
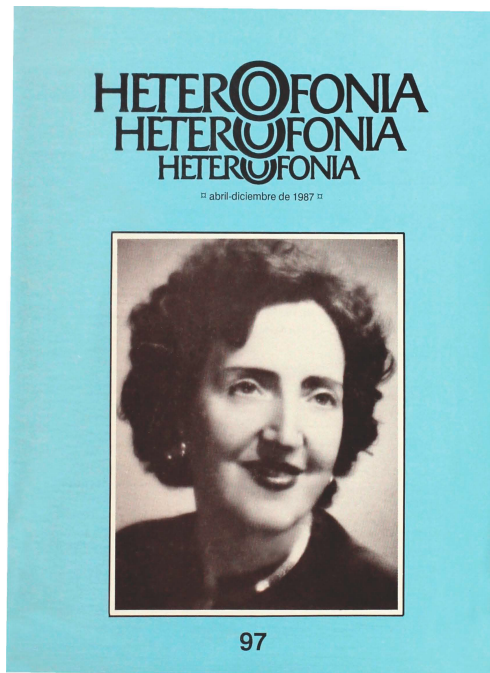


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

INBA  Digital



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonia 97, México, abril-diciembre de 1987

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonia* 97, México, abril-diciembre de 1987, pp. #-#

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

▣ abril-diciembre de 1987 ▣



Secretaría de Educación Pública

Miguel González Avelar

Secretario

Martín Reyes Vayssade

Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Manuel de la Cera

Diréctor General

Raymundo Figueroa

Subdirector General de Difusión y Administración

Victor Sandoval

Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico Nacional

Jaime Labastida Ochoa

Subdirector General de Educación e Investigación Artística

María Teresa Rodríguez

Directora del Conservatorio Nacional de Música

Gloria Tapia

Subdirectora del Conservatorio Nacional de Música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

97

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical semestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA □
VOLUMEN XIX Número 2 □ abril-diciembre de 1987 □ **Directora:** Esperanza Pulido □
Subdirectora: Clara Meierovich □ **Consejero Editorial:** Juan José Escorza □
Colaboradores: Norma Angélica García, María del Carmen de la Torre y Joaquín Guzmán
Luna □ **Materiales** de Alejo Carpentier, Esperanza Pulido, Clara Meierovich, Iris Berent y
Elia Espinosa.

Cada autor es responsable de sus opiniones □ **Precio de suscripción:** República
Mexicana: un año (dos números) \$15,000; número suelto: \$8,000; número atrasado: \$9,000
□ **Extranjero:** Un año 28.00 dólares; número suelto: 15.00 dólares; número atrasado: 17.00
dólares □ Instituto Nacional de Bellas Artes □ Subdirección General de Educación e
Investigación Artísticas □ Conservatorio Nacional de Música □ Presidente Mazarik 582,
Colonia Polanco C. P. 115060 □ Apartado Postal 504, México, D. F., C.P. 06000 □ Teléfonos
520-1013, 523-4810
ISSN 0018-1137

SUMARIO

| | | |
|---|--|----|
| <i>Clara Meierovich:</i> | Presentación | 3 |
| <i>Alejo Carpentier:</i> | Una fuerza musical de América: Heitor Villa-Lobos. | 4 |
| <i>Esperanza Pulido:</i> | Heitor Villa-Lobos (1887-1957) | 12 |
| <i>Clara Meierovich:</i> | Emiliana de Zubeldía y la grandeza del silencio. | 15 |
| <i>Esperanza Pulido:</i> | Epistolario de Emiliana de Zubeldía | 18 |
| <i>Iris Berent:</i> | La psicología de la música como una teoría del conocimiento | 28 |
| SECCIONES | | |
| Diálogos: | <i>Clara Meierovich:</i> con Horacio Franco <i>Elia Espinosa:</i> Como los huesos | |
| Noticias. Libros y Música. | | |
| Revista de Revistas. Discos. Digest. | | |
| Retrato de Emiliana de Zubeldía en su juventud. | | |

PRESENTACION

Con la aparición del número 97 de **Heterofonía** que se debatió entre las posibilidades de nacer, o de permanecer en el sin tiempo, celebramos dos homenajes inexorables. Uno de ellos está dedicado al centenario del natalicio de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cuya obra trasluce una síntesis de modalidades muchas veces opuestas entre sí, que promedian entre un nacionalismo rebelde, desapegado y altamente estilizado, libre de sujeción a modelos ya extenuados. Estas características hacen que su música se aproxime en esencia a la de Ginastera, Revueltas y Chávez, sus hermanos de Continente. Por otra parte, Villa-Lobos también buscó incursionar discretamente en las vertientes étnicas de la cultura de su país, tomando elementos sustanciales de la música negra, nordestina y cabocla (de influencia ibero-lusitana y tradiciones nativas). En el compositor brasileño la originalidad constituye un ingrediente que casi podríamos llamar "cromosómico", término albergado dentro de la inalienabilidad de su "cómo". Los 72 años que hilvanaron su vida fueron actos probatorios de imaginación innovadora.

Ofreceremos en esta oportunidad cinco escritos que exaltan las cualidades artísticas de Villa-Lobos, debidos al no menos talentoso escritor e implacable melómano Alejo Carpentier. Asimismo, Esperanza Pulido refuerza el homenaje con una entusiasta y penetrante semblanza del compositor.

Heterofonía tributa de igual manera un homenaje de empecinada añoranza a Emiliana de Zubeldía; compositora, pianista e incondicional pedagoga, quien falleció el pasado mes de mayo en la ciudad de Hermosillo, Sonora. La maestra de Zubeldía fue la única receptora directa de las enseñanzas del malogrado acústico-músico-inventor Augusto Novaro, autor del novaro-clave y el novar. Las editoras de esta revista serán quienes aproximen al lector a la trascendente sencillez de la peculiar artista vasca.

Iris Berent, musicóloga israelí, colabora por vez primera en las páginas de **Heterofonía**, haciéndonos llegar "La psicología de la música como una teoría del conocimiento", estudio que denota un ejemplar rigor especulativo y presenta novedosos avizoramientos sobre la intrincada temática.

Completan esta edición una sustanciosa entrevista con Horacio Franco, flautista de inusual versatilidad, y un poema de Elía Espinosa dedicado al artista.

Clara Meierovich



UNA FUERZA MUSICAL DE AMERICA

HEITOR VILLA-LOBOS

Alejo Carpentier.

Desde hace un año los melómanos de Luteicia se ven inquietados por dos tozudos promotores de anarquías musicales, que plantaron sus tiendas, un buen día, a orillas del Sena. Esos nuevos invasores se instalaron en el panorama artístico europeo con una insolencia de lansquenetes: no venían a implorar sabiduría ni favores, reclamaban ruidosamente la atención y parecían decididos a imponer sus singulares constumbres estéticas. Ambos llegaban de América. El uno, pese a su origen francés, había echado hondas raíces en Nueva York, y traía partituras que sonaban a metal, a electricidad y a rascacielos, el otro, oriundo del Brasil, nos revelaba un temperamento vehemente, a menudo violento, cuyas obras, henchidas de savias indias y negras, tenían una efervescencia vital de selva virgen. Estos hombres se llamaban Edgar Varèse y Heitor Villa-Lobos. Escribían partituras encabezadas por los títulos elocuentes de **Américas** y **Amazonas**. Con ellos, todo un continente se desplazaba hacia Oriente y fondeaba en urbes de Europa.

De estos dos compositores, el que se hallaba más cerca de nosotros era Heitor Villa-Lobos. Su personalidad presentaba, además, un interés excepcional para sus epígonos de Latinoamérica, ya que los problemas que este artista se había planteado y había resuelto victoriosamente, eran problemas con los cuales tendrían que tropezarse, alguna vez, los mejores músicos de nuestros jóvenes países. No debe olvidarse que quienes se hayan encomendado la ardua tarea de hacer arte americano-universal, están arando en tierra virgen. Ahí todo está por ensayar, todo está por conocer. Lo realizado ya en tal sector, es de tan pobre calidad, que

tomarlo en cuenta sólo dificultaría nuevas empresas. Hay que aquilatar el justo contenido de las tradiciones, elegir los elementos más ricos en recursos, desechar prejuicios, crear una técnica apropiada. El compositor nuestro conoce angustias y dilemas que no preocuparon nunca al compositor europeo. El anhelo de "hallar lo universal en las entrañas de lo local", como quería Unamuno, le obliga a sostenerse sobre una cuerda tensa, situada en la frontera misma de lo local y lo universal. A un lado están los ritmos del terruño, llenos de un lirismo en estado bruto que espera canalización. Al otro, se encuentran las eternas cuestiones del modo de expresión y del **métier**, que se extienden hasta las cátedras de estereotomía de la música pura. ¿Qué actitud adoptar entre tantos elementos distintos, aunque conciliables? ¿Hasta qué punto debemos europeizarnos? ¿El americano será cuestión de forma o de sensibilidad? ¿Qué ley de módulos intelectuales sabrá equilibrar ciertos materiales folklóricos?

El gran mérito de Heitor Villa-Lobos está en haber hallado respuestas a preguntas tan apremiantes. A su obra pueden acudir los compositores jóvenes de nuestro continente en busca de luces. Sus **Choros**, sus **Serestras**, su **Noneto**, constituyen aportaciones de un valor inestimable para el arte sonoro de América. Frente a este creador nos hallamos muy lejos, dijo Florent Schmitt. "de esos suplementos de músicos, tímidos y artificiales, a través de los cuales estábamos obligados a juzgar, cuando lo podíamos, la riqueza y variedad de un folklore suntuoso entre los más".

Villa-Lobos resuelve el problema del americanismo en su arte, eligiendo los caminos

más difíciles –la "puerta estrecha" del evangelista– porque sabe que sólo de este modo se logrará llenar el vacío retrospectivo de una tradición de oficio que nos falta. Según Villa-Lobos, el americanismo es sobre todo cuestión de sensibilidad.

Nunca me entretengo en cazar temas populares cuando viajo por Brasil (me dice a veces). No necesito fotografiar elementos auténticos, porque esos elementos laten en mí con fuerza mayor. Sería capaz de inventar todas las melodías que cantan los indios y negros en mi tierra. Por ello es tan brasileña mi música, ya que de ninguna manera se me podría calificar de folklorista. Todas mis melodías son originales, aunque se ajusten a algún modelo existente.

La necesidad de hallar formas adecuadas para disciplinar su sensibilidad preocupó a Villa-Lobos durante muchos años. Cuando se leen sus sabrosas **Sirandas** para piano –suerte de preludios brasileños, publicados hace tiempo– se adivina la época de tanteos que atravesó el compositor. Primeramente, Villa-Lobos optó por cierto estilo rapsódico, no carente de color, pero no presentaba las características de originalidad total que anhelaba el artista. Es sólo en sus **Choros** y **Serestas** donde vemos cristalizarse plenamente sus personalísimos ideales constructivos.

Los **Choros** –nombre exótico con el que se ha familiarizado ya el público de París– permiten la mayor libertad en la elección de materiales sonoros. Algunos están compuestos para coros y orquesta, otros para violín y violonchelo, o bien para instrumentos de viento. Lo importante en el **Choro** es que, al decir de su autor:

Representa una nueva forma de composición musical, en la cual aparecen sintetizadas las distintas modalidades de la música brasileña india y popular, teniendo como principales elementos el ritmo, y cualquier melodía de carácter típico, que aparece de tiempo en tiempo, accidentalmente, y siempre transformados

de acuerdo con la personalidad del autor.

Al lado de la forma **Choro**, Villa-Lobos sitúa la forma **Seresta**, inventada para voces e instrumentos, y que recuerda –según afirma– "en modo refinado, todos los géneros de romanzas tradicionales de Brasil, y canciones de mendigos, carreteros, boyeros, campesinos, albañiles, etcétera, oriundos de las regiones más apartadas de la capital federal". En general la **Seresta** y el **Choro** vienen a ser una interpretación libre y modernísima de la serenata clásica.

Estas obras se muestran construidas con un raro conocimiento del oficio. Puede afirmarse que Villa-Lobos es uno de los orquestadores más personales de nuestra época. Nada, en sus partituras, recuerda los estrechamientos hipersensibles del impresionismo. Su técnica logra agrandar, de modo sorprendente, el campo de posibilidades de los instrumentos. En sus manos tal violín producirá, en un momento dado, sonoridades de banjo y de guitarra; tal trompeta logrará unirse de modo imprevisto con la voz peculiarísima de un saxofón (**Choro No. 7**). Villa-Lobos no buscará nunca el empaste denso, el acorde opaco que maravilla a los wagnerianos, porque "suena a órgano". En su **Choro** escrito solamente para violín y violonchelo, cada instrumento tiene una misión precisa, y conserva una vida sonora independiente. En la música de este "tres cuartos de dios", como lo llamaba Florent Schmitt, todo se percibe. Su producción no es de las que presentan, en el papel, un espectáculo de equilibrio y de orden, destinado al lector y no al oyente. Una **Seresta** está escrita para escucharse. Desde este punto de vista, puede decirse que ningún compositor halaga más completamente nuestra sensibilidad que Heitor Villa-Lobos.

De los métodos armónicos del músico hay poco que decir. Cuando se tiene personalidad, los prejuicios de escuela no pesan. Se puede inventar de nuevo toda la armonía. En tal sector, el lema del artista podría ser: "la mayor libertad, siempre que esa libertad esté de acuerdo con el lirismo". Dicho esto, permitidme que deje a un lado las engorrosas y

acostumbradas ponderaciones de consonancias y disonancias. Sólo en América quedan gacetilleros bastante ingenuos para creer que esas cosas existen en la actualidad. Para el compositor de hoy lo interesante es decirnos algo, las reglas no importan; estas se aplican o se crean —como lo hace Villa-Lobos— de acuerdo con las necesidades y la envergadura de la obra en gestación. Después del concierto de M. F. Gaillard en que se ejecutó, por primera vez en Europa, los **Integrales** de Edgar Varèse, un crítico habló de "armonías bárbaras" al hacer un elogio poco hábil de la prodigiosa obra: —¿A qué le llamará ese idiota "armonías bárbaras"?— me preguntó Varèse, luego de leer el artículo. **Bárbaro** sugiere **rudimentario**. Para los hombres de hoy, armonías bárbaras deben ser las de Saint-Saëns...

Puede afirmarse que las obras de Villa-Lobos no se resienten de la menor barbarie a lo Saint-Saëns. Mucho antes de trasladarse a Europa, el compositor adivinó las sanas tendencias que vigorizan la música actual. Por eso pudo llegar un día a Lutecia, trayendo sus tesoros de ritmo y color sin tener nada que aprender... Pocos meses después, los parisienses conocían diez **Choros**, la **Amazonas**, varias **Serestas**, su **Noneto**, sus **Sí-randas**, sus danzas e himnos afrobrasileiros, **Saudades das selvas brasileiras**, las piezas encantadoras **A prole do bebê**, el furioso **Rudé-poème** que ejecutó Rubinstein, las **Cantigas de Roda** para coros, los **Poemas indios** para canto, los incisivos **Epigramas** para barítono y pequeña orquesta. Las más venerables agrupaciones sinfónicas —Pasdeloup, entre otras— brindaron sus atriles al compositor de América. Fue ejecutado por la coral Nantes, por la Sociedad Musical Independiente, fue dirigido por Wolff, Walter Stram, M. F. Gaillard, G. Poulet. Uno de sus **Choros** obtuvo los honores del escándalo —honor conferido por el público a Stravinski, Schönberg y Milhaud— lo que valió a Villa-Lobos ruidosos desagrazos de la crítica.

Heitor Villa-Lobos es la primera gran fuerza musical de América Latina que se hace sentir en Europa.

