez estas transformaciones habría que concentrarse por completo en el discurso musical, y aquí se pierde la noción integral de ópera, puesto que se descuida la reproducción escénica, plástica, del mismo momento. Además, la concentración ambiental que produce la música la mantiene en un mismo tono dramático a lo largo de la representación, y es un tono tenso, angustiante, que no permite el descanso y, lo que es peor, no camina con el discurso dramático. No basta la reproducción plástica, corporal, de Montero convirtiéndose en el militar, si la música no refleja el valor dramático de ese cambio, no sólo en términos temáticos pero, sobre todo, en términos de intensidad: al ser eterna la angustia, inmatizada, llegamos a la asimilación mágica de Montero y al final de la ópera como a un alivio, por causa del desvanecimiento musical, cuando el tono dramático exigiría la mayor fuerza, el fin de un mundo que ha sido destruido, desvanecido por otro: la saturación impide la correspondencia.

Hay momentos en que se desaprovecha la carga dramática, es decir de contraste y conflicto, que Montero representa como la realidad ante lo irreal de la casa de los Llorente; por ejemplo, en la escena III Montero recibe su equipaje, traído desde su casa sin su intervención ni sus instrucciones; ni el ritmo dramático ni la música le dan tiempo de revisar con detalle su equipaje antes de decir: "No falta nada..."; lo entona de modo llano, textual, sin dejar al espectador la sorpresa de contraponer un acto irreal, inexplicable como es el llenado correcto de esa maleta, a la sorpresa de Montero cuando constata el hecho, él que es portador de la verosimilitud. Como espectador de esta ópera, y no sólo como su oyente musical, estos descuidos me condicionan a no creer en las convenciones que se sucedan en ella, puesto que los propios personajes no las ejercen. Otros momentos dramáticamente "muertos" son todas las frases que no tienen valor en la trama, como el uso excesivo de cortesías, saludos y formalidades que a menudo sólo llenan el tiempo sobre una música

que comparte poco con estos momentos. La música tal vez reforzaría lo extraño de valerse de cortesías y formalidades en un medio tan irreal, si se permitiera matices dramáticos; al no matizar, se puede decir lo que sea bajo esta música: "Ella me quiere", "hoy voy a salir", "es una antigua receta de familia", y no portará carga dramática, sometida como se halla ésta última al tenso ámbito sonoro. No me cabe la menor duda de que esta música de Lavista abunda en fuerza, en energía y volumen debidos al manejo orquestal tan refinado; con largos pasajes cuerdísticos en agudos que ya forman parte identificable del vocabulario del compositor, y un esquema que avanza en la propuesta temática hacia un momento de síntesis sonora muy atractivo, con todo y su final anticlimático. Sin embargo, para apreciar estos valores musicales podríamos traer a los cantantes a pararse en el proscenio y bajar el telón sin perder gran cosa de lo argumental, y éste no es el objetivo de una ópera. *Aura* nos invita a escuchar mucho, pero ¿cuánto nos ofrece ver?



Mario Lavista. Foto de Paulina Lavista


**Ambrosio, o los riesgos de lo superficial**


En contraste con *Aura*, *Ambrosio o la fábula del mal amor* ofrece tal variedad de recursos sonoros y escénicos que puede atraer de inmediato al público sin que éste se preocupe demasiado por hallar mayor complejidad psicológica o musical en la construcción de toda la ópera. Trataré de hablar con la mayor distancia y objetividad posibles de esta ópera, a pesar de que tuve alguna participación en la revisión de su libreto por invitación expresa del compositor, y de hecho publiqué un par de textos previos a su estreno en *Correo Escénico*, destinados a un público eminentemente teatral.<sup>12</sup>

Escrita en tres actos, con obertura y dos interludios, para once voces, coro –la única de las cuatro óperas que lo pide– y orquesta de tamaño medio –veinticinco atrilistas–, *Ambrosio* adapta el argumento de *The Monk* trasladando su acción al México de 1697. Aquí observamos cómo el diablo lleva al prior de un convento a cometer todos los pecados que éste condenaba desde el púlpito o en sus subalternos como las monjas; pecados que llegarán al extremo de matar a su propia madre y de violar a su hermana para después matarla también, sin conocer él de su parentesco hasta el momento final en que vende su alma al diablo para escapar de la Inquisición, y el diablo le revela todo. Esta historia de abstracción moral entre Tirso y Calderón, narrada con ese grotesco humor negro heredado de la novela gótica inglesa, tiene un efecto dramático seguro, y eso ya abona un punto a la obra. Sin embargo, el trabajo musical ha mostrado poseer cualidades muy valiosas junto con problemas graves, revelados en la puesta en escena y en la grabación.

Cuando escuché las primeras versiones de *Ambrosio* con una reducida dotación instrumental, quedaba de manifiesto la ecléctica asociación de diversos géneros de danzas enmarcadas en una estructura global de ópera barroca a la italiana; en ese momento, los contrastes de escenas “en su época” musical como los recitativos, arias *da capo* o cavatinas, con escenas al compás de una habanera o un *fox trot*, motivaban desde luego la sorpresa y la risa que llevaron a una persona cuyo nombre no recuer-

do a calificar esta ópera, inscrita por completo en lenguajes musicales tonales y convencionales, pero cargados de parodia, como “una ópera propiamente postmoderna”. Sin embargo, ya en la representación y en la grabación –ésta última, técnicamente impecable– el trabajo homogéneo de la orquesta completa uniformó los planos sonoros de las diversas danzas, disminuyendo de modo notabilísimo sus contrastes y, con ello, sus sorpresas. Toda la ópera suena en el mismo estilo, pues incluso las danzas “fuera de época” terminan por adquirir carta de




**Cuatro Estaciones**  
 PRESENTA  
**AMBROSIO**  
 O LA FÁBULA DEL MAL AMOR  
 OPERA EN TRES ACTOS  
 Y DOS INTERLUDIOS  
 DE JOSE ANTONIO GUZMAN  
  
**MCMXC**  
BASADA EN THE MONK  
 DE MATTHEW LEWIS (1773-1818)

12 Además del artículo ya mencionado en la nota 8, entrevisté a Guzmán días antes del estreno: “*Ambrosio* a escena: Entrevista a José Antonio Guzmán”. *Correo Escénico*, año 1, no. 7, agosto de 1990; pp. 5-7.



José Antonio Guzmán. Foto de Carlos Argüello, en Correo Escénico

naturalidad o afinidad con las “antiguas”. Al respecto podemos recordar que hay quienes, como Javier Hinojosa, afirman que no es mucha la distancia entre las danzas renacentistas y barrocas y las danzas populares americanas de hoy, pues comparten esquemas rítmicos que pueden expresarse a través de equivalencias de compás, como puede ser de 2/4 a 6/8, éste último el compás clásico de tantas danzas modernas desde el son hasta el malambó. El eclecticismo de las combinaciones queda, pues, en segundo plano frente a la unificación orquestal que crea un lenguaje peculiar, característico.

En *Ambrosio* lo accesible de la audición musical—dejando de lado la profundidad armónica o contrapuntística que pueden ofrecer algunas escenas y que se nos escapa en la representación— produce efectos precisamente opuestos a los de *Aura*: efectos dramáticos evidentes, incluso obvios, hasta para los oídos menos entrenados en la música dramática. En la escena v del acto primero, un novicio confiesa al prior Ambrosio que es en realidad una mujer enamorada de él; el novicio, en el instante previo a la confesión, habla del miedo que tiene de realizarla, y la orquesta subraya ese momento con un ataque de cuerdas en *crescendo* y *tremolo* para tensar aún más la inminente revelación: un recurso musical que ha sido usado hasta la saturación en el cine y la televisión. Otro *crescendo* climático de efectos análogos se da en la escena vii del acto segundo, cuando Ambrosio entra a escondidas en la habitación de su hermana para poseerla, pero es sorprendido por su

madre, quien amenaza con denunciarlo, y provoca con ello que el monje la mate. Todo el momento de sorpresa, indignación y muerte de la madre se ve subrayado por el comportamiento orquestal, con los efectos ya descritos. Es decir, Guzmán se vale de recursos musicales probados como eficaces dramáticamente, pero no arriesga otras posibilidades ni otros manejos, lo cual puede interpretarse como una concesión—así puede ofrecer su ópera a diversos públicos—o como una limitación—el es-

quema propuesto no le permite opciones. La música de *Ambrosio* toca extremos: en ciertos momentos es accesible, hasta pegajosa en algunas escenas, dramáticamente efectista aunque sin soluciones originales; en cambio, hay otros momentos en que se recarga de efectos virtuosos, como un par de arias “a 3”, de difícil ejecución, y que empalman diálogos necesarios para la comprensión de la trama: con este manejo, se vuelven casi ininteligibles. En todos estos pasajes la ópera deja sin resolver el equilibrio entre calidad musical y claridad dramática.

La gran cantidad de personajes de esta ópera impide la exploración de características de cada uno de ellos: son simples, de trazo grueso y sin matices, encaminados a proveer de referencias radicalmente positivas o negativas al único personaje matizado y atractivo en lo actoral, el monje Ambrosio. Guzmán apostó por el uso sin complejos del humor—con momentos realmente graciosos— y por soluciones espectaculares, de conjunto, para compensar lo simple de cada personaje; en su estreno, *Ambrosio* se valió de elementos escénicos vistosos, atractivos y con tradición en la escena nacional, por ejemplo telones pintados figurativos o vestuario de gran ornato, tomado de una histórica colección confeccionada por parientes del compositor entre 1904 y 1954. Tales elementos hicieron algo realmente grato de verse en aquellas funciones; cabe sin embargo la pregunta: ¿sostendrá *Ambrosio* los mismos efectos escénicos o dramáticos en una reposición con elementos distintos de los de su estreno?

## La hija de Rappaccini, o los fueros del impresionismo

Se vuelve más difícil revisar en este momento todo el trayecto sonoro de *La hija de Rappaccini*, porque la grabación existente sólo contiene cuatro escenas y los dos interludios, del total de once escenas que conforman los dos actos de esta ópera.<sup>13</sup> Limitémonos, pues, a observar los efectos logrados o propuestos en las escenas dichas, para hacer más verificables las observaciones presentes.

El libreto sintetiza el drama de Paz, reduciendo parlamentos, cambiando de orden algunas escenas y suprimiendo al personaje del mensajero que, en la obra teatral, conduce el hilo de las acciones y las comenta. En líneas generales, no obstante, la ópera mantiene la anécdota del joven Giovanni, quien llega a Padua a estudiar pero, una vez llegado, se enamora de Beatriz, la hija del famoso médico Giacomo Rappaccini, el cual ha experimentado durante años con plantas venenosas que ahora integran un hermoso aunque extraño jardín; experimentos que han llevado al médico al grado de probar los efectos tóxicos en su propia hija, un animal seductoramente ponzoñoso, por así decirlo. La pasión amorosa de Giovanni será más fuerte, sin embargo; otro gran médico, Baglioni, le proporciona un potente antídoto, y el joven se lo ofrece a su amada Beatriz creyendo salvarla, pero le provoca la muerte.

De las cuatro óperas aquí vistas quizá la de Catán, con su argumento de gran empuje poético en alabanza eterna del amor —tema que comparte, en el fondo, con *Aura*—, es la que ofrece la relación más estrecha entre el tono de los acontecimientos dramáticos y la música que requieren. Los procedimientos musicales de Catán comprenden sobre todo el uso de recursos del impresionismo, por el modo como trata la orquesta: con largos pasajes de exploración armónica, el no recurrir a la melodía en

el sentido tradicional y la disociación rítmica y melódica entre las voces y la orquesta. Sobre este último recurso conviene detenerse un poco más, por el trabajo del libreto: todos los parlamentos de *La hija de Rappaccini* son cantados en una especie de recitativo independiente, el cual guarda sin embargo una relación con la música que no produce efectos disonantes ni distorsionados. El uso de este recitativo, al evitar la melodía, era la mejor solución para un libreto que, con todo y resumir el texto de Paz, no deja de abundar en contenidos poéticos densos y con tendencia a abstracciones; en este sentido, los textos pueden ser escuchados casi siempre con claridad, por causa de una distribución inteligente de volúmenes sonoros entre voces y orquesta que no siempre se logra en las óperas. Empero, no deja de inquietar en esta ópera tal abundancia del lenguaje poético denso, el cual a menudo carece de razón de ser dramática; este lenguaje posee un valor y un



Programa del estreno

13 Se trata de las escenas IV y V en el primer acto, y en el segundo acto, la extensa escena IX y el final de la escena XI junto con el postludio que cierra toda la ópera. Para los fines del disco, incluso, se suprimieron unas cuantas líneas de estas escenas o bien se cambiaron de un personaje a otro. El disco, de hecho, se ofrece como un "homenaje a Octavio Paz", pues contiene otra obra de Catán—no dramática—inspirada por el poeta, *Mariposa de obsidiana*. Véase la ficha completa en la nota 11.



Daniel Catán. Foto de Paulina Lavista

peso distintos en la obra teatral, porque allí los sentidos pueden concentrarse en todas estas construcciones que el lenguaje forma con tanta imaginación; en cambio, en la ópera frenan un avance que la música contribuye a acelerar o, en todo caso, a manejar con ritmo distinto: aquí no podemos seguir la riqueza del lenguaje más que en esos momentos en que su propia naturaleza sonora lo acerca a la musicalidad, lo cual cuando ocurre genera una gran belleza... pero no siempre ocurre. En este sentido, el desarrollo temporal de *La hija de Rappaccini* es lento, con momentos en que la lentitud exaspera porque deja creada tensión dramática y no se decide a resolverla.

Catán y sus comentaristas del estreno hacen mención constante a la influencia de recursos del teatro japonés en *La hija de Rappaccini*. Algunos momentos revelan esta influencia de manera evidente; por ejemplo, el uso tan atractivo de las flautas de pico integradas a la orquesta, las cuales lo mismo juegan con su sonido tradicionalmente bucólico que evocan cierto sonido característico de la música japonesa.<sup>14</sup> Curiosamente, el actor comentarista de los hechos, que es un recurso característico del teatro *Noh* japonés –y de otros teatros asiáticos, como

el indio clásico o el chino–, es asimilado por Paz en su drama mediante la creación del personaje del mensajero; y el personaje del mensajero es suprimido en la ópera, por motivos que tienen más valor musical que dramático: trasladar la función presentadora y comentadora del mensajero a términos musicales.<sup>15</sup> Me pregunto si, como espectadores, seremos capaces de percibir ese traslado, de un elemento tan claro en el teatro a uno más bien subjetivo en la música: su función dependerá en grado sumo del apoyo escénico para su cabal comprensión, así que este uso musical del “mensajero” se ha de volver un reto para el director de escena en el momento de presentar esta ópera.

No obstante, todo lo expuesto tendrá que ser sometido a revisión cuando se reponga la ópera en una nueva versión escénica, o bien cuando se grabe en su totalidad, lo cual permitirá examinar detenidamente la propuesta integral de esta obra de Catán.

### La Sunamita, un producto dramático

Acostumbrados como estamos al uso del término drama en una acepción limitada de “obra seria” –que puede ser melodrama o tragedia por igual–, y no en su significado original y amplio de “acción en conflicto”, sea ésta seria o jocosa –significado que ha sido empleado a todo lo largo de este escrito–, puede parecer extraño que denomine a *La Sunamita* como un trabajo realmente dramático. ¿No debería serlo *toda ópera*? El concepto de ópera que impera en amplios sectores de nuestro público otorga el valor primordial y hasta el único a la música: por eso pueden darse con relativa frecuencia versiones operísticas de concierto –sin puesta en escena–, y por eso hay más grabaciones de la música de las óperas que ediciones independientes de sus libretos. Veamos por qué podemos hablar del uso más logrado del lenguaje dramático, entre nuestras cuatro óperas, en *La Sunamita*.

La ópera de Rodríguez está escrita en dos actos y una obertura, para ocho voces y orquesta reducida, aunque con una sección de percusiones desarrollada. Eventualmente, como lo indica el libreto y como sucedió en el montaje del estreno, pediría un actor no cantante para un personaje más –cabe regresar un momento a

14 Catán, Daniel, “La música de *La hija de Rappaccini*: Cartas no echadas a Octavio Paz”. *Vuelta*, no. 173, abril de 1991; p. 30. [Reproducido en esta misma entrega de *Heterofonía*].

15 *Ibid.*, pp. 28-29.

recordar que *Ambrosio* también pide actores para representar los siete pecados capitales, sin que éstos digan palabra. El libreto de Pereda se tomó varias libertades en la adaptación del cuento de Arredondo pero, como en las otras óperas, mantuvo lo esencial de su argumento: un rico hacendado que está a punto de morir de viejo requiere la presencia de su joven y lozana sobrina, la cual deberá encargarse de cuidar al agonizante mientras sea necesario; al principio la hermana del viejo invita a la sobrina y la impulsa a mantenerse en su cuidado; pero cuando el viejo, mejorado de ánimo por la presencia de su sobrina, solicita desposarla para heredarla, la hermana se indigna y protesta en defensa de sus intereses, los cuales coinciden con los de varios vecinos. Sin embargo, el viejo logra casarse con su sobrina bajo la promesa de que respetará su virginidad, aunque en la noche de bodas rompe esta promesa y viola a la muchacha; ésta responderá a las imposiciones familiares y al engaño de su tío-cónyuge, huyendo de la hacienda a la que ha prendido fuego. Además de cambiar los nombres de los personajes del cuento de Arredondo —por razones de sonoridad operística, como Catán y Tovar hicieron de un Juan a un Giovanni en su ópera—, Rodríguez y Pereda introdujeron la presencia física de personajes en él, y crearon otros personajes, como la cantante judía de Praga, Frau Angela, recitadora de poemas y cantos alemanes y con una historia excéntrica en relación con la trama principal.

Las cartas musicales con las que juega Rodríguez el drama de Lucía, la “sunamita”, son propuestas de efectismo con recursos novedosos y hasta a contracorriente. Si bien su argumento reunía suficiente carga de tremendismo para usos operísticos tradicionales, la compositora lo ha matizado con variedad gracias a un tono general grotesco, de farsa, que permite momentos de humor sin renunciar a lo sombrío del ambiente global; este tono grotesco se logra, según mi parecer, por el manejo atonal constante de las voces y la orquesta, así como por la atribución de modos peculiares de cantar sus parlamentos a cada personaje como parte de sus características, lo cual confiere a la música una carga de identidad fundamental: una convención que se establece desde las primeras escenas, los primeros compases, y que comprendemos y aceptamos a lo largo de la trama porque es respetada. Por ejemplo, el personaje de la

criada María, reflejo modernizado de una Maritornes entre graciosa y crítica, suelta sus quejas siempre en una especie de ritornelo claramente silabeado, donde cada sílaba se corresponde con una nota; don Fernando, el viejo hacendado, se la pasa entonando uno de los temas más obsesivos de esta música, la mención del nombre de su sobrina, hasta extremos que abruma al oyente y contribuyen —¿voluntariamente?— a volver a este personaje tan antipático como lo requiere la trama. Los personajes del doctor, el cura —otros reflejos quijotescos— y el vecino don José Luis Albaca, forman juntos un coro de arpías interesadas en la muerte de don Fernando y el provecho que ello les pueda reportar; en lo dramático, cumplen con un mecanismo tan logrado como en el ya clásico modelo del *Volpone* de Ben Jonson; en lo musical refuerzan su papel de “coro” al entonar, juntos o alternados, frases “pedales” a lo largo de la trama, siempre que invitan al hacendado a calmarse. La asociación sonora de sílabas —“Albaca”, “cálmese”— lleva a la autora a los extremos de jugar con tales sílabas dentro de las frases para convertirlas en cacareos textuales, los cuales uniforman en el ridículo el carácter de estos tres personajes cuando los entonan. Evi-



*Programa del estreno*

dentemente, Frau Angela y Juliana, la hermana del hacendado, tienen también sus modos peculiares de cantar en correspondencia con sus personajes; y el modo específico de Lucía, la sobrina, es el más claro y el menos grotesco de todos, justo para ella que como personaje cumple un papel de víctima propiciatoria llevada al extremo de la mayor transgresión: de esposa humillada a asesina incendiaria.

Como puede observarse, *La Sunamita* ostenta como algo de lo más valioso el modo original como resuelve las aplicaciones musicales sobre efectos dramáticos tradicionales y probados como efectivos desde modelos clásicos como los del Siglo de Oro español o los ingleses isabelinos. Sin embargo, la construcción musical de *La Sunamita* no es extremadamente compleja, más bien lo contrario: por momentos deja al desnudo escenas fuertes con una economía de instrumentación, ora en el oboe solo, ora en las cuerdas solas, pero más a menudo en las percusiones, que juegan uno de los papeles musicales más importantes. Hay, sin embargo, pasajes en donde tal economía suspende demasiado el avance de la trama sin aportar valor dramático: por ello mismo tal vez cansa la excesiva mención de "Lucía" de la que hablaba líneas arriba. Otro momento problemático, me parece, es la misma obertura de la ópera; si bien menciona el tema del nombre de Lucía que usará el viejo hacendado, no expone un ambiente adecuado para darle intensidad a este tema y prolonga de modo inexpressivo el verdadero arranque de la acción dramática.

A pesar de estos accidentes de momentos musicales "muertos" en lo dramático, o de que el personaje de Frau Angela tiene una relación de difícil equilibrio con el conjunto de la trama —con razones verosímiles en los términos del argumento pero acciones más bien simbólicas o arquetípicas—, el conjunto de *La Sunamita* sostiene nuestro interés dramático y musical por los méritos expuestos sobre su aplicación de usos dramáticos cercanos a nuestra comprensión, mediante una música que, a pesar de su simplicidad —o gracias a ella—, refuerza la trama en vez de dispersarla, sin traicionar el lenguaje usado por la autora en su obra de concierto. Poder recurrir al humor sin tirar un tono general sombrío, poder citar un son de bodas para banda o mariachi incorporándolo a un lenguaje áspero y nada popular, poder manejar el idioma con



Marcela Rodríguez. Foto de Lourdes Grobet

libertades de contenido tales como las llamadas "malas palabras", son atracciones que pueden invitar a reponer pronto esta ópera. ¿Cuándo?


### *Volviendo a una visión global,*

el que cuatro óperas se hayan estrenado al poco tiempo de compuestas y sus grabaciones se hallen en este momento en todas las tiendas de discos especializadas de nuestra ciudad, con todo lo favorable que se antoje a nuestra vista, no debería desviarnos de una pregunta básica que debemos formularnos ahora: ¿para quién son estas óperas? No estamos en un México como el de 1860 a 1910, cuando había un público cautivo para eventos operísticos que acudía de modo espontáneo a los estrenos de óperas mexicanas, escritas en un lenguaje musical acorde con su época y sus influencias. La ópera actual, no sólo en México sino en la mayoría de las grandes ciudades occidentales, mantiene un público sumamente cerrado y conservador que se ha acostumbrado a cierto lenguaje musical para sus gustos dramáticos. Las óperas de nuestros compositores parecen ubicarse con incomodidad entre la posibilidad de llegar al público tradicional mediante lenguajes cercanos o asociados a los hoy convencionales

—como *Ambrosio* o *La hija de Rappaccini*, cada una a su manera—, y el reto de buscar nuevos públicos no restringidos a ese modo convencional de escuchar la ópera —*Aura*, y en grado menor *La Sunamita*, optan por esto último.

Por otra parte, no debemos suponer que los compositores ya contemplan, en el momento de crear sus óperas, cierto tipo de espectador; tómesese en cuenta el valor íntimo que adquiere el componer una ópera para las ambiciones de los compositores surgidos del ámbito académico tradicional, y nuestros cuatro operistas se han desarrollado en este ámbito: aquí sigue pesando la concepción de la ópera como una obra de arte integral por la conjunción en su discurso de tantos lenguajes estéticos, empezando por el mismo reto de combinar música vocal con música instrumental. Son concepciones todavía vigentes para nuestros compositores de concierto, aunque la experiencia histórica ofrezca escasos ejemplos de músicos destacados por igual en el salón o la sala de conciertos y en el escenario teatral. El propio teatro “puro” de nuestros tiempos se halla en crisis, dialogando o debatiendo con discursos paralelos como la pantomima, la danza y hasta los actos rituales para replantearse su futuro; ante este panorama, la pregunta de para quién son estas óperas no tiene por ahora respuesta con futuro o largo plazo, aunque las óperas en sí tengan vida, público y respuesta actuales, inmediatos; esto no deja de ser positivo, porque falta un poco más de vida efímera —teatral— y un poco menos de perpetuidad si se aspira a un ejercicio vital que garantice la sobrevivencia de algo que pueda seguir siendo llamado “ópera”.

Una última observación se desprende del acercamiento dramático a nuestras cuatro óperas: casi no he mencionado sus respectivos montajes de estreno, y ha sido adrede. No deberíamos confundir las características de estos montajes como características específicas de las óperas.<sup>16</sup> Si deseamos que estas óperas vuelvan a un

público que las busque hasta quedarse con ellas y afinar así un verdadero repertorio nacional, entonces tienen que probar sus atracciones y limitaciones intrínsecas, aquellas que permanecerán perceptibles aunque pasen por montajes y montajes distintos entre ellos. Sólo así, después de que estas óperas —y todas las que vengan— se sometan al examen reiterado de la escena, tendremos la suficiente capacidad de juicio para mantener vivo el ejercicio operístico con los productos de nuestro tiempo, nacionales o no. Será muy atractivo volver a ver dentro de diez, veinte años, sendas reposiciones de *Aura*, *Ambrosio*, *La hija de Rappaccini*, *La Sunamita* —y cuántas óperas mexicanas más—, y revisar entonces los alcances de lo opinado aquí, hoy, con todos los riesgos de la aventura del tiempo presente. 

16 Pensemos que la presencia de Jesusa Rodríguez como directora escénica de *Ambrosio* y *La Sunamita* pesó tanto en los montajes que, sobre todo en la temporada de la ópera de Guzmán, público y crítica la mencionaron y comentaron como “la ópera de Jesusa”. Por otra parte, el hecho de que Ludwik Margules fuera el director de escena de *Aura* delineaba de inmediato ciertos elementos que se habrían de sumar a la opinión que el público se formara de la representación de esta ópera.

## El lenguaje musical de *Aura*\*

Una de las opiniones corrientes acerca de *Aura*, primera ópera de Mario Lavista, es la afirmación de que es una obra "maravillosa" a pesar de tener un mal libreto. Pero una ópera sin libreto puede ser todo lo que se quiera excepto una ópera. Podemos criticar por separado, hasta cierto punto, la escenografía, la iluminación, el vestuario, la actuación de los cantantes, la participación de la orquesta, etc., en tanto que aspectos concernientes a la puesta en escena de la obra. Pero el libreto es esencial. Si *Aura* es una buena ópera, algún mérito tendrá el libreto, pero si éste es realmente malo, aquélla difícilmente será buena. ¿Cómo valorar una ópera haciendo caso omiso del libreto?

Nada tan difícil como juzgar la obra de nuestros contemporáneos. Y nada tan apremiante. La mejor actitud hacia la creación actual consiste en hacer afirmaciones menos categóricas y en poner al servicio de la crítica la reflexión estética.

El presente texto no es una crítica de la ópera como tal, sino una aproximación a la escritura musical de *Aura*. Esperemos que contribuya a lograr una mejor apreciación de la obra.

**I**  
Dos sonidos constituyen el mínimo al que podemos reducir el material sonoro en una composición para satisfacer el requerimiento de unidad y variedad consubstanciales a toda creación artística.

Es posible componer música con dos sonidos. La primera frase de la ópera ilustra esta posibilidad:

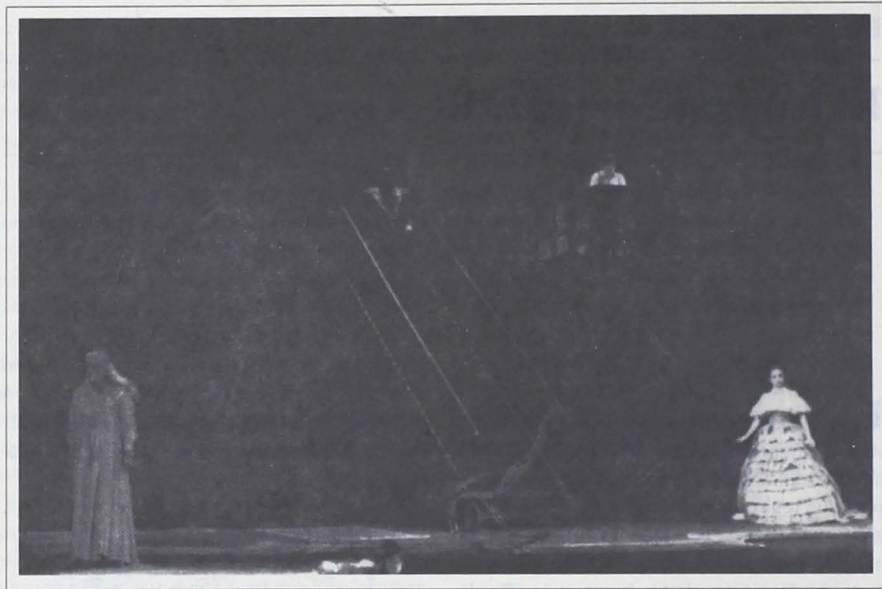
Ejemplo 1. Frase inicial de la ópera

Aunque intervienen elementos rítmicos y tímbricos que confieren un gran interés a este pasaje, los sonidos do y sol son los únicos que se emplean.

El arte, como la vida, se rige por el doble principio de la unidad dentro de la variedad. Nadie compondría una obra con un material tan simple en la época actual.

La escala cromática es el fundamento de la música moderna. Como todos sabemos, comprende un total de doce sonidos que subdividen la octava en otras tantas partes iguales. A diferencia de las escalas mayor y menor, que están compuestas de siete sonidos y fueron el fundamento de la música por alrededor de cuatrocientos años, la escala cromática no es un conjunto organizado de sonidos. Tanto la escala mayor, como la menor, son en sí mismas ideas musicales, ideas que generan nuevas ideas hasta completar el conjunto de la obra, mientras que la escala cromática es tan sólo un repertorio de

\* Ópera en un acto y once escenas de Mario Lavista, basada en el relato de Carlos Fuentes, con libreto de Juan Tovar.

Escena VI de *Aura*. Foto de Paulina Lavista

sonidos. Uno de los grandes retos del compositor actual es conferir un sentido en este universo indiferenciado, sentido que apunta hacia la consumación de la obra. ¿Cómo procede el compositor de *Aura* en la exploración del total cromático?

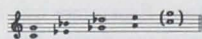
Los sonidos do y sol son el punto de partida. Juntos forman un intervalo de quinta ascendente o cuarta descendente. Podemos imaginar una escala musical como un círculo que se abre a partir de un sonido determinado y se cierra al reencontrar este mismo sonido en la octava superior. El punto más alejado del origen en una circunferencia se ubica a la mitad de su diámetro. El sonido más alejado del sonido a partir del cual construimos una escala se encuentra a medio camino entre éste y su octava; a medida que nos alejamos del segundo, nos aproximamos al primero, y viceversa. ¿Cuáles son, en el contexto de la escala cromática, los sonidos que debemos contraponer a do y sol de manera que ofrezcan el mayor equilibrio y el mayor contraste posible?

Naturalmente, los sonidos más alejados de do y sol. El intervalo de tritono divide la escala cromática en dos partes iguales. El sonido más distante de do es, por tanto, sol bemol; y el de sol, re bemol. Si a partir de sol bemol y re bemol, que como do y sol forman un intervalo de quinta

ascendente o cuarta descendente, contamos un intervalo de tritono, volvemos a encontrar los sonidos iniciales. Obtenemos así una progresión armónica cerrada sobre sí misma:



Disponemos ahora de cuatro sonidos y dos intervalos con propiedades estructurales: la quinta y el tritono. Incorporemos ahora los sonidos más alejados de do, sol, sol bemol y re bemol, los cuales se encuentran a distancia de tercera menor, pues este intervalo divide el tritono en dos partes iguales:



Hemos incorporado de esta manera los sonidos mi bemol, si bemol, la y mi natural y, como elemento estructural, el intervalo de tercera menor. Hemos obtenido, asimismo, una sucesión de quintas a distancia de tercera menor, progresión armónica cerrada sobre sí misma que incluye a la precedente. El papel que esta progresión desempeña en la composición de *Aura* es de importancia fundamental. Como se verá más adelante, determina la estructura formal del *Tema de la casa* y el *Tema de las memorias*.

Nuestro sistema tonal se compone ahora de ocho sonidos y de tres intervalos con propiedades estructurales: la quinta, el tritono y la tercera menor. El método que hemos seguido hasta aquí ha consistido en agregar a los sonidos que nos sirvieron de punto de partida los sonidos más alejados a ellos en el ámbito de una octava y en el contexto de la escala cromática. No podemos continuar con este procedimiento, pues no existe un intervalo que divida en dos partes iguales a la tercera menor. Pero el sistema que hemos elaborado constituye una base insuficiente para comprender la música de *Aura*: es necesario ampliarlo.

Los elementos estructurales del sistema han funcionado hasta ahora de manera autónoma. Es decir, la quinta, el tritono y la tercera menor han interactuado a fin de poner a nuestra disposición, de manera sistemática, un repertorio de sonidos cada vez más amplio. Pero hasta el momento no hemos intentado fusionarlos en una síntesis. La sola idea es atractiva en sí misma, pero, sobre todo, puede arrojar nueva luz sobre nuestras consideraciones y sugerir nuevas alternativas de desarrollo.

¿Cuál podría ser la configuración sonora que sintetizara los elementos mencionados?

El intervalo de tritono se subdivide en dos terceras menores. El tritono posee, por razones acústicas, un gran dinamismo en su configuración externa, pero desde el punto de vista de su estructura interna carece de interés, pues una estructura simétrica no presenta contradicciones intrínsecas y no es susceptible de engendrar movimiento.

El intervalo de quinta no acepta una subdivisión simétrica: o se compone de una tercera mayor y una menor, como en el caso del acorde mayor, o viceversa, de una tercera menor y una mayor, como en el caso del acorde menor. La quinta posee la doble cualidad de presentar, por razones acústicas, una gran estabilidad y, por razones estructurales, una gran movilidad interna. Podemos afirmar, entonces, que este intervalo reúne las propiedades constitucionales a toda expresión artística y a todo lenguaje, así como a todo organismo vivo.

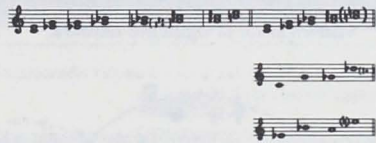
Tratemos primero de desarrollar las posibilidades del intervalo de quinta en el contexto del sistema tonal que estamos esbozando. Los sonidos centrales a do y sol son mi bemol y mi natural.

Este conjunto de sonidos implica la tercera menor, que ha venido desempeñando una función estructural importante. Pero, por interpolación de las notas mi bemol y mi natural, obtenemos una sucesión de dos terceras mayores:



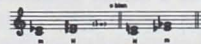
Esta sucesión es la que más nos interesa, puesto que contiene un nuevo elemento estructural, la tercera mayor, que ha sido generado por la quinta y la tercera menor que ya fungían como elementos tales.

Tomemos ahora la segunda tercera mayor de la sucesión mencionada y considerémosla como la primera de una sucesión semejante. Repitamos la operación sucesivamente. Obtenemos de esta manera una progresión armónica cerrada sobre sí misma, más rica, que implica a las precedentes:

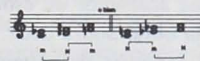


El tritono está implícito en esta progresión. Esta configuración es, entonces, una de las posibles síntesis tonales de los intervalos de quinta, tritono y tercera menor, que hasta el momento habían sido considerados separadamente.

Pero ahora que disponemos de la tercera mayor en nuestro sistema, el tritono puede aportarnos un rico material si dejamos de considerarlo como una simple sucesión de terceras menores. En el ámbito de un tritono tenemos dos posibilidades de combinar una tercera menor y una mayor:



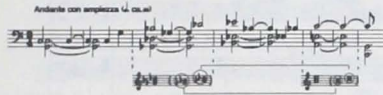
Ambas opciones pueden combinarse de la siguiente manera:



Si continuamos alternando terceras menores y mayores sucesivamente, obtenemos la siguiente progresión, que involucra el total cromático y



que anotamos en el nivel 4 y que serán desarrolladas más ampliamente en los temas subsecuentes:



El Tema de *Aura* es el tema del amor. Se presenta por vez primera cuando Felipe, en el cuarto de Consuelo, duda en aceptar la condición de quedarse a vivir en casa... En este momento entra Aura:

con delicatessa (♩. ca. 60)

Fl. V (Sopr.) *f* *more*

TPP. V (Sopr.) V.A. (Sopr.) *f* *dim. di bruno*

MADRNAL *f*

CEL. *mf* *pp* *mf* *pp*

ARP. *mf* *more* *mf* *pp*

VL. II *pp*

V.C. *pp*

CI. *pp*

Ejemplo 3. Tema de Aura

Reduzcamos este pasaje a sus notas esenciales, a fin de facilitar el análisis:



Encarnación Vázquez y Lourdes Ambriz en el estreno de *Aura*. Foto de Gabriel Figueroa

(♩ = 60)

Distingamos tres planos:

1. La melodía principal, en el primer pentagrama (re-fa sostenido).
2. La progresión de terceras mayores paralelas, en las voces superiores de los pentagramas segundo y tercero (a partir de los sonidos sol bemol y si bemol).
3. Las notas pedal, en el cuarto pentagrama (si y fa sostenido).

Anotemos ahora una sucesión de cuatro terceras, mayores y menores alternativamente, a partir de sol bemol-si bemol, siguiendo el modelo de la progresión del nivel 4, y una sucesión de tres terceras mayores, a partir de mi bemol-sol, siguiendo el modelo de la progresión del nivel 3. Denominémoslas, respectivamente, *Serie A1* y *Serie A2*:


*Serie A1* *Serie A2*



plemente como acorde de paso, pero es muy significativa su afinidad con el *Tema de Aura* (ver el quinto compás del ejemplo 4).

Consideremos brevemente el *Tema de la transformación de Felipe*. (Ejemplo 5)

Este tema evoca el instante de la desintegración de la personalidad del joven historiador. El lector, por sí mismo, podrá encontrar, aquí y allá, vestigios del lenguaje musical que hemos esbozado. Pero sobre todo, es importante observar cómo aquí la música parece extraviarse en el total cromático: una especie de vuelta al caos original.