Paredes agresivamente decoradas en rojo y blanco; un larguísimo piano de cola, de esos que acaban un día por devorar al dueño de la casa; asientos de una diversidad arbitraria, atriles y ceniceros; tales son los elementos que constituyen el estudio de Villa-Lobos, donde, cada domingo, se improvisan los más sorprendentes cocteles de artistas, paradojas, músicas y nacionalidades. Los habituados no se hacen esperar. Florent Schmitt es uno de los primeros en llegar, acompañado de su barbita blanca, sus comentarios apasionados y sus bríos en el desnudo. Luego aparecen Tomás Terán, Vicente Huidobro, Edgar Verèse, el compositor chileno Acario Cotapos, Arthur Lourié, ex comisario de la música en la URSS y tal vez el hombre que haya llevado más lejos la ciencia de la exégesis musical. Pronto veremos entrar a Lipchitz, al Vizconde Lascanotegui. Ejecutantes de buena voluntad interpretarán **Trios** y **Choros**, del dueño de la casa. M. F. Gaillard tocará su **Consejo municipal** y su **Rocking-chair**.

Y Villa-Lobos hará prodigios de habilidad para sostener conversaciones con todo el mundo, como esos jugadores de ajedrez que entablan veinte partidos simultáneos. Se expresa en un francés detestable, y en un castellano filtrado a la brasileña. Es latinoamericano en sus menores actitudes. Florent Schmitt ha dicho, en un artículo, que "tenía ojos de radio y dientes de tiburón". Sus apreciaciones se rezuman de una ferocidad genial. Como acontece con los verdaderos creadores, éste prefiere sus criaturas a todas las demás.

Hombres como Villa-Lobos redimen a América de un siglo de imitaciones amechachadas, durante el cual los músicos del joven continente entronizan costumbres estéticas del más horroroso mal gusto. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano, no se debe a una mera casualidad. Determina una bancarrota de irresponsables y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizante en los más severos mercados del mundo... ¡Ya hemos hallado "lo universal en las entrañas de lo local"!...

Social La Habana, agosto de 1929.

VILLA-LOBOS HABLA DE MUSICA

Hablábamos del Amazonas y de su inmensidad, de los Sertones, de las rocas trágicas de Piedra Bonita, teñidas por la sangre de sacrificios humanos; hablábamos del palenque de Los Palmares, donde los negros cimarrones fundaron un "reisado" que duró cerca de un siglo; hablábamos de un desierto donde unos pájaros campanas, ocultos bajo carapachos de tortugas, sonaban como un gigantesco carrillón; hablábamos de Florent Schmitt y de su inagotable juventud, de Honegger que está muy enfermo, de Milhaud que dirige con mucho brío; hablábamos de los misioneros del Río Negro y de las antifonas de los pescadores del río San Francisco, que invierten, en cierto modo, el mito de las sirenas, cuando cantan para atraer los peces a sus nasas... Hablábamos de todo lo que interesa a este inagotable Heitor Villa-Lobos, que, después de dos ensayos durante el día, luego de dirigir un concierto, puede ponerse a monologar durante tres horas, antes de regresar a su hotel y adelantar la cantata que está escribiendo para el cuatricentenario de la fundación de Sao Paulo... Hablábamos de muchas cosas cuando, cambiando repentinamente el tema, el maestro me dijo:

-Quiero que transmitas un mensaje mío a los jóvenes compositores venezolanos... Diles... que estudien a fondo el folklore de su país, que lean los trabajos de Juan Liscano, que escuchen las grabaciones de cantos populares realizadas por Isabel Aretz y Ramón y Rivera... que se empapen de su música popular... pero no para "hacer folklore" ¡No!... Que no apunten los temas; que no anoten los ritmos... Lo que deben es hallar su propia personalidad... ¿me entiendes?... Y entonces -¡por Dios!- que no traten de ser modernos, originales, nuevos... Que escriban lo que sientan, como lo sienten... Y sobre todo, que tengan siempre presente su obligación su obligación de **no ser exóticos**. Nunca exóti-

cos. Que nada, en su obra, suene a cosa exótica. Que lo venezolano al sonar venezolánamente, tenga siempre un sentido universal. Un significado para todos los hombres... ¿Cómo ilustrar esto con un ejemplo? ¡Ah! ¡Ya sé!... Mira... Nadie ha tenido más devoción que yo por Bela Bartók: fue un hombre admirable... Sin embargo, no puedo con su música. Hay algo en ella que me choca... ¿Qué? su exotismo. La música de Bartók es siempre algo exótica... Y vuelvo a mi idea -que los jóvenes de aquí no se empeñen en ser originales, avanzados, modernos... Eso: que no traten de ser "modernos". Cuando un artista encuentra su acento verdadero, siempre es original y avanzado, aunque no tenga conciencia de ello...

Hace una pausa el compositor, y añade:

-Y sobre todo, ¡libertad!... Nada de consignas, de normas ideológicas, de ideas preconcebidas... Sólo puede crearse algo grande, dentro de la más absoluta libertad de expresión... Cuando se me antoja escribir una sucesión de acordes perfectos, los escribo... Hasta me canso de ellos, y empiezo a hacer sonar mi música de otra manera.... Al lado de una **Séptima Sinfonía** que es algo terrible por lo duro, lo violento, lo disonante, tengo misas perfectamente canónicas, sin un acorde, sin una modulación heterodoxa...

-¿La crítica puede tener una influencia sobre el compositor? -pregunto- No debe tenerla -responde Villa-Lobos. -Además la crítica musical ha perdido mucho de su importancia pasada. Ya terminaron los tiempos en que un Hanslick destruía una partitura de un plumazo... Hoy, ante la crítica, el compositor debe adoptar una sola actitud. -¿Cuál?- pregunto.

-Sonreír y seguir componiendo exactamente como antes hacía -concluye el maestro.

El Nacional, Caracas 25 de enero de 1952.

EL SEPTUAGESIMO ANIVERSARIO DE VILLA-LOBOS

Heitor Villa-Lobos acaba de festejar gloriosamente su 70º aniversario con un gran concierto dado en el Estadio Lewison de Nueva York. Que el maestro brasileño sea el compositor más universal que haya dado nuestra América, resulta una verdad generalmente admitida. Pero convendría, ahora, determinar las razones de esa universalidad.

Su inspiración es decididamente nacionalista, aun cuando haya escrito muchas obras desprovistas de un carácter local. Pero la nacionalidad de Villa-Lobos se manifiesta en todo lo que crea. El acento racial se evidencia en la inflexión melódica; en la vitalidad rítmica; en el uso copioso que suele hacer, en sus partituras, de los instrumentos de percusión, o de sus efectos percusivos logrados, metafóricamente, con otros elementos de la orquesta. Pero en ello no está el único secreto de la universalidad de Villa-Lobos. Hay mucho más.

Desde el año de 1913, en que compone su discutida ópera **Izart**, Villa-Lobos ha vivido atento a lo que ayer llamábamos "la problemática de la época". Sin imitar a nadie, salvo en unos **Cuartetos** iniciales donde se manifiesta una cierta influencia impresionista, muy impermeable a las enseñanzas de Stravinski o de Schoenberg, aunque conociendo a fondo lo que estos hacían, Villa-Lobos se ha aplicado siempre, con sus propios medios, a resolver problemas que correspondían al estudio actual de la evolución musical. Cuando todos los compositores europeos se consagraban a escribir para pequeños conjuntos, buscando un nuevo manejo de sonoridades, Villa-Lobos, atento a una preocupación general, compuso esa auténtica obra maestra que es el **Choro Nº 7**, donde el problema estaba planteado y resuelto con magistral seguridad de oficio. Anticipándose a ciertas búsquedas actuales, el maestro brasileño se

dio a escribir, durante toda una época, para conjuntos instrumentales inusitados: grupos de cobres (**Choro Nº 4**); conjuntos de violonchelos (en varias **Bachianas**) instrumentos de registro elevado (en varias de carácter religioso). Cuando Milhaud, Schoenberg, Stravinski buscaban nuevas maneras de relacionar la voz con la actividad instrumental, Villa-Lobos daba sus propias respuestas al problema, componiendo el **Noneto**. ¿Descubrirían sus colegas alguna inflexión gregoriana en ciertos cantos populares? Villa-Lobos demostraba, con su **Misa de San Sebastián**, que esas inflexiones podían hallarse, igualmente, en los himnos rituales de los negros del Brasil, ¿Se interesaban algunos por las posibilidades expresivas de la percusión? Villa-Lobos contestaba con sus propias percusiones, enriquecidas, de instrumentos americanos. Nada le fue ajeno. No hubo técnicas que ignorara, dándose el caso de que usara procedimientos atonalistas desde el año 1920 - puede afirmarse que se jacta de ello. Si hubo un artista interesado por las problemáticas de su época -metido a fondo en ellas- ese fue Heitor Villa-Lobos.

Tanto llegó a ser reconocido en los grandes centros musicales del mundo que, hacia el año 1930 el maestro me mostraba, riendo, un bilioso artículo firmado por un crítico francés, donde se decía: "El señor Villa-Lobos hace con nosotros, lo que los moros en Marruecos: nos mata con nuestros propios cañones". A lo que pudiera haberse respondido que, en ese caso, los cañones de marras eran de fabricación brasileña... Nacionalista es Villa-Lobos por convicción, idiosincrasia y temperamento. Pero su universalidad se debe, por encima de todo, a que su obra respondió siempre a los requerimientos técnicos de la época -a las problemáticas musicales de su tiempo.

El Nacional, Caracas, 11 de julio de 1957.

EL FABULOSO VILLA-LOBOS

Prosiguiendo la publicación de sus monografías consagradas a los compositores de nuestro continente, la Unión Panamericana de Washington nos entrega el tercer volumen de la serie, que incluye datos biográficos y catálogos de obras de Heitor Villa-Lobos, Alejandro García Caturfa y Virgil Thompson.

¿Y saben ustedes cuántas páginas ocupa, en ese tomo, el solo catálogo de las composiciones de Villa-Lobos? ¡Cuarenta y siete páginas repletas!... Las **opus** de Villa-Lobos alcanzan la cifra impresionante de 727 - tanto más impresionante si tenemos en cuenta que un solo número puede referirse a una sinfonía, una recopilación de 24 piezas para el piano, una serie de 14 **Serestas** o una ópera en tres actos. Además, esa lista, cronológicamente establecida, nos ofrece, por primera vez, a través de sus títulos, un panorama completo de la evolución estética y hasta estilística de un gran músico, de quien escuchábamos las partituras, muy a menudo, sin conocer la fecha de concepción. Y podemos ver ahora que Villa-Lobos no sólo se mostró un gran artista en su portentosa labor creadora, sino también, en todo momento, desempeñó un papel precursor. En muchos casos el estilo de este compositor se anticipó a lo que luego harían sus colegas de Europa.

La primera obra de Villa-Lobos data del año 1899. Se trata de una **Canción** para canto y piano, pronto seguida de las **opus 2** y **3**: un vals y una mazurka. En 1904 el compositor se atreve ya a escribir dos partituras para banda. Y, en 1908 -cuando la mayoría de nuestros músicos seguían todavía las huellas de Wagner- apunta el acento nacionalista en su producción, con una **Suite popular brasileña**, donde ya aparece el título de **Choro**, género de obra que desarrollaría ampliamente en el futuro. En 1909, el joven músico escribe su primera ópera (en dos actos) titulada **Aglaé**. Un año después nace la segunda: **Elisa**. En 1912 aborda la compo-

sición para gran orquesta, con otra **Suite brasileña**. En 1916 termina su **Primera Sinfonía**, obra vigorosa, magistralmente instrumentada, que se ejecutó en París, en 1929, bajo la Dirección de Gaston Poulet. Ya, en esa época, el catálogo de sus obras incluía 108 composiciones. En 1917 -pueden decirlo quienes hayan escuchado su **Cuarteto Nº 4**- Villa-Lobos había roto con el impresionismo, mostrándonos un perfecto conocimiento de la técnica atonal. Dos nuevas sinfonías datan del año 1918. El **Noneto** y el admirable **Choro Nº 7**, perfectas cristalizaciones de un estilo personal, fueron escritos en 1923 y 1924...Desde entonces, su obra no ha cesado de enriquecerse, abarcando todos los géneros de la composición. Hoy sus sinfonías alcanzan la cifra de doce; tiene diez y siete cuartetos editados, así como cinco conciertos para piano y orquesta. Entre sus partituras más recientes, se cuenta una ópera, **Yerma**, escrita sobre el texto de la tragedia de García Lorca, y un ballet inspirado en **El Emperador Jones** de O'Neill, compuesto para el gran coreógrafo y danzarín mexicano José Limón.

Sabido es que el padre de Villa-Lobos estaba opuesto a que su hijo se consagrara al arte. Se le destinaba a la carrera de la medicina. Pero el músico, a la edad de dieciséis años, se sumó a un grupo de instrumentistas ambulantes que viajaba a través de todo el Brasil, ofreciéndose a los enamorados para dar serenatas (**sic**). Así conoció su país a fondo, yendo de Pernambuco a Bahía, de Sao Paulo hasta Manaus. Luego comenzó a trabajar en un cine, en calidad de violonchelista. Sus modelos entonces eran personajes pintorescos, como el legendario Ernesto Nazareth, pianista popular que tocaba en la entrada de una sala de espectáculos frívolos, en la Avenida Río Branco, de Río de Janeiro. Arthur Rubinstein, con seguro olfato, fue el auténtico descubridor de Villa-Lobos, obteniéndole una beca para completar sus

estudios en Francia. Pero cuando el compositor llegó a París en 1922, al ser interrogado acerca de sus proyectos, contestó con sim-

pática y juvenil arrogancia: -No vengo a estudiar con nadie. Si acaso... ¡a enseñar!

El Nacional, Caracas, 3 de diciembre de 1857.

En 1928, cuando asumíamos la jefatura de redacción de la **Gaceta Musical** que editaba en París el maestro Manuel M. Ponce, tuvimos oportunidad de entrevistar varias veces a Heitor Villa-Lobos. Lo esencial de estas entrevistas ha sido recogido por Otto Mayer-Serra en su **Panorama de la música mexicana**, al referirse a las ideas del gran compositor brasileño:

La serenta es un género para canto que recuerda, en aspecto refinado, el estilo de determinadas canciones tradicionales del Brasil... El choro es una nueva forma de composición musical en la cual aparecen sintetizadas las distintas modalidades de la música brasileña, india popular, teniendo como principales elementos el ritmo y cualquier melodía típica, de carácter primitivo, que aparece accidental-

mente y siempre trasformada de acuerdo con mi temperamento artístico.

En cuanto a los procedimientos armónicos -añadía Villa-Lobos- "éstos se crean en relación con el carácter de los materiales empleados o inventados".

Como puede verse, Villa-Lobos hablaba del "estilo" de las caciones tradicionales, de modalidades "sintetizadas", de melodías transformadas de acuerdo con su temperamento, de "procedimientos armónicos" dictados por la materia misma. En suma: en 1928 Villa-Lobos estaba ya más interesado por el espíritu de un folklore, que por sus temas directamente considerados. Se enriquecía con sus "elementos de estilo"

El Nacional, Caracas, 4 de abril de 1946.

EL CONCIERTO DE VILLA-LOBOS

¿Recuerdan ustedes el comienzo de **Boris Godunov**? Se escuchan siete notas, sin acompañamiento, cantadas por un instrumento de madera. Siete notas. Pero son siete notas que sólo pudieron haber sido escritas por un ruso. Toda la idiosincrasia musical del ruso, su sensibilidad peculiar, las inflexiones características de sus cantos populares, están representadas en estas siete notas que, al punto realizan el milagro de hacernos "hallar lo universal en las entrañas de lo local", como quería don Miguel de Unamuno.

Heitor Villa-Lobos renueva constantemente, dentro de lo americano, el logro de las siete notas de Musorgski. Puede haber escrito en su juventud una sinfonía como la N^o 2 (ejecutada en su primer concierto dado con la Orquesta Sinfónica de Venezuela), que-

riendo ser fiel a la fórmula cíclica de la **Schola Cantorum**, sin acudir a la menor inspiración folklórica.... A poco de hablar, el compositor ha creado nuevamente el folklore brasileño, de dentro a afuera, en una frase de los violonchelos que es una modiña tan "modiña" como la de las **Bachianas**: en un divisi de los violines (al final del primer movimiento) que suena inequívocamente, a danza latinoamericana. Villa-Lobos dijo cierta vez que "el folklore era él", y en la frase ya famosa se encerraba una gran verdad. No hay, en el maestro brasileño, esa angustia, ese anhelo de ubicación, ese perenne interrogarse, de cantos latinoamericanos, por saber lo que son y cómo deben serlo. A Villa-Lobos -como a Musorgski- le basta con siete notas para saber quién es.