La ópera finaliza con la reaparición del *Tema de la casa*, el cual se conecta directamente con el principio de la obra. Al último compás sigue el primero, insinuando de esta manera que en *Aura* el tiempo no es lineal sino cíclico. La obra no termina sino que comienza de nuevo. La forma se repliega sobre sí misma, al igual que los sistemas armónicos, que son sistemas cerrados: siempre vuelven al punto de partida. *Aura* es una historia de amor contada con sonidos. Y el amor es algo que nos trasciende.<sup>1</sup> 

---

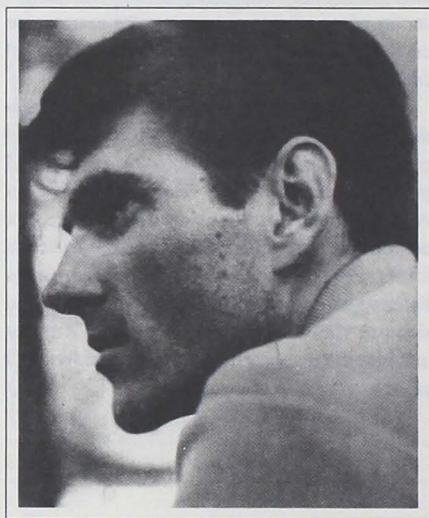
1 Una vez concluido este trabajo, le hicimos llegar una copia del ensayo al compositor de *Aura*, quien nos remitió un breve comentario en el que externaba su opinión acerca del contenido del texto. Es oportuno transcribir aquí el siguiente pasaje:

*Dice Auden que el texto que escribe el libretista no se dirige al público: constituye más bien una carta de presentación dirigida al compositor. El texto tiene su momento de gloria, aquél en el que le sugiere al compositor cierta melodía, cierta armonía; una vez logrado esto debe borrarse y dejar de preocuparse por lo que le pase. Me tiene sin cuidado lo que opinen los críticos del libreto, gracias a él pude escribir la música. En este sentido fue para mí una espléndida carta de presentación.*

## Entrevista a Mario Lavista\*

ANA LARA.— *Mario, ¿cómo te iniciaste en la música?*

MARIO LAVISTA.— En mi casa, mi abuelo, mis tíos y mi madre, fueron siempre amantes de la música. Yo crecí en un ambiente en el que oír música, ir a un concierto o sentarse a ver una ópera era algo natural. Pero mi inicio en el estudio de la música fue gracias a una maestra, Adelina Benítez, que daba clases de música en la escuela primaria a la cual yo asistía. Ella nos hacía cantar, y recuerdo muy bien cómo me quedaba absolutamente hipnotizado cuando la veía en su salón tocando el piano, me parecía maravilloso que eso sonara. Creo que ella se dio cuenta de mi gusto por la música y le pidió a mi madre que me dejara estudiar piano. La respuesta de mi madre fue que no era posible porque no podía pagarlo, entonces la maestra le dijo que no importaba, que ella me daría clases gratis. Además nosotros no teníamos piano en casa, así que la maestra me ofreció también su piano para estudiar todos los días a una hora determinada. Me daba clases dos veces a la semana, nunca sentí que la música fuera algo aburrido y fue ella quien me enseñó lo que era una clave de sol, de fa, la pauta, a leer las notas, la que me colocó por primera vez las manos en el piano. Me dio clases durante cinco años y posteriormente me mandó con su propio maestro de piano: Francisco Gyves. Gyves fue alumno de Angélica Morales y, desafortunadamente, murió muy joven, a los 32 años. Yo estudié con él hasta que cumplí los 17 años. Entonces, mi formación como músico fue a través del piano. Nunca asistí a una escuela de música, toda la enseñanza teórica la aprendí



Mario Lavista

directamente en el piano leyendo música, tocando a Bach, Mozart, Chopin, Debussy, Beethoven, Prokofiev, Bartók, Shostakovich. Llegué a tocar bastante bien, de hecho, una de mis ilusiones era llegar a ser pianista y una de mis frustraciones es no haberlo sido.

Toda mi adolescencia la recuerdo sentado al piano durante horas sin cansarme, fascinado. Al mismo tiempo que estudiaba con mi maestro de piano, estudiaba ingeniería en el Politécnico y tuve que decidir entre estas dos carreras. Por supuesto me decidí por la música porque era lo que me gustaba y porque para mí era mucho más natural estar en el piano tocando que estar en un aula aprendiendo cómo construir puentes. La decisión fue difícil porque, a pesar de que en mi casa la música era algo natural, no era natural que hubiera un músico en la casa, un músico profesional. Lo que finalmente hice fue dejarme reprobar en el Politécnico para que me expulsaran y no me dejaran nunca más entrar, y así sucedió: expul-

\* Realizada en diciembre de 1992.

sado, cero en todo porque no presenté exámenes, y me fui de mi casa, me escapé.

Afortunadamente mi tío Memo, hermano de mi madre, me dio el apoyo que necesitaba a los 17 años. Me dijo: “Si quieres dedicarte a la música tienes que saber que es una profesión muy difícil, es para siempre y nunca acabas de estudiarla. Lo que debes hacer es mandar al demonio a tu madre y a quien se interponga en tu camino, tan sencillo como eso.” A mí me dio mucha seguridad, mucha fuerza tener el apoyo de gente mayor: de mi tío y, naturalmente, de mi maestra de piano.

Yo tocaba bien el piano pero tenía muchas lagunas musicales. Mi amiga Rosa Covarrubias, esposa del pintor Miguel Covarrubias –yo tendría 17 años y ella alrededor de 70– me dijo: “te voy a presentar a Carlos Chávez que es muy amigo mío. Habla con él y dile que quieres ser músico.” Efectivamente me presenté con Chávez, le platicué toda mi historia y se ofreció a seguirme dando clases de piano –era muy buen pianista–, y me recomendó que estudiara otras materias. Héctor Quintanar era alumno de Chávez, y fue a quien le pidió que me diera clases de armonía, análisis y contrapunto. Descubrí entonces que tenía una cierta facilidad para hacer una melodía con armonía tonal, y que me gustaba inventar melodías, pequeños temas. Cuando cumplí 20 años y terminé mis estudios de armonía, hice un pequeño ejercicio que era una especie de sonata muy corta para piano y se la llevé al maestro Chávez. Le gusto y me dijo: “Bueno, y por qué no entra usted al taller, a estudiar composición, pero ahora sí en serio.” Y efectivamente, me pareció una gran idea y entré al taller de composición. Claro, poco a poco, el estudio del piano fue decayendo y cada vez más mi interés se fue orientando hacia la composición.

El ritmo de trabajo del taller de Chávez era realmente extraordinario, trabajábamos de 10 a 2 y de 4 a 8 todos los días de lunes a viernes. Eran 8 horas diarias y los fines de semana nos encargaba lo que él llamaba ‘repentina’, es decir, nos reunía el viernes en la noche y decía: “Bueno, para el lunes tráiganme un minuetto para piano”. Así es que inclusive los fines de semana seguíamos componiendo. Este ritmo de trabajo duró cuatro años. Lo que se veía básicamente era desde Bach hasta Debussy; o sea, tratar de cubrir el final del barroco, la música del clasicis-

mo y todo el romanticismo hasta el impresionismo basándose en dos cosas: el análisis de las obras, a veces muy exhaustivo y audiciones diarias, de dos horas, del autor que se estaba estudiando. Se compraban los discos, las partituras y a oír Beethoven: los cuartetos, las nueve sinfonías, los tríos, las sonatas, durante seis meses estar oyendo nada más Beethoven. Terminaba Beethoven y seguía Schubert, oíamos sus canciones y al mismo tiempo las analizábamos.

La parte de composición consistía en tratar de hacer una serie de obras para diferentes conjuntos instrumentales que iban desde el piano hasta la orquesta, cuarteto de cuerdas, etc., tratando de emplear la armonía que veíamos en ese momento.

Sé que este sistema de imitación es cuestionable porque no facilita el desarrollo de un lenguaje personal, pero debo decir que en mi caso nunca objeté esta manera de enseñanza porque, al mismo tiempo que aprendía muy bien la armonía y a manejarla también, conocía a los compositores, sus obras y su estilo. Eso me parecía realmente apasionante y llegué a tener un buen dominio del lenguaje tonal, a conocerlo en sus entrañas, no solamente a través del análisis, sino a través de la escritura. Terminé el taller a los 24 años.

Simultáneamente con el taller, asistí al curso de análisis que daba Rodolfo Halffter en el Conservatorio. Con él conocí a Schoenberg, Berg, Webern y la teoría dodecafónica.

Un año antes de terminar el taller, había solicitado una beca para irme a estudiar a Francia. Cuando terminé mis cursos en México, al mes exactamente, me fui tres años a Francia. La experiencia tenía que ser forzosamente diferente; en primer lugar, era la primera vez que vivía en Europa. Yo siempre he profesado una enorme admiración por las culturas europeas, y cuando estás viviendo como estudiante te conviertes en una especie de esponja donde todos los días estás absorbiendo algo, sea en la escuela o fuera de ella. Creo que la educación fuera de la escuela en Europa es tan importante como la que tienes adentro porque hay un extraordinario movimiento cultural. Puedes oír estrenos de música, ver exposiciones maravillosas, museos extraordinarios, puedes viajar porque todo está relativamente cerca. Básicamente fue ahí en Europa donde mi interés como estudiante se centró en la música del siglo xx.

*Pero entonces, cuando terminaste tu formación en México, no tenías un trabajo de compositor, no tenías obra propia.*

Tenía muy poca. El maestro Miguel García Mora y Héctor Quintanar organizaban ya los festivales de música contemporánea y me pidieron que les escribiera una obra. Esta fue mi primera obra, digamos, libre, para flauta, vibráfono, contrabajo y barítono; era un monólogo basado en la última parte de una obra de Gogol. Había, además, otro pequeño festival en la Casa del Lago que dirigía el escritor Juan Vicente Melo y fue él quien me hizo el primer encargo "pagado": dos canciones con textos de Octavio Paz que después publicaría Halffter en Ediciones Mexicanas de Música. Esta fue mi primera obra publicada.

*¿Estas obras eran seriales?*

Sí, claro que no se trataba de un serialismo muy ortodoxo pero, efectivamente, estaban basadas en una serie, aunque tratada de una manera muy libre.

*Entonces debió ser un choque bastante fuerte llegar a la competencia europea, donde los jóvenes ya tienen una gran cantidad de obras. ¿No fue apabullante para ti?*

No, la verdad no. En realidad mi interés al estar en Europa era seguir estudiando y seguir aprendiendo, no tenía la menor intención de entrar a una competencia como compositor. Seguí aprendiendo naturalmente durante esos años y seguí componiendo mi propia música, además de frecuentar diferentes cursos como el de Jean-Étienne Marie en la Schola Cantorum que era un curso dirigido básicamente a la música y las matemáticas. Me interesó aprenderlo aunque no me identifiqué jamás con este tipo de trabajo; sin embargo, a través de su clase pude conocer otras maneras de pensar en la música, otras maneras de hacerla y, sobre todo, conocer la obra de ese momento de Xenakis. Te estoy hablando del 67, 68, 69. También tomé ciertos seminarios aislados; recuerdo uno extraordinario con Henri Pousseur, el músico belga, quien dio un curso sobre Webern. Gracias a este curso descubrí realmente a Webern,

porque la orientación del maestro Halffter era más hacia Schoenberg y Berg. Este encuentro me marcó definitivamente en mi vida.

Simultáneamente tomaba un seminario con Nadia Boulanger donde analizábamos Schubert. A mi nunca me ha parecido contradictorio estudiar a Schubert y luego estudiar a Webern. Con Nadia Boulanger tomé algunas clases en grupo en su casa al norte de París en un departamento viejo, precioso, Éramos unos veinte en su casa. Al entrar a ese curso Nadia Boulanger enviaba a los que entrábamos por primera vez con otra maestra más grande que ella quien se encargaba solamente de educación auditiva. Yo la tomé con Fernando Lozano e íbamos dos veces por semana. Al llegar la señora se sentaba en su piano, tú agarrabas tu papel pautado y empeza-



*Héctor Quintanar (ca. 1965) y Rodolfo Halffter*

ba el dictado: tocaba... a ver, qué fue...; luego, armonías... Era tan viejita que a veces empezaba a dar los dictados y se quedaba dormida. Todos los que estábamos ahí nada más nos mirábamos. A los dos minutos abría los ojos y seguíamos, era una señora maravillosa. Esta era la educación auditiva porque las clases de Nadia Boulanger eran sin partitura. Ella veía a Schubert, una sonata por ejemplo, pero el análisis era de oído. Había que escuchar qué acordes eran, a dónde se mueven... Clases realmente reveladoras, muy finas, muy refinadas. Yo creo que es una de las más grandes maestras que ha habido. De todas maneras, creo que un análisis sobre el papel es muy necesario; pero lo que Nadia Boulanger quería era que abrieras tus oídos, que realmente comenzaras a oír bien.

También tomé un curso, en 1968, en la Reihnsche Musikschule de Colonia con Stockhausen, durante seis meses, sobre su música. En ese momento él estaba muy interesado en los procesos de improvisación. De esa época son sus partituras verbales. Hacíamos el viaje una vez a la semana Julio Estrada y yo, de París a Colonia. Nos quedábamos dos días en el curso y nos regresábamos a París. De aquí guardo un recuerdo de gran señor de Stockhausen. Nosotros no teníamos dinero, entonces Julio y yo teníamos que viajar en tren en la noche, para llegar como a las 4:30 de la mañana a Colonia y poder bajarnos en la estación, meternos a la catedral y ahí dormir un poco, porque así ahorrábamos el hotel y no teníamos que pagar más que un sólo día de habitación. Cuando Stoc-



Mario Lavista, 1966

khausen se enteró de esto, le pidió a un ayudante que nos consiguiera un hotel bueno, pero baratísimo. Creo que nos consiguió un descuento para que pudiéramos pasar esos dos días en el hotel sin tener que dormir en la iglesia y llegar, claro, frescos al curso.

También recuerdo que Henri Pousseur impartió un seminario sobre John Cage. En este seminario conocí realmente la obra y la manera de pensar de John Cage. Nos recomendó que compráramos y leyéramos *Silence*, su primer libro. Con Cage se abrió otra puerta. Con Cage se abre o se cierra, pero es otra puerta, al fin. Recuerdo el seminario de percusiones para compositores que tomé con Christopher Caskel en donde nos enseñó a escribir para cada instrumento, a ordenarlos físicamente y en la partitu-

ra. Ese mismo año Ligeti dio un seminario en Darmstadt y yo pensé que al entrar al curso iba a aprender la música de Ligeti y para mi sorpresa lo que vimos fue Schubert y Mahler porque en ese momento, evidentemente, esos dos autores estaban influyendo en su música. Fue revelador ver de qué manera tan diferente podían analizar Schubert Nadia Boulanger y Ligeti. El punto de vista de Ligeti me parecía mucho más contemporáneo porque veía la música de Schubert y Mahler desde la visión de la música actual, entonces descubría ciertos pasajes en Mahler que parecían escritos el día anterior.

A mí me marcó muchísimo mi estancia en Europa, el haber conocido no solamente a Stockhausen, a Xenakis, el haber asistido a los estrenos de Berio, de la *Sinfonía* o de *Laborintus*, el haber ido a los estrenos de Boulez; en fin, estar ahí era extraordinario. Recuerdo una serie de conciertos dedicados a Berio, una semana completa, doce horas al día en la sala Pleyel, creo, encerrarse y empezar a oír la música de Berio, y él estaba ahí, daba charlas, platicaba. Conocí a Messiaen, que me impresionó mucho: era conocer a un clásico. Me acerqué a él para que me firmara una partitura y para saludarlo. Lamentablemente nunca tomé un curso con él. Me hubiera gustado escuchar su

análisis de los conciertos para piano de Mozart. Cuando estos nombres se hacen de carne y hueso y tú eres joven, se vuelven más importantes, de alguna manera te marcan y te abren los oídos, te enseñan a oír de otra manera, a poner en tela de juicio o a reafirmar lo que tú estás pensando. Es muy enriquecedor.

Bueno, éstos fueron, básicamente, los estudios que hice mientras, simultáneamente, seguía componiendo.

*¿Y qué sucedió a tu regreso, después de esos tres años en Europa?*

En la clase de Stockhausen se hacían prácticas de improvisación musical. En París mismo formamos un efímero grupo de improvisación Julio Estrada y yo, y otros dos discípulos de Jean

Étienne-Marie. Al llegar a México fue casi natural que tratara de formar un grupo de improvisación. Formé junto con otros tres músicos el grupo Quanta.

Estábamos interesados en la creación–interpretación simultánea y en las relaciones entre la música en vivo y la electroacústica. Tratabamos de conocer y dominar un proceso musical mental muy diferente al proceso de composición sobre el papel. En primer lugar ante la hoja pautada hay tiempo para pensar, para reflexionar, mientras que la improvisación musical es casi un acto reflejo, en el que la intuición y la espontaneidad desempeñan un papel de primer orden ya que las ideas tienen que salir una tras otra. Para mí la experiencia en el grupo Quanta fue capital. Pero decidí abandonar la improvisación básicamente por dos razones: una es que necesitaba volver al papel pautado, a la escritura, a la reflexión; y la otra porque la improvisación se agota, empiezas inevitablemente a recordar lo que has hecho en las improvisaciones anteriores y te descubres, ante un problema formal, echando mano de la memoria, no tanto improvisando sino recordando lo que hiciste antes frente a una situación conflictiva similar. Poco a poco la improvisación deviene un acto de memoria. Además, como casi no hay tiempo para pensar, la forma siempre es muy sencilla, casi siempre es la misma, es como un arco: comienzas, poco a poco llegas a un clímax y después acabas la improvisación como la iniciaste. Nunca tiene la variedad y sutileza formal que puedes obtener al reflexionar y al componer en una hoja de papel pautado.

*¿Qué sucedió después de que dejaste Quanta?*

Yo seguía componiendo además de improvisar. De esos años son mi *Pieza para un(a) pianista y un piano*, *Game* para varias flautas y *Cluster* para piano, que hice al alimón con mi amigo el pintor Arnaldo Coen. Estábamos inmersos en ese momento en el arte conceptual. Nos reuníamos a platicar, a “crear” ideas, nada más. Entre ellas estaba la idea de *Cluster*, una obra evidentemente conceptual; también de esa época es *Cronos* para relojes despertadores, una obra que guarda cierta relación con el poema sinfónico de Ligeti para metrónomos.

*¿Qué tan ligado estabas en ese momento con John Cage, tenías algún contacto directo con él?*

Efectivamente en esa época también estaba muy cercano a John Cage, sobre todo a su pensamiento; pero es que hablar de John Cage es hablar de un hombre tan extraordinario, tan generoso... Pero de todas maneras se puede hablar críticamente de él. El pensamiento de John Cage me parece fundamental para entender buena parte del arte del siglo xx. Se trata de un pensamiento liberador, si se quiere. Pero hay ciertos aspectos con los que nunca pude concordar. Uno de ellos está relacionado con la introducción del azar en la composición o en la interpretación musicales. No me convenía, ni me convence dejar al puro azar la composición de una obra y su interpretación. Pero claro, en el caso de Cage hay razones, no solamente musicales, sino filosóficas y estéticas para adoptar esa posición. Me parece que seguir a John Cage por ese camino de la indeterminación total es un callejón sin salida, solamente lo pudo hacer John Cage porque en él siempre hubo una congruencia entre su arte y su vida. No era una pose vanguardista, como sucede con sus imitadores. Sin embargo, el llamado azar “controlado” ha sido frecuentado con gran maestría e imaginación por compositores tan enormes como Lutoslawski. Pero claro, aquí se trata de estructurar y darle forma a una obra. El resultado (o los posibles resultados) ha sido previsto por el compositor.

*¿Cómo fue que te separaste de la vanguardia?*

Bueno, visto en retrospectiva, pienso que la vanguardia fue muy enriquecedora, se aprendió mucho de ella, abrió los oídos; pero lo que esa vanguardia proponía era ser, a toda costa, original y novedoso de obra a obra, es decir, una obra tenía que superar a otra precedente. Este concepto lineal hoy, por fortuna, está erradicado. Si hacía una obra, *Cluster* por ejemplo, no podía ni debía alimentarme de ella, tenía que partir de otra idea aparentemente novedosa y original, ya que era mucho más importante la idea que sostenía a la obra que la obra misma. Se trataba de obras más interesantes como pensamiento, como concepto, que como realización. Cuando eres muy joven y estas inmerso en la vanguardia, te distraes mucho oyendo al mundo, queriendo estar al día para no quedarte atrás, pero después reflexionas y ves que realmente es un error, que lo importante es componer aquello que oyes internamente y que si eso que oyes no se puede identificar con una vanguardia, no importa, es

irrelevante. Yo abandoné la vanguardia poco a poco, en los años setenta, y pienso que el descubrimiento de las nuevas posibilidades técnicas y expresivas en los instrumentos tradicionales, fue un momento determinante en mi vida. Empecé a componer lo que yo estaba escuchando internamente y me dejó de preocupar el estar adelante o atrás de algo. Con esta convicción empecé a trabajar a mediados de los años setenta en estrecha colaboración con algunos instrumentistas amigos míos. Se suscita una relación íntima, pues se escribe no sólo para un instrumentista, sino para una persona con características muy particulares. Intento así evitar que surja una desavenencia entre sus gestos, su manera de tocar, y la obra que le estoy ofreciendo. Hoy la música está recuperando el placer, la belleza, el erotismo.



Grupo Quanta. De izquierda a derecha: Juan Herrejón, Nicolás Echeverría, Mario Lavista y Antero Chávez. Collage de Arnaldo Coen

*Y llegamos nuevamente al tema del renacimiento, aunque de otro tipo...*

A mí me atrajo desde un principio el llamado renacimiento instrumental porque entre otras razones me parece fascinante y enriquecedor trabajar con un intérprete, y porque es maravilloso descubrir que un instrumento tradicional aún guarda dentro de sí múltiples voces que tienen todavía que ser escuchadas. Debo agregar que he podido trabajar en esta dirección

debido, sobre todo, a que hay en México espléndidos instrumentistas interesados en la exploración e investigación de estas nuevas posibilidades. La flautista Marielena Arizpe fue la primera que comenzó a dominar estas técnicas y con ella comencé a componer una serie de obras para flauta. Los compositores mexicanos debemos sentirnos afortunados de poder trabajar con músicos como Horacio Franco, Luis Humberto Ramos, Wendy Holdaway, Guillermo Portillo, Roberto Kolb, el dúo de guitarras Castañón-Bañuelos, el Cuarteto Latinoamericano, el Trío Neos y otros más, ¿no crees?

*Pero antes de comenzar este tipo de trabajo compusiste algunas obras, ¿no?*

Si, escribí *Quotations* para violonchelo y piano, un *Trío*, poco tocado, para violín, violonchelo y piano y *Lyhannh* para orquesta. Son obras, si se quiere, de transición.

*Tanto en Quotations como en Lyhannh, así como en obras tuyas posteriores, recurres a la cita como base de la composición, sólo que en las últimas, como en Clepsidra para orquesta, te citas a ti mismo.*

En efecto, en *Lyhannh*, el *Trío* y *Quotations* utilizo fragmentos muy pequeños, casi irreconocibles, de algunas obras y a partir de este material, como rompecabezas, voy armando la obra. En *Clepsidra* lo que hice fue componer una obra con material propio, con fragmentos de otras obras mías. Yo creo que ahí se cierra este proceso. Bueno, debo señalar algo en cuanto a la cita musical. A mí me ha interesado saber cuáles son las constantes en la música occidental más allá de los estilos y de las épocas. Creo que una de ellas es la cita musical. Ponte a pensar que en su nacimiento la polifonía en Occidente, estamos hablando del siglo VIII o IX, está basada en un *cantus firmus*, es decir, en un canto que ha sido tomado de la liturgia, que no es una invención del compositor, y a partir de esta melodía prestada, de esta cita musical, se estructura la obra, es curioso, ¿no? Ejemplos hay muchísimos, Alban Berg es un gran amante de la cita. En el concierto de violín cita un coral de Bach, en la *Suite lírica a Tristán e Isolda*. Berio también, y no me refiero a la cita como *collage*, sino a basar inclusive toda una composición en un elemento ajeno a ti como sucede con la *Segunda Sinfonía* de Mahler en la *Sinfonía* de Berio.

*El trabajar nuevas técnicas instrumentales te ha llevado a replantearte también tu música orquestal. Pienso, por ejemplo, en Aura, en donde empleas a la orquesta de una manera totalmente diferente que en Lyhannh o Ficciones. ¿Cuáles son los problemas ante esta nueva manera de escribir para orquesta?*

Efectivamente hay una influencia directa del trabajo que he hecho con los instrumentos en el hecho con la orquesta. El empleo que hago de los multifónicos y de otras técnicas en los instrumentos de aliento, y del mundo de los armónicos en las cuerdas, me ha llevado a buscar un equilibrio orquestal diferente. Por ello, mi música orquestal cambió después de escribir *Ficciones*. La introducción de las nuevas técnicas instrumentales en el mundo de la orquesta me mostró otros caminos, otras posibilidades tímbricas, otras maneras de plantear y de lograr un equilibrio adecuado.

*Tu has trabajado con los instrumentos, incluso con la orquesta, de una manera muy personal, te hallas inmerso en ellos; sin embargo la voz se ha quedado, de alguna manera, rezagada en ese desarrollo instrumental.*

Tienes razón. Cuando trabajo con la voz, sea en canciones, sea en la ópera, el tratamiento es tradicional; la voz no está siendo explorada. Esto no sucede, por ejemplo, en compositores como Berio que nos ha mostrado una nueva vocalidad, pero en mi caso, cuando trabajo con la voz la sigo tratando en forma convencional. En mi ópera *Aura* el tratamiento de la voz, a diferencia de la orquestación, es tradicional. En realidad jamás me planteé otra cosa, nada más quería que cantara. Pero sigue siendo un, llamémosle así, problema serio para mí la exploración de la voz, la nueva vocalidad.

*Pero creo que tiene mucho que ver con el hecho de que te interesa que el texto se entienda.*

Sí, claro. Al plantearme eso no podía tratar a la voz con una nueva vocalidad porque entonces no se entendería, las palabras no tendrían sentido, como es el caso de la *Sequenza* para voz de Berio en donde el texto es un mero pretexto y en donde la voz tiene, simplemente, gestos vocales. A este respecto, recuerdo también el *Lohengrin*

de Sciarrino que es una ópera casi totalmente realizada con base en gestos, hay una nueva vocalidad, la voz no dice nada textualmente, "dicen" los gestos de la voz.

*Hay momentos en la historia musical en donde el lenguaje no corresponde a la forma, en donde la forma empieza a estorbar en el desarrollo del lenguaje. Tengo la impresión que, sobre todo en la ópera mexicana, sucede esto, que de alguna manera se está buscando una nueva forma de hacer ópera en un modelo formal viejo.*

Lo que pasa con muchas óperas contemporáneas, incluyendo la mía y las de mis colegas mexicanos, es que partimos de un libreto en un sentido tradicional, partimos de una historia que queremos contar y partimos de un diálogo



*Gabriela Ortiz, Mario Lavista y Joaquín Gutiérrez Heras.  
Foto de Walter Corona Best*

entre los personajes. Si se pensara en otro tipo de planteamiento en donde el libreto fuese concebido de otra manera, en que la historia que se cuente no tenga que ser, necesariamente, lineal, entonces creo que no sólo se podría dar un tratamiento nuevo a la voz, sino encontrar una forma nueva. Cuando Berio estuvo hace poco en México dijo que él descreía mucho de las óperas que se basaban en un libreto tradicional, porque no le parecía adecuado que los personajes estuvieran prisioneros del libreto, que él quería, más bien, liberarlos del libreto.

*Y en tu caso, ¿qué problemas encontraste con el libreto de Aura?*

Mira, la dificultad para mí fue, en primer lugar, el idioma. Como no hay una rica tradición de ópera en español, me costó mucho trabajo hacer cantar en español. Decir, por ejemplo,

“buona sera” cantando, es algo, diría yo, natural, con un idioma que lleva cuatro siglos al servicio de la ópera. En cambio “buenas tardes” puede sonar bastante ridículo. Lo que hice fue encabalar el texto en una línea vocal muy cercana al recitativo, evitando grandes saltos melódicos. Mi tratamiento vocal fue bastante discreto, un poco (o un mucho) a la manera de Debussy.

*¿Marcó Aura un parteaguas en tu trabajo?*

Sí, y estoy satisfecho con ella. La orquestación fue el resultado de muchos años de trabajar y componer música de cámara y creo que pude lograr la atmósfera que buscaba. Además fue la primera vez que trabajé con una forma larga, de una hora sin interrupción; las formas que siem-



Gerhart Muench y Mario Lavista, 1980

pre había manejado eran formas cortas de 10 a 20 minutos como máximo, pero escribir una hora continua fue para mí un reto.

*¿Y qué hay de tu relación con la literatura?*

Bueno, yo creo que eso es algo que ha seguido otro camino, es el camino del lector nada más. Es inevitable que en un momento dado influyan tus lecturas no solamente en tu forma de ser y pensar, sino en la manera de acercarte a tu propio arte. Yo creo que se trata de afinidades poéticas, afectivas.

*Pero es seguramente esta afinidad con la literatura la que te hizo formar la revista Pauta.*

Mi amor a la literatura, a la lectura, me hizo concebir una revista en donde la literatura desempeñara un papel muy importante y en la que los músicos y los lectores pudiéramos conocer lo

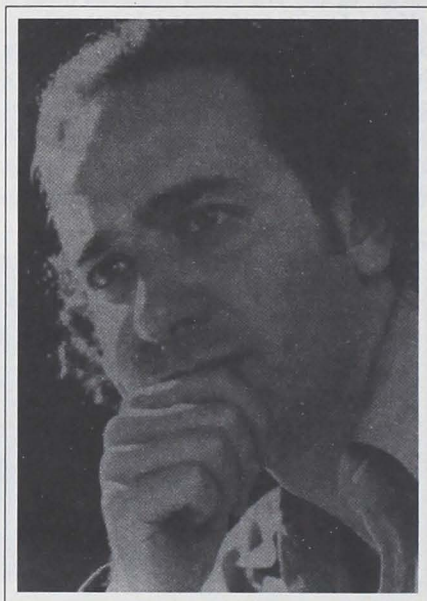
que opinan o han opinado los escritores y los poetas acerca de la música. Desde un principio la pensé casi como una revista de literatura cuyo contenido fuera únicamente la música. De ahí que los jefes de redacción de *Pauta* han sido siempre escritores: Guillermo Sheridan, Juan Villoro y actualmente Luis Ignacio Helguera. La característica de *Pauta* es que se planteó desde un principio que no debería ser una revista de corte técnico, se concibió para que los artistas que no fueran músicos y los lectores comunes y corrientes, leyeran acerca de la música, eso sin descuidar tampoco ciertos aspectos técnicos que son necesarios: análisis de obras de compositores, los artículos sobre las nuevas técnicas instrumentales, que son únicamente para músicos, tratando así de lograr un cierto equilibrio en su contenido (aunque siempre con una marcada tendencia a la literatura y a la poesía). De alguna manera, una revista es casi todo lo contrario al compositor, porque como compositor eres bastante dogmático con respecto a tu propia obra, tienes tus preferencias y tus gustos, en cambio una revista debe abrir el panorama. Los gustos son limitados, por lo menos los míos lo son, me gustan pocos autores, oigo casi siempre las mismas obras, pero como director de una revista hay que abrir las puertas a todas las tendencias aunque no comulgue con ellas. Lewis Coser ha dicho que las revistas son parteras de la historia. Son parteras de la historia y al mismo tiempo son testigos de la historia. En muy buena medida una revista sirve para conocer el clima cultural que prevalecía en una época determinada. Si queremos conocer qué sucedía, culturalmente hablando, a finales de los cuarenta en México, hay que leer *Nuestra Música* y tendremos una idea bastante clara del clima cultural musical que prevalecía en esa época. También creo que es importante, cuando se hace una revista, tratar de no repetir lo que hace otra, sino, más bien, complementarla. Pongo el caso de *Heterofonía* y *Pauta*, me parece que no tienen nada en común. *Heterofonía* va por un camino y *Pauta* por otro, pero si alguien lee dentro de veinte o treinta años *Heterofonía* y *Pauta* tendrá una idea bastante fiel del clima, de la temperatura cultural que prevalecía en los ochenta en México. Las revistas son, repito, testigos y parteras de la historia. ♪

## Entrevista a Julio Estrada\*

---

CARLOS SANDOVAL.- ¿Cuándo y por qué empezaste a usar la graficación como técnica composicional?

JULIO ESTRADA.- El método de graficación puede dar acceso a un espacio que debió existir en la antigüedad, en momentos próximos a las primeras fantasías musicales del hombre, donde no existían todavía los límites escalísticos y estilísticos de las tradiciones culturales. Al poder reintegrar a través de la gráfica estructuras acústicas más próximas a la naturaleza, podemos acceder a formas de música menos abstractas, que por sus aspectos pueden identificarse como figurativas. Por mi parte, durante varios años utilicé gráficas para representar transformaciones sonoras, sobre todo en obras relacionadas con la improvisación, como *Memorias, para teclado*. De una forma enfática, por su relación con el dibujo, empleé la graficación en 1969 en la composición de *Persona*, trío vocal que estrené en Francia, con el conjunto *Neo-Neo*. En esta pieza la escritura tenía una orientación muy distinta a la de mi obra actual, e implicaba símbolos que correspondían a transformaciones sonoras específicas, como la contracción y expansión; idea que había aprendido de los procesos composicionales de Stockhausen, en 1968. *Persona* pide a los intérpretes improvisar a partir de una partitura gráfica. Esta notación, imprecisa con respecto a la realidad sonora, no



Julio Estrada

depende sino de la voluntad y de la calidad musical de los propios intérpretes, en quienes se deposita la carga de ofrecer un resultado talentoso. Basado en la improvisación, busqué por largo tiempo la espontaneidad y la libertad en la música a través del ejecutante. No las logré como hubiese querido; eran una espontaneidad y una libertad ajenas, no más; de ahí que mi idea de espontaneidad en la improvisación comenzara a proponerse como una forma de socializar la música.

Influido por la ideología de Stockhausen —que consideraba su música de improvisación como una forma de “echar a andar” la musicalidad del intérprete— pensaba que todo mundo, no sólo los músicos, tenía capacidades musicales, y que mi función entonces era dejar de componer mi música, para estimular enton-

---

\* Temixco, diciembre de 1992. La presente entrevista fue realizada como parte de un trabajo más extenso sobre la obra de Estrada, que será publicado tanto en México como en algunos países de Europa. La entrevista se concentra en temas relacionados con la graficación en el proceso composicional, el uso del continuo en música y, más en general, la trayectoria del compositor.

ces la creatividad de la gente por medio de procesos improvisatorios, ya que, en la época en que estudié en Francia, entendí que se había perdido, de manera amenazante para la música y los jóvenes músicos, una de las cualidades esenciales de la invención musical: la fluidez, la inmediatez o la posibilidad de emerger desde el pensamiento hasta el sonido mismo. Así, en 1970 creé un grupo en la UNAM, que se llamaba *Comúsica*, nombre que apuntaba hacia una música común, entre todos, como en el *Neo-Neo*. En el grupo nos proponíamos hacer una música espontánea, más allá de la que se escribía en esa década y la anterior.

En lo que respecta a la diferencia entre mis primeros intentos de notación gráfica y los métodos que logré desarrollar después, hay un cambio definitivo en la relación con la composición y con el intérprete, donde la notación se convirtió en una forma de fijar con precisión las ideas, en vez de proponer el estímulo de estas ideas en los demás.

En 1976 escribí con cierta rapidez un apunte orquestal, *Luz y sombra del tiempo*, para enviarlo a un concurso de composición. No obtuve otra recompensa que la de haberme internado en un nuevo proceso de graficación, que me permitió registrar la idea en sólo 15 días. En esta obra la notación ya no era simbólica sino de orden físico: representaba la evolución de masas sonoras orquestales a través de la graficación de un parámetro —la altura sonora— contra el tiempo. La notación ya no era simbólica sino que representaba evoluciones físicas más “realistas”; por ejemplo, el movimiento complejo de masas sonoras. Esta notación fue posible gracias a la graficación de la altura del sonido contra el tiempo. La experiencia me abrió la puerta a una música que permitía cambios fantásticos, mucho más libres; recuerdo algunas imágenes interiores como si fueran remolinos sonoros transformándose en un espacio libre.

Por un camino diferente y con mayor exigencia debido a la precisión gráfica, volvía a encontrar en este proceso de graficación aquella idea de libertad en la improvisación. Aquí podía prescindir por primera vez de la referencia a escalas, lo que al mismo tiempo implicaba una interrogante sobre el modo de organizar este espacio nuevo. Durante cerca de tres años perdí todo referente respecto a metodologías de composición, lo que me hizo buscar soluciones a la

idea dinámica de esta experiencia reveladora.

Entonces, en esa época escribí dos o tres composiciones para orquesta, que no concluí, y el *Canto naciente* para octeto de metales, que entiendo como un parteaguas en mi producción musical.

*¿Podrías describir esa obra? ¿Por qué un parteaguas?*

El *Canto naciente* es una síntesis de las ideas de composición que planteaba en los *Cantos* desde 1974. En esta obra puse en práctica las ideas básicas de la teoría del espectro interválico en el tratamiento de la escala de doce sonidos y también de la *teoría de grupos finitos*, en lo que se refiere a la distribución de los intérpretes en un espacio de tipo cúbico y transformaciones cinéticas virtuales. En *Canto naciente* utilicé de manera clara en cuanto a la graficación y a la representación de transformaciones de tipo continuo un pasaje al centro, hecho de movimientos



Karlheinz Stockhausen. Foto de Clive Bardas

casi convulsivos y de precipitaciones hacia el grave en todos los instrumentos. En una primera versión de la obra, este pasaje consistía en articulaciones escalísticas (en todos los instrumentos), que en particular en las trompetas y cornos me parecían demasiado torpes al no dar la impresión de una transformación realista, sino al parecer justamente escalas precipitándose. Eran bastante simbólicas una vez más, pero en este caso porque procedían estructuralmente de la escala cromática y coincidían con la atmósfera del lenguaje musical de algunas músicas del inicio de este siglo, donde la escala representaba un absoluto para los sistemas de composición.

Un año después del estreno intenté una nueva versión de este pasaje. Buscaba una representación más precisa del movimiento de las precipitaciones. El resultado fue un pasaje, de

unos 20 segundos, hecho de *glissandi* semejantes a fluidos. Gracias a las bondades de la graficación musical, el resultado modificaba con mucho el carácter anterior de la composición. Con ello ingresé a un espacio musical completamente distinto: mi oído estaba acostumbrado a las funciones derivadas de los sistemas musicales, y la experiencia del registro gráfico del pasaje de *Canto naciente* reorientó mi audición hacia un campo más libre donde las evoluciones sonoras podían ser más ricas al darse en un ambiente siempre en movimiento.

Después del *Canto naciente* escribí una composición muy espontánea, el *Diario* para cuerdas, última obra en la que utilicé escalas. En ella exploraba transiciones de tipo continuo—que no había logrado definir en intentos anteriores, inconclusos—, utilizando semitonos y cuartos de tono.

*¿Hay aquí alguna relación con tus investigaciones sobre interválica?*

En general en el *Diario* casi todo es espontáneo e intuitivo, incluso melodías y armonías. Mis investigaciones sobre la interválica, en vez de incrementar mi interés composicional en el tema, me hicieron, paradójicamente, abandonar poco a poco mi relación con la música hecha de escalas: cuando las operaciones se efectúan sobre posiciones precisas, como con los tonos o con funciones derivables de aquéllos, las transformaciones del material tienden a la combinatoria interválica y con ello se alejan de la manifestación espontánea de fantasías sonoras libres, tema central de mis investigaciones más recientes. Sin embargo debo decir que, con relación a la sensación perceptual de continuo en la música de género escalístico, los giros dinámicos de carácter fantasioso me eran reconocibles en obras clásicas, como el final de la Séptima sinfonía de Beethoven, por ejemplo, que me sugería imágenes de remolinos sonoros.

En 1978 conocí por Xenakis su primera composición, *Micenas Alfa*, realizada sobre el sistema UPIC. Dos años más tarde pude trabajar en Francia con este sistema, en el que compuse *Eua'on*, una pieza radical en relación al continuo y cuya forma de graficación continua representó un límite para los recursos de cálculo temporal y de edición de aquella versión de la UPIC. Con esa computadora podía lograr la transformación precisa de los cambios de un fluido

sonoro, y mucho de *Eua'on* tiene que ver con dicho tipo de evoluciones en la naturaleza. La experiencia al graficarlas me hizo revivir lo importante de la relación que desde la infancia había tenido con el viento, tan cercano a la voz humana, y cuya voz reencuentro en los textos de Rulfo. Al lograr con la UPIC estas transformaciones, reencontré mis influencias extramusicales donde, de nuevo y por otros medios, lo simbólico dejaba su sitio a lo realista: sin conocer el comportamiento real de un fluido, pude intuirlo gracias al método de la graficación, que me dio



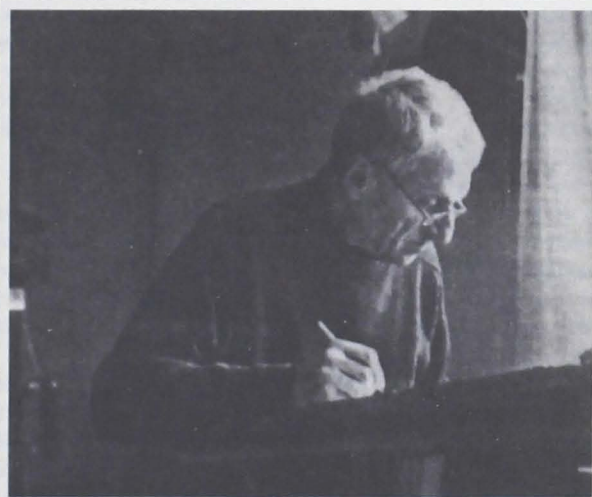
Juan Rulfo. Foto de Flor Garduño

acceso directo a la anotación de dinámicas naturales y a la espontaneidad. Debo decir que en la máquina diseñada por Xenakis, esta directriz no buscaba ni partía de un espacio referencial de tipo continuo—idea, ésta, de orden estético—, sino que se basaba en una concepción profundamente liberal, fincada en la relación con el usuario. Este aspecto la distingue de los demás equipos actuales.