Conocedor de todas las fórmulas, de todas las tácticas, de la "modernidad", jamás se ha preocupado por estar con tal movimiento, o por ponerse a tono con tal o cual escuela. Su nacionalismo consiste en ser quien es; en conocer profundamente la música popular de su país, en amarla, acercándose a ella en espíritu, para hablar luego al mundo con el acento que le corresponde.

Muy pocas veces –en unas melodías para canto y piano, sólomente– ha usado Villa-Lobos un tema folklórico auténtico. Si su música tiene un acento tan brasileño –tan latinoamericano– es porque el compositor permaneció siempre, en alma, al pie de un árbol genealógico. Cuando otros buscaban la verdad en el atonalismo, él se ocupaba en escribir obras que se titulaban **Choros, Serestas, Sirandas**; cuando otros se metían en el callejón sin salida del neoclasicismo, él buscaba un clasicismo americano en las **Bachianas**.

Y las **Bachianas** constituyen, a mi modo de ver, uno de los máximos aciertos creativos de Villa-Lobos. Recuerdo, a poco de llegar a Venezuela, el asombro que me produjo la revelación de un aguinaldo venezolano, que arrancaba como un **concerto grosso** de Haendel. (Señalé, por cierto el hecho a Carlos Figueredo, quien inició con ese tema su **Primera Sinfonía**). Del mismo modo, en mis investigaciones hechas para escribir **La música en Cuba**, había tenido muchas ocasiones de sorprenderme ante el empaque clásico, de ciertos danzones cubanos del siglo XIX. Y es que nuestras músicas populares de buena cepa –exceptuándose las puramente indias o negras– llevan la marca de "un modo de hacer", de un modo de pensar musicalmente, propios de una época de formación, en que las únicas obras ejecutadas y escuchadas por los músicos, eran debidas a los maestros clásicos. Así, profundo conocedor de la música popular de su país Villa-Lobos ha encontrado, tras del acento local, esas

remotas presencias de lo clásico –esas posibilidades de tratamiento clásico– que son comunes a nuestras músicas americanas. Y ha logrado esos milagros que son las **Bachianas** (nueve suites), donde una fuga, al desarrollarse, cobra por sí misma el acento brasileño; apenas las voces entran en su orden riguroso. Hay ahí un problema planteado y resuelto, que me parece de orientación y norma para el compositor de nuestro continente. En obras de tal jerarquía, Villa-Lobos ha alcanzado, para nosotros y para la humanidad, el verdadero nacionalismo, tal y como debiera únicamente entenderse: un nacionalismo de esencias.

La **Bachiana Nº 8**, ejecutada en su primer concierto, es obra magnífica por la belleza de su contenido y su clima de tensión lírica. Es creación del Villa-Lobos más maduro y, por lo tanto, su orquesta nos resulta más sobria y más plena a la vez, que la orquesta de la sinfonía antes escuchada. Los dos momentos culminantes de esa **suite** que es, en realidad, una sonata para orquesta en cuatro movimientos –"Preludio", "Aria", "Tocata" y "Fuga"– son la "Modiña" y la "Fuga", donde encontramos todo el genio de Villa-Lobos, con su pasmoso poder de creación melódica, único de tal riqueza en la época presente. Tras del "Aria" que es una de las mejores páginas del compositor, la "Tocata", alegre, populachera, llena de color, pone el ritmo de una danza negra, marcada por percusiones de cocos, antes de pasarse a la obra maestra que es la "Fuga" final

Por lo demás una música como la de esta **Bachiana** es tan musical –valga el pleonismo– tan ajena a teorías, fórmulas, pronunciamientos y consignas, que ofrece pocos asideros a la descripción verbal. Hay que escucharla para saber de su abundancia y ternura, de su magnífica fuerza y de su sinceridad.

El Nacional, Caracas, 20 de enero de 1953.



HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Esperanza Pulido.

No hace un año aún que el supremo compositor brasileño Heitor Villa-Lobos estuvo entre nosotros. Tuve la suerte de conocerle y me prendé súbitamente de aquella personalidad vibrante y emotiva que se antojaba la de un hombre destinado a vivir todavía largos años, pese a sus 70 ya cumplidos. Impresionaban sus ojos de mirar fulgurante, la conversación animosa y nunca parca, la manera sencilla de tratar a los extraños y no sé qué calidad humana, sólo apreciable en quienes, habiendo convivido con gente de todos los estratos sociales, se ha abierto brecha en el mundo a fuerza de voluntad, talento e ingenio, aun cuando intervengan el buen parecer y la simpatía, como en su caso.

Durante nuestra larga conversación me dijo entonces, entre varias cosas, que su producción era superior a la de Mozart, cuantitativamente; y agregó que un cuarteto de cámara contemporáneo equivale, en razón de su forma libre y construcción compleja, a tres clásicos, referentemente a trabajo de elaboración. Así lo escribió la entrevistadora (yo misma) en el manuscrito revisado y aprobado por el compositor brasileño; pero en el encabezado —puesto al publicarse el artículo sin intervención de la autora— se le achacaba al maestro una velada falta de modestia, por lo que tuvo aquella el disgusto de que se le culpaba de impedir a un gran hombre "pasar tranquilamente a la posteridad" (sic).

Antes de conocer detalles de su vida vagabunda, presentía la presencia de un hombre a quien, aún después de su muerte, se le recordaría como a un espíritu siempre juvenil. ignoraba entonces que todavía a los 40 años se divertiera volando "papalotes" de su

propia elaboración en París y arrastrando en el juego a músicos de gran seriedad. Llegó a ser conocido en la capital francesa como "un brillante investigador de aerodinámica" —de la aerodinámica de papel y cuerdas finas. Esta afición suya produjo un poema sinfónico titulado **Papagaio do moleque** (papagaio del golfillo), lleno de humorismo.

Nació el compositor en 1887. Su padre, el profesor Raúl Villa-Lobos, además de historiador y bibliógrafo, amaba tanto la música (y tocaba varios instrumentos en calidad de aficionado), que fundó con algunos colegas la Sociedad de Conciertos Sinfónicos de Río de Janeiro.

Era el profesor hombre severísimo, desconocedor de la psicología infantil. Tanto tiraba la riendas del inquieto Heitor que el niño sólo aprendió a sonreír a los 11 años, después de la muerte de su progenitor. Contó él mismo que nunca en su vida había sabido lo que fuese un sueño, porque cualquier esbozo de imágenes en el subconsciente le despertaba súbitamente.

Pero, en realidad, el profesor Villa-Lobos adoraba a "Tuhú", y al darse cuenta de sus innatas facultades musicales le dio las primeras lecciones en un violonchelo adaptado por él mismo de una viola (tan pequeña era la criatura). A la debida edad le envió al monasterio de San Benito, donde aprendió el muchacho algo de latín, desde aquella temprana adolescencia.

La severidad del padre fue apreciada en los años maduros del compositor. Decía que, de haberle faltado, sería un "atorrante asesi-

no y vagabundo consuetudinario". El profesor falleció a los 39 años de edad y su esposa, doña Noemia, mujer bondadosa y siempre mimada por su marido, encontróse súbitamente sin medios económicos y con cuatro hijos a cuestas. No le quedaba otro recurso que lavar y planchar "ajeno", como declamos aquí. Villa-Lobos conservó siempre una gran veneración por esta heroica madre suya que alcanzó una vida nonagenaria.

Aunque hija de músicos, a doña Noemia le aterraban las inclinaciones musicales de Heitor. Decidió, pues, que estudiase medicina; pero otros eran los designios de quien ya para entonces tocaba el violín como un virtuoso (su primera composición - **Panqueca** - escrita a los 12 años, la escribió para este instrumento), además del violonchelo y otros instrumentos. Comenzó a despertarse su brasilero en contacto con los "seresteiros" de Río, músicos populares en cuyo seno florecían los ritmos y las melodías del Brasil. Las "serestas" se componían de violos, sonajas, y a veces violín, un bandolón y pandero. Estos conjuntos iniciaron a Villa-Lobos en el folklore de su país y le robaron la voluntad. Y así se le despertaron, igualmente, las ansias del investigador. Encontró, por ejemplo, que otros conjuntos populares llamados "choros" practicaban, desde hacía más de 50 años, ciertos "resbalados" (glissandi) instrumentales, o sea con anterioridad a esta práctica actual, tan común en las orquestas de jazz norteamericanas.

Entre los compositores de música popular el que más fascinaba a Villa-Lobos era Ernesto Nazareth: éste tocaba el piano en el salón de espera del Cine Odeón y la gente pagaba su boleto sólo por escucharlo.

Uno cree a veces poder traducir un idioma que desconoce totalmente, como el portugués (cierto es que el español y el francés ayudan en este caso). Leí "violo" en una biografía del compositor brasileño y lo tomé por algún instrumento popular así llamado en el

Brasil; pero no: trátase simplemente de la española guitarra, aclimatada allá.

La decisión definitiva de abandonar el hogar materno y lanzarse al mundo de la aventura, le llegó a Villa-Lobos por medio de una demanda de matrimonio. Enamoróse el joven de 19 años de una muchacha "de ojos claros y mirar sonriente", ansiosa de pescar marido; pero ¿cómo podría casarse el pretendiente, si no ganaba ni para sus hojas de rasurar? La joven Edmea encontró la solución en el comercio y el novio solicitó entonces la plaza de agente viajero de una fábrica de fósforos de dos cabezas y plátanos que sospecho conservados en alguna forma. Vendió el joven "bananadas" en abundancia, pero a los ocho meses de este traficar un alemán mucho más listo que él, lo saqueó a pasto, dejándolo mondo y lirondo de mercancía. Así terminó la aventura comercial y las pretensiones de la joven Edmea, cuyo apellido se borró para siempre de la mente del compositor.

Esta hazaña comercial de Villa-Lobos le sirvió, no obstante, para un "bandolerismo musical" a ultranza, según lo asegura Paula Barros. Buscando oro, plata y diamantes para su futura producción musical, "saqueó" buena parte de los poblados del norte, oriente y sur del Brasil y llegó a Amazonas, en pos del folklore de los indígenas. El compositor me dijo haber encontrado huellas de Bach, Beethoven y Chopin entre gente que nunca había escuchado música de afuera (el título de "bachianas" provino de ahí). En plenas selvas de Pernambuco, en Río Grande del Norte, en Cerro, Marañao, etcétera, encontró elementos melódicos de Beethoven, modulaciones y contrapuntos a la manera de Bach, y afinidades con melodías de Chopin (especialmente en las "modiñas" de Bahía). Se dice en el Brasil que para dar crédito a tales afirmaciones precisa conocer a fondo el país. Villa-Lobos aceptó los hechos sólo tras minuciosas investigaciones.

Entre Bahía y Minas Gerais, por el río de San Fernando, encontró también melodías arrítmicas, características de la música eslava, pero decía el compositor que quizá se hubiesen cruzado ahí las razas.

Hizo inmenso acopio de choros, arrastrapies, pastorías, candoblés, rizadas pasarelas, etcétera. Conversó con los sapos y las ranas y sufrió aventura y media.

Una vez terminado aquel período inicial de andanzas, que por poco le cuestan en una ocasión la vida, y ya afirmada su vocación de compositor, regresó en 1909 al hogar. Tenía 22 años y produjo entonces las primicias de la música que habría de abrirle las puertas de la fama: los **Cánticos setanejos**. Un amigo le sugirió entrar al Instituto Nacional de Música para la adquisición de una técnica profesional: pero, apenas matriculado, se rebeló y abandonando el plantel fue en busca de Francisco Braga, a quien había de considerar como su único maestro, pese a la brevedad del tiempo permanecido a su vera. El demonio de la investigación folklórica no le dejaba tregua y así fue como en una segunda salida visitó todas aquellas regiones brasileñas mencionadas antes, hasta llegar al Amazonas,

En 1917 compuso los poemas **Amazonas, Uirapuru, Sacy, Lobigomen, Fantasma y Yara**, en los que las junglas del poderoso río dejaron su impronta misteriosa.

El "llamado de París", al que respondían inevitablemente todos los músicos latinoamericanos inquietos, de la generación de Villa-Lobos, pronto tocó en la conciencia de

éste; pero no podría realizar sus deseos sino hasta 1923, cuando ya era un hombre maduro de 36 años. Al llegar a la capital francesa llevaba un tremendo acervo de obras para toda clase de instrumentos y conjuntos: **choros, bachianas**, la serie **Prole de bebé** para piano, las **petizadas, cirandías**, etcétera, etcétera.

En París trabó inmediatamente relaciones con los grandes músicos de la época; pero los pocos recursos económicos con que contaba le impedían sostenerse desahogadamente y dedicarse de lleno a su trabajo. Nunca se cansaba Villa-Lobos de relatar las artimañas de que se valió Arturo Rubinstein para ayudarlo sin herir su sensibilidad. "Tengo dos amigos -díjole- que se mueren por poseer un manuscrito tuyo. Y pagan muy bien". Feliz y relevado de su angustia Heitor se apresuró a escribir el par de composiciones solicitadas que años después encontró en la propia casa del pianista polaco.

Pero el triunfo definitivo del músico brasileño no se hizo esperar largos años en la capital francesa, así como tampoco en Londres, Madrid, Barcelona y otras ciudades europeas que comenzaron a reclamar obras suyas. El sabor netamente brasileño de aquella música "exótica" y "diferente de otras", como le decía su editor Max Eschig, llegó fácilmente a los públicos europeos. Por otra parte, intérpretes de la talla de Rubinstein, Vera Janocopulos, y Ricardo Viñes y otros, fueron responsables de la brillante expansión de la música de aquel compositor latinoamericano tan simpático y atractivo en su trato personal.

Carnet Musical, Febrero de 1960.



EMILIANA DE ZUBELDIA Y

LA GRANDEZA DEL SILENCIO

Clara Meierovich

España, vieja madre mística y milenaria, madre desangrada y soberbia, madre usurpadora, madre generosa; madre de todas las madres y padres de América Latina, violentadora y opresora de indios y negros, de criollos y blancos, gran fecundadora y labradora de la vocación cultural y artística de todos los que guardan el estigma temprano de la conquista.

Patria de los temperamentos exálticos sazonados por soles de desesperanza y estiajes de paz. Territorio fértil de talentos y sensibilidades fieramente cincelados con el buril de las querellas ideológicas.

De esta nación, de la norteña Navarra es Emiliana de Zubeldía. Mujer-artista-creadora, que además de haberse sumergido valientemente en el océano masculino –por antonomasia– de la composición musical, rescata y "artesanea" por medio del sistema del mexicano Augusto Novaro (1893-1960), los sonidos que pueden producirse y organizarse a partir de su división natural.

Emiliana de Zubeldía puede ser considerada la heredera universal del malogrado acústico, inventor de tan singulares instrumentos musicales como el novaro-clave y el novar, que fueron diseñados por Novaro con el fin de producir resonancias armónicas del sonido y variantes en la calidad del timbre

(característica cualidad de un instrumento o voz humana). Casi toda la marcha creativa del mexicano se halla engastada en el **Sistema natural de la música**, (México, 1951), libro que recoge las investigaciones medulares que sobre la acústica musical realizara en México y Estados Unidos.

La obra de Emiliana fue dada a conocer en casi todos los países europeos, sudamericanos y especialmente en los Estados Unidos. Fue en este último país, precisamente en Nueva York, donde la compositora conoció a Novaro quien supo percatarse de su capacidad y talentos, tanto de creadora, como de intérprete. A partir de ese encuentro tan trascendente para ambos, pues luego de la muerte del inventor sus innovaciones continuarían siendo predicadas con gran entusiasmo por su primera y única discípula.

Emiliana de Zubeldía fue introducida a la música por sus padres siendo ella muy niña. A los catorce años fue premiada y recibió grandes honores en el Conservatorio de Madrid interpretando sus propias composiciones. Los siguientes ocho años los destinó a continuar sus estudios y ofrecer recitales de sus obras. En París asistió a las clases del celeberrimo maestro de composición Vincent d' Indy, a las de Desiré Pácques, así como también a los cursos pianísticos de Blanche Selva.