Aquella recuperación de lo intuitivo contribuyó a revolucionar mi pensamiento composicional. La experiencia me permitió recobrar, por ejemplo, aquellos movimientos de lo imaginario que tenía de niño, a los diez años, que tenían un perfil semejante al de mis fantasías recientes (lo particular era dónde ocurrían: antes, dentro de un estilo musical rígido y, luego, desplegados en un ámbito libre). La experiencia reveladora de *Eua'on* me llevó a encontrar un

nuevo registro de lo propio, incluso influyente en mi propia firma, cuyo movimiento es similar a las evoluciones de algunas de mis melodías.

El impacto del proceso de registro y su posibilidad de audición casi inmediata me indujeron a investigar el universo continuo. Esta investigación a veces se desarrolló usando métodos similares al psicoanálisis, lo que me condujo a una observación más sistemática de lo imaginario y de lo intuitivo a partir de formas de representación tan elementales como el ritmo del dibujo.



Iannis Xenakis. Foto de Guy Vivien

*Aplicas términos como "ideas musicales", "imaginación musical", "espontaneidad" y "fantasías sonoras" para describir procesos creativos similares, al parecer todos ellos internos. ¿Esto implica que toda idea musical es espontánea, o que está restringida a la audición interna, o que las ideas musicales son improvisadas; que la fantasía sonora siempre está ligada a la invención? ¿No hay diferencia entre una idea musical y una fantasía sonora?*

La invención musical puede ser abstracta, incluso si es espontánea, pero la imaginación puede abrirse a influencias como las de la naturaleza para intentar reproducir los fenómenos que encontramos en ella, transformaciones próximas a los movimientos que ocurren en la mente, a su vez también parte de la naturaleza. Desde la óptica de mi trabajo, y a diferencia de otros compositores, me interesan los procesos ligados

al imaginario más que aquellos relacionados con lo constructivo. Es la distinción que encuentro entre la música de Mozart y la de Bach. En general, los procesos constructivos en mi obra reciente tienden a encontrar su estrecha relación con las necesidades de lo oído interiormente, si bien mi obra mantiene un rigor en su concepción y métodos de representación.

*Has señalado la importancia del sistema UPIC en tu desarrollo como compositor y sin embargo no la has utilizado de nuevo, aunque te sirves de los métodos gráficos.*

Debo decir que desde 1980, antes de trabajar con la UPIC, había querido dibujar ritmos utilizando una forma semejante a las que dicha máquina emplea para graficar el sonido. En la *Sinfonía cinética*, en homenaje a Copérnico, que inicié sin terminar hacia 1970, diez años antes (y cuando carecía de una tecnología apropiada a mi filosofía teórica) me proponía crear una nueva relación, también acústica, entre sonido y ritmo. Aquella obra mantenía una estrecha relación entre la velocidad de las fundamentales rítmicas y las fundamentales sonoras, don-

de cada sonido mantenía una correspondencia de múltiplo armónico de una velocidad. Esta idea encontraba su origen en las propuestas de Stockhausen —recién surgida la música electrónica— en las que sólo se vislumbraba, sin concretarse, esta identidad entre sonido y ritmo. A pesar del trabajo que le dediqué, decidí abandonar la *Sinfonía* porque tendía a convertir el proceso de composición en una fórmula automatizante, además de que no tenía la experiencia para resolver el problema de forma intuitiva.

En 1981 utilicé la computadora del CCRMA de Stanford y no me satisfizo del todo. La experiencia de utilizar la UPIC (diseñada para la graficación de frecuencias audibles y que no me permitía graficar el ritmo) me apartó de los equipos y a la vez me animó a buscar soluciones nuevas en la composición de música instrumental. Así, gra-

cias a algunos intérpretes virtuosos, pude desarrollar técnicas conducentes a una música acústicamente competitiva con las proezas de la tecnología.

En *Eolo'oolin* para seis percusionistas, propuse la generalización estructural del sonido y del ritmo utilizando métodos de graficación. En la concepción de esta obra se reconoce una frecuencia (en el sonido, la altura, y en el ritmo, la duración), una amplitud (en el sonido, la intensidad, y en el ritmo, la acentuación) y un timbre (en el sonido, la composición armónica, y en el ritmo, la composición de complejos basados en una fundamental de duración).

Finalmente, en los *yuunohui*, puse en práctica esta concepción metodológica en la composición del sonido y del ritmo: utilicé, para el sonido, los parámetros de frecuencia, de intensidad y de variación tímbrica a través del arco. Mientras, en el ritmo, la velocidad del arco, siempre acentuada y el vibrato de la altura, entendido como un *tímbrico rítmico*. En los *yuunohui* la escritura intenta distribuir la importancia de la composición del sonido y del ritmo de forma más equilibrada, de manera que los parámetros que tendían a aparecer inadvertidos en la composición musical tradicional—por ejemplo la intensidad, el timbre por lo general fijo, o el ritmo basado en patrones discontinuos, o el vibrato, siempre en términos de velocidad muy relativos—pudieran ser controlados con precisión, próximos a una escritura semejante a los resultados obtenidos en un laboratorio de música electrónica. Al hacer esto quemé una vez más las naves—costumbre española en América—, como parte de una vocación por resolver toda incógnita que surge en mi música. Este proceso fue una muerte y un nacimiento: eliminé la influencia de mi historia musical sonora, evidente en los cantos, con su perfil contrapuntístico; y modifiqué la relación entre el pensamiento musical y la memoria. Los *yuunohui* están hechos del fluir del tiempo.

Mi experiencia personal decía que retornar el pasado podía equivaler en composición a quedar petrificado en estructuras de tipo discontinuo—como ocurre en la Biblia con la mujer que duda entre alejarse del sitio de donde viene o convertirse en una estatua de sal—, mientras que una nueva relación con el fenómeno temporal podía implicar a la intuición en la búsqueda de soluciones metodológicas y estructurales. Lo

intuitivo en música no es nuevo; sin embargo, el método que seguí implicaba una nueva idea de la composición donde la inventiva predomina sobre una materia musical aún no organizada dentro de un lenguaje. ¿Cómo concebir una composición espontánea sin el riesgo de caer en la improvisación y que a la vez pudiese alcanzar a tener control sobre la estructura? A mi entender, ello lo podía posibilitar una forma liberal de contrapunto al interior de un espacio continuo, aliada a una concepción algebraica. Por una parte, la imitación contrapuntística (en otros parámetros) de las tendencias de movimiento de las trayectorias primarias, permite conservar una misma identidad en la información; por otra, la transformación de trayectorias por medio de simetrías y de rotaciones de tipo continuo en un espacio tridimensional, logra mantener lo característico en el movimiento.

*¿Pero estas formas algebraicas de variación no implican una forma de regresar al pasado, recurriendo a la memoria del escucha para que reconozca formas que ya había escuchado? Parece buscar la unidad en tu música a partir de la memoria del escucha.*

En el fondo, mis largos años de estudio de contrapunto y de armonía están expresados en las relaciones interparamétricas de los *yuunohui*: el contrapunto no es desechable en música; al contrario, su empleo viene en apoyo de la unidad de lo imaginario, como en este caso. A su vez, la restricción tradicional de los “movimientos paralelos” en armonía tiene por objeto evitar que se reduzca la sonoridad, de ahí que propone los movimientos en sentido contrario entre las voces como base de la riqueza acústica. En los *yuunohui* manejo los parámetros de manera cercana a la conducción armónica de las voces. No para volver a la música antigua: en los *yuunohui* destruyo sonoridades del pasado, pero cuidó bien de hacerlo con raíces que son casi arcanos en música, como la imitación y el juego interactivo de fuerzas dinámicas. Intento conservar esa coincidencia con los fundamentos dinámicos de la armonía: la conducción de las voces y la interacción de sus movimientos.

Por otra parte, las alternativas de estructuración en el continuo son diversas. Mi método se basa en una síntesis de los distintos parámetros para integrarse en una especie de fluido. Intento que aquella variación energética natural de la

que ya hablé, se encuentre en mi propia música. Los *yuunohui* son una música monofónica y multiparamétrica que utiliza un recurso antiguo, que me liga a tantos otros que lo han hecho música en el pasado.

¿Hay alguna proposición formal en los *yuunohui*? No en cada uno de ellos, pero sí en conjunto: los *yuunohui* están hechos de pequeñas secciones ensambladas. Tienen en común el manejo multiparamétrico y no pretenden una organización de la forma que no sea una secuencia, casi como una *suite* de pequeños fragmentos. Al aplicar la *teoría de redes*, sin embargo, permutó el orden de dichas secciones en cada nueva versión. Así, cada versión tendrá una

superponer la audición de varios solos, dichas versiones ilustran la filosofía de la obra en su concepción de una riqueza paramétrica y de unidad del proceso compositivo. En *Ensemble 'yuunohui* la misma cantidad de energía fluye en paralelo en dos o más instrumentos. Es una forma distinta de contrapunto, como un unísono entre parámetros. A la vez es una forma didáctica que deja al oyente percibir que los cambios observados en un parámetro dado mantienen la misma energía al ocurrir al mismo tiempo en otro de alguna versión escuchada en paralelo. Las versiones colectivas que he podido oír —gracias a Stefano Scodanibbio, Barbara Maurer y los Arditti— muestran una textura

vertical novedosa, donde los movimientos contrastantes entre los parámetros de un solo instrumento se ven multiplicados. El escucha llega a reconocer que se trata de la misma música: imaginemos la imitación del aletear de un pájaro a través de movimientos ondulatorios en el agua, por ejemplo. El medio no será idéntico, pero la energía de los cambios tenderá a percibirse de manera muy semejante.

Al final de *Ishini'ioni* para cuarteto de cuerdas, un canon multiparamétrico dedicado a Conlon Nancarrow emplea una idea que extiende

combinación de secciones distinta de las demás. Por ejemplo, en un conjunto de secciones de I a VII, las secciones I y II podrían conectarse de la siguiente forma:

I                    II, IV  
II                    III, V, VII

Este recurso, que puede asociarse con las investigaciones desarrolladas en colaboración con Jorge Gil en *Música y teoría de grupos finitos* es, en mi opinión, muy útil en el diseño de la forma. Si bien cada versión de los *yuunohui* tiene una secuencia particular, la versión original de estos no fue particularmente propositiva en la forma. Me interesé más en la forma en *Ensemble 'yuunohui*, composición que rige las versiones colectivas para realizar dúos, tríos y cuartetos, utilizando las cuatro partituras. Al

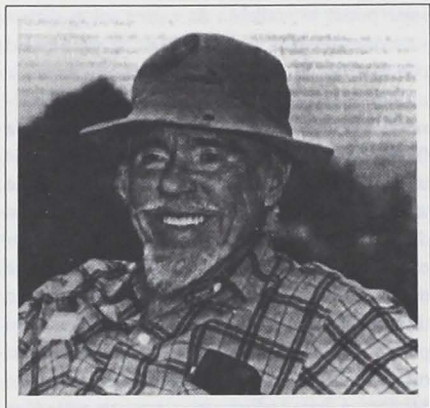
de aún más el concepto de imitación: lo que hace un parámetro será imitado por otro, dentro del mismo instrumento, para ser imitado enseguida por otros instrumentos con un desfase temporal.

*¿Hasta dónde esperas que el escucha pueda percibir todas estas minúsculas evoluciones, tímbricas por ejemplo?*

Propongo la totalidad de ese fluido continuo que se dispersa o coincide por momentos, o que permanece quieto en un aspecto mientras se mueve en otro. No pido del oyente que perciba un ambiente multiparamétrico, aunque lo va a percibir sin saber que se trata de ello. Creo que la eficiencia de la técnica de composición en este caso sería que el público percibiera una música



Cuarteto Arditti



Conlon Nancarrow

cuya construcción, riqueza o relaciones estructurales fuesen tan diversificadas como en la realidad. A pesar de su evidente constructividad no me propongo la audición de los factores formales que he diseñado en mi música sino la de aquellos que provienen de la vivencia imaginaria. El fin de teorías, métodos y construcciones formales es el de reproducir con mayor exactitud lo escuchado interiormente. Los conceptos de contrapunto y de armonía tienen un sentido indirecto profundo: las transformaciones que aplico a mis objetos no buscan ser reconocidas formalmente, ni intentan guardar una "memoria" de la tendencia del movimiento imaginario; tan sólo la evocan.

Intento buscar la participación de la intuición del otro dentro de un terreno en el que no exista un lenguaje preconcebido entre el compositor, el ejecutante y el oyente. Cuando llega a nuestros oídos una música que no refiere a un lenguaje musical, al menos conocido, nuestras alternativas de relación con esta música se reducen de modo radical. Tan sólo podemos seguirla sin racionalizaciones, para buscar quizá explicaciones o afinidades, o por el oído, para poderla seguir internamente a través de sus evoluciones. En la medida en que podemos seguir la música con nuestra mente y con nuestro oído, podemos lograr acercarnos a ella, identificando elementos afines a nosotros. Nos ocurriría casi lo mismo con la danza, donde somos mucho más espontáneos que en la audición de la música; al danzar al son de una música, la seguimos con movimientos. Diría que en la mente del oyente *danzan* los movimientos, a veces semejantes a la

danza de movimientos internos que ocurren en el compositor al crear su música.

*...Esperas del escucha una intuición similar a la que tuviste cuando creaste la música...*

No similar, pero... cercana, al menos compartida: no necesariamente idéntica, sino capaz de identificar y de seguir las evoluciones de la música.

*¿Crees que el escucha podría percibir esta idea de fluidos, de evoluciones continuas sin detenerse a pensar cómo está construida la música? ¿Esperas que el escucha se concentre en este aspecto nada más? ¿Es ésa la razón principal de los yuunohui?*

Primero respondo a tu última cuestión: mi razón principal ante los *yuunohui* es componerlos; que haya un intérprete y un escucha es secundario, si bien no despreciable. La idea que predomina en mí es la de poder representar por escrito lo oído interiormente.

*...Pero en relación con el resultado...*

...No impondría nada en el escucha. Creo que cualquier oyente, al estar enganchado a la evolución de alguna música, puede seguirla en el tiempo propio de la obra, o abstraerse para observarla de manera más objetiva sin seguirla. Esto sucede con toda la música, pero me parece que en el caso de obras como los *yuunohui*, *Eua'on* o *Ishini'ioni*, el oyente, a falta de una experiencia similar o del conocimiento de un lenguaje musical cercano, tiende a buscar otras correlaciones, la realidad misma, por ejemplo; u otras experiencias donde el conocimiento racional no ha descubierto todavía la forma de operación que rige aquello, aparentemente musical en cuanto que está conducido por una sensación de tiempo similar a la de un fluido. Al ser una música basada en la manifestación de lo intuitivo, una de las tendencias que con mayor frecuencia he observado en el oyente, es la de una audición que se ve obligada a acudir a la propia intuición. Ante fenómenos como los fluidos, donde hay elementos caóticos regidos por una misma tendencia colectiva, nuestros intentos de comprensión tienden a ocurrir en niveles elementales, donde sólo pueden funcionar momentáneamente. En contraste, ante lenguajes musicales cuyo orden pueden compararse racional-

mente con el espectador, las alternativas de relación se incrementan a través de la memoria cultural en común.

Un amigo compositor, Gualtiero Dazzi, me decía, después de escuchar un dúo de los *yuunohui* que, al igual que había que enseñar a algunos intérpretes la técnica de ejecución, había que enseñar al oyente a oír las obras, cuya percepción ocurría en un nivel distinto del tradicional. Estoy de acuerdo con él, pero a mi entender es mejor no dar una llave segura al oyente para integrar su percepción plena al proceso, incluso a riesgo del rechazo total.

En el caso de la música que he hecho en los últimos diez años, las opciones del oyente se simplifican: el rechazo o la aceptación. Quizá el escucha no pueda identificar algún sentido filosófico de belleza que le conduzca a una interpretación estética de lo que oye; y quizá también se encuentre desarmado en su posible relación con la obra. A mi entender, será en el impacto primario y elemental con la música donde quizá encuentre una forma de belleza basada en esa relación distinta de la que había tenido, o una explicación filosófica ante esa forma de relación. O también, sencillamente, que toda forma de relación sea rechazada. La audición de música religiosa tiene características semejantes a los procesos de comunicación como el que menciono: al escuchar un oratorio, por ejemplo, se sabe que refiere a un pensamiento místico. Posiblemente podamos establecer alguna identificación, aun cuando no se comparta la religión. Quienes admiran la música religiosa no son todos creyentes, pero sí capaces de compartir el ambiente generado por la música, incluso si es místico. Lo que intuimos de la música y de los datos que puedan acompañarla —textos religiosos, por ejemplo—, nos permitirá detectar que se trata de religión. Toda emoción en torno a la música me parece fundamental. No podría indicar cuál es aquella que en mí podrían generar los *yuunohui*, ya que no tengo la intención, ilegítima, de orientar al otro.

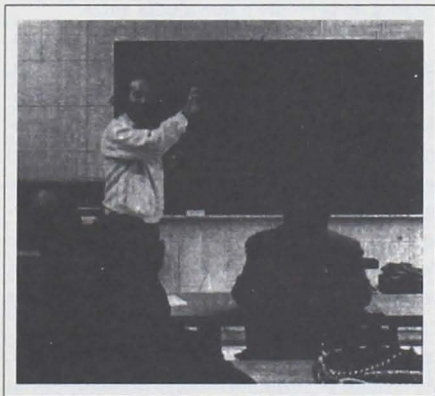
En composición me parece fundamental el intento de alternativas más refinadas en el pensar musical, más allá de los métodos y las teorías. Ahí donde la música es capaz de referir a estados de la mente cuya riqueza empírica se dé en la dimensión psicológica más cercana a la autenticidad del ser y a su verdad íntima. Basta el ejemplo reconocible del *Requiem* de Mozart

como perfecta traducción del estado psíquico a la música, para tenerlo como meta entre las más altas en composición. Ello, en contraste con el problema de la incompreensión de cierta música contemporánea, cuyos rompimientos exigen encontrar soluciones sin volver al pasado y cuyos logros sólo debían ser las bondades de los recursos que ella misma va creando.

Aplicando la crítica a mi propia obra, *Eua'on*, *Eolo'oolin*, los *yuunohui*, y en cierta forma *Ishini'ioni*, menos primaria que las anteriores, inician apenas un pensamiento musical cuyo único logro a futuro sería el de convertir en música esas voces internas que acuden en el momento de la invención. Estoy convencido de que lenguajes musicales como el que utilicé en los *Cantos* no llevan a encontrar una solución.

*¿Cómo relacionarías este aspecto sublime, entre comillas, de la música, con la intuición del escucha? ¿Dónde empieza a intuir la música y hasta dónde se deja llevar por los conocimientos que tiene de ella o por su propia cultura general? ¿Habría que prescindir de la cultura, del conocimiento del escucha? ¿Usarías el conocimiento del escucha para crearle un estado de intuición, o delimitarías estos dos factores, cultura e intuición?*

Primero, no le pondría comillas a sublime. Segundo, no usaría nada del oyente que no fueran sus oídos y su intuición primaria. Tercero, prefiero ignorar todo sobre el oyente; saber demasiado sobre él es usar una ventaja que no me interesa; dejemos eso para quien quiera dominarlo.



Julio Estrada en su cátedra. Foto de Paulina Lavista

Tu pregunta llega como avalancha e intentaré responder al conjunto de tus interrogantes con una parábola: hace unos meses escuché en la radio en París a un cantante árabe que me produjo una gran emoción, referida a algo en verdad privado: su forma de cantar al sostener la voz y conducirla hacia los senos frontales—donde resuena como si al cantar se estuviera recordando, meditando—era la más cercana a la mía al cantar a solas. Si bien podía asociarla a los *druphads* de la India, sus características eran distintas. Aquel cantor me pareció sublime en la medida en que reconocía esa manera de dirigir la voz hacia una zona sublime del pensamiento, ahí donde podía intuir el registro del pensamiento en que se encontraba. Me pareció en extremo cercana a mi cultura privada, como un cantar solitario que hasta ahora no había compartido. Fue una influencia decisiva para hacer más incisiva hacia lo interior mi búsqueda actual. Aquel canto me parecía, en sus articulaciones melódicas, entonaciones e inflexiones, estar ajustado a este proceso de colocación de la voz ahí en el registro donde la música envía lo intransferible. Reconozco aquí la importancia de la cultura en el sentido de compartir una afinidad en un nivel donde lo étnico y lo privado se confunden. Me atrajo más que la música europea que conozco, en la que el proceso de identificación cultural, en mi caso, ocurrió de una manera menos intensa, menos relacionada con sensaciones de un registro físico del pensamiento musical. Sin embargo, es gracias a la tradición musical europea que oímos a Mozart, cuyo *Requiem* me parece la perfección del equilibrio entre la forma y la manifestación de esos estados de la mente a que aludía antes.

Intentando dar otra respuesta a tus preguntas, te diría que intuyo en el *Requiem* de Mozart, en sus tonos, ritmos, combinaciones y sonoridades, un estado particular de vibración o de movimiento que quizá debió ocurrir en la mente del autor al crearlo. La transmisión de ese estado de la vibración en el interior—reflejarlo para dejarlo vibrar en el exterior—me parece el fin último de la música. Ello me hace considerar a Mozart como un auténtico precursor de Freud en la búsqueda del universo íntimo. Es el origen metafísico lo que conmueve al escuchar a Mozart; si partimos de su humorismo, su dramatismo, las inflexiones del canto, la fantasía que refleja a través de la voz, son un tesoro de cambios ince-

santes y acertados, que identificamos como caracteres de su música. Poder evocar aquellos estados por medio de la cultura que conocemos, como lo hace Mozart, es un signo de perfección. ¿Podemos hacerlo sin esa cultura, a partir de una búsqueda aislada, exploratoria y solitaria? He ahí la extraordinaria aventura composicional y el riesgo filosófico que emprende toda música en verdad nueva. La posibilidad de manifestación del universo privado como ocurre en Mozart, en Bach o en Beethoven no se ha vuelto a dar con la misma intensidad y perfección en música. La música de ésta o de épocas futuras no puede dejar de aspirar a ese último fondo, núcleo del proceso creador.

*Me dijiste, conversando sobre tu cuarteto, que algunas de sus partes representan lo que escuchaste internamente. Ahora dices que esta sublimación está aún en proceso y que todavía no consideras haberla logrado. ¿Qué significa que hayas escuchado en la ejecución de tu cuarteto algo imaginado internamente? Y en todo caso ¿cómo podría percatarme de ello? El escucha está perdido, dado que no hay en tu música referencia alguna, todo es espontáneo. Si escuchamos una obra de Revueletas, podemos intuir dónde el compositor es él mismo, fuera de las imposiciones de estilo y forma predominantes en su época. Intuimos partiendo de un conocimiento colectivo, no exclusivo de los compositores. Cuando este conocimiento no existe, o el escucha no forma parte de él, ¿a través de qué elementos podrías sublimar tu música, si no es a través de alguna referencia dentro del conocimiento del escucha o del tuyo propio?*

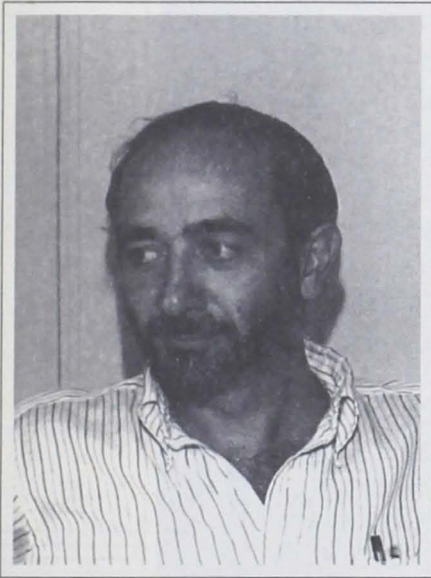
En los *yuunohui*, predomina una escritura mucho más orientada a la estructuración formal y espontánea que a la representación de fantasías precisas: busco ciertas transformaciones del sonido, que construyo por medios acústicos y relaciones de orden estructural. En el caso de *Ishini'ioni*, el acceso a la composición es distinto; se trata de un dictado interior constante, incesante. En la obra no hay más que uno o dos pasajes cuyo origen sea una intención de tipo composicional puro. Al oír la ejecución de mi cuarteto, mi preocupación sería que lo escuchado en el exterior coincidiera con lo interno. En particular, los métodos de composición que he ido diseñando mantienen un interés especial en la detección del pensamiento musical intuitivo y en la libre manifestación de la fantasía, conside-

rada como materia esencial, origen de toda problemática formal posterior. Como todo proceso, sin embargo, exige ser profundizado. No creo haber dominado todavía la transmisión de esos estados de la mente, si bien intenté registrarlos.

El cuarteto es, en el contexto de toda mi obra, uno de los primeros pasos en el intento de partir de la fantasía y escribirla con la mayor exactitud. La prueba es larga en cuanto que requiere entender cómo funciona un proceso auditivo; su comunicación a través de la combinación perceptiva de las evoluciones temporales de la música, y su integración a la memoria. ¿Cómo opera mi universo privado en la percepción del

tación de las voces de la mente. Ahora bien, otra cosa es el funcionamiento de la intuición del oyente al compartir un lenguaje musical —el “conocimiento colectivo” que mencionas. Esa filosofía sería cercana a la de la música religiosa o a la del nacionalismo mexicano, donde el lugar para lo colectivo ocupa un sitio que predomina sobre lo privado. Aun así, en contra de la política cultural que ha pretendido apropiarse de la obra de Revueltas, la comprensión de su música no ocurre sólo en el universo colectivo; son sus elementos privados los que permiten reconocerlo.

Me preguntas cómo es oída mi obra por otros; que cómo podrías percatarte “de que lo oído fue imaginado internamente”. No es obligatorio que eso ocurra en el oyente; basta saber que el proceso de comunicación queda en un nivel intuitivo. En cuanto al proceso interior, único que me es dado ver, puedo decir, por una parte, que en los *Cantos* intenté una comunicación de lo metafísico en música a través de lo melódico, dentro de los cánones del lenguaje musical europeo. Pienso que no encontré una solución propia sino, de alguna forma, una cierta sumisión al lenguaje ajeno. Por otra, que en los momentos en que la música que oía internamente era cercana a la vida, no encontré un lenguaje casi hecho que me dejara cantarla. Mi música, desde el rompimiento total con lenguajes establecidos a partir de *Eua'on* intenta la identificación equivalente al registro de lo propio, incluso si ello me ha hecho atravesar por lo más elemental, antes de alcanzar a establecer plenamente un lenguaje privado. De una forma primaria una vez más, me gustaría referirme a unas grabaciones de voces de niños que no dejarán de impactarme por su contenido: son llantos de recién nacido, de cansancio, de sueño, de hambre, de cólico, de miedo. Son universales; pertenecen, por encima de las culturas, a lo que a mi entender serían gérmenes de esa expresividad de carácter metafísico que hereda el canto. Acceder a aquellos registros y a otros tantos no es trivial; puede hacerse con o sin cultura, es cierto, pero a través de un proceso que implica, esencialmente, introspección. Creo que la evolución del conocimiento sobre el universo psíquico puede contribuir a alcanzar en cada uno los distintos registros de ese canto, para intentar incorporar en la música esas voces distintas. Lo esencial, entiendo, es hacerlo de una manera autónoma y propia. ♪



Julio Estrada

oyente cuando escucha *Ishini'ioni*? No lo sé, si bien pienso que la obra exige ser oída en un nivel intuitivo. Mi experiencia interior es por definición distinta, en cuanto que en ella es posible percibir aspectos que buscaba en mi música.

Los pasos dados han servido para reconsiderar algunos pasajes o para permitir avanzar en direcciones que parecerían funcionar. Pero, por encima de ello, la experiencia me abre a una audición liberada de lo propositivo que tiene esa obra. Las últimas experiencias en mi producción a través de ciertos pasajes de la ópera *Pedro Páramo*, entran dentro de una concepción cercana a la de una música como canto de represen-



PAŃSTWOWA OPERA I FILHARMONIA  
W WARSZAWIE

*Program*

XII KONCERT SYMFONICZNY  
PIĄTEK  
11. XI 1949 r. godz. 19

•

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ FILHARMONII WARSZAWSKIEJ

BLAS GALINDO  
DYRYGENT

W PROGRAMIE MUZYKA MEKSYKAŃSKA

•

1. REVUELTAS - Cuquihuevec
2. PONCE - „Chapultepec” trzy szkice symfoniczne  
a) Wioana b) Nokturn c) Śpiew i taniec
3. GALINDO - Nocturno
4. MONCAYO - Sinfonietta
5. GALINDO - Sonos Mariachi

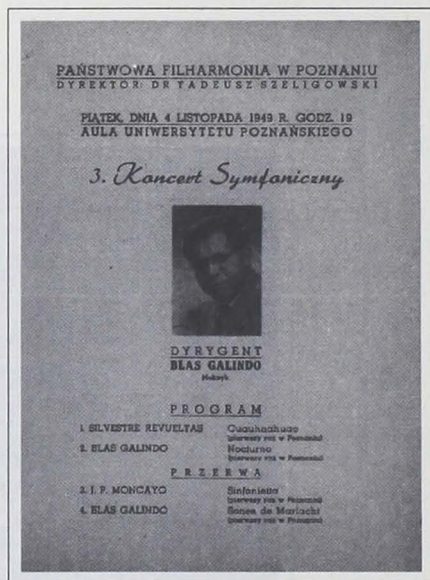
Po trzecim numerze programu - 10 minutowa przerwa

Varsovia, 1949

## Impresiones de mi viaje a Polonia\*

Siempre he sentido una gran emoción al llegar a una ciudad desconocida, pero cuando llegué a Varsovia mi emoción fue más intensa, porque allí tenía una comisión precisa que desempeñar, y además, porque sabía que el Concurso Chopin, al cual había sido invitado para tomar parte como miembro del jurado calificador, tiene justamente una fama internacional, ya que de él salieron concertistas famosos como Uninski, Oborin, Maluczynski y otros.

En el puerto aéreo me recibieron el señor Rudnicki, director de la oficina del Concurso y otras personas. La amabilidad y sencillez con que me recibieron me hicieron sentirme con mucha confianza, pues parecía que hacía mucho tiempo que había tratado a esas personas; pero en el recorrido del puerto aéreo al hotel tuve una gran depresión al observar tanta destrucción en la ciudad. Fui alojado en el Hotel Bristol, el cual estaba siendo reparado de las averías producidas durante la guerra. En el hotel me encontré con mi compatriota y amigo Orlando Otey y su esposa. Otey, residente en la actualidad en Filadelfia, fue a concursar como participante libre. Al día siguiente, fue a saludarme Carlos Rivero, quien hacía unos días había llegado a Varsovia. Ese mismo día salimos en un coche del Comité a visitar la ciudad. Primero estuvimos en la parte que había sido reconstruida hasta ese momento, luego vimos el túnel que simplifica el tráfico y que está hecho con todos los adelantos modernos; después la plaza nueva, el puente y la parte del otro lado del Vístula, la cual quedó intacta



Poznan, 1949

después del bombardeo, y por último las ruinas del Gueto y los montones de escombros por muchas partes de la ciudad. ¡Si a mí me hubieran contado que el hombre había sido capaz de causar tanto destrozo material...! Seguramente que el destrozo moral que quedó en el espíritu de los humanos al terminar la guerra, fue más grande que las ruinas que estaban ante mis ojos; y ahora como un contraste natural, como una rebeldía a la miseria humana que les dejó la guerra, el espíritu de los polacos se ha fortalecido y hasta se ha rejuvenecido. Esto se refleja en la reconstrucción rápida y organizada con que están rehaciendo la ciudad de Varsovia. El ritmo del trabajo en la reconstrucción es acelerado y en verdad vi que en dos meses fue levantada la calle del Noviciado con las casas de las dos aceras totalmente terminadas. El exterior de cada casa, me dicen, es idéntico a la que fue destruida, pero el interior está moder-

\* Plática sustentada en el Palacio de Bellas Artes el 20 de febrero de 1950.

nizado, utilizando los adelantos de la arquitectura moderna.

Yo esperaba con ansiedad el primer día del Concurso para distraerme y no sufrir más al ver tanta destrucción, y el 16 de septiembre por la mañana fuimos citados para la sesión inaugural. En ella se habló de las bases y de la seriedad del Concurso.

Ese mismo día se inició la primera eliminatoria.

El concurso comprendía tres pruebas: la primera fue para los concursantes que no la realizaron en su país, y en ella se presentaron diez candidatos de los cuales sólo fueron aprobados dos. En esta eliminatoria no tomó parte Carlos Rivero, porque ya la había realizado en México.

La identidad de los concursantes se conservó oculta y el público no tuvo acceso a la sala.

La segunda prueba fue muy interesante porque en ella se pudo apreciar la alta calidad de los pianistas. La identidad de los concursantes se conservó oculta para el Jurado pero no para el público, el cual llenaba la sala en cada sesión. Cuarenta y un concursantes tomaron parte en esta prueba, correspondiendo once a Polonia, siete a Hungría, seis a la Unión Soviética, cinco a Austria, tres a Brasil, dos a Bulgaria, dos a Inglaterra, uno a Rumania, uno a Italia, uno a Alemania, uno a México, uno a Francia y uno a Checoslovaquia. Como ustedes se dan cuenta, estuvieron representados trece países en la segunda etapa del Concurso. De los cuarenta y un concursantes [sic], solamente fueron aprobados dieciocho, correspondiendo a cinco países entre los que se cuenta México.

La tercera prueba fue a la vista del público y del Jurado, pero la calificación era individual y reservada. Esta prueba consistió en ejecutar un concierto de Chopin acompañado por la orquesta.

El grupo de concursantes presentado por Polonia estuvo muy bien seleccionado y en él se apreció una técnica magnífica de pianistas. El grupo, en sí, parecía que iba actuando en equipo. Lo mismo aconteció con los concursantes de la Unión Soviética, los cuales, también en grupo, revelaron tener una escuela de magníficas bases técnicas. Creo que es muy importante hacer notar que los jóvenes soviéticos que participaron en este Concurso tienen una edad muy corta, lo cual revela que iniciaron sus estudios musicales muy temprano y que, en consecuen-

cia, cuentan con la edad suficiente para realizar una magnífica carrera.

El concurso en total duró un mes, pues el 17 de octubre fue la entrega de premios.

Las calificaciones en la tercera etapa diferían en pocos puntos, lo cual quiere decir que la calidad de los actuantes era siempre buena; tenían un alto nivel técnico e interpretativo; por esta razón hubo un empate en el primer premio entre Halina Cerny Stefanska de Polonia y Bella Davidovich de la Unión Soviética, y por este motivo se otorgaron dos primeros premios de un millón de Zlotych para cada una de las triunfadoras. El segundo premio de 800,000 Zlotych correspondió a Barbara Hesse-Bukowska de Polonia. El tercer premio de 600,000 Zlotych a Waldema R. Malciszewski de Polonia. El cuarto premio de 550,000 Zlotych a Jerzy Murawlew de la URSS.

Hubo en total diecisiete premios, entre los cuales Carlos Rivero obtuvo uno de 50,000 Zlotych y un diploma, además Halina mereció el premio de la mejor intérprete de la mazurka.

Carlos Rivero, consciente como siempre, estuvo estudiando con mucho cuidado mientras llegaba el día de su actuación. Su técnica y la comprensión de las obras le merecieron una buena calificación en el Concurso. El público lo recibió con grandes muestras de simpatía y él correspondió a estas espontáneas manifestaciones tocando con entereza y profundidad. Rivero dejó en el espíritu de los varsovianos la impresión de que México va por buen camino hacia el triunfo del arte musical.

El Jurado estuvo compuesto por veintidós miembros, casi todos ellos de reconocido prestigio como pedagogos o concertistas. Entre ellos citaré a Marguerite Long y Lazare Lévy de Francia; a Drzewiecki, Trombini-Kazurowa, Sztompka y Szpinalsk de Polonia; Mendelsohn de Rumania; Sieriebiakow y Oborin de la Unión Soviética; Hedley de Inglaterra; Tagliarion del Brasil, y otros. Varios de ellos se presentaron como recitalistas o como solistas de la Filarmónica de Varsovia y esto les brindó la ocasión a los concursantes de escuchar a quienes los calificaban y aprender prácticamente de ellos.

Todos fuimos muy bien atendidos. Había un equipo de intérpretes que nos ayudaron a resolver el problema del idioma.

Varias personas me han preguntado que si el Concurso alcanzó la seriedad que debe tener un

acto internacional como ése; yo siempre he contestado con un preciso *sí*.

La organización tan cuidadosamente pensada no permitía que hubiera *chanchullo*. Las pruebas se efectuaron en la Sala Roma, la cual fue acondicionada especialmente para el Concurso.

Siempre se evitó que los concursantes y los jurados cambiaran impresiones antes de cada sesión; ellos tenían una entrada a la sala y nosotros otra. La Sala del Jurado estuvo acondicionada en el tercer piso del teatro. Tiene una forma semicircular con una mesa ancha en el centro, siguiendo la misma línea de la sala; la pared del fondo está cubierta de cortinas para evitar el reflejo del sonido; los balcones que dan al teatro tienen una ancha persiana que evita la visibilidad pero permite oír con claridad. La acústica de esa sala es magnífica, no se pierde detalle.

Cada uno de los jurados disponía de un gran cuaderno en el cual anotaba el número del concursante y el programa que iba a ejecutar. En el momento de escuchar las obras, el jurado podía hacer sus anotaciones personales y al final de cada una anotar la calificación.

Al terminar el programa se sumaban las apreciaciones y el resultado se dividía entre el número de ellas. El cuaderno tenía una parte desprendible en la cual se anotaba la calificación definitiva con número y con letra, el número que le correspondía al concursante, el nombre del Jurado y la fecha; luego se desprendía ese billete y se depositaba en una bolsa; dicha bolsa era lacrada y depositada en un cofre. Antes de que las calificaciones fueran depositadas no se permitía hacer comentarios o manifestaciones de agrado o desagrado. Al terminar la eliminatoria se nombró una comisión de escrutinio, a la que tuve el honor de pertenecer y la cual hacía el recuento de los votos.

Hasta ese momento no se sabía oficialmente el nombre del concursante, digo oficialmente, porque en la segunda eliminatoria, al salir de cada sesión, ya se nos decía y en la tercera, el público y los jurados podíamos ver al ejecutante. Durante el escrutinio cada uno de los miembros del Jurado tenía una tabla con los nombres de los votantes. El Secretario decía la calificación que cada uno había otorgado, la cual se anotaba en aquella tabla.

Cuando uno de los concursantes era alumno

de alguno de los miembros del Jurado, el voto de éste era retirado. Luego tres máquinas sumadoras hacían la operación. La suma se dividía entre el número de votantes y el resultado era la calificación del concursante.

Por esta exposición se darán ustedes cuenta de que no pudo haber trampa en este magnífico Concurso.

Después del Concurso yo inicié una gira de conciertos, dirigiendo exclusivamente música mexicana. En mi programa incluí *Chapultepec* de Ponce, *Cuauhnáhuac* de Revueltas, *Sinfonietta* de Moncayo, y *Nocturno* y *Sones Mariachis* [sic] de un servidor.

Mi primer concierto fue en Lódz, ciudad industrial. La orquesta me dispensó una magnífica acogida desde el primer día de ensayos. Estaban tan interesados en la música mexicana, tanto por los giros melódicos como por los ritmos y las combinaciones armónicas, que me ofrecieron trabajar aun en el día de descanso que les correspondía. Esta manifestación fue muy grata para mí. La orquesta es joven pero con gran entusiasmo y mucha disciplina. El concierto salió muy animado y el teatro estaba completamente lleno. El público gritaba al final, de tal manera, que me hicieron repetir los *Sones Mariachis*. A continuación una comisión de obreros me obsequió con flores como un símbolo de amistad fraterna hacia los obreros de nuestro país.