El arte de la creación musical es casi siempre un juego imprevisto y mágico que depende de instantes en los que el azar tributa generosa belleza a las combinaciones armónicas, polifónicas y tímbricas a través de quien pulse un instrumento o emita una sonoridad por su garganta. La obra de esta compositora está signada por la rebeldía que implica buscar nuevos parámetros en la tesitura del sonido, reactivando las posibilidades que se encuentran inertes en el sustrato de los armónicos. Es por eso que Emiliana, además de haberse embarcado en una de las naveas menos frecuentadas por la mujer (aunque conocemos muy bien la raíz de su silencio en este campo, y en otros, que no fue voluntario sino impuesto por la marginación de siglos y siglos a la cual aún sigue expuesta), pretende manifestarse, y ser asimismo reconocida por su obra —la de compositora— a pesar de que los medios de difusión le sean hostiles y rehuyentes.

Su música posee resabios y alusiones al folklóre vasco, aunque su tendencia interior

innata se dirija hacia una abstracción y un universalismo como en el caso de sus **Tientos**, término que significa literalmente tentar, tocar, y que fue utilizado para nombrar al **Ricercare** durante el siglo XVI por Antonio de Cabezón (1510-66) en sus **Obras de música**, mismas que fueron publicadas póstumamente por su hijo Hernando en 1578. En estos **Once Tientos**, microformas que podrían asimilarse a los preludios, la compositora recurre al sistema de Novaro para expresar toda la furia innovadora con la cual impregna sus facturas. Desde la muerte de Augusto Novaro en 1960, Emiliana de Zubeldía reside en el Estado de Sonora. Fundó y dirige una escuela de música patrocinada por la Universidad de Hermosillo, donde se ha abocado febrilmente y sin pausas a la enseñanza y difusión musicales, formando un coro del que ella misma es directora.

Para nosotros, sus admiradores, Emiliana de Zubeldía es un paradigma de la vocación en el silencio.

El Universal, 6 de agosto de 1985.



(foto de la Sra. Emilliana de Zubeldía)



Emiliana de Zubeldía en su juventud.

EPISTOLARIO DE EMILIANA DE ZUBELDIA

Esperanza Pulido

Durante los largos años de nuestra grata amistad, Emiliana prefería que nos comunicáramos por teléfono siempre que nos halláramos ausentes la una de la otra. Pienso que esto se debía, en parte, a su desconocimiento de la mecanografía y en parte a lo poco legible de su caligrafía. Por angas o por mangas apenas logré coleccionar un puñadito de cartas tuyas, con frecuencia llenas de aquella chispa de la clara inteligencia que le era tan característica. Aunque las publicara todas no alcanzaría a componer con ellas un libro de medianas dimensiones, pero creo que vale la pena conocerlas. La primera me la envió cuando ya estaba en plena actividad en la Universidad de Hermosillo, un mes antes de que saliera a la luz el primer número de mi revista **Heterofonía**, y está firmada el 19 de junio de 1968

Decía así:

Muy querida Esperancita:

Tú última cartita me supo a gloria. ¡Cuánto tiempo sin saber de tí! A decir verdad, una de tus buenas noticias fue la de que te hayas retirado de la "crítica musical" (después de un párrafo ilegible continuaba)... ir todos los días a todos los conciertos y estar obligada a oír tanta c.... parecíame atroz. Tú puedes ahora escribir lo que te dé la gana, o no escribir nada, pero aquello me llenaba de indignación.

Ya se fue el doctor Mayer. El pobre vivía casi siempre rabiando. Y ya se fue también Baqueiro. La última vez que lo vi no me gustó nada su aspecto, lo cual me causó mucha pena. En fin, hablemos de los vivos.

Gracias por tus noticias sobre aquella alumna que tú sabes. Me sacaste la espina que llevaba clavada. Ella triunfó con mi trabajo. No sé si hará algo, pero siempre le faltaba algo de cabeza. Parece que ahora anda de novia.

*Acá hace un calor horrible de 50 grados. Ya me decidí a presentar mis coros en la Ponce; van por buen camino. Estrenarán una **Misa** de mi composición. Espero que guste.*

Acá mi trabajo es casi milagroso, porque me ocupa diez horas diarias. Dios me da fortaleza. Compongo de noche. Tengo alumnos muy superiores a ella, pero ya no me voy a seguir sacrificando de la misma manera.

Si tienes tiempo dime como está madame Cheiner. Acá vino a dar un concierto una pianista francesa muy simpática, pero con un programa de quinto curso de piano. ¡Claro, lo tocó muy bien! Vino por las Alianzas.*

Ya te escribiré ahora más a menudo, pues tengo algo más de tiempo. Salúdame a tu nana (Comita) y a tus hermanos. Y a tí un fuerte abrazo de tu

Emiliana

* La Directora de Música del Instituto Francés de América Latina

Dos días después me volvió a escribir mi buena amiga:

Todo cuanto te pudiera decir de mi estancia ahí y de las atenciones que experimenté se quedaría corto ante la realidad. Fuisteis tan buenos, tan cálidos, tan gentiles... inunca lo olvidaré! Fue terrible para mí hacer esa excursión con el coro. Me jugaba a una (ilegible) mi reputación profesional y mis ahorros de 19 años de trabajo (esto es lo que menos me importa). Yo estaba segura de mi labor, de mis coros, de mis (ilegible) muchachos, algunos que no conocían México más que en estampa... Fue también para ellos la prueba de fuego... Con el favor de Dios cantaron precioso y no se asustaron.

El 31 de octubre del mismo año me llegó la siguiente misiva de Emiliana:

Querida amiga Esperancita:

Perdóname las faltas, pero estoy ensayando la escritura a máquina. Recibí tu preciosa revista. Te felicito. Ha tenido mucho éxito aquí. La mayoría de los suscriptores la recibió. Tu crítica sobre la actuación de los coros que esta tu amiga conduce es preciosa para todos nosotros. Los muchachos están encantados. Te doy las más rendidas gracias. Dios te lo pague, pues nunca podré corresponder a tanta gentileza tuya. Como verdadera artista que eres, siempre serás noble y generosa. (La generosidad de los mexicanos es de fama mundial). Esas hermosas cualidades innatas a todo mexicano, a más de su inteligencia es la razón por la que admiro a este precioso México y todo afán de mi parte para superarme en el trabajo me parece poco.

Todos los críticos se han portado conmigo de una manera espléndida.

A mí me parece que los artículos en serie, cuando son interesantes, favorecen la circulación de la revista que, por otra parte, está muy bien balanceada... y exquisita de formato. Te felicito efusivamente. Tienes buenas plumas y no olvides que cada día habrá más gente interesada en ella.

Dime cuál es el precio por un anuncio, porque quiero anunciar algo

Aquí me tienes tecleando terriblemente en esta muy vieja máquina, pero todavía no conozco nada de las puntuaciones. No quiero darte mas lata. Saludos a todos los tuyos y a madame Cheiner.

Te envía un abrazo de hermana tu siempre agradecida

Emiliana.

Hermosillo, 13 de noviembre de 1968.

Muy querida amiga:

Recibí tu amable carta en la que me comunicas que la señorita Ma. de la Luz Valenzuela no recibió tu revista. Yo te agradeceré se la envíes a esta dirección: Consulado Americano, Edificio ISSSTESON, HERMOSILLO, Sonora. También hay una nueva suscriptora: la señorita Directora del Colegio Ilustración de Guaymas, Sonora. Nada más con esto llega. Ella te enviará C.O.D. el importe de la revista.

Foto de la escuela en Hermosillo



**La Academia de Música de Emiliana de Zubeldía
en la Universidad de Sonora.**

Te voy a pedir un favor muy grande: hay tres alumnas acá que necesitan piano, pero no pueden pagar el precio de uno completamente nuevo, así que quieren pianos usados, pero que estén bastante buenos. Te agradecería infinitamente me indicaras a donde debo dirigirme. En el caso que tú pudieras informarme te lo agradecería mucho.

Tengo un trabajo terrible y por ahora no puedo comprometerme a escribir nada para ningún periódico. Acá he escrito mucho para la revista universitaria, pero por la razón expuesta no he podido continuar. Respecto al anuncio si no quieres decir lo que costaría, no te lo voy a mandar, pues no es justo.

Otro favor que te pido encarecidamente es la dirección de la señorita Castrillón, a la cual debía haberle mandado unas letras dándole las gracias por su preciosa crítica y no he podido hacerlo por ignorar su dirección. Tu revista ha interesado muchísimo y espero que pronto vayas a conocer muchas gentes que la deseen.

Me enteré por la prensa que Carlos Chávez ha ganado con su sinfonía el premio Koussevitzki en Suiza...

Espero que todo camine como sobre ruedas. Muchos cariños para los tuyos y un fuerte abrazo de tu amiga de siempre.

Emiliana.

Una corta misiva del 25 de marzo de 1969.

Muy querida amiga:

Recibí tu última carta en la que me dices que no has recibido las mías con la dirección de la señorita Valenzuela. Ella es una señorita empleada en el Consulado Americano, a quien puedes dirigirte, cuya dirección es la siguiente: Consulado Americano, Edificio ISSSTESON, Hermosillo, Sonora.

Tampoco el Dr. Sotelo ha recibido más que el número uno y te voy a dar su dirección exacta: Dr. Federico Sotelo Ortiz (hoy Rector de la Universidad de Sonora), Calzada de Guadalupe, sin número, Domicilio conocido, Hermosillo, Son.

Estoy con una prisa atroz y no puedo extenderme. Recibí tu última revista; qué preciosa. Muy interesante.

Un fuerte abrazo de tu mana.

Emiliana de Zubeldía.

Hermosillo, Son., sin fecha, junio de 1969.

Muy querida Esperancita:

Hasta hoy no he podido tener la dirección completa de los suscriptores a tu revista. Incluyéndome a mí misma somos 20 en total. No tengo todavía todas las direcciones, pero te las voy a enviar inmediatamente que las obtenga. Pensé primero que fueran desde el primer número, pero creo que es mejor que lo hagas a partir del actual. Por los motivos anteriores te mando un giro de \$440.00 (Cuatrocientos cuarenta pesos), pues según tu carta última cada suscriptor debe pagar \$22.00.

No te imaginas lo muy contentos que están los muchachos por la amable recepción que se les ofreció en México, tan calurosa y simpática, y lo mismo la crítica que fue muy amable, todo lo cual nos anima a seguir trabajando por el arte musical de México.

Hago punto final y el próximo día tendrás las direcciones de los 20 suscriptores.

Me da mucha pena el deceso de tu cuñado, por lo que a vosotros atañe. Cariñosos recuerdos a los tuyos y tu recibe un abrazo de tu mana.

Emiliana de Zubeldía.

La siguiente carta, del 24 de junio de 1969, me pareció muy agradable:

Muy querida amiga:

Te escribí hace algún tiempo, enviándote el apartado de los amigos Sres. Vázquez Restrepo. No sé si lo habrás recibido, pues los correos andan al revoltillo.

Tengo el gusto de remitirte un ejemplar de los folletos que le obsequié al coro la Universidad de Sonora. Para los recursos que tenemos acá en esa materia, está interesante.

En mi última te dije que recibí el ejemplar nuevo de la revista, con el anuncio de mis canciones que te agradezco infinitamente. Tú siempre tan generosa. Según parece, vais a aumentar el número de los ejemplares. Estoy segura que esto te beneficiará mucho, aunque el trabajo tuyo se duplique, como es natural, pero hasta ahora, la verdad es que encuentro **Heterofonía** la revista más interesante y sería que se ha escrito en México. Hubo una que estaba con el nombre de varios músicos conocidos, pero era demasiado personalista y resultó una revista casi sólo para sus colaboradores; no tuvo suficiente tiro. Me parece magnífico que incluyas noticias del extranjero.

Recibí el cuaderno de música para niños de Pablo Castellanos y también tu comentario en la revista. Yo, a mi vez, escribí a la casa editorial, pues pidieron la opinión de muchos músicos....

Desearía saber noticias de todos ustedes y de mi querida madame Cheiner; le escribiré un día de estos.

Felicitándote por tu hermosa labor, y también a tu hermano, os envía un abrazo para todos, tu mana.

Emiliana.

Con motivo de un tremendo accidente automovilístico que tuvo mi hermano Alberto, recibí la siguiente carta de Emiliana:

Hermosillo, julio 23 de 1969.

Muy querida Esperancita:

Recibí tu interesantísima última revista. Como hay que renovar la suscripción a ella, la lista de las gentes de acá que tú tienes me servirá a mí para hablarles por teléfono y recoger lo antes posible el importe de las suscripciones y mandártelo inmediatamente.

Así pues, envíame los nombres nomás, porque yo no los recuerdo a todos; las direcciones las conozco. Así te evitas un sin fin de trabajo y cuando cobre el importe te lo remitiré lo antes posible.

Me gustaría saber cómo siguen los enfermos. Cada vez me parece más terrible la mala suerte que habeis tenido con ese accidente.

Saluda a todos de mi parte y hazles presentes mis votos por su pronto restablecimiento. Para tí un abrazo de tu mana.

Emiliana.

Voy a tratar de conseguirte nuevas suscripciones acá.

Del 8 de septiembre de 1969.

Muy querida amiga:

Recibí tu cartita. Espera a que te rectifique dos direcciones cuyas revistas nunca llegaron a manos de los suscriptores. No te mortifiques, pues para evitarte molestias puedes seguir mandándolas a las direcciones que tú tienes y los suscriptores restantes acá en mi academia pueden recibir sus revistas. Así, pues, me las mandas por correo a mi hotel y yo las distribuiré, pues ya tengo el importe en mi bolsillo.*

Estoy con un trabajo más que agobiador y con un espantosísimo calor que no sé cuándo va a terminar.

Te agradeceré infinitamente me envíes esos libros de tu hermano que me has prometido, pues tengo mucho interés en ello.

También te agradeceré profundamente me indiques a donde podré dirigirme para registrar mi **Misa** y no te olvides, por favor, de esto.

Me alegro que los enfermos sigan mejor.

Dándote las más expresivas gracias anticipadas, queda tu mana como siempre a tus órdenes, enviándote un gran abrazo.

Emiliana.

Del 12 de octubre de 1970.

Querida Esperancita:

En papel aparte te escribí a ti, como Directora de **Heterofonía**, y te mando el análisis de un **Tiento** que compuse el domingo pasado, dedicado a los lectores de **Heterofonía**, bastante detallado, con la intención de seguir escribiendo unos cuantos artículos que puedan ir apareciendo en cada revista, para conseguir que fijen un poco la atención en esa gran figura mexicana de la música que es Novaro.

Como siempre, tu mana

Emiliana

* Siempre tuve la sospecha de que ella pagaba por los suscriptores de Hermosillo

Del 16 de octubre de 1970

Muy querida amiga:

*Como te prometí, te envíó un pequeño **Tiento** y espero que hayas recibido mi carta anterior, anunciándotelo y diciéndote dónde estaba el análisis. Ahora te envíó la pieza: la que está en la mica es mi original, pero al hacer la fotostática quedó muy palida y yo le pasé tinta por arriba, por si tienes que hacer un cliché. Claro que yo no soy dibujante y no está tan bonita como la que se halla en lápiz. Ojalá la de lápiz pudiera servir, pues está realmente bonita la escritura.*

*Es un **Tiento** que creo excitará la curiosidad. Bueno sería que invitases a los que se interesen en esta teoría, para que dieran su opinión sobre ella.*

Espero que recibas todo a tiempo y que te llegue para el próximo número.

Estoy terriblemente de prisa y no puedo extenderme más.

Te envía un abrazo tu mana, que agradece tus desvelos por las cosas de nuestro amigo Novaro, que tanto se aproximan a tí como a mí.