Mi segundo concierto fue en la ciudad de Cracovia. Esta ciudad es muy interesante, llena de rincones preciosos y de un ambiente acogedor. Como llegué unos días antes de que se iniciaran los ensayos, aproveché el tiempo para ir a las montañas de Zacopano, porque tenía un gran interés en oír la música folklórica de esa región y, gracias a la ayuda del representante del Ministerio de Cultura en dicho lugar, quien organizó para mí una reunión de los músicos del pueblo, pude satisfacer mi deseo.

La orquesta de Cracovia tiene buena técnica y es muy entusiasta. La comprensión de los ritmos mexicanos les era un poco difícil al principio, pero ya para el concierto los pudieron ejecutar con naturalidad. El público, muy entusiasta. En esta ciudad tuve oportunidad de ver la Editorial de Música de Polonia. Me quedé asombrado de ver cómo se preocupan por editar la música de los compositores jóvenes y reeditar la de los viejos compositores.



*Blas Galindo recibe la Orden de Polonia Restituta en grado de Comendador*

De Cracovia me fui a Poznan. Cuando me presenté ante la orquesta de esa ciudad, me hicieron muchas preguntas acerca de la música mexicana, porque ellos sabían por la prensa local que las partituras que yo llevaba eran muy difíciles y que los ritmos eran distintos a los que ellos conocían. El ambiente en los primeros momentos del ensayo era un poco angustioso, por la admiración [*sic*] de lo desconocido. La orquesta es magnífica y por esta razón el concierto salió muy bien.

El final de mi gira fue en Varsovia. Confieso que sentía un poco de temor porque sabía que en esa ciudad el público es muy exigente, dada la tradición musical que han heredado por muchas generaciones.

La orquesta me recibió entusiasmada, llena de interés y de curiosidad. Esta orquesta, a mi modo de apreciar, es la mejor de las que dirigí, pues llegó a identificarse más estrechamente con la música mexicana y esto, naturalmente, se reflejó en la interpretación. En general estoy muy contento por mi actuación como miembro del Jurado y de mi gira de conciertos, y más aún por haber sido honrado con la imposición de la Orden de Polonia Restituta, en Grado de Comendador, de manos del ministro de Arte y

Cultura de Polonia, señor Stefan Dybowski.

El 13 de noviembre dejé a Polonia, trayendo conmigo grabado un eterno recuerdo y una magnífica experiencia.

Para que ustedes puedan apreciar el nivel tan alto de los triunfadores del Concurso y de nuestro compatriota Carlos Rivero, voy a hacer oír a ustedes algunas obras que fueron grabadas en el momento del Concurso. ♪

## La música de *La hija de Rappaccini*: cartas no echadas a Octavio Paz\*

*Desde la primera lectura quedé convencido de que La hija de Rappaccini de Octavio Paz podría ser una magnífica ópera. El amor como punto único, frágil, fugaz, interminable, en donde la vida y la muerte se abrazan para intercambiarse sus secretos; el único instante en donde el tiempo se detiene y el ser humano toca la inmortalidad: éste es para mí el corazón de la obra y lo que me atrajo irresistiblemente a ella. Porque si bien se mira, esa visión es la esencia misma de la música. El oído es el sentido privilegiado de la intimidad y las formas musicales las que mejor se entrelazan con el deseo.*

Trabajé durante seis años en la composición de la ópera. Ese trabajo me llevó a vivir en Japón y en Indonesia un año y medio, y en Europa un año más. Fueron años de exuberante actividad musical y de profunda revisión crítica frente a tradiciones musicales tan diferentes a la nuestra. Sostuve, durante todo ese tiempo, un monólogo intenso y apasionado con Octavio Paz y su obra. Discutí cada escena, cada palabra; canté cada sílaba.

Como resultado de aquellos monólogos, la ópera crecía y su música se perfilaba cada vez con mayor claridad hasta alcanzar la forma final que ahora tiene. Curiosamente —o tal vez por contagio— la composición de esta obra resultó ser un proceso orgánico más parecido al jardín de Rappaccini que al diseño calculado de un jardín formal. Tuve que tomar muchas decisiones en el camino en cuanto a la adaptación de la obra, ya que las leyes de la composición son diferentes a las del teatro o a las de la poesía. Hacer una ópera de una obra —incluso de una obra de teatro— comparte los mismos riesgos que una traducción, pues lo que se requiere es trasladar un



Daniel Catán, Octavio Paz y Encarnación Vázquez, durante un ensayo de *La hija de Rappaccini*

preciso efecto, que en buena medida está determinado por el género, a otro género en el que rigen diferentes leyes y operan diferentes vehículos. Aunque comparten el escenario, en la ópera rigen las leyes de la música; una ópera está pensada para que un músico arriesgue su arte; está pensada en términos de arias, duetos, tríos, está pensada también en una dimensión temporal totalmente diferente, pues la música es precisamente eso, maneras de vivir el tiempo: un tiempo suspendido a veces, veloz y vertiginoso otras. El autor del texto tiene que confiar ciegamente en la visión del compositor, en su habilidad para manejar el drama musical. El compositor no es infalible, claro; es incluso capaz de oír opiniones disonantes. Pero al final de cuentas, la visión del compositor es su verdadero guía. Y a lo verdadero hay que responderle con absoluta fidelidad.

Pocas cosas iluminan más el taller de un compositor de ópera que las discusiones que sostiene con el autor de su texto. Así que he decidido transcribir aquellos monólogos que fueron forjando la ópera, y publicarlos, más que nada, como un modesto homenaje a Octavio Paz que, sin saberlo, me acompañó en mis viajes y me alimentó a tan larga distancia y durante tanto tiempo.

\* *Vuelta*, no. 173, abril de 1991; pp. 28-31. Con autorización del autor.

Querido Octavio:

He estado trabajando en la primera escena. Esto no quiere decir que no habrá Preludio, pero a ese tema quiero regresar después. El personaje que inicia su obra de teatro es el Mensajero: un personaje cuya alma es transparente y por lo tanto capaz de reflejarlo todo; es el espejo en donde todos ven su propio deseo; es el lugar del encuentro en donde desembocan todos los caminos. "Espacio, puro espacio, nulo y vacío". Es el personaje que echa las cartas, que mira el destino; en sus manos vemos la amplitud del mundo: vemos a la Reina nocturna, "la madre de las cosechas y los manantiales"; vemos también al Rey, al Ermitaño y al Juglar. Finalmente vemos a los amantes: "dos figuras, una color de día, otra color de noche". Son dos caminos. El amor es elección: ¿la muerte o la vida? Y aquí comienza el drama.

El Mensajero me parece perfecto para introducir la esencia de la obra de teatro, pues establece inmediatamente el tono que va a prevalecer en la obra. No es un personaje como los demás: está fuera de la situación dramática y se coloca en un lugar más cercano al espectador, si no es que del todo en su interior. Pero ¿cómo encarnar musicalmente a un alma transparente,



Querido Octavio:

Hay algo del Mensajero que me parece importante retener de otra forma, o incluso expandir: su última frase antes de pasar a los amantes. "¿La muerte o la vida?" nos pregunta antes de retirarse. Esta pregunta, este conflicto, más que expuesto, en la ópera tiene que ser dramatizado para así poder escuchar su sonido, su música. No es suficiente decirlo, hay que ejemplificarlo. Esta consideración me ha llevado a escoger a los dos personajes que definen sus posiciones en extremos opuestos el uno del otro: Rappaccini y Baglioni. Para encarnar musicalmente el conflicto he pensado entonces en un dueto en donde se plantea justamente la cuestión que el Mensajero arroja al final de su primer monólogo: ¿la muerte o la vida?

Intervienen también en la elección de este dueto consideraciones estructurales que para mí deben de estar claramente reflejadas en la dirección escénica y en la escenografía. El jardín

a un espejo que todo lo capta? Si inventara para el Mensajero una música suya, eso haría de él un personaje más de la obra. Y ese no es su sentido. Su música tendría que ser más bien la música de todos los demás, su reflejo. Y no sólo el reflejo de los otros personajes, pues los trasciende, sino el del universo que representa.

He pensado mucho en la música de este personaje y se me ha ocurrido lo siguiente: hacer del Mensajero pura música instrumental. Convertido en música el Mensajero puede ser realmente espacio puro, armonía, surtidor y eco. Lo veo entonces como el Preludio de la ópera. Y como un Preludio, a diferencia de una Obertura, se enlaza con la primera escena sin pausa alguna, el Mensajero se convierte en el medio que permite que los demás personajes se desenvuelvan: los muestra, los oculta, los comenta. De esta forma la música también puede lograr lo otro, que es colocarse, como el Mensajero, tanto en el espacio interior del espectador, como en el de los personajes.

Esta transformación, querido Octavio, me permitirá además regresar al Mensajero una y otra vez en forma de Interludios, sin detener el impulso dramático que la obra va adquiriendo ¿Qué le parece?

de Rappaccini es el corazón de la obra en muchos sentidos, y hacia él nos dirigimos. Pero el camino no es recto sino enroscado, como el que conduce al centro de un caracol. Por eso creo importante que la acción empiece en la calle, continúe por las escaleras hasta llegar al cuarto y finalmente descienda al jardín. En ese trayecto la conciencia se irá transformando, de tal modo que al llegar al jardín la línea divisoria entre el día y la noche, entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la fantasía, quede totalmente olvidada. Musicalmente también habrá una transformación y un olvido. Los instrumentos dejarán de ser diurnos y empezarán a flotar en sonoridades ya no regidas por la división de la octava en doce tonos. En el jardín habrá *glissandi* y ellos encarnarán la manera en que el deseo surge sin detenerse, sin obstáculos y sin medida.

Como podrá ver ya con toda claridad, Octavio, estoy pensado en una ópera en dos actos y no en tres. Wagner instituyó la forma tripartita

por una manía muy suya de colocar el corazón de la obra en el centro exacto. Sus óperas están integradas por tres actos y cada acto por tres escenas. En *Tristán e Isolda*, por ejemplo, la escena clave, el dueto de amor, está incrustado en la segunda escena del acto segundo. Es como un edificio enorme y simétrico cuya parte central es la más elevada. Pero nosotros no estamos construyendo edificios sino cultivando jardines, así que prefiero regresar al modelo clásico en dos

actos, pues creo que obedece mejor a nuestras intenciones. Los dos actos de *La hija de Rappacini* serán como espejos el uno de otro: el primero marca la trayectoria hacia el jardín; el segundo es el retorno. Esta visión bipartita, vale la pena recordar, es justamente la visión del Mensajero, que es de cierta forma lo que rige toda la obra.

Tengo mucho que contarle todavía pero creo que sería mejor hacerlo en otra carta. Hasta pronto.



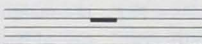
Querido Octavio:

En la primera escena de su obra es Isabel la que entra primero al escenario y quien introduce a Giovanni. "Al fin hemos llegado, mi joven señor", le dice, y le empieza a hablar de la casa. ¿No sería mejor que Giovanni entrara primero y después se topara con Isabel? Musicalmente Giovanni es un personaje mucho más importante: su música, al igual que su melancolía, es lo que le da la pauta a Isabel. Creo que Giovanni debe de entrar primero, cantar un aria y plantear su situación. Después de eso, toparse con Isabel. Ella, con la habilidad de una Celestina, tendrá que captar el hilo principal de su aria y conducirlo a su mundo. Esto significa que la música de Isabel debe desprenderse de la de Giovanni y no al revés. Veo a Isabel como un personaje camaleónico que adopta las características de los otros y eso debe reflejarse tanto en la música como en la dirección de escena.

¡La música de Giovanni va ya muy avanzada! Me he servido de su primer sueño (el relato de su sueño, más bien) para caracterizar su perso-

nalidad y trazar su destino. Es muy útil que su sueño haya sido también un presagio en donde él se ve conducido, navegando "por mares sin nombre, entre tierras indecisas, continentes de sombra y bruma". En la primera parte de su aria, su voz está limitada por dos fagotes que marcan su contexto armónico; Giovanni se mueve poco, está encerrado. Un clarinete aparece y desaparece sin dejar huella, sin mostrarle la salida. De pronto entra una flauta que trina y se mueve sin cesar. Giovanni la sigue pues ella sí lo libera de los fagotes y por un momento Giovanni logra despegar. Su melodía empieza a alargarse y adquiere todos los elementos que necesita para desembocar en algún nuevo lugar. Pero no; la flauta, al igual que su sueño, lo regresa al punto inicial, ahora limitado por dos cuernos. El lugar al que apuntaba la flauta, claro, era el jardín. Pero eso sólo se reconocerá después, hacia la mitad del acto, cuando físicamente Giovanni entra en él.

Necesito regresar a mi escritorio pues tengo al pobre Giovanni en un agudo desde hace ya dos horas. Me despidió por el momento.



Querido Octavio:

Me pregunta por qué he cambiado el nombre de Juan por Giovanni. ¿No se lo había comentado? La razón es puramente vocal. En el teatro es muy fácil –y hasta cómodo– gritar el nombre de Juan. No sucede así al cantarlo a todo volumen, especialmente si la nota es larga: por ser de una sola sílaba, el nombre se pierde en la *a* y empieza a sonar como una simple exclamación. En el peor de los casos (un tenor desafinado, digamos), nos recordaría el

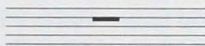
célebre grito de Tarzán. Claro que estoy contando con el mejor elenco posible, pero de todos modos hay que ser precavidos.

Lo ideal sería que la pareja de amantes tuviera nombres del mismo tamaño, es decir, del mismo número de sílabas y con los acentos en la misma. Verdi lo tenía muy claro y por eso en *La Traviata* cambia los nombres de Marguerite y Armand a Violeta y Alfredo. La ventaja es que, en un dueto, ambos nombres pueden embonar simultáneamente en una misma melodía. Y en

un dueto de amor eso es justamente lo que busca un compositor. Es cierto: Wagner no lo hace en *Tristán e Isolda*. Pero ahí el peso de la leyenda le ató las manos. Sin embargo la diferencia en los acentos hace que en ciertos momentos su música cojee, especialmente si recordamos que el

idioma alemán pronuncia el nombre de Tristán con el acento en la *i*.

Me gustaría seguir el ejemplo de Verdi pero, como Wagner, me siento atado: ¿cómo prescindir del maravilloso nombre de Beatriz sin sentir que está uno siendo infiel?



Querido Octavio:

La escena entre Giovanni e Isabel va por buen camino, es decir, camino al cuarto. Transformada, reaparece en puntos claves aquella flauta de la que hablaba en relación con Giovanni, como un destino que poco a poco se cumple. Pero lo mejor de la escena es cuando corren las cortinas y empiezan a hablar del jardín de Rappaccini. La música del jardín tiene que ser aquí muy atractiva y seductora: es el jardín visto desde afuera, es lo que se dice de él. Además Isabel no es imparcial y canta sus maravillas al igual que las de Beatriz. Y aquí la orquesta tiene que ser más seductora aún. ¿Beatriz?, le pregunta Giovanni. Pero Isabel continúa y señala las flores que puso en el cuarto. Ahí reaparece la flauta en el registro agudo, al tiempo que los cornos reintroducen el encerramiento armónico de Giovanni. Isabel sale y Giovanni se queda meditando un poco sobre el jardín mientras la orquesta recuerda el trayecto que condujo al cuarto hasta terminar con la flauta.

Hasta aquí vamos bien. Ahora pregunto: ¿quién debe interrumpir la meditación de Giovanni? En la obra de teatro Giovanni da un salto, se asoma al balcón y ve a Rappaccini. Yo creo que en la ópera debe de ser Baglioni quien lo interrumpe. Después de todo, Baglioni es el metiche del cuento; él es quien está siempre tratando de "salvar" a Giovanni del jardín de

Rappaccini, ¿no es cierto? Si ponemos la escena de Giovanni y Baglioni en este lugar, eso también nos permitiría reforzar lo que Giovanni oyó de boca de Isabel. Claro que Baglioni le cuenta cosas terribles de Rappaccini: lo contrario de Isabel. Pero el efecto en Giovanni va en la misma dirección: despierta cada vez más su curiosidad. Musicalmente me funciona mejor terminar con las escenas del cuarto antes de descender al jardín que bajar primero al jardín a conocer a la familia Rappaccini y después regresar al cuarto para escuchar las advertencias de Baglioni. Rappaccini debe ser imponente. Después de conocerlo, las opiniones de Baglioni sólo pueden sonar absolutamente vacías e infantiles. En cambio, si oímos los miedos de Baglioni antes de conocer realmente a Rappaccini, éstos nos servirán para hacer del célebre doctor un personaje más impresionante aún, pues tendrá una cierta aura de misterio a su alrededor. La entrada al jardín debe de ser lenta pero decisiva; no podemos entrar y salir a cada rato. Una vez adentro, Giovanni debe quedar atrapado en ese mundo fascinante. No creo entonces que sea conveniente salirnos del jardín y romper el encanto para regresar al cuarto a escuchar las burradas de Baglioni. Hay que recordar que la trayectoria del primer acto es como un arco enorme que desemboca en el jardín. El retorno no debe comenzar antes del segundo acto.



Querido Octavio:

Tengo que confesar que la escena entre Baglioni y Giovanni me está costando mucho trabajo. Baglioni es algo ridículo y esos personajes son siempre difíciles de caracterizar musicalmente. ¿Por qué? La música de Baglioni tiene que ser simple para él sin serlo para nosotros. Y el efecto tiene que ser ridículo para nosotros

sin serlo para él. Esta doble función se desprende de las necesidades del género mismo: he ahí su infinita riqueza. En una ópera no sólo hay que proyectar un texto sino que también hay que caracterizar al personaje que lo emite. No sucede así, digamos, en una canción, pues allí el personaje y el texto son uno y el mismo. Baglioni, por ejemplo, puede estar cantando

cosas que no entiende del todo o que le quedan grandes.

Estoy tratando de encarnar esta situación en la relación que tiene con la orquesta: a veces la infla y después no sabe qué hacer con ella; en una ocasión la infla tanto que logra asustarse él mismo. Y al final de la escena, cuando Baglioni emite su última advertencia a Giovanni, quiero hacer que la orquesta alcance un deslumbrante *tutti* sin que él entienda a ciencia cierta cómo sucedió. Baglioni entonces puede aprovechar el viaje —pues es algo oportunista también— y salir sintiéndose orgulloso de lo que cree que provocó.



Querido Octavio:

¿Ha escuchado alguna vez el *shakuhachi*? Según los poetas japoneses es el sonido del viento al pasar por los campos de bambú. Aman tanto ese sonido que los flautistas se esfuerzan por reproducirlo cuando tocan sus melodías. Es realmente un sonido muy bello que además nos puede ser útil: cuando una nota se desvanece detrás de la columna de viento, el efecto es de una gran nostalgia; pero si se sopla con fuerza para produ-

Después del *tutti* la orquesta regresa a su cauce y comienza un Interludio en donde Giovanni retoma la meditación interrumpida. El Interludio lo tengo ya bastante avanzado pues se conecta directamente con el anterior, el que interrumpió Baglioni. La música viene del jardín, como sus aromas; lentamente penetra el cuarto e invade a Giovanni por primera vez. Antes Giovanni había visto el jardín, ahora lo respira y escucha su latido. Giovanni canta en perfecta armonía con el jardín y su voz finalmente se funde en la textura orquestal y se abandona a ella.

cir un *fortissimo* el resultado es angustiante. Ambas situaciones le van a Giovanni como anillo al dedo. Estoy pensando utilizar este instrumento al principio, cuando Giovanni recuerda “el mar y el sol sobre el mar”, y más tarde, cuando se hunde en el sueño, cuando “retrocede, vuelve a lo oscuro, más allá de la infancia, hacia atrás, hacia el origen”. ¡La nostalgia y la angustia entrelazadas en un sonido! ¿No es ésa la sustancia exacta de la que está hecho el viaje hacia el origen?



Querido Octavio:

Usted me dijo alguna vez que el verdadero poeta no es el que escribe poemas sino el que inspira poemas. ¿Qué decir, entonces, del poeta que inspira también música? Si la poesía es ritmo y es canto, ¿no es señal del más grande poeta haber inspirado la música más ambiciosa? Estoy componiendo las escenas más perfectas de la obra: el dueto de amor y el aria final. La poesía es aquí tan intensa que me he convertido en Beatriz y en Giovanni: he retrocedido con ellos, “hacia atrás, hacia el origen”. Al principio sus voces surgen unidas: “un solo árbol vasto como un bosque y alto como el cielo”: las estrellas son flautas, violines y celesta. Poco a poco

las voces crecen, se entrelazan: “los astros — clarinetes, cornos y arpa— anidan en sus brazos”. “Su canto es un abanico que se despliega lentamente” —las cuerdas florecen, son arpeggios. Sus melodías giran, una en torno de la otra, cada vez más estrechas, más abrazadas. La orquesta mientras tanto atraviesa distancias armónicas enormes, los conduce “por el río de ojos cerrados, más allá, a la otra orilla”. Finalmente ella “se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable”.

La música y la poesía se funden, regresan a sus orígenes y se confunden: es un instante en donde el tiempo se detiene y el ser humano toca la inmortalidad.



Querido Octavio:

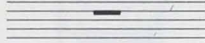
En este preciso momento Giovanni comienza su descenso al jardín. La voz de Beatriz lo llama irresistiblemente.

Habíamos visto ya el jardín desde afuera, con los ojos abiertos, a través de Isabel y de Baglioni. Ahora lo vemos desde adentro y a través de Giovanni. Aquí comienzan los *glissandi*; la escala de doce tonos queda olvidada. El jardín es el lugar del encuentro, el cruce de caminos, en donde habita el deseo, sin obstáculos, sin medida. Giovanni cumple aquí su destino y adquiere finalmente la voz "del viento y la marea".

Pero la entrada al jardín no es solamente un ingreso a un mundo nuevo; es también un viaje interior, hacia el origen. Por eso Giovanni escucha en Beatriz el recuerdo de su propia voz, aquélla que cantó su sueño y su presagio al principio del acto. La flauta reaparece y los

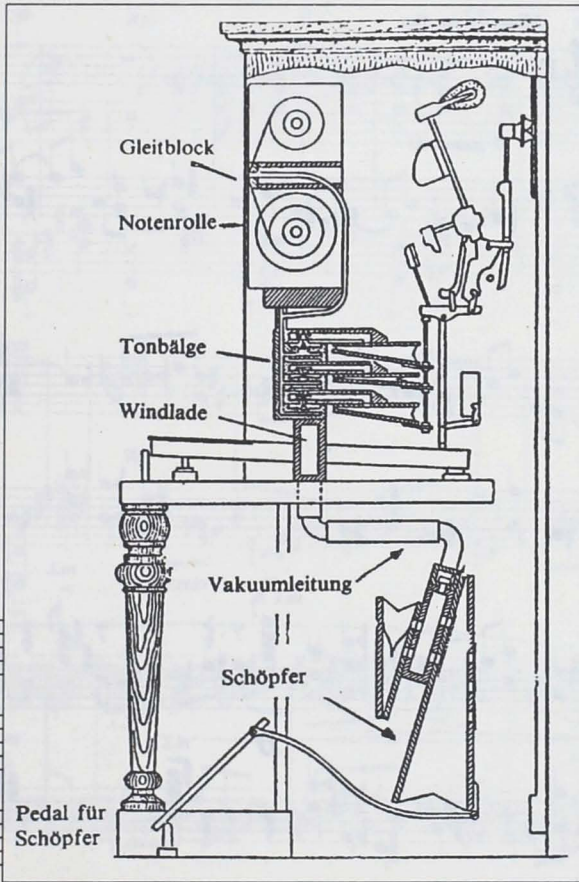
fagotes son ahora trompetas con *muta*. En el jardín, en el origen, los amantes se escuchan el uno en el otro.

Esta escena, de sustancia onírica, debe ser sensual e ilimitada. Pero tiene también que estar al borde de un abismo: el amor es deseo, sensualidad y anagnórisis. Pero también es pérdida de conciencia y vértigo. Esta última condición quiere decirlo con la orquesta en un Interludio que cierre el acto. Comenzará como una caída vertiginosa; pero inmediatamente surgirán sus melodías en *fortissimo*, imponiéndose como el deseo, desde el registro más profundo; los trombones y los cornos se levantarán de su lecho para entornar sus anhelos más delirantes en las alturas; se entrelazarán consigo mismos, se irán transformando poco a poco hasta convertirse en clarinetes, oboes y flautas y serán así, nuevamente, "espacio, puro espacio, nulo y vacío".





# Música



# Prelude

Conlon Nancarrow

Allegro molto

*p marcato*

5

*ff*

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

9

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

m.i.

13

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano prelude. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro molto'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *marcato* articulation. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent accidentals. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated. There are several instances of 'm.i.' (likely 'more intricate') with a 'y' symbol above the notes, indicating specific performance techniques. A fortissimo (*ff*) dynamic is used in the later part of the score. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Musical score for a piano prelude, measures 17-33. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 17-20) features a melodic line in the treble with grace notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 21-24) continues the melodic development with grace notes and a bass line with chords. The third system (measures 25-28) includes a dynamic marking of *mf* and a *staccato* instruction for the bass line. The fourth system (measures 29-32) shows a more active melodic line with grace notes and a bass line with eighth notes. The fifth system (measures 33) concludes with a melodic phrase in the treble and a bass line with chords. The score includes various musical notations such as grace notes, slurs, and dynamic markings.

17

21

25

*mf*

*staccato*

29

33

37

*ff*

This system contains measures 37 to 40. It features a complex texture with multiple melodic lines in both the treble and bass staves. The bass line is particularly active, with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 39.

41

8<sup>va</sup>

This system contains measures 41 to 44. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. An *8<sup>va</sup>* (octave) marking is placed above the treble staff in measure 42.

45

8<sup>va</sup>

*loco*

This system contains measures 45 to 48. The treble staff features a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. An *8<sup>va</sup>* marking is above the treble staff in measure 46, and the word *loco* is written above the treble staff in measure 47.

49

*fff marcato*

This system contains measures 49 to 52. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *fff marcato* (fortissimissimo marcato) is placed above the treble staff in measure 49.

53 *ff* *f*  
*staccato*

57 *fff*

61 *fff*

65 *marcato* *ff*

# Blues

Conlon Nancarrow

*Slow blues tempo*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking of *p* (piano) at the end. The music is in common time (C) and features a blues-influenced melody with a mix of eighth and quarter notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff continues the bass line with a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals characteristic of a blues style.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes a measure with a fermata. The lower staff continues the bass line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a measure with a fermata. The lower staff continues the bass line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line.

System 1, measures 13-15. The music is in 12/8 time. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 14. The bass clef part provides a steady accompaniment with eighth notes. A 'Cresc.' marking is present in measure 15.

System 2, measures 16-18. The treble clef part continues the melodic development with more complex rhythmic patterns and some grace notes. The bass clef part maintains the accompaniment. A 'Cresc.' marking is present in measure 18.

System 3, measures 19-21. Measure 19 shows a continuation of the accompaniment. Measure 20 features a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. Measure 21 contains a complex chordal passage with a circled 'A' above it, indicating a specific harmonic structure.

System 4, measures 22-24. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'f' (forte) dynamic marking. The bass clef part continues the accompaniment. A circled 'B' is placed above the first measure of this system.

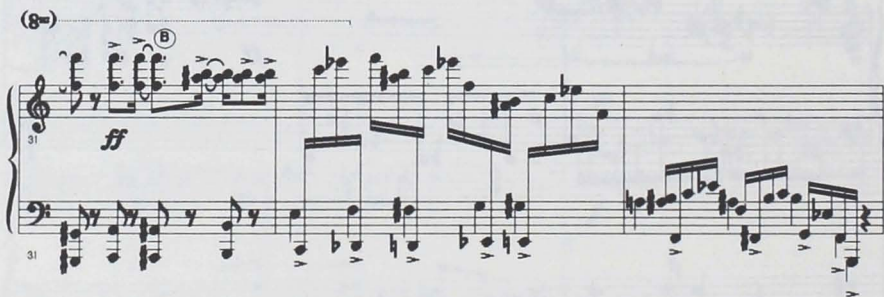
\* ) Entre (A) y (B) las notas  equivalen al acorde 



System 1: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Treble clef starts at measure 24, Bass clef at 26. Measure 28 is marked with a circled '8'. The music features rhythmic patterns with accents and slurs.



System 2: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Treble clef starts at measure 28, Bass clef at 28. Measure 30 is marked with a circled '8'. The music continues with rhythmic patterns and accents.



System 3: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Treble clef starts at measure 31, Bass clef at 31. Measure 31 is marked with a circled '8' and a circled 'B'. The music includes a forte (*ff*) dynamic marking and complex rhythmic textures.



System 4: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Treble clef starts at measure 34, Bass clef at 34. The music continues with complex rhythmic patterns and accents.

37

37

*sf*

40

40

*f*

*ff*

*mf*

*m.i.*

43

43

*f*

*m.i.*

*m.i.*

*m.i.*

46

46

*m.d.*

*m.i.*

*rit.*

*m.d.*

*m.i.*

# Aequo

Para violín solo, dúo, trío o cuarteto

**Juan Cuauhtémoc Herrejón**

*Aequo* es un sistema de eventos organizados aleatoriamente por el o los ejecutantes, siguiendo un proceso regresivo a un centro dodecafónico común.

La estructura de la obra queda establecida como su nombre lo indica, por un equilibrio o igualdad de inversión en la escritura, que establece la posibilidad de lectura doble en el sentido de la partitura.

La dinámica, agógica y distribución de los eventos, quedan supeditadas al criterio e inventiva del intérprete, quien tendrá como base la línea sonora y su relatividad óptica, para una mix-textura, la cual cuenta con múltiples posibilidades.

La rotación de los eventos debe seguir un progresión numérica simple en los eventos, con regresiones transitorias al centro dodecafónico común, del cual debe partir y en el cual se debe concluir la obra, sin tener límite en el número de regresiones ni en el número de eventos a ejecutarse.

La iniciación de la obra en caso de ser varios ejecutantes, queda supeditada también a la inventiva de éstos, por su percepción auditiva del contexto que se está realizando, delegándose en ellos la capacidad improvisatoria de acuerdo con sus necesidades musicales para iniciar el ciclo.

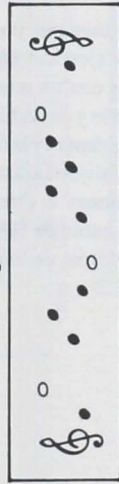
*Juan Cuauhtémoc Herrejón*

violín solo, dúo, trío o cuarteto

# Aequo

1976

JUAN CUAHTÉMOC HERREJÓN



regresión

regresión'

# Aequo

1975

JUAN CUAHTÉMOC HERREJÓN

violín solo, dúo, trío o cuarteto

# Tres minimams

**Ignacio Baca Lobera**

En 1986 compuse *Tres minimams* para clarinete en si bemol, violín y piano a modo de ejercicio en miniaturas. La idea era establecer ideas musicales con un mínimo de material y con el menor esfuerzo de ejecución y de lectura por parte de los instrumentistas. Obviamente la primera y la tercera pieza están relacionadas por el tipo de material que exponen. La segunda pieza está compuesta de varios cánones a diferentes velocidades. *Tres minimams* se estrenó en octubre de 1986 en el New Music Forum de la Universidad de California en San Diego.

*Ignacio Baca Lobera*

Lento Express.  
Dolciss.

I

Ignacio Baca L.

CLARINETE  
en Sib

VIOLIN

PIANO

Musical score for the first system of the first movement. The Clarinet part starts with a *PPP* dynamic and includes markings for *f > PP*, *mf*, *PPP*, and *PPP*. The Violin part features *espress.*, *vibr.*, *v.*, *tasto P < > PP*, *ord. mf*, *PPP*, *P < > ff*, and *PP sul pont.*. The Piano part includes an 8-measure rest, *sfz*, *PPP*, *PP*, *PPPP*, and *sfz*. Performance instructions include *Sord. 1/2 Sord.*, *pp*, and *(Sord.) 1/2 Sord.*.

Musical score for the second system of the first movement. The Clarinet part includes *PPP*, *no Vibr.*, *mf*, *pp*, and *PPPP*. The Violin part features *tasto PP*, *Vibr.*, *mf*, *f*, *mf*, *pp*, *PPP*, *tasto molto*, *Dolciss.*, and *PPPP*. The Piano part includes *espress. PPPP*, *senza sord.*, *ppf*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *pppp*, and *Sord. 1/2 Sord.*. Performance instructions include *1/2 Sord.*, *(Sord. a piacere)*, and *f < > ff > mf*.

## II

$\text{f}$  = La apoyatura indica *staccato*. En el violín es cambio de arco

Legatissimo

CLARINETE en Sib

VIOLIN

PIANO

Sord.

*ppp*

*ppp Ord.*

*ppp*

*ppp sempre*

$\frac{1}{2}$  Cad.  $\longrightarrow$

flater

vibrando poco

al... fento

(cresc. ....)

al. .... ord.

*allegro*

no vibr.

*trist.*

This system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Performance instructions include 'al. .... ord.' at the beginning, 'allegro' above the first few notes, and 'no vibr.' above a section of the melody. A 'trist.' marking is placed below the lower staff.

vibr. poco

*al.*

This system continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with vibrato markings. The lower staff contains a bass line. Performance instructions include 'vibr. poco' above the upper staff and 'al.' above the lower staff.

FLATER

vibr. *molto*

vibr. *poco*

TASTO

no vibr.

TASTO *molto*

1/2 *And* \*

Detailed description: This is a musical score for guitar, oriented vertically on the page. It features multiple systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a chordal accompaniment. A dashed line labeled 'FLATER' spans across the top of the first system. Performance instructions include 'vibr. molto' and 'vibr. poco' for vibrato, and 'TASTO' for touch. The second system has a 'no vibr.' instruction. The third system includes 'TASTO molto'. The score concludes with a tempo marking '1/2 And \*'.

# III

CLARINETTE en Si

VIOLIN

PIANO

8"

1 2

(EVEN)

LEGATO

(IV. EVEN)

tr (b)

batuto

SUL PONT

(bat.)

ORD. ARCO NORMAL (IV. EVEN)

f > PP

tr (b) (ORD.) AL ... PONT...

SECCO

(VERY EVEN)

(EVEN)

f

PPP

f > PP

LEGATO

tr (b)

SORD.

Senza Sord

\* 2<sup>da</sup> \* 1/2 2<sup>da</sup> \* 2<sup>da</sup> 1/2 2<sup>da</sup>

tr (h)

ppp

SUL PONT tr

MOLTO

ppp

ALLA PUNTA

pppp

f > p > PP > PPP

fif

PP PPP PP PP

\* 2<sup>da</sup> \*



---

## Notas y reseñas

---



## Simón Tapia Colman: compositor

**H**a muerto Simón. Viven sus obras, sus libros, sus enseñanzas y su historia. Queda inconclusa su ópera *Iguazú* y jamás volverá a bajar a pie los sábados a los ochenta y tantos años desde las Águilas hasta el Vips San Ángel para reunirnos y platicar un poco acerca de todo, mientras esperamos a que nos sirvan una pancita.

Sus composiciones empezaron a tener ya un sentido huérfano, se tendrán que ajustar a las buenas interpretaciones y a maldecir a las malas ejecuciones; Simón ya no vive, sólo ha dejado una serie de instrucciones jeroglíficas para que buenos músicos revivan su pensamiento musical. Es en estos momentos cuando valoro infinitamente la función imperecedera de la partitura.

Conozco muchas obras de Simón como escucha y como fanático de la buena música. Las conozco también porque lo conocí a él personalmente como amigo y, aunque raramente hacía comentarios acerca de sus obras, sus otras interminables pláticas referentes a episodios anecdóticos de su vida y la de sus gentes queridas (y las de otras), generaban la respuesta no preguntada de su



Simón Tapia Colman

estética musical. Escucharlo hablar me transportaba a las sonoridades de su música. Y es que el artista no puede mentir cuando de creación y expresión se trata, porque obra y autor son uno mismo, ambos se reflejan y se delatan sin su consentimiento respectivo. Se desnudan uno al otro con el total

convencimiento de que serán expuestos para ser devorados o rechazados por los sentidos de quienes se acerquen. No se trata de las libertades, audacias, temores, ni del talento y no talento del artista, se trata de la relación inalienable con su obra. Algunas veces, escuchando las charlas infinitas de

Simón, recordaba pasajes de su *Suite Española*, mentalmente hacía que su voz se convirtiera en diferentes golpes de arco y que su monólogo se transformara en un diálogo entre violín y orquesta. Puede parecer una situación muy absurda pero no se aleja de los juegos mentales de cuando uno conoce en persona a su actriz favorita y su sola presencia nos hace revivir sus escenas eróticas.

Este aragonés hacía buena música, no porque era bondadoso y sencillo, sino porque simplemente era "...un compositor nato", como decía Rodolfo Halffter. Sus composiciones abarcan prácticamente todos los géneros, pero con la orquesta fue especialmente diestro y generoso; ambos se conocieron muy bien cuando Simón era aún "mozuelo" tocando violín en las orquestas de Madrid. Los géneros vocales también le eran cercanos tanto como compositor y arreglista como con la organización de coros: el Coro México y el Coro de la Comisión Federal de Electricidad, entre los más destacados. No tuvo la difusión que se merecía como compositor; sin embargo muchas de sus obras como *Leyenda gitana* para orquesta, *Suite Española* para violín y orquesta, *Sísifo* para orquesta, *Estampas de Iberia* para orquesta, *Una noche en Marruecos* para orquesta, *Sonata para violín y piano* y *Sonata para violonchelo y piano*, entre otras, son composiciones de gran belleza que sin duda son patrimonio de la música hispanoamericana de este siglo y testimonios de la vida llena de matices de Simón.

Musicalmente hablaba dos lenguajes: tonal y atonal. El

primero lo aprendió desde chico y fue parte esencial de sus obras de los años veinte a cincuenta, así como en algunas de las últimas. La tonalidad en el Simón joven es sencilla, sin rebuscamientos armónicos y formales, no encontramos rasgos de rebeldías teóricas que podrían parecer usuales en un joven con el ímpetu insurgente y hasta anarquista del Simón de aquellos años; sus inconformidades sociales y políticas fueron reflejadas en la lucha con los republicanos españoles en contra del fascismo. Su nacionalismo es evidente y se une a su estética musical abiertamente y sin ningún prejuicio de lenguaje; su música nace de las "jotas" y del cante jondo y gitano con un sabor puramente a "Península Ibérica"; su condición de compositor "culto" no se condiciona al arte centroeuropeo. Es cierto que su formación es estrictamente académica: Conservatorio de Zaragoza, clases particulares en Madrid, clases con Vincent D'Indy y Paul Hindemith en París, etc.; pero la teoría no hace al compositor (salvo excepciones), lo instruye, lo capacita para manejar formas musicales; para hacer "buen" uso de la armonía y del contrapunto; todo esto constituye sólo las herramientas que serán su punto de partida (partida en cualquier sentido). La expresividad del compositor empieza a ser más original cuando se encuentra consigo mismo, cuando se reconoce aunque sea por reflejo, y la motividad o emotividad para llegar a ello puede ser de índoles distintas: estéticas, sociales, políticas, sexuales, familiares, etc. Simón empieza a adquirir una sólida formación musical

desde los siete años; en plena adolescencia fue concertino de la Orquesta del Teatro Apolo en Madrid, en sus veintes formó el Cuarteto Colman con él en el primer violín; poco después se convierte en Orquesta Colman... Lo que truncó o más bien desvió este camino lleno de actividades musicales fue la guerra civil española; aquí es donde su motividad o emotividad cambia de cauce por razones obvias. Indudablemente que esta situación le da carácter a su formación como compositor; todo lo anterior, unido a que (quizá lo más importante) Simón nace en un país con una gran riqueza en música folclórica. Las invasiones, y consecuentemente las conjunciones de tantas y tan variadas culturas que España ha tenido por milenios, la han convertido en el país más original en arte folclórico en todo el continente europeo. En compositores como Simón se aprovechan y se agradecen estas situaciones.

### Núcleos

Don Simón creó un sistema de composición propio que denominó *Núcleos*. Un día me dijo: "el núcleo es la unión de elementos para formar un todo", y después se puso a hablar del fabuloso clima de Tequisquiapan. Allá por los años sesenta se escribió un artículo en el diario *El Universal* a propósito del estreno de la *Sonata Núcleos*, para violín solo, que dice así: "el autor ha querido innovar y en cierto modo revolucionar la técnica de la composición mediante un sistema que recuerda el que impera en la naturaleza, donde la estructuración a base de núcleos es ge-

neral y se localiza en una gran mayoría de las formas naturales...". Cabe aclarar que más que una nueva técnica de composición, Simón concebía este sistema como su propio método para componer, similar conceptualmente a sistemas personales de muchos otros compositores. Su sistema consiste básicamente en la conjunción de varios elementos del sonido y de la música, tales como: altura, duración, timbre, intensidad, que forman un núcleo. Es decir el punto de arranque, el embrión, el motivo o inciso principal. Éste se puede unir a otros (núcleos) con distintas características en sus parámetros, y es precisamente el encadenamiento vertical y horizontal de todos ellos lo que va definiendo la estructura y forma de la obra hasta llegar a un todo. Tiene cierto parentesco con el sistema serial en cuanto a la importancia equitativa de cada una de las notas, pero mientras la serie es cerrada, prisionera, en la cual las pequeñas libertades nacen de la necesidad de respirar del terco

compositor, *Núcleos* es libre en cuanto al orden y desorden de sí mismo. Es una especie de serialismo "desintegral" porque serializa sus elementos para desintegrarlos. Dentro de este sistema escribe obras como la *Sonata Núcleos* para violín solo, *Cuarteto* de arcos, *Secuencias Nucleicas* para piano y *Núcleos para orquesta de cuerdas* entre otras.

La obra de Simón puede dividirse en tres etapas. La primera es de una fuerte e intencionada influencia de la música folclórica española, herencia directa de Sarasate, Turina y De Falla. Dentro de este periodo escribe obras como: *Estampas de Iberia* para orquesta, *Una noche en Marruecos* para orquesta, *Leyenda gitana* para orquesta, *Suite Española* para violín y orquesta, etc. La segunda etapa está más relacionada con las formas clásicas sin perder su acento español, algunas composiciones de esta etapa son: *Sonata para Violín y Piano (Elafilador)*, *Sonata para violonchelo y piano*, *Tríptico para guitarra y orquesta*, *Sísifo*

para orquesta, etc. Paralelamente escribe una gran cantidad de arreglos para coro y obras de sabor nacionalista mexicano como el *Trío prehistórico* para violín, violonchelo y piano y el *Canto a Jalisco*. La tercera etapa (*Núcleos*) ya la he comentado anteriormente.

En los últimos años de su vida, Simón se dedicó a componer su primera ópera: *Iguazú*, basada en una historia de Torcuato Luca de Tena. La música la terminó, mas la orquestación quedó parcialmente inconclusa. A juzgar por sus comentarios cuando empezaba a componerla hace algunos años, se trata de una consolidación de todo su pensamiento musical a través de ochenta años de convivir con la música. El carácter de los personajes va de acuerdo con la rica gama de posibilidades dramáticas entre la tonalidad y la atonalidad (núcleos). Es curioso cómo su última voluntad por crear conjuga por vez primera en grandes dimensiones a sus grandes pasiones: la voz, la orquesta, la atonalidad y la tonalidad. ♪

## Una vida dedicada a la música: Blas Galindo

Es nuestro deseo, con este pequeño artículo, rendir un homenaje a uno de los músicos más connotados dentro de la música mexicana de este siglo. Fiel a su deseo de componer durante toda su vida, Blas Galindo dejó varias partituras sin terminar cuando lo sorprendió la muerte, el 19 de abril de 1993.

Con gran justicia se le rindió un homenaje de cuerpo presente en el Palacio de Bellas Artes a este gran creador musical. Con gran justicia porque, además de ser uno de nuestros compositores más importantes del siglo que está por terminar, fue en ese recinto, testigo mudo del enriquecimiento de la vida musical mexicana (principalmente en los años treinta, cuarenta y cincuenta) donde fueron estrenadas sesenta y ocho de sus obras, como sus baletos *Danza de las fuerzas nuevas*, *Entre sombras anda el fuego*, *En la boda*, *Feria*, *El zanate*, *La manda*, *El sueño y la presencia* y *La Hija del Yori*, y sus piezas más reconocidas, como la versión orquestal de sus *Sones de Mariachi*, *Cinco preludios* para piano, *Nocturno* para orquesta, *Sonata* para violín y piano, el *Homenaje a Cervantes*, *Me*



De izquierda a derecha: Rodolfo Halffter, Tata Nacho y Blas Galindo

*gustas cuando callas*, y un largo etcétera.

También en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue alumno, maestro y director, fueron estrenadas e interpretadas gran cantidad de sus obras.

Estábamos recordándolo en el Palacio de Bellas Artes cuando el coro comenzó a entonar *Me gustas cuando callas*. Sentí un estremecimiento cuando escuché los primeros compases de esta obra, basada en el poema de Pablo Neruda. Ahí estaba Blas Galindo. Con nosotros. El coro seguía cantando y pasaban imágenes en mi mente en las que aparecía el maestro Galindo platicándonos, en una entrevista, con generosidad y sencillez, pero como una lección bien aprendida,

su vida y los acontecimientos musicales que la rodearon. Difícil era encontrar en esas entrevistas algo que no hubiera ya platicado en anteriores, y, sin embargo, Roberto García Bonilla y yo no nos cansábamos de oírlo. Queríamos a toda costa saber más de lo que pensaba el maestro Galindo sobre la música contemporánea, sobre el nacionalismo musical, sobre los músicos que conoció; pero cuando nos mostrábamos más incisivos, tratando de precisar alguna de sus ideas, nos esquivaba con sus anécdotas para regresar a lo que a él le gustaba platicar, no a lo que nosotros queríamos saber. Y así era el maestro Galindo. Oyendo otras entrevistas, realizadas por otras per-

sonas y en otro tiempo, la voz y los recuerdos de Blas Galindo eran los mismos. Nada podía ni debía variar.

Esas pláticas, publicadas en la revista *Pauta*, y la revisión del catálogo de sus obras, las cuales amablemente me concedió el maestro Galindo, fueron los últimos contactos que tuve con él. Sabía que siempre estaría dispuesto a recibirme, pero no quería cansarlo, pues sentía ya los amargos estragos de su larga y penosa enfermedad. Circunstancia que Blas Galindo enfrentó como tantos otros retos en su productiva vida. Con disciplina, nos decía, es posible salir adelante. Y sería precisamente esa disciplina, llevada hasta la obsesión, la que permitiría a Galindo ser uno de los compositores más prolíficos de este siglo. Con un repertorio de un total de doscientas un obras, en las que se incluyen sus versiones o arreglos, Blas Galindo demostró al pueblo mexicano su entusiasmo por la música. La vida de Galindo, por eso se dice bien, fue una vida dedicada exclusivamente al arte musical.

Me hicieron regresar a la realidad los movimientos nerviosos de funcionarios y periodistas. Ahí estábamos, rindiendo un homenaje en cuerpo presente al maestro Blas Galindo. Amigos, músicos, familiares... Sin embargo, sólo un puñado de personas, principalmente sus familiares y sus alumnos más cercanos, como Gloria Tapia, o algunos amigos entrañables, como doña Emilia Salas viuda de Halffter o Isolda Acevedo, estuvieron presentes en el Panteón Español.

Esta circunstancia me planteó nuevas interrogaciones.

¿Cómo era posible que a un músico al que tantos homenajes se le hicieron, que recibió tantos premios, tantos reconocimientos a su labor artística, no se le acompañara hasta su última morada? ¿Dónde estaban todos aquéllos que tanto habían hablado de él, que tanto lo habían loado? Estas preguntas me hicieron establecer una similitud entre tal circunstancia y otra a la que yo me había enfrentado durante el estudio de este compositor. ¿Por qué no existía correspondencia entre el enorme número de homenajes, reconocimientos, pre-



*Blas Galindo*

mios y el estudio de su obra? ¿Por qué todos hablaban de Galindo como uno de nuestros más grandes compositores y tan poco se había escrito acerca de su música? Pues realmente, para el gran catálogo que legó a la humanidad, los análisis referidos a sus obras musicales son escasos.

Al buscar una respuesta a estas cuestiones, considero que el problema fundamental ha sido que se tejió una leyenda que incrustó férreamente a Blas Galindo dentro de la corriente musical nacionalista, que lo hizo

la figura representativa, oficial, de ese movimiento, hecho que lo anquilosó como figura, no como persona, dentro del ambiente musical mexicano.

### ***Blas Galindo y la música mexicana***

Dentro de la corriente musical nacionalista, la figura del maestro Galindo vino a confirmar el ideal de la fusión de la música del pueblo con la música de concierto, el ideal de la fusión del indígena con el citadino, de la música indígena con la música "académica".

Por esa razón se brindó una especial atención a los orígenes de Blas Galindo. Varios de los escritores y de los músicos, como Abel Plenn, Francisco Agea y Carlos Chávez, fundamentalmente en la época comprendida entre los años treinta y cuarenta, exaltaron, más que su música, el que fuera de extracción indígena "de raza india pura", y el que haya participado en las luchas revolucionarias. Con gran romanticismo, Agea retrataba a un Galindo que había tenido una muy dura infancia, como un "guerrillero" que traía en una mano su 45 y en la otra su guitarra.

De esa manera se fue creando una leyenda en torno al músico que sale del pueblo y viene a la ciudad a componer música "culta" en la que sabe expresar a su pueblo. Años después, para el nacionalismo musical ya institucionalizado, sería de gran utilidad contar con una figura que reflejara fielmente el deseo de los gobiernos postrevolucionarios de "unión" de las clases populares con la casta gobernante. ¡Qué mejor si hubiera participado en la revolución mexicana! Pero

no fue así. Al haber nacido en febrero de 1910, Blas Galindo sólo pudo haber participado en la rebelión cristera, que envolvió a su pueblo natal, San Gabriel, ubicado al pie de los volcanes de Colima, desde finales de 1926 hasta 1929.

Esas leyendas, que en un principio sirvieron para destacar y engrandecer al maestro Galindo, por su abuso llegaron a limitar el estudio de su obra, la comprensión de sus ideas musicales, a opacar su real valía. Hasta el grado de ser más bien una figura *ad hoc* para el nacionalismo oficial. Después de los sesenta los homenajes continuaban, pero ocultaban la falta de un análisis crítico que sacara a la luz sus aportaciones reales a la creación musical en México. Sin embargo, uno de los contados críticos que continuó siguiendo de cerca la escritura musical de Blas Galindo fue José Antonio Alcaraz.

El maestro Galindo también supo acomodarse a esta situación, la supo aprovechar y él mismo fue construyéndose la imagen que todos querían que él fuera. Lo adusto y lo sencillo de su personalidad ocultaban también un desinterés propio por explicar incluso su propia obra, sus formas composicionales, su incursión en nuevas técnicas... Para él, por ejemplo, su incursión dentro del dodecafonismo fue, más que una experiencia viva, agradable, una tarea que debía realizar.

He escrito muchas cosas en los doce sonidos. Pero sin alinearme a ninguna de las reglas de Schoenberg ni de nadie. He analizado muchas obras manejadas "científicamente". Y me he dado cuenta que pueden estar bien hechas pero a mí no me dicen nada.

Sobre la música europea, sus comentarios casi refuerzan la idea de que el nacionalismo impidió a sus creadores ver más allá de sus fronteras:

Hasta donde yo conocí la música de los músicos europeos no pude aprovechar nada, porque musicalmente son muy cerrados. Creo que el fanatismo es negativo, más en el arte que en las religiones. Para los compositores europeos no hay nada más importante que ellos; los latinoamericanos somos distintos, si tenemos algo lo compartimos. A los compositores europeos más que oírlos los analicé.<sup>1</sup>

Él quería seguir encumbrando esa figura del pueblerino que no importa que sepa poco sobre la música universal, si sabe componer. Por lo cual, para Galindo eso, y sólo eso, era lo importante. "Lo cierto es que mi vida es trabajo todos los días, los meses, los años, toda la vida. Lo demás no cuenta".<sup>2</sup> Pero no era realmente así, Galindo había estudiado e incurrido en las diferentes técnicas de la música universal, y lo había hecho muy bien.

Blas Galindo ha sido considerado como uno de los máximos exponentes del nacionalismo musical mexicano. Es así como se da a conocer primordialmente por sus *Sones de mariachi*, dejando en el olvido una gran cantidad de obras que nos permitirían conocerlo con mayor profundidad. Obras que pertenecen a la música universal como sus *Cinco preludios* (1945), "que epitomizan con tal

fuerza las características de tal etapa (el nacionalismo), anticipándolas en cierto sentido en el orden temporal, que constituyen una de las síntesis más concisas y cabales de los rasgos estilísticos típicos de la misma, y ello, además de su indudable vitalidad y fuerza expresiva"<sup>3</sup>; su *Sinfonía Breve*, para orquesta de cuerdas (1952), en la que escribe una obra atonal, llena de dramatismo, alejándose del lenguaje nacionalista; su *Segundo concierto para piano y orquesta* (1961), en el que si bien continúa presente el carácter mexicano, su lenguaje obedece a un sistema cromático, o como su *Sonata* (1976), acerca de la cual José Antonio Alcaraz considera que "marca una clara evolución en la sintaxis del compositor (...) El pulido corte de la *Sonata* pone de relieve el conocimiento que su autor tiene de los cánones ortodoxos del oficio, a la vez que evidencia la manera gradual en que se ha efectuado tal transformación idiomática".<sup>4</sup>

El recobrar para la música mexicana a uno de sus más grandes compositores es uno de los objetivos del libro que sobre Blas Galindo estoy preparando para el CENIDIM. En él se intenta que la leyenda tejida en torno a Blas Galindo desaparezca, para poder ubicarlo donde realmente debe estar. Es decir, como uno de nuestros mejores músicos, así, sin "muletillas", que no necesita ni nunca ha necesitado. ♪

3 Frisch, Uwe. Folleto del disco *Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México, UNAM, 1980 (Voz Viva de México, Serie Música Nueva, 19).

4 Alcaraz, José Antonio. ...en una música estelar. México, CENIDIM, 1987, pp. 81 y 83.

1 García Bonilla, Roberto y Xochiquetzal Ruiz Ortiz. "Rastros de un rostro e historias sin historia. Entrevista con Blas Galindo", *Pauta*, no. 41, p. 62.

2 *Ibid.*, p. 67.

## John Cage: *in memoriam*

John Cage ha muerto. Olivier Messiaen se ha perdido en una ranura del *Cuarteto para el fin de los tiempos*. Las luces del siglo empiezan a apagarse.

Dos universos, el de un americano profundo y radicalmente americano y el de un francés esencialmente francés, se han cerrado sobre sí mismos. Cage, una suerte de sabio Zen budista neoyorkino, como le llamó Mario Lavista, es un símbolo por excelencia de la cultura estadounidense, con todas sus contradicciones y aportaciones al mundo moderno. Su falta de raíces lo hace buscar en otras latitudes aquello que no encuentra en su propia tradición. Eso le hace bien: puede moverse como quien viaja con poco equipaje (descubre nuevas perspectivas de las cosas, se asoma a paisajes imprevisibles y sus pasos no tienen otra dirección que el azar).

Por eso también la innovación le es tan natural como la respiración; la naturaleza vanguardista de Messiaen es de otra índole, Cage escribe *4'33"*, una obra sin relaciones aparentes con la tradición musical y una especie de síntesis de las búsquedas de Cage, que borra las distancias entre el

THE RHYTHMIC STRUCTURE IS 44 = 44 (EXTENDED) : 2, 4, 1, 3, 1, 2, 1, 1.  
THE MUSIC WAS WRITTEN FOR THE DUCHAMP SEQUENCE OF THE FILM, DREAMS THAT MONEY CAN BUY (GUS RICHTER).

OBJECTS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF AN ORDINARY GRAND PIANO, TRANSFORMING THE SOUNDS WITH RESPECT TO ALL THEIR CHARACTERISTICS.

TABLE OF PREPARATIONS

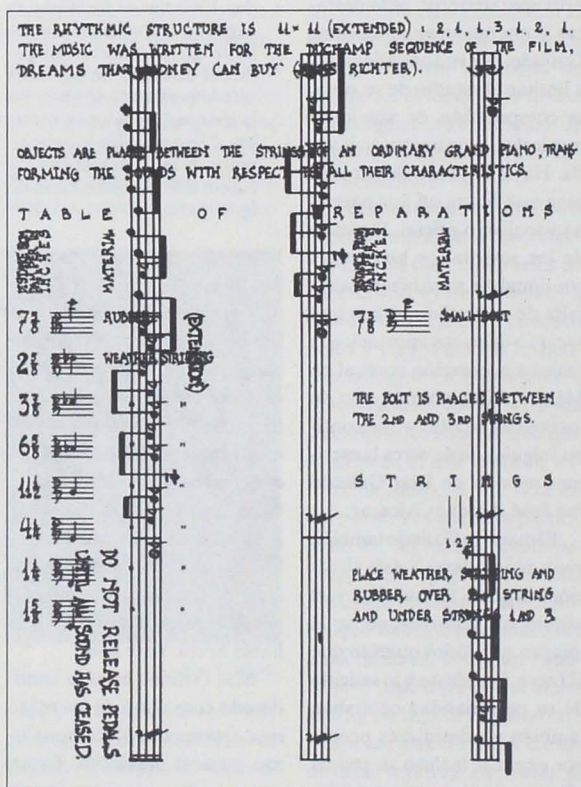
STRING	PREPARATION
7 <sup>th</sup>	RUBBER BAND
2 <sup>nd</sup>	WEATHER STRINGS
3 <sup>rd</sup>	
6 <sup>th</sup>	
4 <sup>th</sup>	
1 <sup>st</sup>	NO NOT RELEASE PEDALS
1 <sup>st</sup>	DO NOT RELEASE PEDALS

THE BOX IS PLACED BETWEEN THE 2<sup>ND</sup> AND 3<sup>RD</sup> STRINGS.

S T R I N G S

1 2

PLACE WEATHER STRINGS AND RUBBER OVER STRINGS AND UNDER STRINGS 1 AND 3



John Cage. Music for Marcel Duchamp (1947)

ruido y la música y que empuja incluso hacia una redefinición de la música misma. Messiaen en cambio surge de una laboriosa y fecunda relación con sus antepasados, y se prolonga con una suerte de lógica sorprendente y prodigiosa, casi diría concebida de antemano, en sus sucesores.

El silencio es la materia preferida de Cage, una materia

tan natural como para un pintor es un óleo o una acuarela.

A finales de los años cuarenta, por experimentarlo (me sometí a la cámara anecoica en la Universidad de Harvard), supe que el silencio no es acústico. Es un cambio mental, un giro, le dediqué mi música. Mi obra se convirtió en una exploración de la no-intención. Y para crearlo fielmente desarrollé una manera compleja de com-

poner música utilizando las operaciones de azar del I Ching, convirtiendo mi responsabilidad de la composición en la formulación de preguntas, no en escoger opciones.

Sin duda es por ello que él mismo consideraba 4'33" su obra más importante. ¿Por qué?, le preguntó Stephen Montague. "Porque no la necesitas para escucharla", respondió.

La tienes todo el tiempo y puedes cambiar tu mente abriéndola a cosas afuera de ella. Continuamente cambia. Nunca es igual dos veces. Es de hecho, y Thoreau supo esto y se ha sabido tradicionalmente en la India, una declaración de que la música es continua. En India dicen: "la música es continua, somos nosotros los que nos alejamos, de modo que cada vez que sientes necesidad de un poco de música todo lo que tienes que hacer es poner atención detallada a los sonidos que te rodean".

Decía que amaba todo el ruido, y no tenía doble vidrio en sus ventanas de la Sexta Avenida. Partía del hecho de que todo tiene un espíritu, y de que ese espíritu puede liberarse al poner cualquier cosa en vibración. "De vez en cuando una bocina, sirena, un amarrón


de frenos, son extremadamente interesantes y siempre impredecibles".

Sutil paradoja: su amor al silencio desemboca en el amor al ruido. Y aquí está una de las grandes influencias de su obra: la de concebir toda manifestación sonora como música en potencia. El que un sonido cualquiera sea música depende ante todo de una actitud del oyente. Es música todo aquello que yo percibo como música. Aun el silencio. Aun los trazos dramáticos de un cuadro sin nombre. "En la cámara anecoica de la Universidad de Harvard escuché el silencio que no era ausencia de sonido sino el operar no intencionado de mi sistema nervioso y la circulación de mi sangre". Es decir, el silencio absoluto no existe, es un mero concepto, por la sencilla razón de que no hay lugar sin actividad. "Hay varias maneras de decirlo: supongamos que muero como persona. Continuaré viviendo como un paisaje para animales más pequeños".

Su relación con la música misma es de gran trascendencia y ha marcado cambios profundos en las maneras en que

percibimos las obras artísticas.

Nadie podía aceptar la idea académica, [dice] de que la razón de ser la música era la comunicación, porque cuando yo, intencionadamente, componía una música triste, la gente y los críticos estaban propensos a reírse. Tomé la determinación de abandonar la composición si no encontraba otra mejor razón para hacer música que la comunicación. Encontré la propuesta de Gira Sarabhai, una cantante hindú y ejecutante de tabla: el propósito de la música está en serenar y aquietar la mente para volverla sensible a influencias sagradas.

Cage, discípulo de Henry Cowell y admirador incondicional de Erik Satie, es, ya visto desde este extremo del siglo, un gran resumen de los más radicales acontecimientos musicales de nuestra época. Para nosotros, herederos de sus libros y sus obras, su pensamiento es ya parte de la tradición: es un clásico. Un clásico que todavía no nos merecemos. Con el tiempo, sus *Sonatas e Interludios* para piano preparado o su 4'33" nos parecerán tan naturales como una melodía de Chopin o de Verdi. Cabrán entonces más cosas en nuestros oídos. 

## Carmen Rocío Sanz Quiroz (1934-1993)

**H**a pasado a formar parte definitiva de nuestra tierra quien llegara de otra tierra, como tantas otras grandes presencias, para enriquecer nuestro mundo musical: Rocío Sanz, nacida el 27 de febrero de 1934 en San José de Costa Rica, y muerta el pasado 13 de abril en la ciudad de México. Residente en nuestro país desde 1953, Rocío Sanz continuó sus estudios musicales, iniciados en Costa Rica y Estados Unidos, en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudiara (1954-1958) con Carlos Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter y Blas Galindo. Años más tarde, de 1965 a 1966, estudiaría composición becada por el Conservatorio Chaikovski de Moscú.

Las actividades profesionales de Rocío Sanz en la música se iniciaron en 1956. Desde este año hasta 1971 se desempeñó como profesora de música en la Academia de la Danza Mexicana y en la Escuela de Arte Teatral, ambas pertenecientes al INBA. A partir de 1973 el Centro Universitario de Teatro de la UNAM también se benefició de sus labores docentes.

Sus vínculos con la danza y el teatro no se limitaron al terreno educativo, pues Rocío



Rocío Sanz

Sanz aprendió y ejerció varios oficios propios de estas disciplinas: fue, por ejemplo, trapunte y directora de escena para varias compañías entre 1959 y 1964 y coordinadora de Proyectos Especiales para el Ballet Folklórico de México en 1970 y 1971.

De mayor proyección, sin duda, fueron las distintas funciones desempeñadas por Rocío Sanz en Radio UNAM desde 1966. Redactora de notas sobre música en la época dorada de la emisora, la compositora probó en la radio su gran capacidad para realizar actividades tangencialmente asociadas con la música. Dirigió la discoteca de la estación y produjo varios programas entre los cuales se destaca especialmente la revista semanal *El rincón de los ni-*

*ños*, lanzada al aire en 1972.

El éxito del programa, atribuible a la riqueza de su contenido y a los acertadísimos guiones, siempre ingeniosos y de enorme vitalidad, puede medirse por su permanencia: más de veinte años al aire, no sólo en Radio UNAM sino también en Radio Educación y múltiples emisoras de los Estados.

Al margen de esta gama de actividades, encontró tiempo para escribir teatro y cuento para niños.

El perfil hasta aquí trazado sería suficiente para reconocer las benéficas aportaciones de Rocío Sanz a la cultura de nuestro país; sin embargo, su obra creativa más importante, por la que debe ser recordada, es su actividad en la composición musical.

Dentro de su nada exiguo catálogo destaca como grupo mayoritario la música para la escena y el cine: *Pastores de la ciudad* (1959) de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández, *La buena mujer de Se-Chuan* (1964) de Bertolt Brecht, dirigida por Héctor Mendoza, *Los argonautas* (1967) de Sergio Magaña y *La ronda de la hechizada* (1967) de Hugo



*Algunos integrantes de Nueva Música de México (ca. 1965). Ramiro Guerra, Daniel Ibarra, Rafael Elizondo, Rocío Sanz, Roberto Bañuelas, Francisco Savín y Federico Smith (de izquierda a derecha)*

Argüelles, son algunos ejemplos de su música escénica. El cortometraje *La Sunamita* (1965), el documental *Imagen 68* (1969) y *Palenque* (1971) pertenecen a su música cinematográfica.

Además de múltiples obras vocales y de cámara, produjo algunas memorables obras orquestales. Una de sus más apre-

ciadas composiciones es la *Cantata a la Independencia* (1971) para banda sinfónica, barítono solista y coros, obra ganadora en Costa Rica del primer premio en el Concurso Musical del Sesquicentenario de la Independencia Centroamericana.

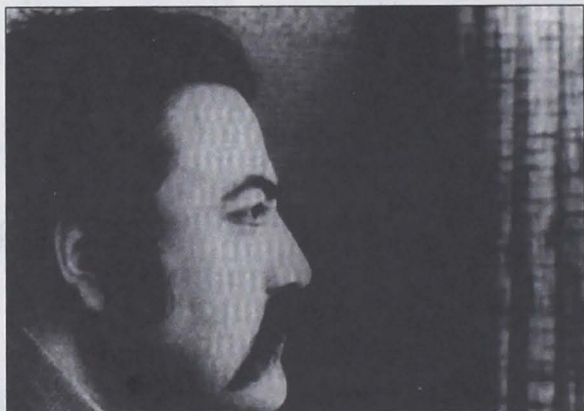
Quizás esté lejos el día en que la música de Rocío Sanz

sea debidamente catalogada, editada, grabada y dada a conocer ampliamente; sin embargo, aun sin conocer a la gran persona y gran artista cuya muerte lamentamos en esta nota, millones de niños y adultos han disfrutado ya de los talentos creativos de esta espléndida compositora de Costa Rica y de México. ♪

## Juan Cuauhtémoc Herrejón: *in memoriam*

*¿Sólo así he de irme  
como las flores que perecieron?  
¿Nada quedará en mi nombre?  
¿Nada de mi fama aquí en la  
tierra?  
¡Al menos flores, al menos  
cantos!*

(De la respuesta de Ayocuan a  
Tecayehuatzin en el *Diálogo de  
la Flor y el Canto*)



Juan Cuauhtémoc Herrejón (ca. 1973)

Repentinamente —como es preferible que sucedan estas cosas, si es que han de suceder— Juan Cuauhtémoc Herrejón de la Torre falleció el pasado martes 27 de abril a consecuencia de una complicación cardiaca. Este doloroso suceso nos mueve a reflexionar sobre la trayectoria de tan notable compositor mexicano, para muchos aún desconocido.

Aunque es imposible hacer en este espacio un recorrido exhaustivo a través de su vida y obra —labor que esperamos sea realizada con la indispensable minuciosidad—, quizá sirvan estas líneas para hacer una breve semblanza de Herrejón; pero ¿por dónde empezar...? Juan Herrejón acometió en su desafortunadamente corta existencia una cantidad admirable de actividades musicales que si-

multáneamente lo acercaban y lo alejaban de su trabajo como compositor.

Lector infatigable, Herrejón a su vez escribió críticas, traducciones, conferencias, ensayos, artículos periodísticos y, sobre todo, poesía a la fecha inédita casi en su totalidad. Promotor e investigador tenaz, realizó estudios sobre música folclórica nacional y coordinó a mediados de los setenta el entonces popular ciclo “Martes en la Ponce”.

Instrumentista versátil, actuó como violinista, violista y percusionista en diversas orquestas y grupos de cámara. Asimismo, actuó también como director asistente y director invitado de un buen número de agrupaciones musicales, tanto en la capital como en otros lugares del país, incluyendo a la

Orquesta de Cámara de Bellas Artes y a la Orquesta Sinfónica de Durango.

A partir de 1975 y a lo largo de casi veinte años ininterrumpidos, Juan Herrejón dedicó la mayor parte de su actividad pública a la Escuela Superior de Música donde, por cierto, había iniciado sus estudios musicales, aunque la mayor parte de éstos fuera realizada en el Conservatorio Nacional de Música y en el Taller de Composición de Carlos Chávez, así como en el extranjero, principalmente en Italia y España.

En la Escuela Superior de Música impartió una diversidad de cátedras: solfeo, armonía, contrapunto, composición, dirección, materiales musicales y análisis musical, materia esta última que solía comple-

mentar con un curso libre de estética musical. Impulsó ampliamente los cambios académicos ocurridos en la Escuela durante el periodo 1976-1982 con actividades como el diseño de planes y programas de estudio con propuestas realmente novedosas, y el apoyo a proyectos como la creación del Laboratorio de Música Electroacústica y la instrumentación de un diseño acústico para la sala de conciertos de la Escuela (Sala Angélica Morales), construida en 1982, año en que ocupaba el cargo de subdirector académico.

La vocación y el prestigio docente de Herrejón eran tales que durante muchos años fue invitado a impartir cursos de verano a lo largo del país, principalmente en la ciudad de Veracruz. Estos cursos bien podían ser de actualización para profesores de música, de dirección coral o de composición,


tanto para grupos infantiles como para grupos de adultos.

Juan Herrejón fue sin duda un gran profesor, capaz de imprimir en sus alumnos esa chispa única que enciende el interés por conocer, aprender y amar la música. Lo recordaremos siempre dispuesto a conversar, a polemizar, a enseñar, y a constituirse en el mismo vehículo del aprendizaje y la investigación a través de un generoso manejo de sus acervos bibliográfico y discográfico personales.

De su extensa obra musical que comprende alrededor de cincuenta obras, hasta donde tenemos noticia sólo ha sido publicada —por el CENIDIM— *Acidia*, para grupo de improvisación y cinta magnética. Esta obra fue interpretada en numerosas ocasiones por diferentes ensambles, incluido el grupo Quanta del cual Herrejón fue miembro fundador. Pero ¿qué

será de sus demás obras? Nos vienen a la memoria títulos como *Canto tercero*, *El nombre*, *Toc*, y otras como su *Pasacalle* escrita para la tristemente fugaz Camerata Filarmónica de la Escuela Superior de Música, que con un mínimo de recursos conformó Herrejón en 1990.

Si bien el Ensamble de Percusiones de la ESM ha rescatado —y proyecta grabar el año próximo— su *Ensayo para percusiones y piano* compuesto en 1967, a los 24 años, es de capital importancia que su obra sea ordenada, catalogada, y en lo posible publicada, interpretada y grabada. Ése será el mejor homenaje que permita conservar con vida el legado de este compositor, el cual, no vacilamos en asegurar, figura entre los más importantes que han existido en nuestro país.

Descanse en paz nuestro entrañable amigo y profesor Juan Herrejón. 

## Una obra desconocida de Mariano Elízaga

Podríamos afirmar que en la música nada se descubre. Los llamados "nuevos" discursos sonoros tienen un antecedente importante en la tradición y en la experiencia previa de los compositores. Un intérprete nos "descubre" algún pasaje novedoso sólo en un sentido simple, es decir, escucha y transmite lo que su público no escuchó con anterioridad, aunque el compositor así lo hubiese escrito. En el caso de la musicología, no podemos "descubrir" nada nuevo, si no existe una idea previa de las posibilidades implícitas en nuestras pesquisas así como una cierta idea del posible destino de nuestro trabajo.

En realidad, estas reflexiones sólo sirven de preámbulo para introducir una metáfora que me parece muy apropiada. La música de México semeja un territorio inexplorado, propicio a la aventura y a la realización de "descubrimientos" en zonas poco exploradas: en barrancas profundas, en las cimas inaccesibles y en los desiertos inmensos.

Cada "descubrimiento" dentro de este país musicológico nos permite obtener un mapa más exacto, mejor dibujado, y que servirá a otros viajeros, ya sea para conducirlos a través de una región poco explorada o para que éstos se aventuren en nuevas direcciones.

Así pues, quiero anunciar en estas páginas de *Heterofonía* el descubrimiento de un punto nuevo en el mapa musical mexicano. Se trata de una obra para piano escrita por Mariano Elízaga: *Últimas Variaciones del profesor Michoacano D. Mariano Elízaga, que compuso y consagró a la tierna memoria de la señorita Da. G.G. de G., tocadas a primera vista por la joven señorita Da. Dorotea Losada*. Se trata de una edición realizada alrededor de 1830 y que consta de un *Andante lúgubre*, un *Trio* y un juego de tres variaciones sobre cada una de estas partes.

Estoy convencido de que este hallazgo constituye una contribución fundamental al repertorio mexicano, no sólo

porque aumenta el escaso acervo de las partituras conocidas de Elízaga, sino porque —a diferencia de las obras religiosas del maestro nacido en Valladolid— es su única obra conocida —hasta ahora— con carácter profano. De lo que podríamos llamar el "clasicismo del México independiente" poseemos ahora una muestra interesante, representativa, y de un gran valor documental y simbólico.

Es el de Elízaga un caso curioso en la música mexicana: sabemos más de su vida —gracias a la pluma de Francisco Sosa, de Jesús C. Romero y de Gabriel Saldívar— que de su música. Hoy, dicho panorama parece transformarse y ojalá que nuevas partituras del insigne músico salgan del olvido. Por ahora, podemos considerar estas *Variaciones* como punto de partida para la evolución de la música en el México independiente. Ojalá que todos aquéllos que se interesan por nuestra música, al conocer la edición que ya se prepara, estén de acuerdo con las consideraciones anteriores. ♪

# Libros

## *Hacia una nueva música*

Carlos Chávez, *Hacia una nueva música, ensayo sobre música y electricidad*; ed., pról. y notas de Gloria Carmona, México, El Colegio Nacional, 1992, 175 pp.

El Colegio Nacional acaba de publicar por primera vez en español *Hacia una nueva música, ensayo sobre música y electricidad*, libro fundamental de Carlos Chávez aparecido originalmente en inglés, en la traducción de Herbert Weinstock, bajo el sello de la editorial Norton (Nueva York, 1937; primera reimpresión, 1975).

La sencilla e impecable edición, que incluye una serie de dibujos del pintor Antonio Ruiz, le fue encomendada a la musicóloga mexicana Gloria Carmona, autora también del prólogo y de las notas, cuya experiencia en temas relacionados con nuestro músico le han merecido un prestigio que no necesita ser descrito aquí. Sólo diremos de paso que Gloria Carmona es también la editora del *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, que publicó en un voluminoso tomo el Fondo de Cultura Económica en 1989,

y que están por aparecer otros dos trabajos suyos: la historia de la Orquesta Sinfónica de México, fundada por el propio Chávez en 1928, y una iconografía que ilustrará gráficamente la vida del compositor. En su momento *Heterofonía* informará puntualmente a sus lectores de la aparición de estas publicaciones; mientras tanto, señalemos algunos aspectos del libro que hoy nos ocupa.

Resulta inevitable que, ante una publicación tardía como ésta, nos preguntemos a casi

cincuenta años de su aparición qué tan pertinente pueda ser hoy su lectura. La respuesta está en el propio libro ya que su actualidad es sorprendente, no sólo por los temas que aborda—los instrumentos mecánicos y eléctricos de producción sonora, la música de cine, etc.—, sino porque constituye un documento que conforma un sólido cuerpo de ideas de orden estético y técnico sobre la música de su tiempo (1932) y su proyección en el futuro. Podemos añadir a lo anterior que la presente edi-

Carlos Chávez

## HACIA UNA NUEVA MÚSICA

*Ensayo sobre Música  
y Electricidad*

Con ocho dibujos de Antonio Ruiz



EL COLEGIO NACIONAL  
México 1992

ción cuenta con un magnífico prólogo cuya lectura es no sólo necesaria sino también iluminadora para la comprensión del libro, además de representar por sí mismo una valiosa aportación al conocimiento sobre Chávez.

En cada uno de los capítulos encontramos como siempre la habitual curiosidad intelectual de Chávez; su marcada inclinación al cambio y su capacidad para utilizar nuevos recursos y explorar nuevas tendencias. En 1932, Chávez viajó a los Estados Unidos para asistir a los preparativos para el estreno de su ballet *HP*. Durante su estancia tuvo ocasión de visitar —invitado por Leopold Stokowski— los estudios de la RCA en Camden y los Laboratorios Bell Telephone en Nueva York. La profunda impresión que la visita le causara y el contacto con directivos, técnicos e ingenieros, motivaron a Chávez a escribir sus reflexiones en torno a estos nuevos medios sonoros y a publicarlas, a su regreso a México, en una serie de artículos para *El Universal*. Más tarde serían complementados con otros cinco capítulos y darían la estructura final al libro que hoy reseñamos, en el que Chávez no deja de sorprendernos con su entusiasmo al hablar de tópicos que en el fondo fueron bastante ajenos a su propia obra: cabe recordar que no fue un compositor de música de cine, ni utilizó en sus obras instrumentos electrónicos. La única excepción habrá de ser su ballet *Pirámide*, compuesto en 1968 para orquesta sinfónica y banda magnética.

En los tres primeros capítulos —“Perspectivas del presente”, “Música y física” y “Pro-

ducción y reproducción musical”—, Chávez aborda algunos temas apasionantes y de una punzante actualidad. Señala la propensión a considerar el tiempo presente como algo prosaico y vulgar en relación al pasado, al que en general se le asocia a sentimientos nostálgicos y poéticos. Esto trae como consecuencia que el público cada día se muestre más desconfiado de la música de su tiempo, ya que le es muy difícil comprender que una época de grandes adelantos tecnológicos como la nuestra pueda aún crear obras de gran profundidad espiritual como las sinfonías de Beethoven o las cantatas de Bach. En otro punto se plantea la pregunta de si existe o no progreso en el arte. Chávez está en contra de aquellos que defienden que “una obra de arte es igual a otra obra de arte” y afirma categóricamente que “el progreso en las ciencias tecnológicas determina el progreso en el arte, puesto que el artista de hoy dispone de los mismos recursos que antes y muchos más; de no haberse efectuado dicho progreso se hubiera perpetuado por siglos una música de limitadísimos recursos”. Aborda también el tema de la escritura musical. Coincidimos con él en que es un medio para no perder ni deformar la creación musical y poderla transmitir a los demás, es decir, para reproducirla lo más fielmente posible. Pero afirmar que ésta se volvió necesaria y deseada sólo porque el fenómeno de creación es raro y difícil de producirse y que esa necesidad de reproducirla —según afirma el autor— está en razón inversa de la capacidad de producirla, en nuestra opinión resulta una idea un tanto simplista.

En el cuarto capítulo Chávez incursiona de lleno en lo que constituye el tema medular de su libro: los nuevos medios de producción y reproducción musical que la tecnología ha puesto al alcance de los compositores. Aquí realiza un análisis extenso de los instrumentos mecánicos y eléctricos de reproducción musical y prevee, entre otras cosas, la posibilidad de imaginar, de inventar ritmos humanamente inejecutables con los instrumentos mecánico-acústicos. Habla también de obtener extensiones impracticables para las manos y sucesiones de sonidos que por su rapidez o por la distancia de sus intervalos resultarían absurdas si se juzgaran bajo el concepto presente de la técnica pianística. En una oportuna nota Gloria Carmona hace notar con razón que, cuando Chávez escribía lo anterior, seguramente estaba —sin saberlo— definiendo el trabajo de Conlon Nancarrow, uno de los inventores más notables de nuestro tiempo, compositor estadounidense residente en México, quien utiliza con singular maestría desde 1948 la pianola, con la cual obtiene estructuras rítmicas y melódicas de una complejidad tal que su ejecución es impensable para el instrumentista. Sólo a través de los rollos de la pianola es posible reproducirla. Chávez es partidario del uso de los nuevos instrumentos eléctricos y rechaza la idea de que éstos intenten imitar o igualar a los tradicionales. “Para nuevos instrumentos nuevas músicas”, indica el compositor.