Emiliana

Del 11 de noviembre de 1970

Muy querida Esperancita:

*Recibí la revista donde aparece el pequeño **Tiento** que te envié y por cierto que salió bastante claro. Eres algo fantástico. Te felicito.*

*Ahora deseo saber si hay alguna reacción y alguien se ha interesado por la teoría de Novaro. Tengo un gran proyecto y para que esta carta llegue antes lo dejo para la siguiente, porque hoy tenemos prisa, pero sí creo que con esa idea muchas gentes se van a interesar. Esta idea es aparte de los artículos que ya te envié sobre Novaro y su teoría.**

Ojalá tuviéramos la fortuna de que la gente de México se fijara en la labor de Augusto Novaro; de todas formas hay que hacer un esfuerzo. Un abrazo de tu mana

Emiliana

Sin fecha, ni mes

Muy querida amiga:

A su debido tiempo recibí los dos libros de tu hermano, que me parecieron admirables. Ojalá y se sepa aquilatar su talento como merece, pero no se ha hecho la miel para la boca del asno y mientras algunas gentes de talento se hallan con los pies sobre la tierra nadie les da mérito. Un millón de gracias por ese regalo.

Recibí una llamada de larga distancia, invitándome para disertar sobre Beethoven en una charla, lo cual me honra muchísimo, y les agradezco infinitamente la invitación, pero he tenido que posponerla para el verano próximo, cuando sí podré ir.

* Desafortunadamente nunca me llegó

Una discípula mía recolectó algunos centavos durante la Navidad para que yo pueda tomar mis vacaciones y entonces podré dictar mi charla que no sé como quedará, porque yo no voy a hablar sobre ningún rasgo personal de Beethoven, ya que me piden lo haga sobre la estética de su música y no necesito más que su música para mostrar su estética (De la abundancia del corazón habla la boca).

Te envío las direcciones de los suscriptores de tu revista y deseo que todo a tu alrededor camine perfectamente.

Con un abrazo cariñoso se despide tu mana

Emiliana

(Sigue una lista de los veinte suscriptores que me consiguió mi gran amiga).

Demos un brinco, retrocediendo al mes de febrero de 1977, cuando Emiliana y su amiga Asunción fueron vistas juntas por última vez. Esta última iba pronto a morir a manos asesinas de uno de sus nietos. Se trató de un crimen de resonancia nacional, porque estaba involucrado el Secretario de Agricultura como víctima propiciatoria.

Por fin el 28 de abril de 1978 se mostraba feliz, porque mi hermano había encontrado un libro suyo (de su propiedad) que era como un maná caído del cielo, el cual siendo el último ejemplar que quedaba, bien podía considerársele muy importante. Agregaba Emiliana: "Yo se lo presté a Vasconcelos y es muy loable el gesto de Hector, el hijo de Esperanza Cruz, al pensar en devolverlo. Sí, pues, fue un momento de felicidad el que me diste con tu noticia y te ruego guardármelo".

El único defecto que yo encontraba en Emiliana era su exagerado patriotismo en tratándose de su tierra vascongada. En dicha carta me decía:

Muy querida amiga:

Te extrañaría lo que te dije de que no me mandaras a esa persona tan importante que quiere ocuparse de mí. Aunque yo agradezco profundamente todas estas cosas, el asunto está un poco delicado por la cuestión política de mi tierra.

Seguramente ese señor es, como todos los españoles, un español entre ellos, aunque sea una encantadora persona, pero yo pertenezco a un partido político, el cual es odiado por todas estas gentes españolas. Soy separatista completa, pero no odio a nadie, solamente creo que el núcleo de gente vasca es muy diferente a todas las demás gentes del resto de la península: son muy sencillos, muy dignos, muy generosos y muy trabajadores y honrados; además aman las artes profundamente; ese es el tipo. Si yo tengo algún talento es por la "savia" que recibí de esa raza tan generosa y noble; por eso soy un poco salvaje y no quiero en mi vida la intromisión de cosas muy ajenas a mi temperamento y a mis ideas.

Por mucho que te diga lo que yo amo a México no lo vas a creer, pensarás que es una exageración, pero de las pocas personas que entienden y admiran el verdadero temperamento y carácter mexicano quizá sea la que te escribe una de ellas. Es quizá esta razón una de las cuales por las que no quiero entrevistas, y me da mucha pena, además, porque veo que tienes una idea de mí bastante errónea: yo no creo en los valores que tanto me aplauden.

Mira, manita, a tí te diré todo lo que quieras saber y a nadie más, por favor, (sigue un párrafo demasiado laudatorio que suprimo). Bueno, no quiero molestarte más, porque espero verte pronto y hablar largo y tendido sobre estos puntos. Dios te dio grandes dotes preciosos y tú los usas con un sentido fantástico. Dios te bendiga y bendiga a los tuyos.

Tu mana

Emiliana

Del 31 de marzo de 1982 es la siguiente carta:

Querida manita:

Recibí tu cariñosa carta y me alegra muchísimo que hayas sido invitada a los Estados Unidos (y no es la primera vez); acá en tu tierra las gentes como tú que son completamente fuera de serie y que hacen proezas casi imposibles de realizar y salen brillantemente, no son admiradas cual es debido por aquello de quien dijo Cristo: "ningún profeta es honrado en su tierra", pero los hechos hablan muy fuerte (prefiero suprimir el párrafo siguiente).

Me agrada muchísimo hablarte para escuchar tu voz que ahora voy a escuchar vis a vis de tí. El domingo 18 de abril llegaré ahí con Pedro Vega Granillo, el pianista que tú ya conoces, otro de altos valores y que si no me ocupara yo de él probablemente se hundiría sin hacer nada, porque es mexicano, y es por eso que cuando yo vine acá y empecé a organizar conciertos presenté lo más florido de la música de México y de sus artistas, también con un trabajo agotador, porque es muy difícil organizar conciertos como es debido.

En fin, lo verdadero ahora es que te veré gracias a Dios el lunes 19 de abril por la mañana, primero te llamaré por teléfono para ver si puedes recibimos, pues iré con el joven pianista que por cierto es muy decente y te admira muchísimo. Tu formas parte de una familia de gente realmente muy inteligente; tu hermano Beto tampoco está reconocido con el talento tan enorme que tiene. Entre las cosas interesantes que tengo sobre mi silla para leer por la noche, están las de tu hermano.

No te quiero dar más lata, solamente te diré que soy muy feliz de volver a verte como ya te he dicho, avisándote por el teléfono como a las once de la mañana. En el programa del pianista se encuentra una sonata hecha con la teoría de Novaro que es a ratos un poco hiriente..., espero que el muchacho tenga un buen empujón en su carrera y pueda desarrollarse en el medio concertístico.

Seguro que habrás tenido una brillante ejecución como representante de la mujer mexicana en la música, porque recuerdo el recital que diste con obras de compositoras que nadie conocía y a mí me hiciste el grande honor de colocarme en el programa. No sabes cuánto te lo agradecí.

En fin, ya nos veremos y hablaremos de muchas cosas. Un abrazo para todos los tuyos y pa tí en particular de tu mana

Emiliana

He aquí una invitación que me hizo antes de fallecer para pasar algunos días a su lado.

Hermosillo, 15 de agosto de 1986

Muy querida mana:

Cada vez que pienso en tí desearía que aparecieses cerca de mí; siempre pienso mucho en tí y mi impaciencia me hace llamarte por teléfono y así me quedo tranquila por algún tiempo. Qué maravilloso sería que pudiéramos pasar algunos días juntas. Yo quiero invitarte acá y ofrecerte un homenaje para que la gente se dé cuenta de la formidable labor que realizas en pro de la alta cultura.

Esta invitación sería para el próximo otoño en la Casa de la Cultura, o en la Universidad de Sonora, con un cariñoso homenaje que valiera realmente la pena: tu personalidad, tu sabiduría y tus originales ideas son cosas que deben tener presentes todos los buenos mexicanos.

Querida Emiliana:

Me da muchísima pena que me alabes en tal forma. No tomas en consideración a Juan José Escorza y a Clara Meierovich, que me ayudan tanto ahora y son los autores de la mayoría de esas virtudes tan espectaculares que me achacas. De todas maneras te doy infinitas gracias por tanta bondad y te desea todo lo mejor tu mana

Esperanza Pulido.



LA PSICOLOGIA DE LA MUSICA COMO UNA TEORIA DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

Iris Berent

I. HACIA UNA TEORIA DEL CONOCIMIENTO MUSICAL.

Las cuestiones que me interesan acerca de la música son aquellas que tratan de nuestra experiencia musical cotidiana. Una experiencia muy conocida, supuestamente clara y patente, es nuestra capacidad de discutir extensamente diversas afirmaciones acerca de "la música". Sin embargo, tales aseveraciones, no se refieren muchas veces a ningún objeto real, sino que tratan de construcciones mentales imaginarias, que están relacionadas de forma inexplicada a los estímulos acústicos. Así, podemos hablar sobre "el estilo de Mozart", y componer ejercicios musicales en el estilo de Mozart pero, ¿qué queremos decir exactamente con "el estilo Mozart"?

El término "el estilo Mozart" sería menos misterioso si se refiriera a un grupo finito de objetos acústicos (todas las obras conocidas como compuestas por Mozart, y solamente estas obras). Sin embargo, el carácter generativo del fenómeno descrito rechaza tal explicación. Estas afirmaciones sobre el estilo de una obra desconocida (llamadas en este artículo "aserción estilística") ciertamente no pueden basarse en el previo conocimiento de todos los artículos que son miembros de esta categoría, ni de la posibilidad de com-

poner obras aceptables en ella.

Por lo tanto, las afirmaciones sobre "el estilo", así como muchas aseveraciones sobre música, no conciernen a un grupo finito cualquiera de objetos reales, sino tratan de un conocimiento que poseemos.

Tal conocimiento nos permite formular argumentos que no son limitados a fenómenos de diversas índoles. Así podemos afirmar que la música de Schubert para los *lieder* fortalece el texto, así como decir que la coreografía de Lar Lubovitch alcanza una concordancia maravillosa con la música de Mozart. La capacidad de traducir el conocimiento musical aplicándolo a otros campos, es análoga a fenómenos similares de traducción observados en otros campos cognoscitivos, por ejemplo: nuestra capacidad de hablar sobre lo que vemos (Jackendoff: 1983). Sin embargo, el fenómeno de traducción que realmente permite esta discusión—nuestra capacidad de hablar sobre música—podría también determinar *a priori* los límites de esta discusión acerca del conocimiento musical. Regresaremos a esta observación en la tercera parte de este artículo.

La brecha entre la riqueza de nuestro conocimiento y los estímulos que lo alimentan concierne no sólo a las etapas complicadas del proceso de la percepción musical como la "aserción estilística" sino que está reflejada también en la percepción de elementos aislados y relativamente simples.⁽¹⁾ Los resultados de experimentos que tratan de diversos aspectos de la percepción musical presentan al cerebro humano como una especie de "transformador psicofísico" convirtiendo estímulos acústicos en sensaciones subjetivas según principios que no son cabalmente explicados todavía.

No voy a tratar de resumir todo el conocimiento sobre la percepción musical, sino mencionar algunos ejemplos. Empezando con objetos de percepción musical simples, como altura e intensidad, observamos una brecha aún no explicada entre la manera en que los parámetros físicos relacionados varían (frecuencia y amplitud) y el cambio observado en las percepciones psicológicas. Aunque por lo general la sensación de altura está relacionada con la frecuencia de la onda de sonido, mientras que la intensidad está relacionada con su amplitud, existen condiciones en las cuales los dos parámetros físicos interactúan en la creación de la sensación psicológica. Es decir, dada una frecuencia fija, un cambio en la amplitud de la onda puede llevar a un cambio en la sensación de altura, y viceversa: el oyente respondería diferencialmente a un nivel fijo de amplitud a través de diferentes frecuencias. (Radocy: 1978). Una cuestión clásica en esta área es la base acústica de la consonante y la disonante.

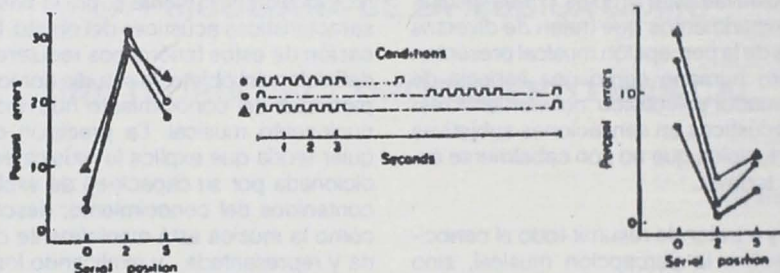
En niveles intermedios de organización, observamos fenómenos tales como la incapacidad de identificar correctamente la relación entre dos sonidos dados (similitud vs. disimilitud) debido a la presencia de un tercer sonido intermedio (Deutsch: 1982). (Ver Ej. 1). La influencia del contexto se observa también en tareas de identificación de transposiciones, donde diversos factores concernientes al contexto de las "melodías respuestas" (la organización tonal, y las repeticiones) influyen en la capacidad de determinar la

relación entre estas "melodías" (Hantz: 1981).

Estos ejemplos de la percepción musical, así como el fenómeno complejo de la aserción estilística, llevan a la conclusión de que es imposible explicar lo que conocemos como "música" solamente sobre la base de las características acústicas del objeto. La explicación de estos fenómenos requiere de una definición del objeto de estudio como un área particular del conocimiento humano: el conocimiento musical. La precisión de cualquier teoría que explica la música está condicionada por su capacidad de explorar los contenidos del conocimiento; describiendo cómo la música está mentalmente construida y representada, y explicando los procesos psicológicos que crean esta representación. De aquí que la validez de tal teoría, medida en términos de la realidad psicológica de las descripciones que proporciona, es independiente de la veracidad de su contenido como aserciones sobre la realidad.

A pesar de que la conexión ya mencionada, entre la descripción de los contenidos del conocimiento y sus formas de representación como dos aspectos de la misma esencia es de por sí evidente, el estudio de estos dos aspectos está tradicionalmente dividido entre dos disciplinas, que se consideran a sí mismas como relativamente independientes: psicología y musicología. En el área de la musicología, la cuestión de la realidad psicológica de las descripciones estructurales concernientes a la música no se han tratado sino hasta hace muy poco tiempo, ya que la teoría musical no ha definido explícitamente su objetivo como el estudio del conocimiento musical.

Aunque la naturaleza de las explicaciones ofrecidas por la teoría musical indudablemente han cambiado a lo largo de la historia, un rasgo que se ha mantenido es el objetivo de estudiar la estructura de la música (Palisca: 1980). Tal estudio fue motivado por la búsqueda de un orden oculto en la música, descrito e interpretado en cada época de acuerdo a sus construcciones teóricas. "Cada época buscó un principio de orden para la música y cada época lo encontró, en Dios,



Ejemplo 1. (De Deutch, 1982, p.295)

Los grafos presentan los resultados de dos experimentos, investigando las siguientes preguntas: **a)** ¿Cómo se afecta la posibilidad de determinar la relación entre dos tonos distintos A y B (separados uno de otro por medio de una secuencia de sus tonos intermediarios) por la posición de un tercer tono (X) que en una ocasión está idéntico a A y en otra a B? **b)** ¿Acaso el efecto del tono X se relaciona a su distancia temporal de los dos tonos, o del mero orden de aparición en relación a los otros dos tonos?

El grafo de la izquierda muestra el grado de los errores juzgando la relación entre los dos tonos en secuencia, donde el tono X es idéntico a A, fue presentado en segunda o quinta posición. El grafo a la derecha muestra el grado de errores en un experimento cuya instalación es similar, donde X fue idéntico a B. Los dos experimentos investigan el efecto del retraso temporal por medio de la utilización de tres condiciones que se distinguen en el lapso de tiempo entre A y B, descritas en el diagrama central.

en la ciencia o en la psiqué" (Serafine: 1983:135). Aún cuando las teorías modernas (Schenker, Schönberg) tratan asuntos psicológicos (tales como la noción de estabilidad y tensión armónica), sus afirmaciones, resultantes de una reflexión introspectiva, no fueron tomadas como hipótesis para ser probadas empíricamente. Su validez y generalidad fueron dadas por hecho y usadas como evidencia que sirvió para identificar las estructuras musicales (vistas como causantes de sensaciones) y relacionarlas a entidades físicas (la serie de los armónicos) interpretándose esta relación no sólo como una explicación, sino también como una justificación "natural" del orden observado en la música (Erickson: 1982).

Por otro lado, tal como las teorías musicales pueden ser criticadas por justificar algunas afirmaciones sobre "música" (o, más bien, sobre el conocimiento de la música) sin considerar la realidad psicológica de estas afirmaciones, así también Chomsky atacó a

los psicólogos por investigar los procesos de adquisición y utilización del conocimiento, ignorando la naturaleza de los sistemas adquiridos de conocimiento (1981, 1977).

La identificación de los objetivos de la teoría musical con el estudio del conocimiento musical, enfatiza la necesidad de un nexo entre la musicología y la psicología, que aspirará a verificar empíricamente las aseveraciones acerca de su representación mental, su adquisición y utilización. Sin embargo, para probar empíricamente cualquier hipótesis sobre el conocimiento musical, debemos aceptar antes una serie de aseveraciones acerca de la naturaleza de dicho conocimiento, incluyendo una crucial: ¿puede tal conocimiento ser observado de manera directa? ¿cómo se relacionan el conocimiento y la conducta: acaso la conducta es un reflejo inmediato del conocimiento que poseemos, o quizás tal conocimiento no se manifiesta directamente en la conducta, sino que es un concepto teórico deducido para explicarla?

II. ¿QUE ES EL CONOCIMIENTO MUSICAL?

Las premisas filosóficas, adoptadas por una teoría psicológica sobre la esencia del conocimiento, tiene implicaciones cruciales sobre la manera en que tal teoría interpreta los datos empíricos. Por lo tanto, la realidad psicológica de las descripciones proporcionadas por la teoría estará en función de los supuestos que son adoptados a priori. Sin embargo, la validez de tal teoría no puede medirse por la naturaleza de los supuestos que adopta sino que será determinada su capacidad de dar una explicación sistemática e interesante de los datos, relacionándolos a sus suposiciones.

El concepto teórico "conocimiento musical" puede adquirir diversos significados, según consideraciones filosóficas, psicológicas y musicales. Desafortunadamente, no puedo proporcionar una definición satisfactoria de este término. En la siguiente discusión, no voy a tratar el problema filosófico del

conocimiento, sino solamente trataré de "arañar la cima del **iceberg**" planteando algunas consideraciones acerca de la traducción del concepto a términos psicológicos.

Nuestro anterior planteamiento ha sugerido que el conocimiento musical no puede ser explicado como la posesión de un depósito fijo de información, sino como una capacidad para organizar los estímulos que permite también la creación. De este modo vamos a asumir la existencia de una aptitud mental, a la que llamaremos "competencia musical", que es responsable del fenómeno de la organización y producción de objetos musicales, y por ello representa el conocimiento musical.⁽²⁾ Plantearemos algunas preguntas acerca de las características de esta competencia y las compararemos y confrontaremos con algunos modelos psicológicos y datos empíricos.

I. Autonomía

La primera pregunta que plantearemos será acerca de la posibilidad de identificar el conocimiento musical como un sistema cognoscitivo. ¿Es el conocimiento musical un sistema cognoscitivo autónomo y especializado definible en términos psicológicos, o quizá la conducta musical resulta de una interacción entre sistemas cognoscitivos generales (no especializados en música)?

Además de estos dos polos, existe también la posibilidad de explicar la conducta musical como una interacción entre un sistema musical especializado con algunos sistemas generales.

Las preguntas sobre la autonomía del conocimiento musical como un sistema fisiológico nos llevan a cuestionar también la arbitrariedad de sus contenidos. El estudio de la música alrededor del mundo sugiere que ésta es un fenómeno cultural universal, en el sentido de que cada cultura conocida tiene un fenómeno que equivale a lo que nosotros llamamos música, aunque no siempre está definido con este término por la cultura. Los estímulos acústicos que se entienden como pertenecientes a la "música", se distinguen de otros llamados "habla" o "ruido".

Esta normatividad cultural nos lleva a preguntar si acaso tal distinción se manifiesta también en el nivel fisiológico de la elaboración de los estímulos acústicos ¿acaso las diferentes categorías culturales "música", "habla" y "ruido" se perciben por medio de distintos mecanismos? Si existe tal distinción en nivel perceptivo, podremos seguir preguntando cómo condiciona tal especialización de antemano los contenidos de tales categorías, es decir, ¿existen algunos rasgos comunes universales de la música humana, de manera análoga a la gramática universal de la lengua natural?

2. Generalidad

Las preguntas acerca del previo condicionamiento del conocimiento musical por los sistemas cognoscitivos humanos, nos llevan al

asunto de la generalidad de tal conocimiento. Si el conocimiento musical es exclusivo al ser humano y condicionado por sus limitaciones cognoscitivas, ¿acaso tal conocimiento es necesariamente común e igual en todos los seres humanos? ¿Acaso las cualidades de la aptitud musical son iguales entre diferentes personas o diferentes culturas?

Según un punto de vista, podríamos afirmar que tal competencia es compartida por todos los seres humanos como un "órgano mental", tal como los otros órganos de sus cuerpos mantienen las mismas aptitudes y principios de funcionamiento. Según dicho acercamiento, cualquier diferencia observada en la ejecución de tareas musicales, (por ejemplo, en solfeo, o en ejecución rítmica entre sujetos de distintas culturas ⁽³⁾ serán relacionadas a diferencias que resultan de otros sistemas cognoscitivos (tal como la memoria) y no serán interpretadas como reflejos de diferencias en el conocimiento musical mismo. La opinión opuesta sostiene que las diferencias observadas en la conducta musical (por ejemplo, entre niños y adultos) reflejan disimilitudes en la aptitud musical, tales diferencias entre niños y adultos en operaciones cognoscitivas relacionadas a la combinación de timbres musicales son observadas por Serafine (1984). La tarea en este experimento fue identificar la combinación de timbres (AB), dado que sus componentes (A y B) son ambos reconocidos por separado. El fracaso de los niños en esta tarea está relacionado a la operación mental de combinación, y no a una deficiencia en el proceso de simple oído. Por medio de este experimento, Serafine trata de apoyar el argumento piagetiano acerca de las diferencias cualitativas entre las operaciones cognoscitivas de niños adultos, como una función de su etapa de desarrollo mental.

Sin embargo, algunas objeciones emergen acerca de la validez de este argumento en relación al experimento mencionado, y también acerca de su significado para nuestra presente discusión.

³ a). La falta de un grupo de control de adultos en el experimento, impide la atribución

del fracaso de los niños a su desarrollo.

° b). Dado que dicho fracaso en identificación es característico a niños, ¿se le puede relacionar al funcionamiento de un sistema musical autónomo o es atribuible a sistemas mentales generales, tales como los responsables de las operaciones generales de conservación descritas por Piaget?

° c). Dado que la deficiencia descrita no implica que los niños son incapaces de meramente oír AB como una unidad ¿puede su incapacidad de relacionar AB a sus componentes ser explicada como un problema de representación mental (resultado de deficiencias generales en tareas de conservación), que no afecta necesariamente la relación inconsciente entre AB y sus componentes?

3. Modelando la aptitud musical

Vamos a regresar por un momento a Mozart. Discutiremos un caso, donde dos oyentes A y B llegan a la misma conclusión de que la obra "X" que se les presenta (que no han conocido previamente) fue compuesta por Mozart.

Afirmamos que esta posibilidad está explicada por el hecho de que A y B tienen una especie de conocimiento que proviene de su competencia musical. Ahora, si ambos A y B seguirán consistentemente concordando en su juicio acerca de un gran número de obras, podemos rechazar el mero azar como una explicación del fenómeno.

En nuestra discusión anterior, explicamos el fenómeno de la aserción estilística por medio de la premisa de que ambos A y B poseen una especie de conocimiento que les proporciona su competencia musical. Sin embargo, ¿podremos ir más lejos y afirmar que el conocimiento que poseen A y B es idéntico?

Esta pregunta es ciertamente un problema epistemológico grave. Sin embargo, una confrontación psicológica con tal problema antes deberá tratar unas cuestiones prelimi-

nares que ya mencionamos al principio. ¿Cómo describiremos el conocimiento musical en términos psicológicos? ¿Cómo se relaciona tal conocimiento a los procesos psicológicos y fisiológicos?

En esta parte de la discusión trataremos algunos principios generales que rigen el modelamiento del conocimiento musical. Con el fin de simplificar la discusión del modelo para el conocimiento de A y B vamos a mantener constante la primera cuestión acerca de la igualdad de su conocimiento. Asumiremos por razones puramente metodológicas, que A y B comparten un común conocimiento musical. La pregunta principal que motiva la discusión es la relación entre el conocimiento musical y los procesos cognoscitivos.

Seguiremos tres modelos generales: un modelo del conocimiento como un patrón abstracto, otro que lo describe como procesos comunes de organización y el tercero que supone principios fijos y procesos variables de organización.

3a. Conocimiento como un patrón abstracto

Una manera de explicar la naturaleza del conocimiento musical es viéndolo como un patrón abstracto. Tal acercamiento sostendrá que A y B están equipados de algún patrón holístico y general "el estilo de Mozart" que les permite tomar decisiones acerca de la pieza "X" equiparándolo a este patrón. Tal patrón se entiende como una abstracción que encaja con todas las obras de Mozart (y solamente con éstas), pero no es igual a ninguna de ellas. Según tal punto de vista tendríamos que suponer que aún poseyendo un patrón estilístico igual, los procesos de equiparar tal patrón al estímulo no son necesariamente los mismos. Sin embargo, tal modelo plantea varios problemas.

a). La premisa de equiparar un patrón como un todo sugiere que la noción de estilo es dicotómica. Por lo tanto, la probabilidad de que por error A asignara "X" a Haydn es

igual a la probabilidad de que la relación a Varése, puesto que tal juicio no permite ninguna similitud relativa entre dos categorías estilísticas distintas. (Haydn y Varése).

b). Dicho modelo se topa con dificultades en probar la existencia y los contenidos de tal patrón, ya que por definición no se le puede observar por medio de los procesos cognoscitivos. (Un mismo patrón puede manifestarse por medio de procesos distintos).

El "modelo de patrón" podrá ser rechazado como una explicación de un estilo específico sobre las bases del argumento A. Sin embargo, la existencia de un patrón **"Urform"** "un tipo particular ideal alrededor del cual instancias particulares de formas artísticas varían" ⁽⁴⁾, es sugerido por Schenker como una explicación de la totalidad.

Según Schenker, el acorde de la tónica es el germen de la obra tonal, y la composición tonal es una proyección en el tiempo de esta estructura escondida. (Bent: 1980). El alto significado del triple acorde mayor como una protoestructura fundamental pre-existente, resulta del hecho de que éste es una "abreviación conceptual de la naturaleza". (Schenker, 1954:28).

Las ideas de la obra tonal como una estructura jerárquica y el proceso de audición como una reducción de la música a su estructura escondida y fundamental fueron adoptadas por varios modelos de la cognición musical. El modelo sugerido por Deutsch y Feroe (1984) es una expresión formal de la representación de la música en la memoria. Este modelo describe tal representación como una red jerárquica, que implica distintos alfabetos de altura (pitch) en niveles estructurales diferentes, donde el alfabeto para el acorde mayor, pertenece al nivel más alto. La organización jerárquica proporciona una explicación para la mejor codificación de los sonidos que son estructuralmente importantes en la memoria (ya que son recurrentes), (ver Ej. 2).

El problema principal de este modelo (así como del modelo de patrón), es que aún presentando un apoyo empírico al argumento de que la estructuración jerárquica mejora la memoria, Deutsch y Feroe no demuestran que en realidad tal organización se utiliza exclusivamente en la representación mental de la música. (Howell, Cross, West 1985).

3.b. Procesos comunes de organización.

Una posibilidad adicional para explicar el conocimiento que A & B mantienen en común, será asumir que ambos poseen principios similares que guían ⁽⁵⁾ la organización mental. La guía de los procesos mentales se entiende como unos principios necesarios y suficientes que determinan los procesos mentales, y por lo tanto resulta que los procesos cognoscitivos de A y B deben ser comunes también.

Una explicación similar es ofrecida por (Serafine: 1984, afirmando que más allá de las distintas manifestaciones de las actividades musicales (escuchar, componer y ejecutar), los seres humanos comparten un conocimiento, que supuestamente es un juego (set) común de procesos cognoscitivos. La controversia acerca de esta afirmación (Marantz, 1985) proviene en gran parte de la suposición de que el conocimiento común se expresa por medio de procesos cognoscitivos comunes. (En contraste a estructuras comunes).

Sin entrar en detalle en las características de los procesos sugeridos por Serafine como un conocimiento común, mencionaremos que este modelo tiene una ventaja al tratar la cognición musical por medio de una descripción en tiempo real. Regresaremos a este comentario más adelante. Por otro lado, tal modelo tendrá que explicar cómo las diferencias inter-personales esenciales en los procedimientos mentales, señalados por la misma Serafine, pueden explicarse en el marco de la generalización sugerida. ¿Cómo pueden las diferencias en procedimiento reflejar un

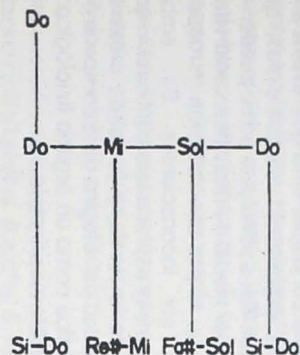
Simbología

* = Do

A = { (* , 3p) ; C+r }

B = { (a , *) ; Cr }

S = { A [pr] B ; do }



* = elemento de referencia

p (próximo) = un movimiento de una etapa arriba en el alfabeto

a (anterior) = un movimiento de una etapa abajo en el alfabeto

C tr = Alfabeto del acorde triada Do mayor

Cr = El alfabeto de la escala cromática

A [pr] B = Aplicación del patrón B a cada elemento del patrón A

Ejemplo 2. La representación de una melodía simple. (Adoptado de Deutsch y Feroe 1980)

La melodía está marcada con una flecha. El ejemplo está compuesto de tres partes: en la izquierda se representa una elaboración de la melodía por medio de una notación musical, a la derecha, la misma melodía está señalada por medio de un diagrama en forma de árbol, y en el centro aparece su expresión formal.

La expresión formal S representa la melodía como una combinación de dos operaciones más elementales (pero jerárquicamente más importantes), A y B, que se refieren ambas a un elemento de referencia (*) la nota Do, sobre la cual está construida la melodía.

La operación A, expresa el nivel jerárquico más alto de la elaboración, el acorde de Do mayor, como una serie de cuatro elementos en el alfabeto del acorde triada de Do mayor, (C tr) construido sobre el elemento de referencia. En un nivel más bajo, la operación B refleja la estructura de las apoyaturas cromáticas. (3).

conocimiento común, definiendo el conocimiento como procesos cognoscitivos?

3.c. Principios fijos de organización, procesos variables.

Una tercera manera de concebir el conocimiento que mantiene dos sujetos en común, a pesar de la diversidad observada en su conducta, es la suposición de que tal conocimiento se refiere a algunos principios fijos de organización, que pueden manifestarse en distintos procesos cognoscitivos.

Este modelo hace una distinción similar a la que hace Chomsky entre competencia y ejecución. La descripción gramatical de una lengua, proporciona principios mentales de organización que son comunes a sus hablantes-oyentes. Sin embargo, aunque estos principios reflejan supuestamente una competencia mental autónoma —la competencia lingüística— tales principios no se manifiestan directamente en los procesos de comprensión y producción.

Dichos procesos varían interpersonalmente, debido a las diferencias atribuidas a sistemas no lingüísticos tales como la memoria.

El modelo sugerido presenta un problema empírico para su verificación porque proporciona una teoría que no se limita a una descripción que meramente encaja con la conducta, sino que aspira a explicarla explorando los principios, que la guían. Tales principios no se pueden verificar por medio de una observación de conducta, ni por una reflexión introspectiva, por ser inconscientes. Sin embargo, Chomsky aspira a una verificación empírica de la teoría, y pretende presentar la realidad psicológica de la competencia lingüística como un órgano fisiológico identificable en principio.