Habla también de lo que él llama la *música fija* que podríamos definir como aquella en

que la creación y la interpretación son simultáneas y quedan íntegramente en manos del compositor. Muchos años después de haber escrito esto, la *música fija* a la que Chávez se refiere tomaría rostro en la música electrónica y concreta.

De especial interés nos parecen los capítulos cuarto y quinto dedicados al cine sonoro y a la radio, medios cuya función social es primordial en este siglo xx. Chávez critica que, en los albores del cine sonoro, se prepararan con no poca frecuencia "ensaladas" con fragmentos de obras clásicas, melodías sentimentales y canciones populares para acompañar las películas. Sin ser, como he dicho antes, un compositor de música de cine, Chávez propone concebir obras cinematográficas con música propia. A este respecto no deja de ser irónico el éxito que han tenido en tiempos recientes los binomios Mahler-Visconti, Strauss-Stanley Kubrick, y Mozart-*Elvira Madigan*, entre otros. Sin embargo, resulta claro que tiene razón al defender la creación

de una música original para cine.

En cuanto a la función que debe desempeñar la radio, el compositor exige que la administración misma respalde a los compositores.

Ya es tiempo —dice Chávez— de abandonar la idea de que sostener a los compositores es hacer obra de caridad o cuando menos de magnificencia. Los mecenas de ayer y de hoy no realizan actos de generosidad: cumplen deficientemente con una función social que su misma condición económica les impone como obligación.

Referido a nuestro país, podemos afirmar que Chávez fue demasiado optimista: ningún compositor mexicano de concierto ha podido vivir gracias al patrocinio de la radio. Esta situación ha sido diferente en otros países. En Alemania, por ejemplo, las estaciones de radio apoyan y respaldan la actividad de los compositores a través de encargos (algunas tienen su propia orquesta) y por el pago puntual de sus derechos de autor (algo, huelga de-

cir, casi desconocido en nuestro país).

El último capítulo da título al libro y es una apasionada defensa del presente. En este sentido Chávez es nuestro primer músico realmente moderno, tanto por su lenguaje musical como por sus reflexiones acerca de la música y del papel que representa en la sociedad. Para él el artista debe ser actual y el único medio para serlo es, por un lado, ahondando en la historia para extraer de ella la experiencia de las generaciones pasadas, y por el otro, conocer bien su mundo presente con todos sus desarrollos y recursos. Chávez no creía en el futurismo (la "música del porvenir" le era ajena), sólo tenía fe en el presente, y es que la nueva música siempre ha sido la música del presente. Desde esta perspectiva, el libro de Chávez se vuelve una lectura obligada para todos aquellos interesados en conocer un poco más del arte de nuestro tiempo.

Consuelo Carredano

### ***El Fantasma de Manuel M. Ponce***

Tarsicio Herrera Zapién, *El triunfo sobre una estrella, anecdotario de Manuel M. Ponce*. Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992. 139 pp.

*Aquella noche disipó todas las dudas sobre la existencia objetiva de los fantasmas.*

Oscar Wilde, *El Fantasma de Canterville*

El título de la presente reseña surge de una idea inspirada en partes iguales por H.G. Wells (*El hombre invisible*, *El huevo de cristal*), J.L. Borges (*El Aleph*, *El inmortal*) y O. Wilde: las realidades no aceptadas, reconocidas y obedecidas se vuelven monstruos, hombres invisibles, fantasmas (de Canterville o de Aguascalientes). Llevando esta idea al campo de la investigación musical, es posible concluir que la musicología, al no cubrir lagunas importantes sobre la música de nuestro país, ha dado origen a va-

rios fantasmas musicológicos: las obras de varios compositores importantes rondan las bibliotecas en espera de estudios profundos y serios. La necesidad evidente de dichos trabajos, sueños efímeros e imposibles en algunos casos, comienza a acecharnos de manera insistente, pidiendo a gritos que el olvido no siga alimentándose de sonidos distantes.

Sin lugar a dudas, uno de los fantasmas musicológicos más afamados es el de Manuel M. Ponce. Ni siquiera existe el catálogo completo de sus



## El Triunfo Sobre Una Estrella

### Anecdotario de Manuel M. Ponce

Tarsicio Herrera Zapién



INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES

C•O•N•T•E•M•P•O•R•A•N•E•O•S

obras, por no decir la discografía, una bibliografía sería, o la edición de algunas obras cruciales. Los estudios profundos sobre su estilo, sobre su producción para piano, guitarra o sobre sus canciones —desde *Estrellita* hasta los *Tres Poemas de Lermontow*— no son sino visiones no materializadas: es tal la necesidad de los mismos, es tan ilusoria su realización que dichos estudios son verdaderos fantasmas de la musicología mexicana: nos persiguen en espera de que, al llevarlos a cabo, la totalidad de la obra de Ponce, sus alcan-

ces y aportaciones, deje de ser una visión fantástica —o fantasmagórica— para transformar en una realidad —libros, discos, partituras— al alcance de todos los músicos mexicanos. Da pena reconocerlo, pero el fantasma de Aguascalientes sí existe.

Las consideraciones anteriores son el resultado de enfrentarse al libro que nos ocupa, publicado recientemente por el Instituto Cultural de Aguascalientes. Su autor —según el *curriculum* de la contraportada— es un ser excepcionalmente dotado: pianista, or-

ganista, ¡musicólogo!, doctor en letras clásicas, maestro y compositor. Pero su trabajo, a pesar de los supuestos méritos personales, nos cuenta otra historia.

¡Pobre Manuel M. Ponce! México no acaba de conocerlo cuando ya es utilizado como pretexto para poner en letras de molde la más aburrida e intrascendente serie de peroratas —anécdotas, las llama Herrera—, como si no hubiera cosas más interesantes que decir sobre el autor de *Ferial*.

Fantasmagórica, por no tcharla de verdadera pesadilla, es la erudición musical con que Herrera se refiere a la obra de Ponce:

Su *Scherzino Maya* (1919) mezcló una tonada indígena con el lenguaje de Bach. Allí parece aludir al hecho, que el mismo Ponce anotaba, de que los potentados indígenas mantenían en sus casas músicos y compositores, igual que los señores vieneses del despotismo ilustrado (p. 42).

¿Así que el material vernáculo utilizado en el *Scherzino Maya* es meramente un pretexto para decir que nuestros antepasados eran tan déspotas y tan ilustrados como los señores vieneses? ¿He aquí la brillante conclusión de Herrera, prueba de que no sabemos nada de la estética musical de Ponce!

Aunque para muestra basta un horror, la tentación de citar al señor Herrera es muy fuerte. Olvidemos que se trata de una pesadilla musicológica y conozcamos algunas muestras de su humor involuntario:

(...)la segunda [se refiere a la *Rapsodia mexicana II*] sobre las *Mañanitas*, cinco grandes va-

riaciones que culminan en el *Pasen a tomar atole*, pero un atole con condimentos chopinianos (p. 35).<sup>1</sup>

[Ponce] pidió una hoja de papel al amigo [Aurelio Villanueva, según el arsenal de fuentes no citadas]; la llenó febrilmente de notas y pentagramas, pero no le bastó. Y acabó de anotar su arrolladora inspiración en los puños almidonados de su elegante camisa blanca (p. 30).

Del Conocimiento al Amor.

Es curioso el caso de Ponce. Mientras más se le conoce, invariablemente se le ama más, y sólo duda de él quien no lo conoce lo suficiente (p. 126).

1 Siguiendo el mismo proceso de enjuiciamiento estilístico, ¿qué diría el señor Herrera sobre *El buey sobre el tejado* de Milhaud? Difícil saberlo. Tal vez existen ejemplos más fáciles. Las obras de Daniel Ayala deben ser para el señor Herrera una especie de blintzes disfrazados de papadzules.

En esta última cita tal vez yace la explicación de nuestra pesadilla humorística: si, como cree el señor Herrera, mientras más se conoce a Ponce, más se le ama, la lógica aristotélica que tan bien debe conocer implica lo contrario: mientras menos se conoce a Ponce, más se le odia. Exacto. Tal vez por esa razón, el señor Herrera se atreve a publicar sus "letras" para algunas composiciones de Ponce:

México antiguo, ciudad promesa de muchos siglos vividos con grandeza [para la *Gavota*].

Tú siempre avanza. Que el adverso oleaje no demore tu viaje ni extinga tu esperanza. Los ideales nada adverso los hunde, sino que les infunde poderes inmortales [para "Tan patética melodía", *Malgré Tout, danza para la mano izquierda*].

Efectivamente, paciente lector: el humor se acaba y la pesadilla regresa, más horrible y espe-luznante. Uno se pregunta: ¿no

le da la UNAM al señor Herrera suficiente trabajo en el campo de las letras clásicas? ¿No tuvo el anterior gobierno de Aguascalientes mejor manera de utilizar su presupuesto? ¿Valdrá la pena pedir a algún musicólogo que ponga música a la poesía de Ovidio o Marcial?

Lo más grave es que el fantasma que surge de la obra de Ponce continúa existiendo; y lo que es más, el destino nos envía —por medio de Herrera— una especie de ultimátum: será mejor investigar la obra trascendental, documentar la vida del músico distinguido, realizar el análisis profundo de muchas partituras claves del repertorio mexicano antes de que surja, en el horizonte de las publicaciones, otra aterradora pesadilla relacionada con Ponce.

Ricardo Miranda

### Redescubriendo a Paul Bowles

Paul Bowles, *Cabezas verdes, manos azules*. Traducción de Guillermo Lorenzo. Madrid, Alfaguara, 1991. 225 pp.

El nombre de Paul Bowles puede resultar, para algunos, familiar gracias a la recientemente filmada película de Bernardo Bertolucci, *El cielo protector*. Pocos, sin embargo, conocen su extenso trabajo como escritor, periodista, militante del partido comunista estadouni-

dense, traductor del árabe y del castellano, propietario de una isla junto a la costa de Ceilán, viajero incansable y, naturalmente, compositor.

Paul Bowles nació en Nueva York en 1911. En 1949 saltó a la fama literaria gracias a su primera novela *El cielo protector*, que se convirtió inmediatamente en un *bestseller* y su autor, en una de las figuras más importantes de la literatura de la época. Paralelamente a su trabajo de escritor, Bowles estudió música con Aaron Copland y Virgil Thompson y también alcanzó una fama considerable como compositor.

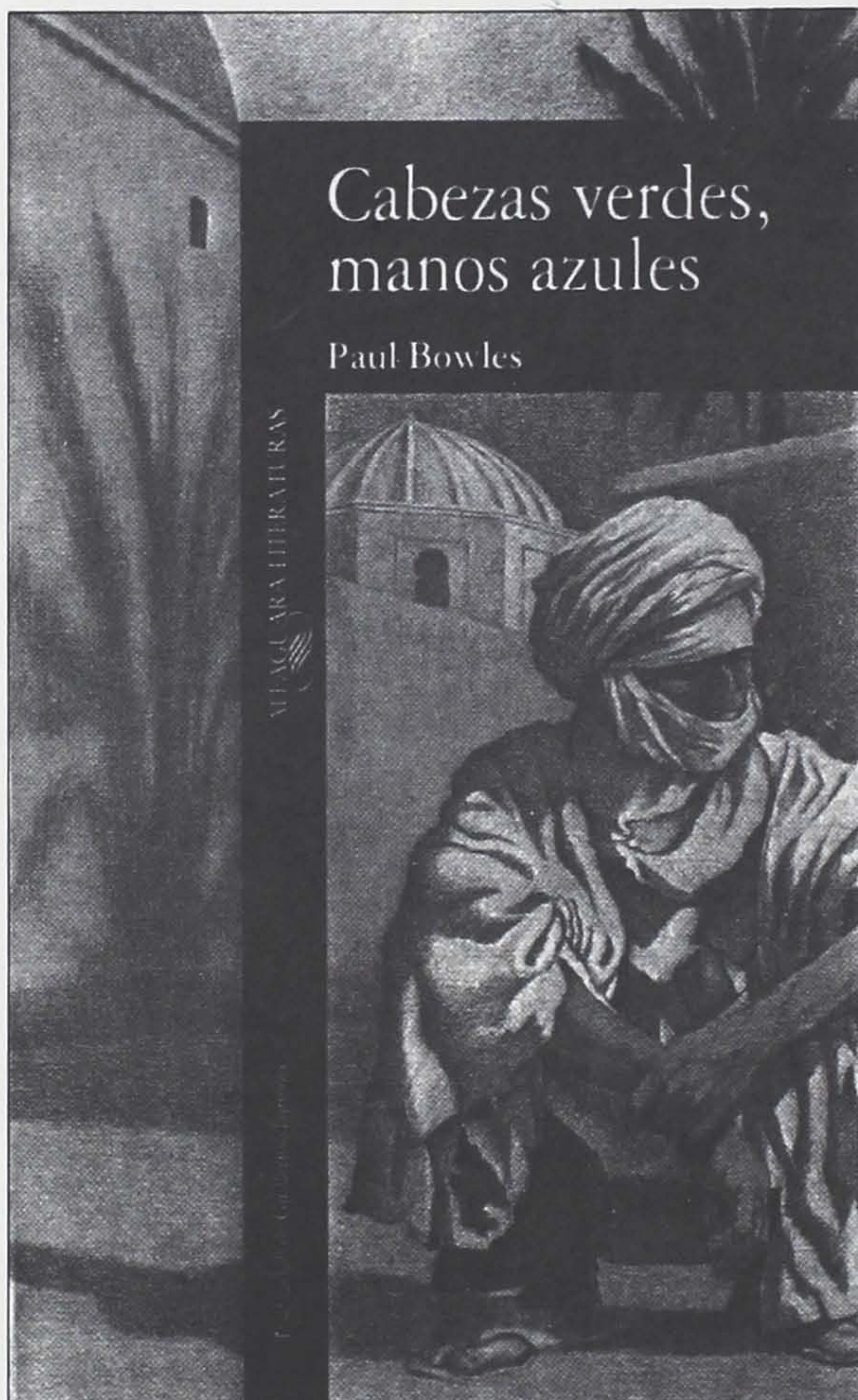
En la introducción a la biografía que escribiera C. Sawyer-Lauçanno sobre Bowles (*Paul*

*Bowles, El espectador invisible*), cita el siguiente fragmento de una carta:

Estoy encantado de que mi música le haya parecido de interés, pues ya sé que usted da por buenos mis libros. Es imposible encontrar a una persona que se tome la música y la literatura con la misma seriedad. Los que aman la música lamentan que la haya abandonado; los que aprecian mi literatura generalmente ignoran la música, o la encuentran pasada de moda.<sup>1</sup>

Fue precisamente con Aaron Copland que Bowles hizo su

1 Paul Bowles, *El espectador invisible*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 13.



primer viaje al África; la idea era pasar el verano en Tánger en donde alquilarían un estudio con piano para poder componer. Su primera parada fue en Orán, Argelia. Inmediatamente Bowles quedó hechizado con el lugar, como más tarde se enamoraría de Tánger. Copland no era tan optimista, no podía acostumbrarse a Marruecos, y le resultaba muy difícil trabajar allí. Sin embargo Copland impuso una rutina diaria: cada mañana, antes de desayunar, Bowles escribiría su lección de armonía; después,

en el jardín, trabajaría en las sonatas de Mozart mientras Copland componía al piano. Después del almuerzo Copland dormiría una siesta mientras Bowles trabajaba al piano su *Sonata para oboe y clarinete*, inspirada en el poema silábico de Schwitters. Por la tarde se aventurarían hasta Tánger para la cena.

Éste sería sólo el principio del amor que despertó en Bowles por África; de hecho, en plena fama literaria y musical, decide exiliarse en Marruecos, Alejándose voluntaria-

mente de la escena cultural estadounidense y abandonando su cómodo lugar de escritor consagrado.

En 1959 Paul Bowles presenta un proyecto a la Rockefeller Foundation para recoger música de Marruecos. En una carta a John Marshall establecía las razones y métodos básicos para este proyecto:

Por lo que respecta al material que espero recoger: un proyecto de grabaciones en Marruecos, es una lucha contra el tiempo y las actividades desculturizadoras de los fanáticos políticos; y por eso deseo estudiar tanto la música folklórica como la artística. Incluso por lo que se refiere a ésta última, a la que en principio nadie se opone definitivamente, la apatía pública destruye la tradición interpretativa, y para mí es importante grabar todos los ejemplos que pueda de música andaluza. Es la música folklórica, sin embargo, la que más está en peligro de desaparecer, y es en ésta en la que quiero concentrarme. Ya es demasiado tarde para embarcarse en un proyecto de grabación de música folklórica en Marruecos sin permiso del gobierno (cosa que sin duda acarreará bastantes intromisiones)...

Espero poder obtener bastante música colocándome en lugares estratégicos y captándola sin que se entere la gente que la interpreta... Con mucho, sin embargo, la mayor parte del material será interpretado por profesionales, y habrá que pagarles por ello, tras, no hace falta que lo diga, innumerables horas de regateo, regalos, ofertas y contraofertas. Aun en el caso de que uno disponga de fondos ilimitados con los cuales pagarles, sin el regateo no habría verdadero contacto personal, y sin ese contacto no se obtendría el mejor material de sus mejores esfuerzos interpretativos.<sup>2</sup>

2 *op. cit.* p. 346

El resultado sonoro de este proyecto no lo conozco; sin embargo, en su libro *Cabezas verdes, manos azules* Bowles relata, a manera de pequeños cuentos, las vicisitudes de su viaje por África en busca de material interesante para su proyecto.

No es muy común encontrar a un escritor con la sensibilidad del músico que no sólo aprecia el folklore, sino que además logra que, prácticamente, lo escuchemos a través de sus relatos. Y no sólo escuchamos la música; a lo largo de la lectura de este libro recorreremos también los diversos paisajes; nos encontramos en las situaciones tan típicas del tercer mundo que, en más de una ocasión, hace pensar a Bowles en nuestro México. Los problemas burocráticos, la calidez humana, el paisaje...

Paul Bowles no viaja como turista, es un viajero como él mismo lo dice en *El cielo pro-*

*pector*. Todos los cuentos tienen un encanto especial; el último por ejemplo, *La ruta de Tassemit*, nos cuenta cómo, después de mucho buscar una ocasión para grabar, *Monsieur Rousselot* lo lleva a Tassemit para que escuche a unos músicos muy especiales. El anfitrión del lugar, el chofer del fallecido jerife, los recibió y se refirió a la posibilidad de un *Ahouache* que celebrarían los habitantes de Tassemit aquella misma noche, y no sólo se realizaría esa celebración sino que en ella participarían una serie de mujeres, lo cual era algo insólito.

La grabación tendría que hacerse con generador, ya que no había electricidad. Al comenzar la ceremonia había:

más de cien hombres apiñados bajo los arcos en torno al centro del patio que estaba descubierta. En medio había treinta músicos o más de pie formando un

círculo irregular. El anfitrión había apoyado el micrófono contra el propio aparato condenando al fracaso la grabación desde el principio.

—¿Por qué no lo cuelga allí en la pared? —sugerí yo.

—Es que quiero hablar de vez en cuando —dijo.

Cuando subió el volumen el aparato, naturalmente, dio un aullido y se produjeron risas entre los espectadores, que hasta entonces habían estado observando de pie y en silencio (...)

Al final de este relato, Bowles nos cuenta que cuando probó la cinta en el hotel de *Essaouira*, catorce de las dieciocho piezas habían resultado perfectas. Lógicamente era imposible, pero “había que aceptarlo como un misterio gozoso”.

Los ocho relatos que conforman este libro nos llevan por varios misterios gozosos en los que vale la pena adentrarse.

Ana Lara

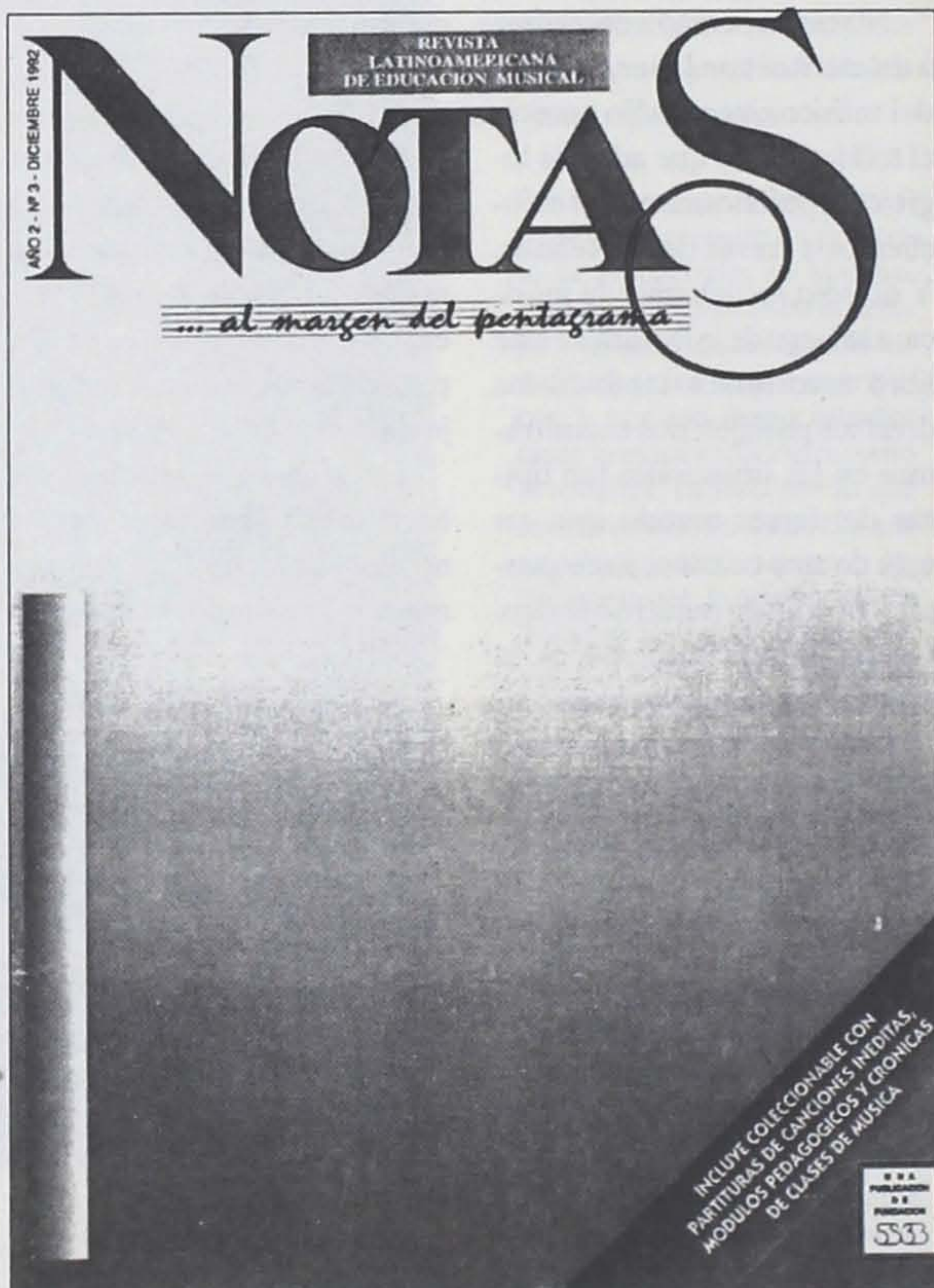
# Revistas

## Nota de paso

*Notas... al margen del pentagrama*, revista latinoamericana de educación musical, año 2, No. 3, diciembre de 1992, 66 pp.

Hace algunas semanas nuestro querido colega y amigo Julio Gullco puso en mis manos el tercer ejemplar de esta casi nueva revista argentina y "Latinoamericana de educación musical" que incluye, entre sus muy variados artículos, una entrevista con la pareja de músicos formada por el compositor Gerardo Gandini y su esposa la guitarrista Irma Constanzo, la cual —confieso— he leído con especial interés dada la amistad y la admiración que tengo por ambos.

La revista la publica la Fundación S 3, agrupación que debe su nombre a tres eses célebres: la de una Susana (Espinosa) y las de dos Silvias (Malbrán y Furnó), quienes fungen además como directora general y responsable editorial y pedagógica, respectivamente. La publicación, si bien no se declara abiertamente feminista, cuando menos acusa ciertas preferencias sexistas. En efecto, el directo-



rio está integrado por una abrumadora mayoría femenina con siete u ocho mujeres por un sólo hombre, el jefe de redacción, Juan Casabellas, cuyo apellido —como se ve— no deja de hacer honor al grupo de damas que lo acompañan. En este sentido, al hablar del diseño en colores rosa pastel de la portada, por lo menos el de esta entrega porque lamentablemente no conocemos las dos anteriores, y señalar que

la mayor parte del material gráfico que se publica consiste también en fotografías de mujeres músicas y pedagogas, no se pecaría quizás de demasiada suspicacia.

Lo que sí es bien cierto es lo que se nos informa en el Editorial: *Notas... al margen del pentagrama* pretende constituirse en un ámbito de opinión y expresión para todos los sectores, tendencias e ideas en el campo de la música y la educa-

ción. De ahí la gran cantidad de propuestas que van desde los artículos de actualidad musical local, los homenajes, las entrevistas, opiniones, noticias, concursos, anuncios, experiencias personales, breves avances de investigación, crónicas de teatro musical, cartas a la Redacción y hasta reseñas de otras reseñas que confirman lo que también es más que evidente: su carácter de revista de divulgación musical.

Al hojearla nos encontramos con un concepto editorial que resulta bastante "novedoso" –por decirlo de alguna manera. La revista ha sido dividida en una amplia gama de secciones cuya "nota común" es precisamente eso: la *Nota*. De esta forma se ofrecen al lector, entre otras, la sección *Nota apoyatura*, la sección *Nota cromática*, la sección *Notas nobles y sentimentales* y la sección *Notas propias*. Se cuenta también con secciones para la *Nota tesis*, la *Nota compartida*, la *Nota agregada*, la *Nota anticipatoria* y hasta la *Nota sensible*, cuya tónica, debemos confesarlo, no deja de ser un enigma para nosotros. Y es que uno pensaría que este singular uso de *Notas* debiera sugerir a su vez, aunque fuera de manera vaga, el contenido de la sección a la cual dan nombre. Pero no es así. El título en realidad no explica nada y más pareciera un juego de adivi-

nanzas que cualquier otra cosa. Tal vez las editoras se hayan percatado del problema y no queriendo dejar todo el trabajo a la imaginación del lector consideraron, tan justo como necesario, incluir también otra pequeña *notita* explicativa.

Permítaseme ejemplificar lo anterior con algunas secciones (*Notas y Notitas*) como la de la *Nota agregada* que dice así: "Esta sección incluye noticias referentes a novedades editoriales, trabajos inéditos o recientemente editados, comentados por las empresas o sus autores", o la de la *Nota cromática* que aclara ser la "Sección a cargo de invitados especiales con escritos originales"; o bien, la de la *Nota apoyatura* que es la "Sección dedicada a la recensión de trabajos bibliográficos publicados en lengua extranjera", y otra más, la de la sección dedicada a las colaboraciones de jóvenes creadores: la *Nota sensible*.

Hay, sin embargo, algunas secciones cuyas *Notas* parecen ofrecer más pistas al lector para esclarecer su contenido. En este caso se encuentra, por ejemplo, la de los homenajes: la sección de las *Notas nobles y sentimentales* "que convoca a colegas y/o [sic] discípulos de cada maestro a quien se rinde homenaje" (Nobleza obliga, dice el refrán popular). En esta ocasión los reconoci-

mientos –muy merecidos, por cierto– fueron para Atahualpa Yupanqui, Astor Piazzolla y Luis Rubio.

Pero en honor a la verdad no todas las secciones requieren de una explicación. Tenemos así el caso de una sección especial, quizás la más extensa de todas, que no necesitó de *notita* alguna –hablo de la de este número que como dije antes es el único que conozco– y que además se distingue de las otras secciones porque utiliza tinta roja para sus encabezados, enunciados y recuadros especiales. Y ya que de adivinar se trata, cabría entonces preguntar aquí al lector si acaso imagina el nombre de esta *Nota* a la que me estoy refiriendo. Si por un momento pensó usted que hablo de la *Nota roja*, siento decirle que se ha equivocado. No son noticias de esa clase las que aquí se publican. No. Se trata de la sección *Nota propia*, esto es, la "de casa", la que fue ideada para dar cuenta de las reuniones, los foros, las conferencias, los cursos, las distinciones y demás logros y actividades profesionales de las editoras y de sus colaboradores, y para ofrecer cupones de suscripción de la propia revista. Le toca a usted decidir. ¿Nos anotamos?

Consuelo Carredano

### Los sonidos itálicos

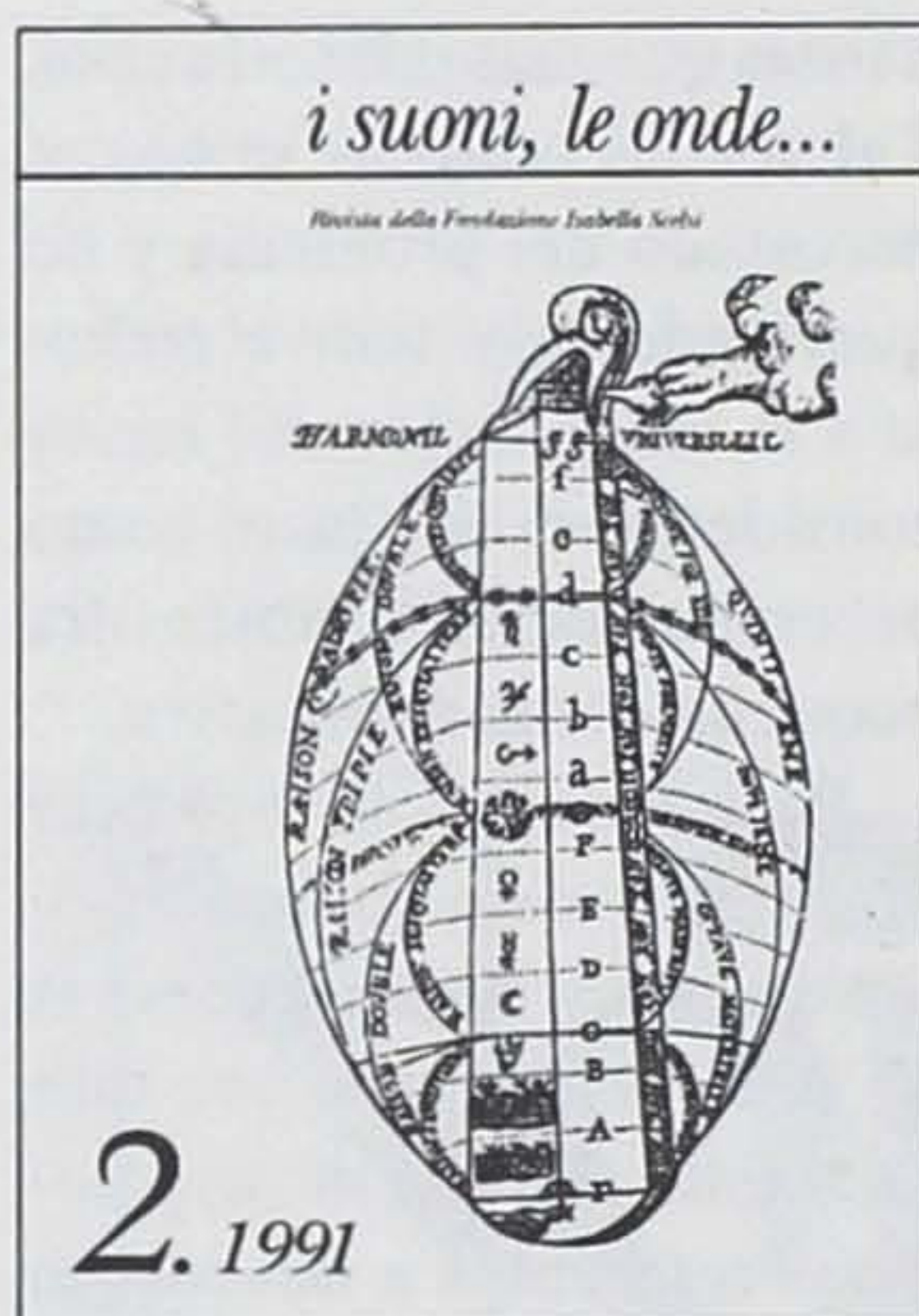
*I suoni, le onde...*, Rivista della Fondazioni Isabella Scelsi, No. 2, 1991, Roma, Italia.

Recientemente recibimos el segundo número de la revista *I suoni, le onde...* (los sonidos, las ondas...) que publica la Fundación Isabella Scelsi desde la muerte del compositor italiano Giacinto Scelsi.

Como hemos comentado en varias ocasiones, Giacinto Scelsi, el conde Scelsi, fue un personaje de la aristocracia italiana, casado con una prima de la reina Isabel en el Palacio de Buckingham, quien, gracias a

su enorme fortuna, pudo dedicarse a componer la música que él quería sin tener que pertenecer a ninguna escuela o seguir la moda. Fue tal vez por esto que Scelsi fue muy poco apreciado por sus contemporáneos y sólo unos cuantos años antes de su muerte, el mundo musical le dio el lugar que sin duda merece dentro de la música contemporánea. Scelsi estuvo muy cerca del pensamiento oriental a lo largo de prácticamente toda la segunda mitad de su vida. Creía en la reencarnación y practicaba la meditación Zen. No es de extrañar, entonces, que a Scelsi le tuviera muy sin cuidado el éxito y, si su música nos lleva a sonoridades no occidentales, no es por simple pose, sino por un entendimiento profundo del sonido y del silencio. Scelsi compuso gran cantidad de obras en las que experimentaba con un solo sonido tanto en la orquesta como en la música de cámara. Consideraba que el arte es, necesariamente, un medio para transformar el espíritu del hombre; si no cumple este requisito, si no somos diferentes después de una experiencia artística, entonces no se trata de verdadero arte.

El excéntrico conde Scelsi era también famoso por su maravillosa casa a espaldas del Foro Romano en la *via* San Teodoro. Allí recibía, no solamente a músicos de todo el mundo que querían simplemente conocerlo, sino a infinidad de intérpretes que querían



su aprobación para ejecutar sus obras. En este número de la revista *I suoni, le onde...* se encuentran dos testimonios de estas visitas con Scelsi, el primero, del compositor y director de orquesta Aldo Brizzi —quien es, por cierto, el director artístico y musical de la Fundación Scelsi. El segundo, recoge las experiencias que tuvo en este sentido el contrabajista Stefano Scodanibbio. Ambos textos nos relatan sus impresiones con este músico quien de alguna manera cambió su visión de la vida y de la música.

Hay también en este número fragmentos del amigo de Scelsi, Luciano Martinis, vicepresidente, secretario y director literario-editorial de la revista, en donde habla de la relación del compositor con diferentes personajes de la vida musical italiana durante el tiempo en que organizaba los conciertos de música contemporánea en Roma.

Stefania Gianni entrevista a Goffredo Petrassi sobre la re-

lación que tuvo con Giacinto Scelsi a partir de los años treinta hasta la muerte del conde acaecida en 1988.

El número incluye también una serie de reflexiones y comentarios de personajes del mundo musical como John Cage, Augusto de Campos y Stefania Gianni sobre Scelsi. Por último, aparecen algunos textos del propio Scelsi: “Tres breves poemas manuscritos”, “Una escultura”, la primera versión de “Sens de la musique” —escrito también publicado separadamente (ya en su versión definitiva) por la propia Fundación— y “Una nota manuscrita”.

La Fundación Scelsi, la cual lleva el nombre de la hermana del compositor, realiza, sin duda, una importante labor para, no sólo conservar la memoria del conde Scelsi, sino para entender mejor su personalidad, conocer sus diferentes facetas, como compositor, ensayista y poeta, así como para presentarnos al extraordinario hombre que Giacinto fue. La Fundación no sólo publica esta revista, también ha publicado dos libros de poemas de Scelsi y dos libros de ensayos musicales. Realiza, además, conciertos y estimula grabaciones y ediciones de la música de Scelsi.

La revista puede solicitarse gratuitamente a la redacción: Via San Teodoro 8, 00186 Roma, Italia.

Ana Lara

# Música impresa

## Cómo puede publicarse una zarzuela

Francisco Asenjo Barbieri, *Jugar con fuego*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, s.a. Colección Música Lírica. 333 pp.

Con el objetivo de preservar y difundir el acervo histórico de la música española, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), organismo formado por iniciativa de la Universidad Complutense de Madrid, el Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música y la Sociedad General de Autores de España, edita su primera partitura en la colección Música Lírica, dedicada a la recuperación de la ópera y la zarzuela españolas.

*Jugar con fuego* de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) constituye la primera zarzuela que consolida al género en España; se ha elegido esta obra por considerar al compositor como el restaurador del teatro lírico español y creador de la zarzuela grande. La obra se estrenó el 6 de octubre de 1851 con tal éxito que fue la que más se representó en las décadas de los cincuenta y sesenta en España.

Antecedem a la partitura una introducción por María Encina Cortizo (editora de la obra) y un estudio literario del libreto por Ramón Barce. Ambas partes traducidas al inglés por John Griffiths.

La introducción comprende una breve pero completa biografía del compositor y un meritorio estudio histórico de la obra documentado por artículos periodísticos de la época y por un manuscrito que Barbieri escribió sobre la evolución del género lírico en el siglo XIX. La autora señala las características formales de la obra que resultaron trascendentes para el desarrollo del género, las influencias musicales observadas en la misma y los números que destacan por la utilización de un lenguaje musical español.

El estudio literario del libreto, también excelente y breve, contiene la biografía de Ventura de la Vega (1807-1865). Un

ensayo sobre la respuesta de la crítica a la recepción de la obra y la comparación del libreto con la obra francesa *La Condesa de Egmont* de Ancelot y Décomberousse que Vega utilizó cambiando el nombre y la situación de los personajes.

La partitura compuesta de tres actos formados por cinco, tres y cuatro números respectivamente, fue realizada mediante un programa de edición por computadora partiendo del manuscrito autógrafo, de dos copias de la época y de dos reducciones para piano. La notación de los instrumentos transpositores se adaptó a las prácticas de la orquesta moderna y se agregaron acertadas indicaciones para facilitar la interpretación. Se señalan las correcciones realizadas del original y la ortografía del texto fue actualizada.

Lamentamos únicamente que no aparezca el año de edición en la obra pues la calidad de la impresión y del contenido, principalmente, merecen considerables elogios. Esperamos que los esfuerzos del ICCMU fructifiquen en numerosas partituras de la zarzuela española por la relevancia que tuvo en España y en México, no sólo con el propósito de difundirla sino también para contribuir a la revaloración de este género tan olvidado.

Aurea Maya



# Grabaciones

## *Voces espiritualmente misteriosas*

*Le mystère des voix bulgares*, Grabado en Bulgaria por Marcel Cellier, Volúmenes 1 (1987), 2 (1988), Elektra/Nonesuch, Explorer Series 979165-2; 979201-2; y 3 (1990) Fontana 846 626-2.

Hace exactamente un año un amigo mío me regaló un disco intitulado *Le Mystère des voix bulgares*. Yo no tenía ninguna expectativa, sólo sabía que se trataba de música folklórica búlgara cantada por mujeres. Cuando escuché el disco quedé verdaderamente impresionada por la belleza y la intensidad de esta música. Creo que en la pluralidad musical que estamos viviendo en este final de siglo la música popular y la música folklórica tienen cada vez un papel más importante, no sólo como influencia en la música de concierto, sino por su propio valor artístico.

Recordemos que, en el siglo VII, los tártaros llegaron de Asia central a Bulgaria y tomaron control político de los eslavos locales durante cerca de 500 años. Evidentemente hubo una fuerte asimilación de estas dos



culturas y tal vez sea esto lo que le dé ese toque asiático a la música folklórica búlgara.

En la actual Bulgaria prácticamente todas las tradiciones folklóricas han desaparecido para dar lugar a otro tipo de música. Las mujeres que cantan en coros como el que nos ocupa, han sido seleccionadas por la belleza natural de sus voces, prácticamente han salido de sociedades agrarias y han sido transformadas en verdaderas profesionales. El resultado de este trabajo no es música genuinamente folklórica sino una artística elaboración de sus timbres, ritmos y espíritu; aunque también es folklórica porque surge de las tradiciones indígenas orales pero, a través

de los increíbles arreglos de compositores búlgaros, han sido elevadas a verdaderas obras maestras.