El modelo lingüístico influye en sus principios generales a la teoría generativa de la música tonal sugerida por Lerdhal y Jackendoff. Este modelo se enfrenta también con el problema de verificar sus principios gramaticales. Parece que tal verificación se puede proporcionar solamente, como sugiere Chomsky, bajo un programa general, que explique la relación entre la competencia y la ejecución, proporcionando una base fisiológica para ambas, así como estudiando el sistema adquirido (la gramática) y sus métodos de adquisición. (Chomsky: 1977).

III. LA REPRESENTACION INCONSCIENTE DEL CONOCIMIENTO

EL último asunto de esta discusión trata del nivel de la consciencia en el cual se representa el conocimiento. Hasta este punto, no le hemos dado ninguna importancia especial al hecho de que el conocimiento musical, su representación y elaboración, son inconscientes, ni tampoco atribuimos a este hecho ningún efecto sobre la validez del modelo sugerido. Hemos asumido que las limitaciones impuestas sobre la veracidad del modelo surgen de sus supuestos filosóficos, y que las condiciones para su validez son internas (una coherencia lógica) y externas (los datos empíricos). Sin embargo, ¿es

posible que debido a su nivel inconsciente los principios de la representación mental podrán diferir esencialmente de los principios que la conciencia (el analista musical, el psicólogo) acepta como válidos? ¿Son los principios de pensar "en música" equivalentes a los de pensar "sobre música"? (6).

Tal distinción entre los dos niveles de representación se apoya, más allá del puro escepticismo, en las evidencias proporcionadas por (Marcel: 1983). Marcel afirma que los conceptos y principios de la representación inconsciente se distinguen esencialmente de

los que actúan en el nivel conciente, y que esta representación aún inconsciente, afecta la conducta. Aquí, examinemos las implicaciones de tal distinción sobre varios asuntos: los principios de organización, las unidades de construcción de la representación mental, su naturaleza y sus límites, y finalmente nos referimos a la abstracción de la dimensión temporal que hace el modelo.

El primer asunto que trataremos es la relación entre los principios de representación en los dos niveles de consciencia.

Esta cuestión recibe una cercana atención por Jackendoff y Lerhdal. (Lerhdal & Jackendoff: 1983, Jackendoff: 1983). De aquí resulta una novedad importante que proporciona su teoría, así como una importante fuente de la controversia (Peel & Slawson: 1974-1975).

La teoría describe la organización mental asignada a la música tonal como una estructura jerárquica. Por lo tanto, una noción básica que abraza esta teoría, es la de la segmentación del continuo musical, y la importancia jerárquica relativa de los eventos musicales. Sin embargo, el procedimiento de decisión ofrecido para la atribución de estas nociones a la superficie musical se distingue esencialmente de los usualmente aceptados como lógicamente válidos. Esta diferencia resulta de la utilización de las reglas de preferencia. Tales reglas no proporcionan un juicio dicotómico sobre la base de condiciones necesarias y suficientes, sino proporcionan un juicio graduado basado en su interacción, y ninguna de ellas es necesaria ni suficiente de por sí para la decisión. (Ver Ej. 3).

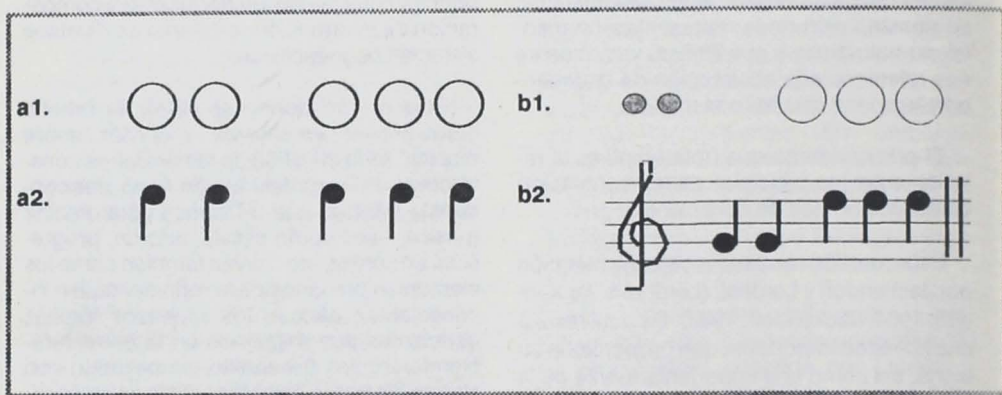
La variedad de los fenómenos psicológicos explicados por estas reglas, (en las áreas de la visión, música y lenguaje) sugiere que éstas son características del funcionamiento del cerebro humano. La diferencia profunda entre las reglas de preferencia y las reglas de buena formación proporcionadas por la lógica, se refiere a lo que Jackendoff ve como una diferencia esencial entre el cerebro humano y sus simulaciones computarizadas: la capacidad humana de "derivar un resultado casi-determinado de datos des-

confiables" (1983:151). La generalidad de las reglas de preferencia como una característica del proceso de decisión de los seres humanos, es interpretada también como un principio que permite la traducción y comparación de información resultante de diversos sistemas cognoscitivos.

Otro asunto donde se refleja la brecha entre pensar "en música" y pensar "sobre música" es la cuestión de las unidades constructivas de la representación. Acaso los conceptos básicos que utilizamos para discutir música, tales como escala, acorde, progresión, armónica, etc., sirven también como los elementos primarios de la representación inconsciente? ¿Acaso los procesos lógicos concientes que seguimos en la estructuración jerárquica del sonido (empezando con alturas discretas combinándolas a una escala que se use para describir combinaciones de sonidos) reflejan la naturaleza y el orden de la percepción del sonido?.

Aquí podemos trazar una distinción entre las estrategias generales de estructuración que expresa la teoría musical occidental (por ejemplo: la mera utilización de una escala cualquiera), y sus contenidos específicos (la escala diatónica). Tanto las estrategias generales como sus contenidos específicos pueden asumirse como los principios mentales innatos adquiridos de organización. Mientras que el estudio de la música a lo largo y ancho del mundo definitivamente rechaza la hipótesis de que la escala diatónica accidental refleja alguna estrategia cognoscitiva universal, aún persiste la pregunta si las organizaciones sonoras paralelas a la escala occidental mantienen alguna característica en común quizá refleja una restricción cognoscitiva universal (una especie de gramática musical general).

Las opiniones acerca de la escala como una estrategia inconsciente de organización para la música tonal son controvertidas. (Serafine: 1983), por ejemplo, rechaza los artefactos de la teoría musical (alturas discretas, escala, acorde) como unidades de percepción, basándose en los siguientes argumentos:



Ejemplo 3. Este ejemplo muestra la generalidad de las reglas de preferencia como una aplicación a la agrupación de estímulos visuales así como acústico-temporales. Aquí se representan dos de los principios de "buena formación" que son la base de las reglas de preferencia.

Ejemplos a1 y a2 reflejan un agrupación según el principio de la proximidad, es decir, muestran una tendencia de agrupar juntos los estímulos más cercanos en el espacio y el tiempo.

Ejemplos b1 y b2 muestran los principios de la similitud: muestran tendencia de agrupar juntos los estímulos similares. (En este caso, en tamaño y altura).

1. Las tareas musicales que se limitan a pocas notas aisladas (tal como la determinación de la relación entre dos tonos, y el número de tonos en un acorde) son más difíciles que la percepción de la música en su conjunto.

2. Tales tareas son más difíciles para niños que para adultos y para no músicos que para músicos. Este hecho sugiere que la percepción de alturas discretas no es una habilidad primaria o universal. Serafine concluye que "la percepción de sonidos singulares no precede necesariamente a la percepción de múltiples alturas. En otras palabras: la discriminación de sonidos individuales no es un prerequisite para la percepción del todo musical" (1983: 152).

Por otro lado, Deutsch arguye que la información acerca del alfabeto es retenida independiente de la estructura musical. Esta afirmación viene a explicar los resultados empíricos que muestran que los errores en la recuperación (recalling) de una melodía vienen siempre en términos de su alfabeto. Aunque la interpretación sugerida por Deutsch es bastante lógica, todavía no se ha demostrado que la organización de tal alfabeto procede de la organización de partes más grandes, sino solamente se ha demostrado que la recuperación de información acerca del alfabeto es más fácil que la recuperación de la estructura como un todo. Se puede afirmar que la codificación del alfabeto es más fuerte que la de la estructura (tal como resulta del modelo jerárquico de la codificación de alturas en la memoria sugerido por Deutsch y Feroe), pero de aquí no se puede deducir unívocamente que la representación del alfabeto es anterior en el tiempo. Parece que se necesitan datos empíricos adicionales para decidir entre las dos opciones opuestas descritas aquí.

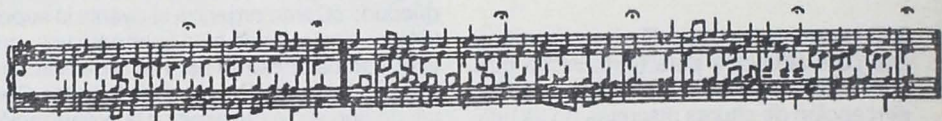
La cuestión de la relación entre las unidades concientes e inconcientes de representación no concierne solamente su naturaleza sino también a sus límites. La segmentación del continuo sonoro es un tema principal de interés tanto para el análisis musical como para las prácticas de ejecución.

La segmentación del continuo musical es a menudo explicada en términos de los principios de la Gestalt. (Por ejemplo ver Deutsch & Feroe, Lerdhal & Jackendoff). Sin embargo, tal explicación sugiere algunas preguntas acerca del tratamiento de la ambigüedad: ¿Cómo organiza el oyente la superficie musical cuando este confronta una multiplicidad de opciones para su organización? Acaso la suposición que hace la teoría Gestalt de que el oyente aspira a la organización más estable posible, implica que él escogerá siempre una posibilidad y descartará las otras? Si realmente el oyente escoge una opción por lo menos concientemente, como muestran los experimentos de Deliége), ¿Acaso las opciones que no fueron escogidas siguen teniendo efecto sobre la información derivada de la música? Más allá de su implicación empírica, estas preguntas adquieren una gran relevancia como un problema estético central, discutido extensamente por (Eco: 1962).

El problema de la ambigüedad que hemos discutido en el nivel de la segmentación no se limita a este nivel del análisis musical: también observamos casos similares de ambigüedad en relación a procesos rítmicos y armónicos. La ubicuidad de eventos musicales ambiguos demuestra la importancia de este fenómeno como una fuerza motriz de la sintáctica musical. La multiplicidad de significados asignados a un evento musical dado le proporciona el potencial de conducir a una multiplicidad de consecuencias musicales, y su significado completo se revela sólo **a posteriori** como una relación entre sus consecuencias potenciales y las que son realizadas de hecho.

Un ejemplo típico de una situación de ambigüedad armónica, es el principio del coral de J. S. Bach "O Haupt voll Blut und Wunden" de la **Pasión según San Mateo**. (Ver Ej.4) La melodía modal de este coral, crea una situación especial en su comienzo, que permite una doble interpretación del primer acorde, según la orientación que guía el oyente: Si el oyente enfoca su atención a los dos primeros acordes se podrá interpretar el primer acorde Re M como la dominante del

Ejemplo 4.



siguiente Sol M. Sin embargo, si la orientación del oyente está dirigida a un lapso de tiempo más amplio, se podrá interpretar el primer acorde como tónica, tal como resulta de la primera cadencia ¿Cómo debe la teoría musical interpretar esta situación? ¿Cuál de las posibilidades decidirá describir y con qué motivos basará tal decisión?

El análisis sugerido por Lerdhal y Jackendoff (1983) por ejemplo, elige la segunda posibilidad (Ej. 5), ya que previamente hace una idealización de la elaboración en tiempo real de la música, y describe sólo el estado final de la interpretación a la que llega el oyente. Sin embargo, ¿podrá hacerse tal idealización del dominio temporal en una teoría del conocimiento musical? Yo afirmo que tal abstracción no se puede hacer sólo en base a razones metodológicas, sin que haya que guiarse por el significado que el oyente atribuye a tal proceso de reinterpretación ¿Acaso tal abstracción es realmente hecha por el oyente en el proceso de representación mental de la música? ¿Cómo la hace? ¿Podrá la información no representada por esta abstracción tener algún efecto sobre el conocimiento que él deduce de la música? ¿Podemos trasladar estas preguntas a nuestro ejemplo específico, y preguntar si es que la posible interpretación de los acordes del principio obliga a borrar completamente la interpretación previa o quizá el mero procedimiento de violar las expectativas del oyente es en sí una información importante deducida de la música como un origen del significado incorporado en la música? (Meyer: 1957).

Una teoría del conocimiento musical que aspira a describir una realidad psicológica no deberá arbitrariamente hacer una abstracción del procesamiento en tiempo real, sino que deberá explicar el significado de este factor en la representación mental de la música. Tales consideraciones fueron muy a menudo descuidadas por muchos modelos de la representación mental de la música que aún aspirando a reflejar una realidad psicológica optaron por describir su "output" como un estado final sin preguntar si las restricciones cognoscitivas del oyente le permiten llegar de hecho a una representación de este tipo (límites del lapso de la memoria, la posibilidad de mantener la atención, recordar estructuras pasadas, etc.) (West, Cross, Howell 1987).

Podemos buscar una tentativa de respuesta en el modelo sugerido por (Marcel: 1983). Según Marcel, la representación inconsciente permite una multiplicidad de interpretaciones de un solo evento, mientras que el nivel consciente prohíbe tal representación. Así, mientras que la ambigüedad será representada en el nivel inconsciente y afectará nuestras intuiciones relacionadas al pasaje musical, el nivel consciente no será capaz de manejar una multiplicidad de significados y se verá forzada a circunscribirse a una de sus soluciones alternas.

Exactamente tal abstracción hacen muchos modelos de "estado final" que asumen a priori que ambos niveles de representación son idénticos (o más bien: que existe sólo una representación), y que por lo tanto afir-

Ejemplo 5. (De Jackendoff y Lerdhal: 1983, p.144)

El análisis sugerido por Lerdhal y Jackendoff del Coral "O Hampt voll Blut und Wunden" de J. S. Bach abarca tres dimensiones.

- 1) Un análisis de la estructura métrica (señalada por medio de puntos). El número de puntos asignados a un sonido corresponde a su importancia en la jerarquía métrica.
- 2) La estructura de agrupación (señalada por medios arcos), que describe la segmentación jerárquica de la obra en motivos, frases y secciones.
- 3) La reducción del lapso de tiempo, que asigna a los sonidos una jerarquía según su importancia estructural basándose en su posición dentro de las estructuras métricas, en la estructura de agrupación. Esta reducción está señalada por medio de un diagrama en forma de árbol donde las letras marcan el nivel jerárquico, lo cual está representado también por medio de una notación musical, señalada por la misma letra. Nótese que el segundo acorde se interpreta como un acorde apoyatura, a pesar de su prominencia por la altura de la soprano y el bajo, y por su posición métrica. Para una explicación más detallada sugiero consultar el libro de Lerdhal y Jackendoff.

man que la representación conciente de la música traducida a los términos del modelo, podrá describir el conocimiento musical en su conjunto.

El problema de la abstracción de eventos ambíguos parece ser apenas un aspecto más del problema de la relación entre los dos

niveles de representación en la música. No voy a sugerir aquí una solución, sino llamar la atención del problema de la brecha entre el modelo, sus unidades de representación y sus principios generales, y el conocimiento musical del oyente —el objeto sugerido de investigación

NOTAS:

1. Refiriéndome a estos elementos como más simples, no quiero decir necesariamente que están también previamente percibidos. Discutiré este punto más adelante.

2. El término sugerido no mantiene el significado exacto del término "competencia mental" propuesto por Chomsky. El significado exacto de aquél será determinado de acuerdo con las decisiones tomadas acerca de los asuntos siguientes.

3. Igaga & Versey: 1978.

4. Serafine 1984 : 162.

5. Aquí me refiero a la siguiente distinción entre concordar la conducta y guiarla sugerida por Quine (1974). " La conducta concuerda con nuestra regla cuando conforme con ella; cuando la regla verdaderamente describe la conducta. Pero la conducta no es guiada por la regla a menos que el sujeto sepa la regla y la pueda expresar. Este sujeto observa la regla". (1974:104).