El padre de la música folklórica búlgara para concierto fue Philip Koutev quien murió a los 79 años en 1982. Fundó el Ensemble Estatal para la Música y Danza Folklóricas y compuso cientos de obras basadas en canciones y danzas tradicionales de todas las regiones de su país.

Una de las tradiciones más fuertes que ha sido preservada en estos arreglos es el canto diafónico, es decir el que emplea dos voces (ya sea solistas o en coro) que realizan un movimiento paralelo con intervalos de segundas, séptimas y nove-

nas. Esto crea un extraño efecto, especialmente para oídos occidentales acostumbrados a oír consonancias, con una fuerza impresionante.

En esta música se emplean el sonido nasal y el de pecho que dan mayor riqueza y proyección a la voz. El vibrato, cuando se utiliza, es para dar una mayor expresión y lo emplean oscilando desde un microtono hasta una segunda mayor. Un buen ejemplo de este vibrato se puede apreciar en algunas obras de Krasimir Kyurkchiyski.

Krasimir Kyurkchiyski nació en 1936. Ha sido director del Ensemble Folklórico de la Televisión y ha compuesto óperas, música sinfónica y de cámara. Sus arreglos son verdaderamente novedosos; hay momentos, incluso, en los cuales nos preguntamos si estamos escuchando únicamente voces y no sonidos electrónicos.

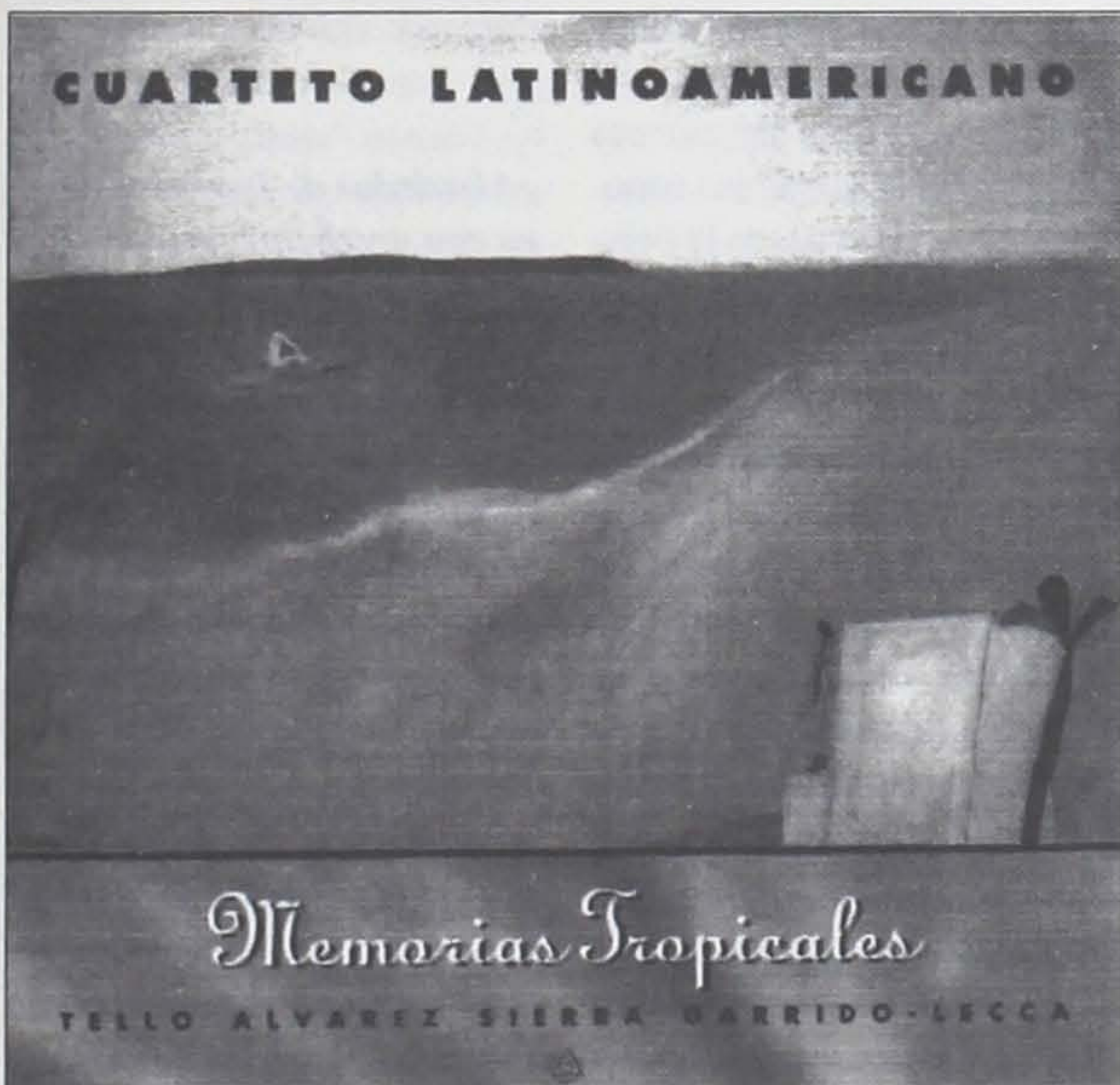
En algunos casos, esta música emplea también algunos instrumentos como la *gayda* que

es una especie de gaita, muy popular en toda Bulgaria, y una especie de flauta, también muy popular, conocida como *kaval*. Emplean también unos instrumentos parecidos a los violines que se llaman *gadulka*.

Las grabaciones de estos discos compactos han sido realizadas en Bulgaria por Marcel Cellier quien, en 1950, visitó Bulgaria cuando aún sufría los efectos de la postguerra. En ese entonces aún no existían los famosos coros de Philip Koutev, de la TRV Búlgara, de Tolbouchine ni de Plovdiv, pero ya había comenzado el trabajo de educar las privilegiadas voces de gente de diferentes pueblos. Fue en este viaje que Cellier realizó sus primeras grabaciones, con mujeres campesinas que practicaban el arte del canto diafónico, en compañía de Raina Katzarova, quien fuera corresponsal de Béla Bartók. El primer coro que salió de sus fronteras fue el de Philip Koutev en 1955 y a partir de ese momento diver-

sos compositores búlgaros se interesaron en emplear esta tradición musical con medios más sofisticados. Han salido ya tres discos compactos de las grabaciones de Marcel Cellier con el mismo título *Le Mystère des voix bulgares* (los misterios de las voces búlgaras), utilizando el vocablo *misterio* en su sentido medieval, es decir, como el gremio de artesanos o grupo de gente que practicaba un arte o habilidad, sólo conocido por ellos, que se dominaba a través de los años, comenzando como aprendiz para convertirse en maestros e ir transmitiendo sus conocimientos de generación en generación. Es ciertamente Bulgaria un sitio en donde el canto ha sido tradicionalmente apreciado, y no es casualidad que una de las principales regiones búlgaras, Tracia, muy apreciada por los antiguos griegos por la calidad de sus músicos, fuera el lugar de nacimiento del propio Orfeo.

Ana Lara



### *Los trópicos memoriosos*

Cuarteto Latinoamericano, *Memorias tropicales*. Estados Unidos, New Albion, NA 051, 1992.

La compañía disquera estadounidense New Albion está afincada en San Francisco. Su catálogo es de un eclecticismo tal que ofrece cuanta manifestación musical suene atractiva a los oídos del mundo contem-

poráneo, lo mismo si se trata de Cage, Messiaen o Stockhausen que de sonidos de Sumatra, Bolivia, Noruega o el medioevo bizantino. En este amplio espectro de oferta contemporánea se incluye una muestra más del abierto criterio que posee el Cuarteto Latinoamericano, el cual no se arredra ante Borodin, Grieg o Dvorák, ni ante Bernal Jiménez, Ginastera u Orbón, ni ahora ante los autores de generaciones más recientes. En efecto, *Memorias tropicales* contiene cuatro obras de autores latinoamericanos con un historial lleno de movilidad: un peruano radicado en México (Aurelio Tello), un mexicano radicado en Londres (Javier Álvarez), un puertorriqueño radicado en Milwaukee (Roberto Sierra) y otro peruano muy viajero por el continente que ha vuelto a su país (Celso Garrido-Lecca). Las obras contenidas en este disco compacto reflejan mucho de estos andares de los compositores que “a lejanas tierras van, a buscar lo que no hallaban”; lo interesante de ellas, quizá mejor revelado gracias a las expresivas ejecuciones del Cuarteto Latinoamericano, es cómo se plantean relaciones con los procesos sonoros tradicionales o convencionales cada vez más cercanas de lo que nos habíamos acostumbrado en los compositores recientes: una especie de retorno a un “diálogo con el pasado” que impulsa a los cuatro autores de esta antología en sus creaciones sin que por ello obtengan materiales regresivos, completamente carentes de personalidad, ni de aportaciones. De ningún modo: incluso en *Metro Chabacano* (1991) de Álvarez, de las cuatro obras

la más enmarcada en campos acústicos “asimilables” por el público medio, se manifiesta una propuesta melódica que tiende a convertir su desarrollo en un giro activo y cambiante sobre un mismo eje, en una forma más plástica y corporal que lineal, lo cual le evita quedar como una mera pieza “que suena bonito” –a pesar de lo cual me inclino a asegurar que esta pieza se va a quedar en los repertorios de los grupos cuerdísticos, orquestas o cuartetos. El mismo tipo de “diálogo con la tradición” se puede observar en *Danzaq II* (1985) de Tello y en el Cuarteto no. 2 (1988) de Garrido-Lecca. En la pieza de Tello se reiteran las propuestas ya formuladas por el *Danzaq I* (1984) para violín solo, que se relacionan en lo rítmico con la música popular del área andina y en lo estructural con los juegos renacentistas contrapuntísticos; en la obra de Garrido-Lecca la asociación se da con un par de canciones de Víctor Jara (1938-1973) –a quien esta obra homenajea–, si bien tal asociación es subjetiva, casi abstracta. Ambas obras revelan la postura de autores que enfrentan el ámbito sonoro popular, pero desde la perspectiva que dan las herramientas conceptuales con las que cuenta un músico de hoy, quien ya no se acerca a este ámbito como se acercaron en su momento un García Caturra, un Huízar, un Sojo. El nivel de asociación más abstracto se halla en la pieza de Sierra, *Memorias tropicales* (1985), cuyas cuatro partes componen un juego de marcos ambientales evocadores casi en relieve de la geografía de un mundo rítmico más que melódico –el

autor lleva a los intérpretes al grado de apoyarse con el ritmo de sus propias voces, además de las cuerdas.

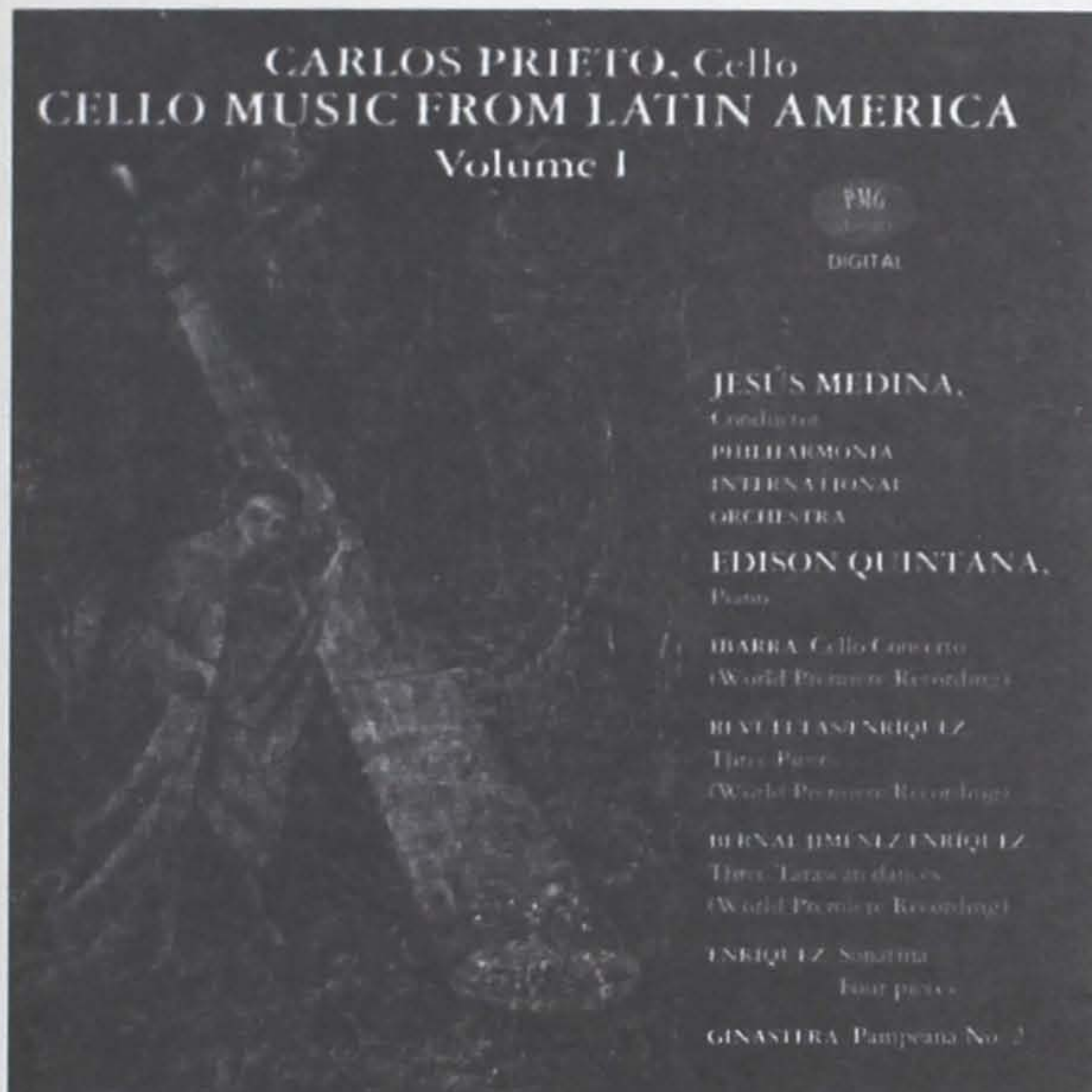
Los alcances y posibilidades de estas obras, de difícil ejecución por sus propuestas, pueden considerarse más que satisfactoriamente expuestos por las virtuosas interpretaciones del Cuarteto Latinoamericano, dedicatorio de las obras de Tello y Álvarez. Muchas de las exigencias de las cuatro obras no pueden ser cumplidas sin una adecuada compenetración de conjunto, que es donde nuestro Cuarteto revela el nivel real que ha alcanzado por la coherencia e integración de su trabajo. Para quienes quieran confrontar la situación del cuarteto de cuerdas como dotación de nuestros tiempos, *Memorias tropicales* ofrece el “diálogo con el pasado” que vuelve a estos trópicos más memoriosos de lo que sugieren a primera oída.

Eduardo Contreras Soto

### *¿Alrededor de Latinoamérica con un chelo?*

Carlos Prieto, violonchelo; Philharmonia International Orchestra; Jesús Medina, director; Edison Quintana, piano, *Cello Music from Latin America, Volume I*. Sin lugar de edición, PMG Classics, 092101, 1992.

La colección de discos compactos que contiene todo el repertorio del violonchelista Carlos Prieto ofrece lo mismo gratas experiencias que imáge-



nes poco agradables. Dejando de lado por ahora sus grabaciones de Bach o Chostakovich, vemos en sus tres volúmenes llamados *Cello Music from Latin America* hasta qué extremos se puede manejar un gancho comercial, pues estos tres volúmenes contienen casi por completo música de autores mexicanos y sólo una obra cada uno de un autor de otro país "latinoamericano", con lo cual se cubre el mínimo expediente para llamar así de rimbombantemente continental a toda la colección —siguiendo esta lógica de denominaciones comerciales, un día que produzca una grabación con obras de puros compositores franceses y le añada una obra de un español, la pondré a la venta con el título "*Música de la Europa Mediterránea*". ¿Qué tal suena?

El primero de estos volúmenes queda dominado por la figura de dos autores: Federico Ibarra, cuyo Concierto para chelo y orquesta ha sido aquí

grabado por primera vez, y Manuel Enríquez, representado en este disco por su *Sonatina* para chelo solo y *Cuatro piezas* para chelo y piano, además de las transcripciones hechas a sendas obras de Revueltas y Bernal Jiménez. El "relleno" que vuelve "latinoamericano" este disco es nada menos que la *Pampeana no. 2* de Ginastera. En conjunto, pues, el repertorio es atractivo y las ejecuciones no hacen decepcionarse de las obras, incluso ofrecen resultados de gran brillo como en la *Sonatina* de Enríquez.

El Concierto para chelo de Ibarra, escrito entre 1988 y 1989, es sin duda la obra más interesante, con mucho, del disco, y un trabajo estimulante que ilustra la evolución creativa de su autor: sin renunciar a sus procedimientos ya característicos como pueden ser sus embates orquestales a guisa de marejadas, ha encontrado recursos para hacer navegar la musicalidad por encima de los

rompimientos, de tal suerte que logra estructurar un curso continuo para su solista, incluso con formas y desarrollos que pueden considerarse dramáticos. Aunque su relación chelo-orquesta no siempre se manifiesta concertante en el sentido tradicional, el Concierto de Ibarra tiene profundidad y atracciones suficientes para desear que se mantenga en el repertorio del instrumento. Medina y Prieto obtienen una ejecución decorosa de la obra, que no impide apreciar todas sus cualidades ya descritas.

Las dos obras de Enríquez son del mismo año, 1962, es decir de una época algo distante ya, bajo la influencia del serialismo. Como ya fue dicho, la *Sonatina* es el mejor momento de los grabados aquí bajo la firma de Enríquez, si bien las *Cuatro piezas* guardan también interesantes manejos modernos de ciertos elementos canónicos. Lo más curioso del disco son las transcripciones hechas por el compositor jalisciense a Revueltas y a Bernal Jiménez. En el primer caso, no es la primera transcripción grabada de obra revueltiana al chelo: ya Adolfo Odnoposoff en 1962 había transcrito para chelo y piano algunas canciones del duranguense en Musart. En los dos casos parece una obsesión querer "vender" autores con cierto renombre a toda costa, aunque no sea con obras escritas en la dotación original. Justamente las *Tres piezas* de Revueltas, concebidas para poner a prueba los máximos agudos del violín —sobre todo la tercera—, cambian radicalmente de carácter al someterse al registro grave y a la menor agilidad rítmica del violonchelo, con

traslados que llegan a ser casi burdos –brincos obvios de una octava allí donde el chelo no puede seguir tocando proporcionalmente lo que el violín sí puede, como se advierte en la primera pieza– y que despiertan más curiosidad que real aprecio musical por esta transcripción. El caso de Bernal Jiménez parece resentirse menos de su transcripción, aunque la tercera de sus *Danzas tarascas* también basa su gracia en el retador *tempo* con que se

debe ejecutar –*presto*–, evocando casi de modo textual la complejidad rítmica de las auténticas danzas purépechas. Parece, sin embargo, que Enríquez tiene en aprecio sus transcripciones, pues incluso les ha añadido una dedicatoria –a Carlos Prieto–, algo que no suele verse en otros autores para los cuales este tipo de arreglos musicales sólo es un trabajo artesanal o hasta mecánico.

Concluamos mencionando que la *Pampeana no. 2* de

Ginastera retrata el lenguaje característico de su autor en su primera etapa –la más conocida internacionalmente, la de *Estancia*–, con su habitual brillo sonoro y sus largas “notas-puente” de gran expresividad. En suma, un disco con atracciones grandes que al mismo tiempo deja de manifiesto cómo puede hacerse “vendible” al público la figura de un ejecutante o la de un compositor.

Eduardo Contreras Soto

### **Manuel de Elías: su obra para piano**

Manuel de Elías, *Música para piano* / Edison Quintana, piano. México, Fondo INBA-SACM, sin número de catálogo, 1992.

En nuestro medio musical, en el cual (si se toca) la música contemporánea queda casi siempre reducida a la audición del estreno, el que aparezca un disco es un hecho de capital importancia: nos permite escuchar repetidamente una obra, juzgar con plenitud sus aciertos, habitarla, hacerla nuestra... o bien simplemente olvidarla.

Pero incluso para olvidar hay que conocer, y resulta que escuchar una sola vez no basta. Por eso es difícil reconstruir, a menos que nos consolemos sólo con los datos de la historia de nuestra música en los últimos cincuenta años.

Ya contamos por fortuna con discos monográficos de

varios autores, como Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez, Mario Lavista y Joaquín Gutiérrez Heras, a los que se agrega ahora el de la obra para piano de Manuel de Elías, sin duda uno de nuestros compositores fundamentales (hecho que no puede sino ratificarse al escuchar la interpretación minuciosa y lúcida de Edison Quintana).

Manuel de Elías, nacido en 1939, pertenece a la generación que hacia finales de los 50 renovó por completo la música mexicana, dejando atrás de manera definitiva la estética nacionalista y emprendiendo radicales aventuras sonoras que comenzaron con la casi religiosa adhesión al serialismo, lenguaje que sirvió de pretexto a muchos compositores para búsquedas originales y propias. Es ésta además la generación de Eduardo Mata y de Héctor Quintanar. Hay que decir también que en varios de ellos permaneció todavía durante algún tiempo un residuo nacionalista, y que algunos compositores siguieron fieles a esta escuela hasta la actualidad, como Mario Kuri Aldana, Blas Galindo

y Leonardo Velázquez, pero a partir de esta época el nacionalismo dejó de ser una ortodoxia: los que lo defendieron lo hicieron a riesgo de ser acusados de retrógradas y reaccionarios. El nuevo credo era el serialismo, que pronto fue sustituido por todos los violentos experimentos de la vanguardia. Sin embargo, al margen de la estética (de moda o no) a la que se adscribiera cada autor, es un hecho que permanece sólo en lo que surge una voz propia: tal es el caso de Manuel de Elías.

Y es así desde los primeros preludios, escritos a los dieciséis años, en los que se revela un autor de cuerpo completo, con una voz propia totalmente definida aunque aún nostálgica de las voces de sus maestros: entre ellas la de Scriabin no es quizá la menos importante, sobre todo si pensamos en la *Sonata breve*, escrita tres años más tarde.

Las obras contenidas en el disco son un buen resumen de casi cuatro décadas de trabajo. Definen nítidamente la evolución estilística de Manuel de Elías, que va desde el pantona-

# Manuel de Elías

## Música para piano

lismo hasta la escritura aleatoria (que en él no implica un proceso de despersonalización ni de descuido).

La austeridad (no extrema como en Chávez) es uno de los signos principales de su obra. Y la perpetua preocupación lírica. Por eso dije austeridad y no reticencia.

Reticente es Lavista: la tensión de su música surge de la violencia de lo no dicho. De Elías, en cambio cede a la tentación, no se amarra al mástil pero tampoco se adelanta (en la música todo tiene su tiempo); alguien, Julio Torri creo, cuenta una versión dramática de Ulises: como iba decidido a perderse, dice, las sirenas no cantaron para él.

Es el de Manuel de Elías un lirismo riguroso: nunca se descuida, nunca olvida que en componer música se arraiga la idea platónica del orden. En sus obras más cercanas al romanticismo anida un pensamiento lúcido y exacto y en las más conceptuales late siempre un hálito de poesía.

En esa línea escribe varios valeses, joyas pulcrísimamente

talladas, que lo ligan a una añeja tradición de compositores mexicanos que van de Tomás León a Juventino Rosas y Carlos Chávez, pasando por los Villanueva y los Castro y tantos otros.

Escribir un vals hoy es como hacer un soneto: es una especie de juego muy en serio que pone a prueba la imaginación y la destreza del autor.

Al incursionar en el terreno de lo aleatorio, de Elías es cauto: no suelta sin más las fuerzas de la música para que anden por el mundo sin control y ostentando su nombre: Por ello en *Microestructuras* lo que propone es una serie de alternativas, no una libertad total del intérprete. Las dos versiones que contiene el disco permiten constatar que, ya que se trata de una obra aleatoria, es siempre distinta, nueva pero al mismo tiempo es siempre la misma, es siempre la voz minuciosa de Manuel de Elías la que se dirige a nosotros. Eso mismo puede observarse en su *Sonante No. 1* que escribió como homenaje a Alban Berg, indudablemente otro de los autores

que nutren su obra.

La indicación de carácter, dirigida al intérprete, que encabeza la partitura de sus *Quimeras* es de incuestionable elocuencia: *Soñado muy largamente con languidez, muy libremente*. Aquí se amplía el rango de libertad del intérprete y se exploran los "otros" sonidos del piano, aquellos que se generan al acariciar o golpear las cuerdas sin el sonriente teclado intermediario (entonces el piano se convierte en una especie de arpa de otro mundo, hecha para que la toquen seres con brazos más largos, algo que tampoco deja de parecerse a un ataúd: algo, en fin propio de la quimera).

Otro hallazgo sorprendente es su serie de *Aforismos*, 24 obras que ocurren en menos de nueve minutos. El reto de este proyecto tenía doble filo: por un lado, dar coherencia a una obra de unos cuantos segundos (y sin caer en el obvio modelo weberniano); por el otro, que la suma de esas pequeñas piezas lograra formar una obra mayor, una obra hecha de lo fragmentario (como la vida).

Un disco monográfico nos permite apreciar a un compositor de manera más exacta que cuando escuchamos una obra aislada, pues en él las obras dialogan y establecen vínculos, vasos comunicantes entre ellas mismas y la música contemporánea. Con este disco, pues, se afianza la posición de Manuel de Elías como uno de los compositores esenciales en la música mexicana de este final de milenio, y se nos deja con la deliciosa tentación de escuchar su música de cámara.

Luis Jaime Cortez

### Nuevas audiciones chilenas

*Tercer encuentro de música contemporánea. Compositores chilenos. Santiago-Chile. Jueves 12 al sábado 21 de octubre de 1989. Volumen I y II. Agrupación musical ANACRUSA: [1989]. (Dos casetes).*

La agrupación musical ANACRUSA, que tiene como finalidad estimular y difundir la creación musical chilena y latinoamericana, organizó en 1989 su *Tercer encuentro de música contemporánea*. Compositores de toda la América Latina fueron invitados a participar en el evento. Se interpretaron sesenta obras en total, distribuidas en siete conciertos.

Este fonograma reúne las obras de los compositores chilenos que fueron presentadas en el encuentro mencionado. El documento es valioso porque nos muestra el amplio panorama de la producción musical chilena contemporánea: quince obras de diferentes compositores, con estilos y tendencias diversas.

El volumen primero comienza con *La otra concertación* (1989), obra para voz acústica y electroacústica, voz procesada, tablas hindúes y bajo eléctrico, de Eduardo Cáceres, compositor, guitarrista, trompetista y percusionista nacido en Santiago de Chile en 1955. *La otra concertación* amalgama lenguajes musicales heterogéneos: la música popular latinoamericana, el jazz, el rock y las corrientes de vanguardia. No obstante tal diversidad, los recursos musica-

les empleados son más bien simples y hacen pensar en la primacía de la espontaneidad sobre la reflexión estética. Con todo, es una obra bien lograda y llena de frescura.

El sitio que ocupa esta obra en el fonograma podría hacer suponer que, de alguna manera, encarna los ideales estéticos de los músicos que integran el grupo ANACRUSA y, por tanto, de un sector importante del medio musical chileno. Sin embargo, en cada compositor se observa una actitud de experimentación y de búsqueda de un lenguaje propio.

*Ileana* (1988), del compositor, guitarrista, musicólogo y antropólogo nacido en Santiago en 1956, Vladimir Wistuba, para guitarra y charango, es un brillante ejemplo de música instrumental pura. En ella se manifiesta el interés del autor por expresarse a sí mismo explorando la naturaleza del arte musical: la concepción melódica y armónica, la forma, las texturas instrumentales, la sintaxis musical, etc. Se hace patente un cierto desdén por la "vanguardia", sin que su obra sea de ninguna manera convencional.

*Tierras ofendidas* (1984), del compositor y musicólogo Fernando García, para flauta, oboe y clarinete, en dos movimientos, está escrita en un lenguaje atonal y en un estilo que recuerda la vanguardia de los años sesenta. La obra es de carácter descriptivo. El primer movimiento, "Tormentos", hace un empleo virtuosístico de los instrumentos en un *tempo* muy rápido y agitado. El segundo movimiento, "Desapariciones", con notas largas en los registros extremos por par-

te de los distintos instrumentos y apariciones periódicas de acordes disonantes en un *tempo moderato*, evoca un ambiente de desolación.

José Vicente Asuar es quizá uno de los compositores más imaginativos y originales en este fonograma. Nació en Santiago en 1933. Su lenguaje musical es de una espontaneidad y sencillez asombrosas. *Cuatro piezas instrumentales* (1989) es una obra electrónica inteligentemente concebida. Consta de cuatro movimientos que se desarrollan a partir de unos cuantos elementos motivicos y tímbricos característicos. Se nota en esta obra la influencia de tendencias contrapuestas tales como el minimalismo y el serialismo, fundiéndose en un todo orgánico y revistiéndose de originalidad en un estilo propio.

Patricio Wang también nació en Santiago, en 1952. Estudió tecnología del sonido, arquitectura y composición musical en la Universidad de Chile y composición y guitarra clásica en el Conservatorio Real de La Haya. *Alter ego* (1983), obra para dos trompetas, es una pieza breve escrita en forma ternaria, basada en la escala pentatónica, con un buen empleo de los instrumentos. Las texturas que crea logran dar variedad a la obra mediante la contraposición de pasajes al unísono y a la octava, con la eventual aparición de notas dobles, segundas mayores por lo general. Lamentablemente la interpretación es un tanto deficiente.

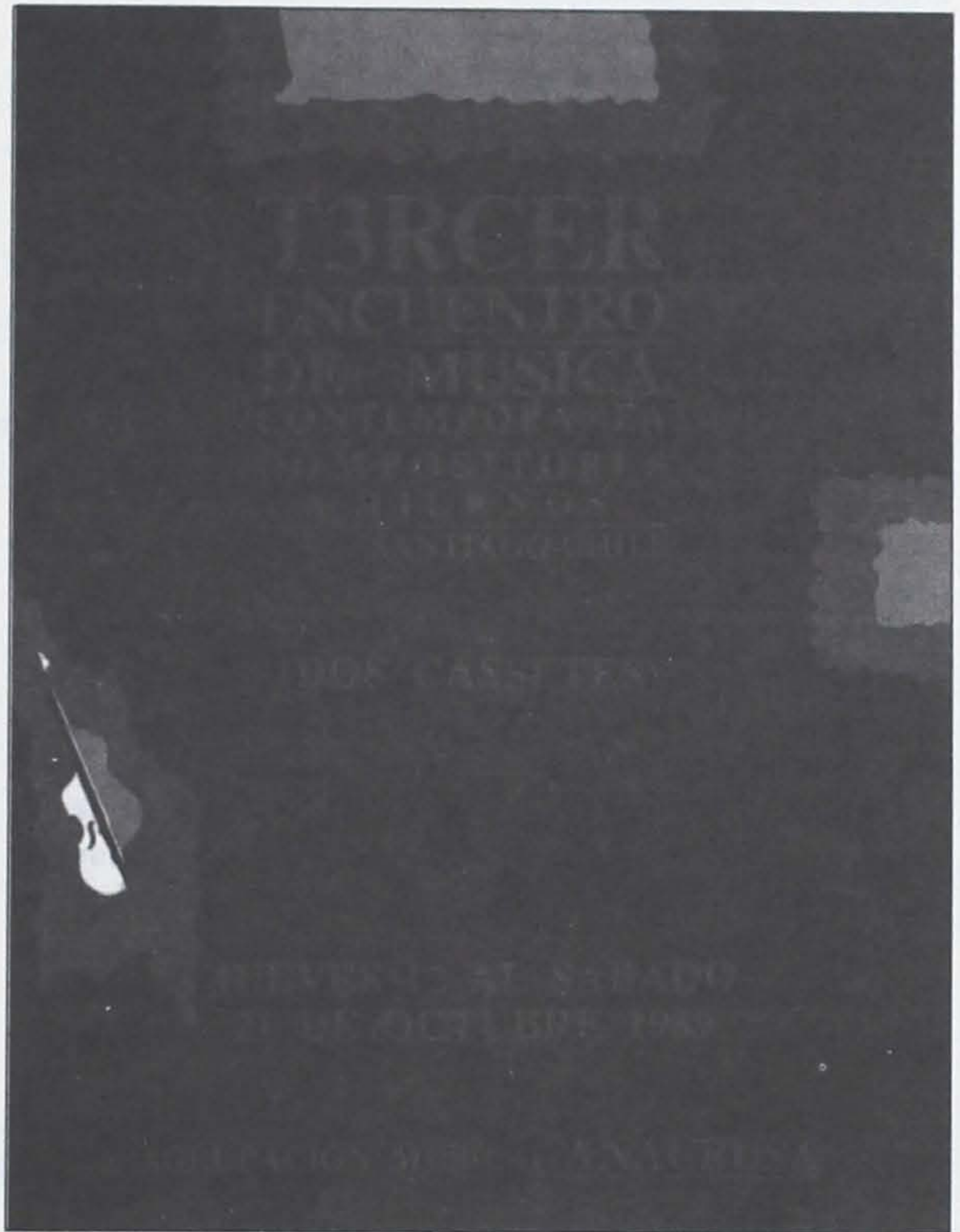
*Incontri (o)* (1984), para flauta, clarinete y cello, de Alejandro Guarello, es una obra de carácter expresionista con

un excelente manejo instrumental. No obstante ser una obra bien lograda composicionalmente, el estilo musical parece un tanto gastado. La forma musical consiste en la contraposición de pasajes aleatorios y determinados. La textura instrumental emplea profusamente la escritura puntillista tan característica de la "vanguardia". El lenguaje musical podría ser considerado como atonalismo libre.

*Dou* (1989) para cello y piano, emplea espléndidamente los instrumentos y logra una gran sonoridad, no obstante la reducida dotación de la obra. Su estilo musical es muy libre. En él predomina el atonalismo. Aprovecha muy afortunadamente el recurso de los *clusters* en el piano. La gran expresividad de esta obra radica en su movimiento rítmico incesante y vigoroso. Esta excelente composición de Boris Alvarado (1962) podría equipararse a la música del compositor argentino Alberto Ginastera en sus pasajes más audaces e imaginativos.

El segundo volumen inicia con la obra *Tercer vacío* (1989) del compositor y percusionista Guillermo Rifo. Obra para narrador y conjunto instrumental (quinteto de cuerdas y dos percusionistas), muestra un interesante manejo de la percusión y ricas texturas instrumentales. La parte musical es una especie de comentario al texto narrado.

*Indómito* (1989), para fagot, de Carlos Silva, compositor y pianista nacido en Santiago en 1965, es una extraña obra musical en la que aparecen pasajes tonales y atonales contrapuestos de manera arbitraria. Qui-



zá lo más extraño de la obra sea su planteamiento rítmico: la música parece avanzar en una dirección, detenerse, regresar al principio, intentar otra ruta, volver a detenerse, regresar, y así sucesivamente, con variaciones en el *tempo* que oscilan entre el *moderato* y el *andante*. La forma musical parece estar regida por algún subtexto. Si así fuera, y lo conociéramos, quizá nos sería más asequible la intención del compositor.

*Magnificat* (1989) de Rolando Cori, nacido en Santiago en 1954, es una composición para coro femenino y guitarra amplificadora que evoca el canto litúrgico tradicional de la iglesia católica. El empleo de voces femeninas en sustitución de las típicas voces masculinas del canto gregoriano y el acompa-

ñamiento de la guitarra amplificadora (que en algunos momentos sugiere el timbre y el estilo instrumental del koto japonés) revisten de un nuevo carácter este canto jubiloso.

*Acuerdos* (1986) de Ramón Gorioitia, nacido en Valparaíso en 1958, es una obra para oboe, clarinete, trompeta, violín, cello y percusión que conjuga la música tradicional sudamericana, el *free jazz* y la música europea contemporánea. A pesar de la presencia de manifestaciones musicales tan heterogéneas la obra presenta una considerable unidad estilística.

*I will pray* (1989), para voz y piano, de Juan Amenabar, compositor nacido en Santiago en 1922, es una composición escrita en estilo impresionista,

especialmente por lo que respecta al tratamiento de la voz. El piano intenta, sin lograrlo, encubrir la naturaleza impresionista de la obra a fin de darle actualidad. Sin embargo, llama la atención la capacidad del compositor para la creación de bellas melodías.

*Muraiki* (1989) del compositor y flautista Leonardo García, nacido en Valdivia en 1967, para corno y quena, es una excelente composición basada en usos vanguardistas que muestra una nueva faceta del tradicional instrumento andino.

*...e forpio* (1987), de Sergio Cornejo, para flauta, oboe, clarinete, violín, cello y piano, es una obra bien lograda en un lenguaje atonal y un estilo vanguardista.

Finalmente, en homenaje a Acario Cotapos (1889-1969), en el centenario de su nacimiento, se presenta la *Sonata-Fantasia* (1924), para piano, de este autor. Es una composición de carácter rapsódico que muestra una gran influencia del impresionismo pero en la que, a diferencia de *I will pray* de Juan Amenabar, el impresionismo se renueva y adquiere originalidad.

En general, este fonograma es una muestra de la efervescente y diversa actividad compositiva chilena. Cabría hacer una crítica en el sentido de que los autores no parecen muy preocupados por la definición de un estilo nacional o latinoamericano, como es tan patente entre los compositores de países

como Argentina o Brasil. La mayoría de las composiciones son obra de jóvenes músicos que, luego de estudiar en el país de origen, hicieron estudios en importantes centros europeos. Creemos que el enriquecimiento que la música chilena ha tenido, gracias a estos contactos con el extranjero, los conducirá finalmente a la adquisición de un estilo propio.

Es importante hacer notar que la grabación es de muy buena calidad y que las interpretaciones son, en general, excelentes. A diferencia de lo que ocurre en nuestro país, el interés de los intérpretes chilenos por la producción contemporánea es patente.

*Eugenio Delgado*

---

# Fe de erratas

---

Por una omisión cuya responsabilidad nos vemos obligados a asumir, se reprodujo en la página 22 de *Heterofonía* 106 la partitura de la canción *Los números*, de los hermanos Rincón, en forma incompleta. Solicitamos atentamente a los hermanos Rincón y a nuestros lectores que nos disculpen, y reproducimos a continuación la partitura en su integridad.

## Los Números

Letra: Gilda Rincón  
Música: Valentin Rincón  
Arreglo para piano: Andrés Rincón

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. It begins with a repeat sign. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: G4-B4, A4-C5, B4-G4, A4-C5, B4-G4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. It begins with a repeat sign. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: G4-B4, A4-C5, B4-G4, A4-C5, B4-G4. The lyrics "Soy u - no cuan - does - toy" are written below the treble staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: G4-B4, A4-C5, B4-G4, A4-C5, B4-G4. The lyrics "so - lo y dos si tues - tás con - mi - go so - mos tres si so - mos dos y" are written below the treble staff.

vie-neal-gún o-troa mi-go cua - tro las pa-tas del pe-rrro cin - co de-dos de mi

16

ma - no y seis los a-ños que ten - go y sie - te los demier

21

ma no o - cho pies tie - ne laa - ra - ña nue - ve son tres ve - ces

26

tres y sies - to bien me loa - pren - do me voy a sa - car un

29

diez diez me voy a sa - car un diez

33

# Noticias

## LA SOCIEDAD INTERNACIONAL PARA LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA PRESENTA SUS DÍAS MUNDIALES DE LA MÚSICA, MÉXICO 1993

Nos encontramos ante un hecho altamente significativo para la SIMC: por primera vez en su historia, a 71 años de su fundación, presenta sus Días Mundiales de la Música en tierra latinoamericana. Esto representa un gran reto para todos. El encuentro de culturas tan diversas sólo es enriquecedor cuando hay un esfuerzo de voluntad y de conciencia. En México confluirán la juventud, energía y espontaneidad de nuestra gente con la antigua tradición, orden y conciencia histórica de asiáticos y europeos. Confiamos en que ésta sea la puerta de entrada hacia futuros festivales de la SIMC en Latinoamérica.

Durante el último año, hemos trabajado con el propósito de ofrecer un festival original, tratando de crear una armonía entre la música y el entorno artístico. Esperamos que la música, los sitios arqueológicos llenos de fuerza y magia, aunados a la conocida hospitalidad mexicana hagan de los Días Mundiales de la Música, México 1993, una experiencia rica, plena de encuentros, sorpresas y alegría.

### PROGRAMA

#### SÁBADO 20

18:00 hrs.

Pirámides de Teotihuacan

CEREMONIA DE INAUGURACIÓN

19:00 hrs.

Pirámides de Teotihuacan

CONCIERTO INAUGURAL

Manuel Enríquez (México): *Políptico*

Nicola Cisternino (Italia): *Awithlakkannai...  
dal gioco degli dei*

Diego Miniciacchi (EUA): *Westbaum aus  
"Der Dom"*

#### DOMINGO 21

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes

ASAMBLEA GENERAL DE LA SIMC

12:00 hrs.

Museo Nacional de Arte (MUNAL)

MÚSICA DE CÁMARA I

Elliot Carter (EUA): *Changes*

Hebert Vázquez (México): *Sonata*

Alexandre Delgado (Portugal): *Antagonia*

Gerhart Stabler (Alemania): *Vom Grund bis  
zum Scheitel*

Rodney Sharman (Canadá): *In deepening light*

Jacob Druckman (EUA): *Valentine*

18:00 hrs.

Sala Nezahualcóyotl

ENSAMBLE CIKADA

CHRISTIAN EGGER, DIRECTOR

Rolf Wallin (Noruega): *Solve e Coagula*

Asbjorn Schaathun (Noruega): *Our whisper  
woke no clocks*

John Persen (Noruega): *Ex*

Lasse Thorensen (Noruega): *Abuno*

Magnus Lindberg (Finlandia): *Ur*

#### LUNES 22

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes

SEMINARIO *EL TIEMPO EN LA MÚSICA*

12:30 hrs.

Palacio de Bellas Artes

MICHAEL FINNISSY, PIANO

(programa por definir)

17:00 hrs.

Anfiteatro Simón Bolívar

CUARTETO LATINOAMERICANO

Oswaldo Golijov (Argentina): *Yiddishbbuk*

Isao Matsushita (Japón): *Toki-no-ito I*

Stephen Montague (Gran Bretaña): *String  
quartet, in memoriam Barry Anderson &  
Tomasz Sikorski*

Alejandro Cardona (Costa Rica): *Segundo  
Cuarteto*

20:00 hrs.

Anfiteatro Simón Bolívar

DIVERTIMENTO ENSEMBLE

SANDRO GORLI, DIRECTOR

Alessandro Melchiorre (Italia): *De l'instant où*

Jose Evangelista (Canadá): *Piano concertant*

Julian Anthony Butcher (Gran Bretaña):  
*Journey of the Virgin Spirit*  
 Manuel Mora (México): *La del alba sería...*  
 Franco Donatoni (Italia): *Arpège*

Helmut Lachenmann (Alemania): *Reigen  
 seliger Geister*

20:00 hrs.

REGRESO A LA CIUDAD DE MÉXICO

### MARTES 23

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 ASAMBLEA GENERAL DE LA SIMC

12:30 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 HOMENAJE A CONLON NANCARROW  
 (MÉXICO/EUA)  
 CUARTETO ARDITTI, PIANO MECÁNICO Y EL  
 VORSETZER DE TRIMPIN

17:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 MÚSICA DE CÁMARA II  
 Tonino Tesei (Italia): *From the abyss*  
 Daniel Oppenheim (Israel): *Concerto in D*  
 Faidros Kavallaris (Chipre): *Pythikos nomos*  
 Baudouin de Jaer (Bélgica): *Deade(n)d/Turn  
 left*  
 Armando Luna (México): *Dos caprichos*  
 Daniel Catán (México): *Encantamiento*

20:00 hrs.

Alcázar del Castillo de Chapultepec  
 ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA  
 CIUDAD DE MÉXICO  
 JORGE SARMIENTOS, DIRECTOR  
 ENCARNACIÓN VÁZQUEZ, SOLISTA  
 Dun Tan (China): *Orchestral Theatre I: Xun*  
 Peter Hannan (Canadá): *Trinkets of little value*  
 Ernst H. Flammer (Alemania): *Durch die  
 Erde geht ein riss gegen das vergessen*  
 Hilda Paredes (México): *Oxkintok*  
 Carlos Sánchez Gutiérrez (México): *Tzilini*

### MIÉRCOLES 24

7:00 hrs.

SALIDA A TAXCO, GUERRERO

10:30 hrs.

Taxco, Guerrero  
 Parroquia de Santa Prisca  
 SEMINARIO *EL TIEMPO EN LA MÚSICA*

13:30 hrs.

Taxco, Guerrero  
 ENSEMBLE AVENTURE  
 WOLFGANG RÜDIGER, DIRECTOR  
 Graciela Paraskevaidis (Uruguay): *Sendas*  
 Thomas Bruttger (Alemania): *Monolith*  
 Nicolaus A. Huber (Alemania): *Ohne  
 Hölderlin*  
 Max E. Keller (Suiza): *zerblassen*  
 Alfredo del Mónaco (Venezuela): *Chants*  
 Liana Alexandra (Rumania): *Music for het trio*

18:00 hrs.

Taxco, Guerrero  
 Parroquia de Santa Prisca  
 CUARTETO ARDITTI  
 Julio Estrada (México): *Ishini' ioni*  
 Gyorgy Ligeti (Hungría): *Cuarteto no. 2*

### JUEVES 25

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 ASAMBLEA GENERAL DE LA SIMC

12:30 hrs.

Antigua Escuela de Medicina (Ex Inquisición)  
 MÚSICA DE CÁMARA III  
 Ricardo Zohn (México): *Flores del viento II*  
 James Wood (Gran Bretaña): *Rogosanti*  
 Julian Yu (Australia): *Scintillation II*  
 Takehito Shimazu (Japón): *Critical Point*  
 David Vayo (EUA): *Border Crossing*

17:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 CUARTETO ARDITTI  
 Stefano Scodanibbio (Italia): *Desiderantur*  
 Ianis Xenakis (Francia/Grecia): *Ikhoor*  
 Ignacio Baca Lobera (México): *Invencción 2*  
 Brian Ferneyhough (Gran Bretaña): *Cuarto  
 cuarteto de cuerdas*  
 Giacinto Scelsi (Italia): *Quarteto No. 3*

20:00 hrs.

Antigua Escuela de Medicina (Ex Inquisición)  
 ENSEMBLE DIVERTIMENTO  
 SANDRO GORLI, DIRECTOR  
 Michael Levinas (Francia): *Trois études*  
 Mogens Winkel Holm (Dinamarca): *Syster,  
 min syster*  
 Gabriela Ortiz (México): *Elegía*  
 Jan Rokus van Roosendaal (Holanda): *The  
 harp of fire*  
 Bent Sorensen (Dinamarca): *Shadowland*

### VIERNES 26

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 SEMINARIO *EL TIEMPO EN LA MÚSICA*

12:30 hrs.

Palacio de Bellas Artes  
 MÚSICA DE CÁMARA IV  
 TRÍO NEOS  
 LOUISE BESSETTE  
 Boguslaw Schaeffer (Polonia): *Model XV  
 (Sahihi)*  
 Roderick de Man (Holanda): *Ivoren  
 Landschap*  
 Philippe Boivin (Francia): *Domino I*  
 Hernán Ramírez (Chile): *Divertimento no. 2*  
 Roberto Sierra (Puerto Rico): *Para tres*  
 Andre Werner (Alemania): *Descrizione  
 Umoristica*

17:00 hrs.

Museo Nacional de Antropología  
 LA CAMERATA  
 HARRY SPARNAAY, DIRECTOR  
 BEATRIZ MAGALHÃES CASTRO, SOLISTA  
 Theo Verbey (Holanda): *Expulsie*

Diego Luzuriaga (Ecuador): *Concertino Colorum*

Gualtiero Dazzi (Francia): *Sable, In memoriam Edmond Jabès*

Bronius Kutavicius (Lituania): *Clocks of the past II*

20:45 hrs.

Palacio de Bellas Artes

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

ALDO BRIZZI, DIRECTOR

GERARDO GANDINI, SOLISTA

Gerardo Gandini (Argentina): *Paisaje imaginario*

Yutaka Takahashi (Japón): *Symphonic Karma*

Francisco Núñez (México): *Tamara*

Tetsuji Emura (Japón): *Intexterior no. 5*

## SÁBADO 27

9:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes

ASAMBLEA GENERAL DE LA SIMC

12:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes

ENSEMBLE CIKADA

CHRISTIAN EGGER, DIRECTOR

Jiyoun Choi (Corea): *Elasticity*

Rick Baitz (EUA): *River of January*

Anders Nilsson (Suecia): *Divertimento*

Octavio López (Argentina): *Qawan Escoipe*

Bruno Maderna (Italia): *String Quartet*

15:00 hrs.

Palacio de Bellas Artes

SALIDA A CHOLULA, PUEBLA

18:30 hrs.

CEREMONIA DE CLAUSURA

20:00 hrs.

Cholula, Puebla

CONCIERTO DE CAMPANAS

LLORENÇ BARBER (ESPAÑA)

PROGRAMA SUJETO A CAMBIOS.

## EXPOSICIONES

EL TIEMPO: ÚLTIMO CONFÍN DE LA MÚSICA  
HOMENAJE A CONLON NANCARROW. Piano mecánico de Nancarrow, rollos, partituras, fotografías, audiovisuales, etcétera.

Sala Diego Rivera, Palacio de Bellas Artes

DARMSTADT, CINCUENTA AÑOS DE  
TESTIMONIOS FOTOGRÁFICOS.

Palacio de Bellas Artes

COORDINACIÓN GENERAL  
Ana Lara y Federico Bañuelos

COMITÉ ARTÍSTICO  
Ana Lara, Federico Bañuelos, Federico Ibarra,  
Francisco Núñez

COMITÉ EJECUTIVO  
Ana Lara, Federico Bañuelos, Marivés Villalobos,  
Francisco Núñez, Laura Delgado, Ienie Casanova,  
Marcela Rodríguez, Susana Rodríguez.

JURADO INTERNACIONAL DE LA SIMC  
Marta Lambertini (Argentina), Aldo Brizzi (Italia),  
Wojciech Michniewski (Polonia), Richard Tsang (Hong  
Kong), Mario Lavista (México).

COMITÉ DEL SEMINARIO  
*EL TIEMPO EN LA MÚSICA*  
*Revista Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical,*  
Mario Lavista (director), Luis Ignacio Helguera, Juan  
Arturo Brennan.

MESA DIRECTIVA DE LA SECCIÓN  
MEXICANA DE LA SIMC  
Francisco Núñez (presidente), Graciela Agudelo  
(secretaria), Antonio Russek (Tesorero), Eduardo Soto  
Millán, Hilda Paredes, Arturo Márquez, Roberto  
Morales (vocales).

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN  
Elvira García

PRENSA  
Agustín Sánchez  
Juan José Olivier

APOYOS INSTITUCIONALES  
Gobierno del Estado de Guerrero, Gobierno del Estado  
de Puebla, Secretaría de Turismo, Consejo Nacional  
para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la  
Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes,  
Instituto Nacional de Antropología e Historia,  
Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo  
Británico, Embajada de los Estados Unidos de América,  
Ministerios de Cultura de Italia, España y Noruega,  
Fideicomiso para la Cultura México-USA

La mayor parte de los conciertos será grabada y transmitida por Radio Universidad Nacional Autónoma de México. Las grabaciones estarán a disposición de los compositores y la radio extranjera. Los participantes del festival podrán vender sus grabaciones, partituras y materiales impresos en la sala de exhibición que será instalada durante el festival.

DIRECCIÓN DEL FESTIVAL  
Carrizal 69,  
San Jerónimo Lídice,  
10200 México, D.F.  
tel. 595-83-14; fax. 683-90-21, 645-66-36

**ISME**  
**International Society for Music Education**  
**Comisión: Education of the professional musician**

Seminario 1994: University of Florida, Gainesville  
Martes 12 a Sábado 16 de Julio de 1994  
en conexión con la XXI Conferencia del ISME que se realizará en Tampa,  
Florida, USA, del 18 al 23 de Julio de 1994

TÍTULO DEL SEMINARIO

*Towards a change of attitude regarding the purpose, goals and values in the education of the professional musician*

El Seminario estudiará las propuestas que respondan a la siguiente pregunta básica: ¿Cuáles podrían ser las metas convincentes y valiosas para un estudiante profesional de música –y para sus profesores– más allá de la excelencia en la interpretación en escena o el éxito en una carrera competitiva?

El temario estará organizado en las siguientes áreas:

- a) –más allá del “síndrome de estrellato”;  
–más allá de la ambición orientada a la fama;  
–reconsideración de los valores de un estilo de vida individual.
- b) –reconsideración del valor del músico profesional en su comunidad;  
–interacción con el público mediante conciertos relacionados con talleres, conferencias, etc.;  
–nuevas ideas para talleres, sesiones de audición de música, recitales no convencionales;  
–informes sobre experiencias y sugerencias prácticas en comunidades con “artistas en residencia”.
- c) –redefinición de la estima/autoestima del profesor/tutor.
- d) –más allá del repertorio corriente: sugerencias sobre usos prácticos de conocimientos/habilidades en música antigua, música contemporánea y otros tipos de música;  
–carreras no típicas en música; artistas interdisciplinarios.

La Comisión: “Education of the professional musician” anuncia el llamado a la presentación de trabajos sobre los temas mencionados para el Seminario a realizarse en la University of Florida, Gainesville, del 12 al 16 de Julio de 1994. Los trabajos serán seleccionados considerando su calidad y su relevancia con respecto al tema y la estructura general del Seminario.

Los requisitos para presentar trabajos son los siguientes:

1. El título del trabajo y dos copias del resumen (hasta una página) deben enviarse antes del 1 de Agosto de 1993, en Inglés;
2. Dos copias del texto completo del trabajo deben enviarse, en Inglés, hasta el 15 de Diciembre de 1993;
3. El trabajo no deberá exceder las 2000 palabras, excluyendo notas y bibliografía. Su presentación en el Seminario no excederá los 30 minutos;
4. Los trabajos deben presentarse escritos a máquina, a doble espacio, en páginas numeradas;
5. El nombre, cargo y dirección completa del/los autor/es se colocará en el comienzo de la primera página;
6. La siguiente declaración encabezará la primera página:  
“This paper is submitted for the Seminar TOWARDS A CHANGE OF ATTITUDE REGARDING THE PURPOSE, GOALS AND VALUES IN THE EDUCATION OF THE PROFESSIONAL MUSICIAN, Gainesville, 1994”;
7. Es condición para la aceptación del trabajo que el autor se comprometa a presentarlo personalmente en el Seminario y que el Copyright sea cedido a la International Society for Music Education. Es también condición que el autor del trabajo seleccionado asista al Seminario completo. El idioma oficial del Seminario es el Inglés, sin traducción.

Los trabajos de autores del área de Latinoamérica, España y Portugal deben ser enviados a:  
María del Carmen Aguilar  
Presidente Perón 1547 6-G  
1037 Buenos Aires  
Argentina  
Fax: (54-1) 476-4383

REVISTA DE DOCUMENTACION MUSICAL

V. 1 Enero - Abril 1993



- Francisco López Capriles. El primer gran compositor del nuevo mundo
- Las obras de consulta sobre música
- Las Bibliotecas de Enterpe. breves travesías por la historia de las bibliotecas musicales
- La Biblioteca de la Escuela Nacional de Música de la UNAM
- Tecnología de CD-ROM: La experiencia de la Universidad de Colima

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTA A FRANCO DONATONI

CASTAÑÓN: KAFKA Y LA MÚSICA

ROSSINI: UNA SORPRESA, UNA RECETA Y VARIAS NOTAS

PECASSOU: EL DISCURSO DE SATIE

DEBUSSY Y LA MÚSICA ORIENTAL POR RICARDO MIRANDA

QUILIANO: MEMORIA DE UN LOCUTOR DE RADIO

NOTAS DE BRENNAN, GUTIERREZ, HERAS Y MELO

LA MÚSICA DE LOS JOVENES COMPOSITORES LATINOAMERICANOS POR AHARONIAN

POEMAS DE CAGE, KIRALY Y SOGA

UN OLOGRAMA MUSICAL

HERCHET: POLIFONÍA ES TAREA

46

1993 JUNIO DE 1993 N \$ 15.00

## Heterofonía

CENIDIM Liverpool No. 16, Colonia Juárez, C.P. 06600, teléfonos 546-61-40 y 592-59-53.

Nombre: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

C.P. Ciudad: \_\_\_\_\_

País: \_\_\_\_\_

Remito a ustedes giro postal por la cantidad de: \_\_\_\_\_

Precio en México:  
Ejemplar N\$ 20.00  
Ejemplar atrasado N\$ 25.00  
Suscripción anual N\$ 35.00

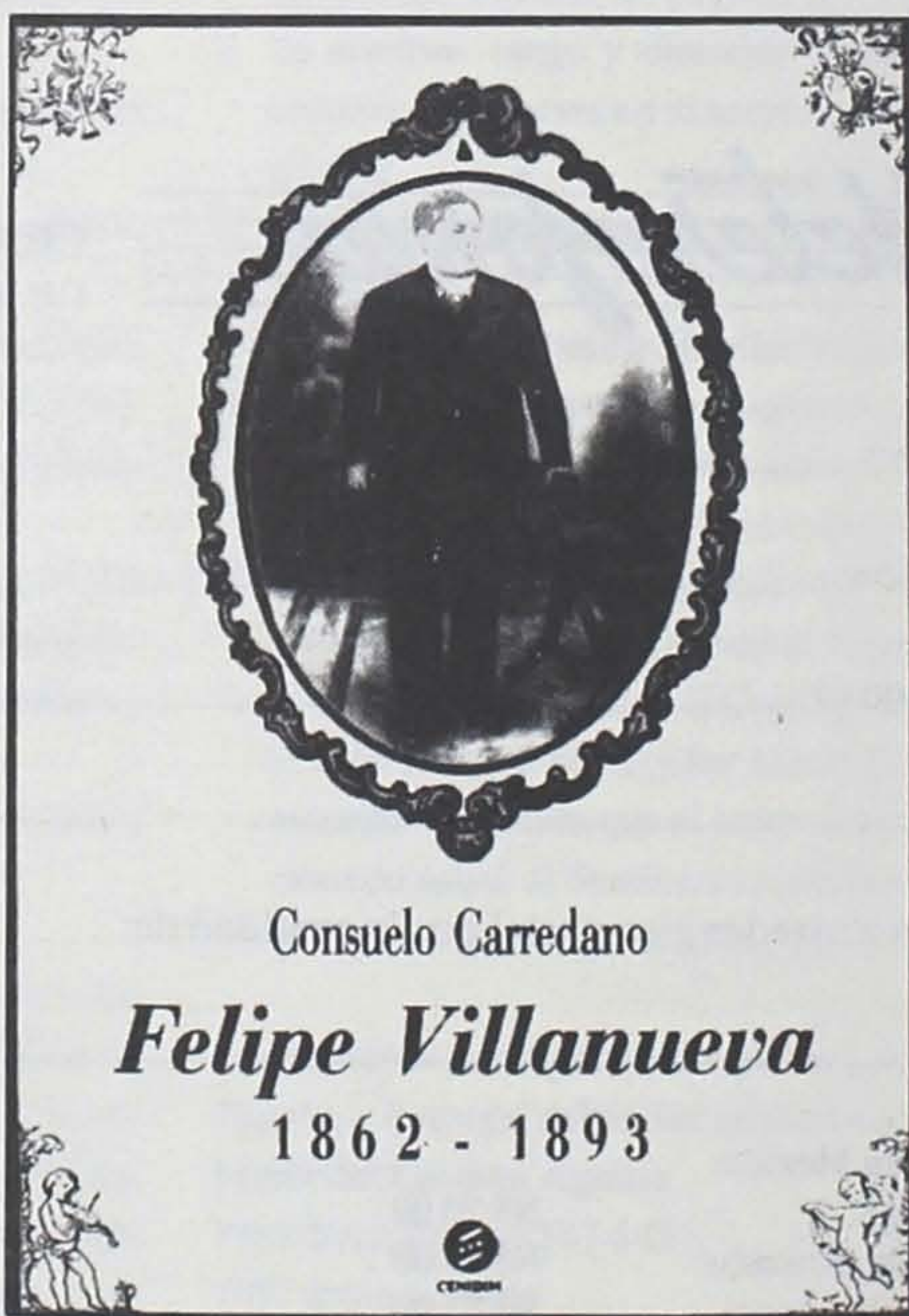
Precios en el extranjero:  
Ejemplar US\$ 13.50  
Ejemplar atrasado US\$ 15.00  
Suscripción anual US\$ 35.00  
(Gastos de envío incluidos)

# Eduardo Hernández Moncada

ENSAYO BIOGRÁFICO, CATALOGO DE OBRAS  
Y ANTOLOGIA DE TEXTOS



Eduardo Contreras Soto



Consuelo Carredano

***Felipe Villanueva***

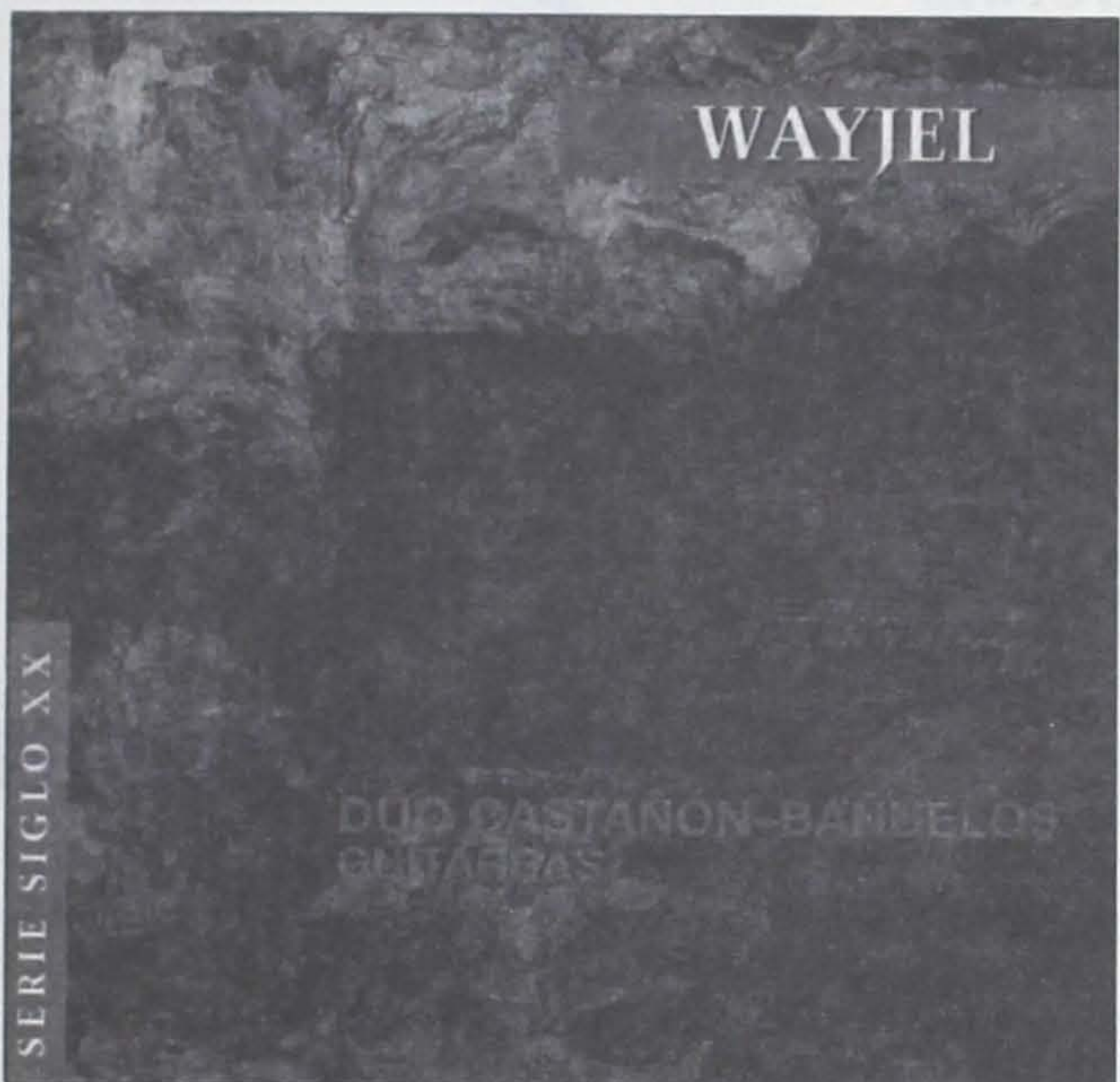
1862 - 1893



SERIE SIGLO XX

# WAYJEL

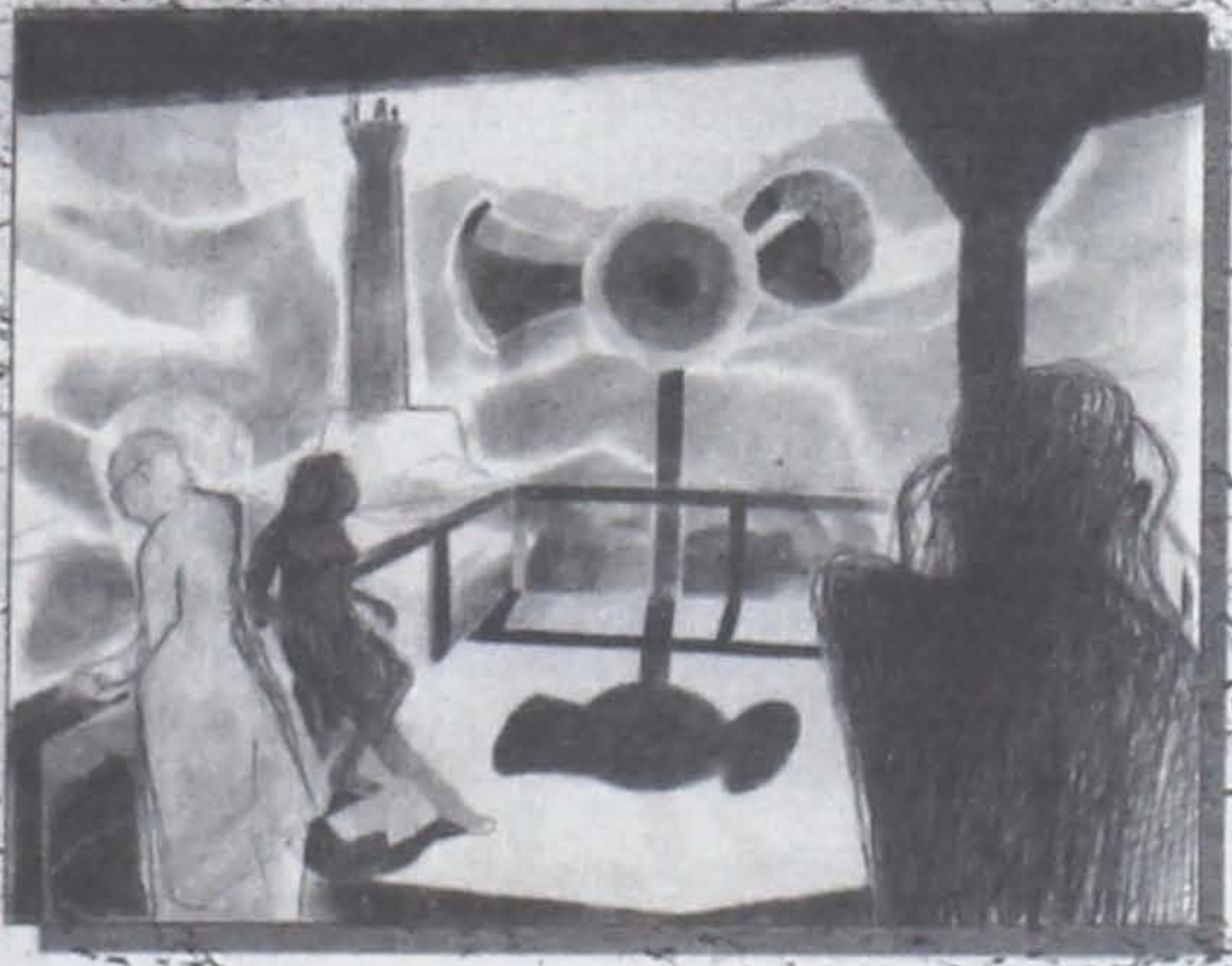
DUO CASTAÑON-BANDELOS  
GUITARRAS



MÚSICA MEXICANA

## QUARTETO LATINOAMERICANO

SERIE SIGLO XX



# ALGUNAS PUBLICACIONES DEL CENIDIM

## LIBROS

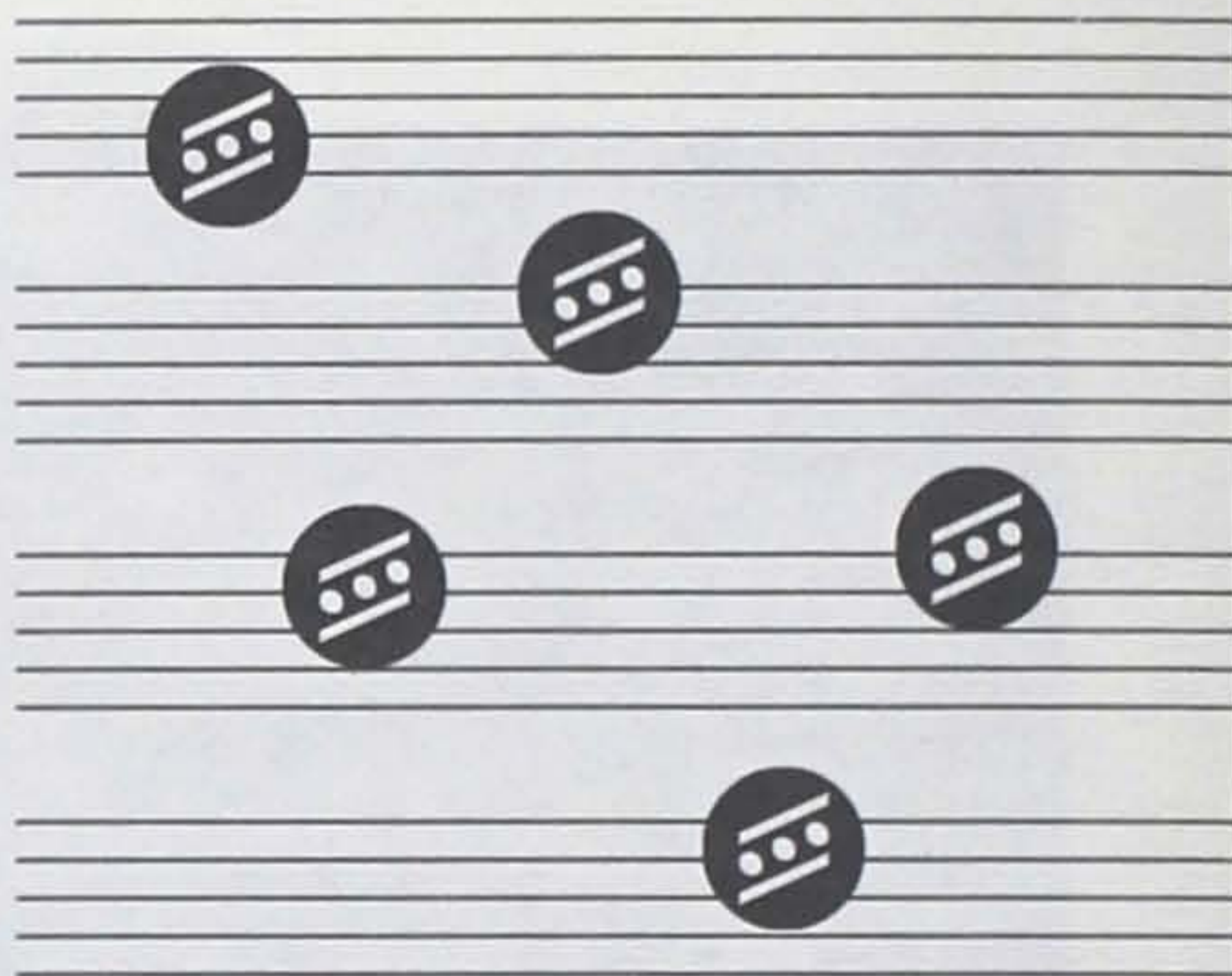
- CALVA, José Rafael. *Julián Carrillo y el microtonalismo: la visión de Moisés*. 1984.
- ALCARAZ, José Antonio. ... *Con el ahínco de su voz pretérita*. 1984.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. 1985.
- TELLO, Aurelio. *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- CORTEZ, Luis Jaime. *Mario Lavista, textos en torno a la música*. 1988.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. 1990.
- MENDOZA, Vicente T. *El Folklore de la región central de Puebla*. 1991.
- Varios autores *Nuevas técnicas instrumentales*.

## DISCOS

- *Festival de música y danza autóctonas*. VOL I.
- ENRÍQUEZ, Manuel. *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- CONTRERAS, Salvador. *Música de Cámara*. Cuarteto de cuerdas Latinoamericano.
- HUÍZAR, Candelario. *Música de Cámara*.
- LAVISTA, Mario. *Reflejos de la noche*.

## REVISTAS

- *Pauta*. Cuadernos de teoría y crítica musical.
- *Heterofonía*.
- *Bibliomúsica*. Revista de documentación musical.



## PARTITURAS

- ELÍAS, Manuel de. *Concertante a doce*. Flauta, 2 clarinetes, clarinete bajo, fagot, corno francés, 2 trompetas, 2 trombones, 4 timbales.
- IBARRA, Federico. *Cantata II: Nocturno sueño*. Tenor, flauta, coro masculino, piano.
- MEDELES, Víctor Manuel. *Ensayo*. Guitarra.
- SOTO MILLÁN, Eduardo. *Gnomos*. Clarinete.
- TELLO, Aurelio. *Dansaq*. Violín.
- HERNÁNDEZ RINCÓN / DORDELLY. *Sones para violín*.

## CASETES Y DISCOS COMPACTOS

- *Serie Folklore Mexicano*  
VOL. III, *La música tradicional en Michoacán*.  
VOL. IV, *Los conjuntos de arpa grande de la región planeca*.  
VOL. V, *Conjunto de arpa grande de la región de occidente*.  
VOL. VI, *Confites y canelones*. México en la tradición popular.
- LAVISTA, Mario. *Aura*. Ópera en un acto. Disco compacto.

## 1893

- Enero 17 Joaquín Beristáin fue designado catedrático del Conservatorio Nacional a raíz del fallecimiento de su padre Don Lauro, cuya vacante se le asignó a su hijo.
- Enero 18 Catedral de Guadalajara. Inauguración de los dos órganos construidos por la Casa Merklin, de París, expresamente para ese templo y cuya construcción vigiló el maestro tapatío Francisco Godínez. Programa: 1. Bendición de los órganos, por el doctor Francisco Arias y Cárdenas, deán de la catedral. 2. *Toccata*, Th. Dubois. 3. *Te Deum* a gran orquesta y coros, Miguel Meneses; ofició el arzobispo de la diócesis Pedro Loza y Pardavé. 4. *Minueto*, Gigout. 5. *Melodía*, S. Rousseau; dedicada por su autor a Francisco Godínez. 6. *O Salutaris*, Dubois, compuesta sobre un tema de la Segunda Sinfonía de Beethoven. 7. *Preludio y fuga* en mi menor, J.S. Bach. 8. *Himno a la Virgen*, órgano, violín y violonchelo, Lefèvre. 9. *Marcha de los Reyes Magos*, Dubois. 10. *Meditación*, Gigout, inédita y dedicada por su autor a Francisco Godínez. 11. *Aria de iglesia*, voz y órgano, Stradella; cantó Martín Gavica. 12. *Cantinelas nupcial*, Dubois. 13. *Sexta sonata*, Mendelssohn. 14. *Laudate pueri*, Rousseau; cantada por la capilla de la catedral. 15. *Toccata*, Gigout. Los números 3, 6 y 14 los dirigió el maestro Diego Altamirano; los 2 y 9 los ejecutó en órgano José Godínez, segundo organista de la catedral; el 8 fue ejecutado por el violinista Juan Espinosa y el violonchelista Policarpo Martínez; los números restantes fueron tocados por el maestro Francisco Godínez, primer organista.
- Febrero 24 A las 13:30 horas llegaron a México, traídos por la casa Wagner y Levien, el violinista francés Ovide Musin, su esposa la soprano Annie Louise Tanner de Musin, la mezzo Ignese Parmater, el bajo Pierre Delasco y el pianista Edouard Schart. Las colonias francesa y alemana designaron representantes para que les fueran a recibir. Gerente, Fabius Feraud.
- Marzo 1 *El siglo XIX* y *El monitor republicano*, periódicos diarios de la ciudad de México, informaron que la orquesta típica dirigida por G. García e integrada por Baltazar Espinoza, Sidonio García Narro, Juventino Rosas y Eduardo Flores, violines; Bernardino Gutiérrez, flauta; Norberto López, clarinete; Julio Camacho, pistón; Lucio Murillo, saxofón tenor; Manuel Pedroza, saxofón barítono; Alberto Ramírez, violonchelo; Cecilio Flores, bajo sexto; Antonio Montes, contrabajo; Alfredo Díaz, timbales; Bernarda Medina (niña de 10 años), saxofón; y Manuela Rodríguez (8 años) y María Isabel García (7 años), bailarinas, conquistaban aplausos en Estados Unidos. Esta noticia tiene de importante evidenciar la estancia de Rosas en ese país, hecho no consignado por ninguno de sus biógrafos.
- Marzo 18 A consecuencia de pulmonía, adquirida una semana antes, falleció en la ciudad de México el pianista y compositor Tomás León.
- Marzo 19 El maestro Antonio Hermosa, de México, D.F., anuncia en esta fecha que enviará a la Exposición Internacional de Chicago su lira (Lira Hermosa), ya perfeccionada, instrumento de su invención.
- Abril 12 *El siglo XIX* de la ciudad de México publicó noticia, recibida por informes oficiales, de que en el Estado de Guerrero existían entonces 214 bandas de música con 3386 filarmónicos.
- Abril 30 El periódico diario *El siglo XIX* dio la noticia de que el Gobierno Mexicano enviaría al maestro Carlos J. Meneses a estudiar a Europa. El hecho no se realizó sino siete años después.
- Mayo 3 Llegó a México, D.F., Juan Cipriano Lagunas, originario de Tonalá, Chiapas, que fue quien nos dio a conocer la marimba. En 1863 salió de San Cristóbal de las Casas en el piquete de soldados voluntarios que fue a San Juan Bautista [hoy Villahermosa], Tabasco, en cuya ciudad se quedó, y de allí, con una marimba a cuestas, recorrió la República en la época del Imperio, dando a conocer el instrumento. Más tarde marchó a las Antillas, hallando en todas partes admiración y aplausos. "Después de varios años de ausencia ha vuelto a la patria".
- Mayo 22 Inauguración de la Biblioteca Nocturna dentro de la Biblioteca Nacional. Aunque había sido anunciado para el día 8, el evento se transfirió por duelo del presidente de la República. Programa: I. *Himno Sinfónico* (estreno), Gustavo E. Campa; III. *La hija del rey*, obertura, Melesio Morales; V. Fragmentos de *Cleopatra*, M. Morales; VII. *Marcha Heroica*, Julio M. Morales; IX. *Alborada primaveral*, Lacombe. Orquesta del Conservatorio, director, Melesio Morales.
- Mayo 28 Muere, a causa de una pulmonía fulminante, en su habitación de la calle de San Lorenzo (hoy Belisario Domínguez) en la ciudad de México, el pianista y compositor Felipe Villanueva.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes



CENIDIM