6. Esta distinción es ofrecida por Serafine: 1974.

REFERENCIAS

- Bent, Ian D. "Analysis" en **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Editado por Stanley Sadie, Vol. I "A to Bacilli". London, Macmillan, pp. 340-388.
- Chomsky, Noam **Language and Responsibility** (Basado en conversaciones con Mitsuo Ronat). Trad. del francés por John Viertel. Nueva York, Pantheon Books.
- Chomsky, Noam **Reflexiones acerca del Lenguaje**. Trad. de Ernesto de la Peña. México, Trillas.

- Deliege, Irene
1987 "Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdhal & Jackendoff's grouping preference rules". **Music perception**, Vol. 4 pp. 325-360.
- Deutsch, Diana
1982 "The processing of pitch combination in music" en **The Psychology of Music**. Editado por Diana Deutsch, Londres, Academic Press pp 271-317.
- Deutsch, Diana
and Feroe, J.
1981 "The internal representation of pitch sequences in tonal music" **Psychological Review**, Vol. 88, pp. 503-522.
- Eco, Umberto
1962 **Obra abierta**. Trad. de Roser Berdague. Barcelona, Ariel, segunda edición 1979.
- Erickson, Robert
1982 "New music and psychology", en **The Psychology of Music** Editado por Diana Deutsch. Londres, Ademic Press, pp. 516-535.
- Hantz, Edwing
1981 "Recognizing recognition: A problem in musical empiricism", In **Theory Only** Vol. 5/6-7 pp. 23-38.
- Howell, Peters; Cross, Ian & West, Robert
1985 "Modelling perceived musical structure" **Musical Structure and Cognition**, Londres, Academic Press, pp. 20-52.
- Igaga, J.M. & Versey, J
1978 "Cultural differences in rhythmic performance". **Psychology of Music**. Vol.6/1 pp. 61-64.
- Jackendoff, Ray
1983 **Semantics and Cognition**. Cambridge, MIT Press, tercera impresión 1986.
- Marcel, A.
1983 "Conscious and unconscious perception: an approach to the relations between phenomenal experience and perceptual processes" **Cognitive Psychology**, Vol. 15 pp. 238-300.
- Marantz, Alec
1985 "Cognition in Music: Reply to Serafine" **Cognition** Vol. 19 pp. 73-86.
- Meyer, Leonard
1957 "Meaning in music and information theory" **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 15-16 pp. 412-424.
- Palisca, Claude V.
1980 "Theory, theorists" **The New Grove Dictionary**, Editado por Stanley Sadie, Vol. 18 "Spiridion-Tin Whistle" Londres, Mc. Millan, pp. 741-762.

- Peel, John y Slawson, Wayne
 1984 1) "Review" **Journal of Music Theory**, Vol. 28, 2,
 pp. 271-293.
- 1985 2) "Reply to reply" **Journal of Music Theory**, Vol. 29.1,
 pp. 161-167.
- Radocy, Rudolf E. "Some unanswered questions in musical perception"
 1978 **Psychology of Music**. Vol. 6/1 pp. 47-54.
- Schenker, Heinrich **Harmony**. Trad. por Elizabeth Mann Borgese
 1954 Chicago; The University of Chicago Press.
- Serafine, Mary Louise
 1983 "Cognition in Music" **Cognition**. Vol. 14, pp. 19-183.
- Serafine, Mary Louise
 1984 "The development of cognition in music". **The Musical
 Quarterly** Vol. 20 pp. 218-233.
- Quine, W. V. "Methodological reflections on current linguistic theory",
 1974 **On Noam Chomsky**. Editado por G. Harman, Nueva York,
 Anchor Books, pp. 104-117.
- West, Robert, Cross, Ian y Howell, Peter
 1987 "Modelling music as input-output and as process"
Psychology of Music. Vol. 15/1 pp. 7-29.



DIALOGOS

Con Horacio Franco*

Clara Meierovich

El intérprete de música, así como también el de la danza es el oficiante del ritual de la fugacidad; quien transfigura –según la visión panegírica de Carlyle– el hacer con la música en un acto de heroísmo sintetizado en la tríada sabiduría-arte-acción. Así el artista, que es el verdadero creador, se convierte en el alma misma y unívoca de la obra que aborda, porque en él coinciden la convicción del "bien hacer" y el desafío que la textura estética requiere para sí y alcanzar la evergadura acorde con el alma que la engendró.

La flauta es un instrumento donde las fragmentaciones de aire dibujan y recrean la

intención de la música; el aire se manifiesta aquí como el motor que echa a andar la pasión.

Pensar en Horacio Franco como centro y como objetivo de una entrevista, provoca en mí el efecto que se origina cuando acercamos a la lumbre la vara que hará chisporrotear luces de bengala: la joven naturaleza de su vitalidad de 24 años; el entusiasmo enérgicamente inusitado que por la música, el arte y los laberínticos territorios de la vida manifiesta con percepción agudísima, contribuyen, como estímulo inmejorable, a lanzarme como su entrevistadora.

¿Te consideras un intérprete de música antigua por el hecho de ser intérprete de la flauta de pico?

No... para comenzar, te diré que no considero correcto hablar de una división entre música antigua y música moderna, señalando el final del Barroco (1750) y el comienzo del Clasicismo como punto de esa división.

Existen actualmente orquestas como la de Frans Brüggen dedicadas a interpretar música clásica y romántica con instrumentos de la época. ¿A ésto le llamaríamos Música Antigua?. Esta división es producto de una men-

* Nació en la ciudad de México el 11 de octubre de 1963. En 1977 ingresó el Conservatorio Nacional de Música, y un año después tomó clases privadas con el flautista Agustín Oropeza. En 1979 presentó el primer examen de Flauta de Pico en la historia de esta institución, recibiendo el diploma de ejecutante con Mención Especial. Durante ese año formó parte de varios grupos especializados en la interpretación de música medieval, renacentista y barroca, realizando giras de conciertos por diversas salas del país. En 1982 se hizo acreedor a una beca de un año ofrecida por *Encyclopaedia Britannica* de México, la que le permitió ingresar al Conservatorio Sweelinck de Amsterdam. Durante 1982 a 1985 realizó estudios con los prestigiados maestros Marijke Miessen y Walter Van Hauwe, respectivamente. Desde 1983 hasta 1985 colaboró con Walter Van Hauwe, impartiendo clases de técnica instrumental en este conservatorio, ofreciendo, asimismo, algunos conciertos en aquel país. En mayo de 1985 presentó su examen final de solista, en el cual obtuvo la calificación **Cum Laude**, el más alto promedio otorgado en Holanda. El repertorio de Horacio Franco comprende música antigua, contemporánea, y manifestaciones musicales del folklore internacional.

talidad preponderantemente decimonónica, y bajo su influencia se encuentran la mayoría de las instituciones musicales occidentales que solamente enseñan y difunden la música pragmática a partir de Bach, con todas las características interpretativas heredadas del

Romanticismo... Yo me considero un músico del siglo XX que toca un instrumento que se desarrolló hasta el siglo XVIII y decayó posteriormente, resucitando en el siglo XX y que apenas se encuentra en la adolescencia.

¿Por qué razón, o cuáles fueron los motivos que determinaron que la flauta dulce cayera en desuso?

Las razones fueron las mismas que ocasionaron que tanto la viola da gamba, el laud, el clave y el clavicordio fueran dejados de lado, ya que hacia 1750 los músicos iban en búsqueda de sonoridad, es decir, flexibilidad, expresividad plástica, volumen, etcétera.

Ellos tenían razón, ya que estos instrumentos no ofrecían estas posibilidades, ni tendencias técnicas para desarrollarlas. La flauta de pico posee varias de estas posibilidades, pero nunca se dedicaron a explorarlas debido a la escasez de músicos profesionales.

Con esta afirmación parece negar la existencia de un enorme repertorio original para tu instrumento.

Lo hay y bastante, pero debido a la enorme pléyade de aficionados, o simplemente **amateurs** de este instrumento, la mayor parte de estas obras fueron escritas con fines didácticos, y muchas veces por compositores no

siempre geniales. El repertorio original tiene grandes excepciones, pero contadas: Vivaldi, Telemann, Hotteterre, Bassano, entre otros, escribieron grandes obras para este instrumento.

Entonces, ¿por qué se habla de una omnipresencia de la flauta de pico en la música antigua?

Lógicamente hay en la actualidad muchos músicos aficionados que pretenden tocar especialmente música antigua, y el primer instrumento con el que tienen contacto, debido a su actualidad educativo-musical, por ser un instrumento "escolar" de fácil asequibilidad, es la flauta dulce. La desgracia y la virtud de la flautas dulce, es el choque acústico al que no se opone resistencia alguna, y que es el más lejano de todos los choques acústicos de los alientos: ningún músculo, ni los labios, alcanza un impacto igual al que se produce en el bisel a "kilómetros" del flautista. El hecho de poseer una boquilla de tipo silbato, y no oponer resistencia, hacen que sea fácil de soplar y de producir a primeras de cambio un sonido. El controlar el choque acústico tan lejano al cien por ciento, ofrece una enorme dificultad, siendo probablen-

te uno de los instrumentos de alientos más ingratos para controlar a esa distancia una columna de aire canalizada. Dicho esto, no será difícil adivinar por qué se le ha tomado –erróneamente, y sólo por su mala comprensión– como institución de aficionados y de pedagogos especializados en la enseñanza musical. Lo que sucede, es que muchos aficionados que no toman tan pronto un violín o un trombón, no abordarán tan rápido un repertorio técnicamente tan complejo como el del siglo XIX creyendo que tocando música antigua –como si en realidad fuese tan fácil– podrán "conquistar" el mundo musical... Curiosamente esto lo hacen varios músicos pseudo-profesionales quienes viven de la música. La diferencia es, o debería ser, que un aficionado siempre está contento con lo que hace aunque suene mierda, y un profe-

sional siempre está inconforme, deseoso de que suene mejor. Este "amateurismo" nos

invade en México profesionalmente en el medio, tanto en la praxis como en las escuelas.

Ya que hablas de escuelas, ¿cuáles son tus impresiones y experiencias de las escuelas en que trabajas desde que regresaste de Holanda?

En México hay mucho talento natural, súbete al metro y lo notarás... pero lo que aquí no se toma en cuenta es el correcto encausamiento de talentos: hay diversos tipos, y aquí la hacen en las escuelas los que tienen muchos dedos o mucha voz... ¿Cuándo se ha oído hablar generalizadamente de virtuosos de sonido, de vibrato, de articulación, de interpretación? Esos "raros" virtuosismos sólo existen en algunos cuantos alumnos que logran superar las grandes carencias de su educación, tanto musical como general; sobre todo carencias materiales. Comienzan

a estudiar un instrumento demasiado grandes, no cuentan con el apoyo de sus padres por el eterno "te vas a morir de hambre si estudias música", etcétera. Pero tampoco creo firmemente en los niños prodigio como producto de laboratorio. Un niño prodigio que no disfrute las delicias de la vida de adolescente dejará de sonar y tener fama cuando deje de ser niño. Tampoco creo en un adolescente que tiene su primer contacto con la música a los 16 o 18 años, y no conozca o disfrute de las delicias de la disciplina.

¿Cuáles son tus objetivos y pasos a seguir para encaminarlos hacia una formación musical íntegra?

Una buena técnica, indispensable para cualquier músico, es el primer y más importante paso... hablo de técnica como herramientas, no como virtuosismo o meta, y la técnica se estudia. Me he dado cuenta de que la gran mayoría de los alumnos quieren tocar, pero no estudiar, y ¿sábes por qué?... porque no lo saben hacer, pocos son los maestros que les explican cómo, y cuándo no tienes herramientas técnicas suficientes como para abordar equis tipo de música, el instrumento pesa como un grillete sin que puedas dar ni un paso. Terminas atrofiándote el oído porque sólo percibes una imagen sonora muy

relativa que con el tiempo se vuelve errónea... ¡y vas a creer que tocas bien! Eso le ocurre a tanta gente aquí! El segundo paso es el análisis, que conjunta toda una formación teórica, pero que es diferente del análisis estructural armónico-motívico que se estudia. Me refiero a un análisis de la retórica musical, donde analices de tal forma que llegues a explicarte todos los porqués de una obra: por qué su lógica melódica, cuáles son los pilares de construcción, y qué acción representan, por qué se escribió un giro de una manera y no de otra, etcétera

¿Me podrías ejemplificar esto?

Se me ocurre una de las doce fantasías de Telemann, en el tema Largo de la **IV Fantasia** en sol menor: Observamos que hay dos voces –como en las demás fantasías de este autor– la superior, que hace una conducción armónica melódica hacia el fa sostenido, y de allí al silencio, en el cual se concentra toda la tensión que creó en el primer motivo, y que

la mayoría tiende a ignorar. Es un silencio lleno. Por otra parte, la voz de abajo tiene una función de pilar melódico (sol la si do re) con la misma conducción hacia el silencio. La respuesta es en el segundo motivo la misma melodía en sentido contrario, y aquí la voz superior tan "gregoriana" en el primer motivo, se torna explosiva y vehemente con la quinta

IV. Fantasie

g - Moll / sol mineur / g minor

FLUTE

Largo

5

10

16

Spirituoso

5

De "12 fantasien" - Hamburgo 1732-33.

disminuida (la-mi bemol). Como intérprete tienes obligación de dar un sentido y un encausamiento lógico a todas estas "sutilezas" que acabo de mencionar, siendo todas

ellas parte de la retórica de una simple pero complicada melodía homofónica, compuesta polifónicamente.

Y en cuanto a los demás pasos ¿qué puedes decir?

El tercero es aplicar tu técnica general a las sutilezas que descubriste en el análisis. Al lograr ésto, ya puedes decir que has conocido la obra y te has puesto a su altura. Después todo es pan comido, ya que luego de haber dominado tu instrumento y la obra en cuestión puedes, ahora sí, ser tú mismo:

"expresar", como se dice comunmente. He aquí el cuarto paso. ¿Ves cómo la mayoría, intenta llegar a este paso sin pasar por el análisis? Y, he aquí las falsas interpretaciones donde el músico trata de expresar lo que no sabe. En resumen, ¡no hay música sin "el coco"!

¿Qué opinas de la música contemporánea escrita para tu instrumento?

La flauta dulce es un instrumento en vías de desarrollo. Al renacer a principios del siglo XX sólo la veían como un instrumento de música antigua. Con muy precarios conocimientos se compusieron piezas en la pre y post-guerra, es decir, considerando a la flauta como un instrumento sin grandes posibilidades y cuya sonoridad y técnica emanaba de la flauta travesa del siglo XIX, estas modalidades en general, son muy limitadas en cuanto a un gran número de aspectos: vibrato flexible, sutilezas extremas de articulación, etcétera. Y para acabarla de amolar, con ningún flautista profesional que conociera o intentase conocer todas las posibilidades de

una flauta dulce. Sólo hasta que llegaron personalidades como Frans Brüggen se comprendió de lo que en verdad se trataba. En los años 60' varios compositores comenzaron a escribir para la flauta dulce, explorando cada vez más sus posibilidades. Los buenos lograron obras maestras: Luciano Berio escribió **Gesti**; Louis Andriessen, **Sweet**; Makoto Shinohara **Fragmente**; Maki Ishii, **Black Intention**; Kikuko Matsumoto, **Pastorale**; Rob Dubois, **Pastorale**; John Caskan, **Thymehaze** y Ryohey Hirose, **Meditation**, entre las obras más interesantes del repertorio contemporáneo.

¿Qué ha pasado con los compositores mexicanos?

Había algunas obras de cámara dedicadas a algunos aficionados quienes tocaban la flauta de pico en **consorts**, y tuve contacto con ellas hace mucho tiempo. Estas obras eran de compositores como Téllez Oropeza, Luis Sandi, Alfonso de Elias, Mario Stern, etcétera. La mayoría de estas obras poseen las características que te mencioné arriba. La primera obra vanguardista mexicana para flauta de pico solista es **Ofrenda**, de mi gran amigo Mario Lavista. Yo le solicité esta pieza a Mario cuando regresé de Holanda en 1985.

El escribió una "melodía" con el típico espíritu lavistiano, maduro, sensible, que dice lo que quiere decir, y sobre todo, que sabe muy bien como decirlo. Mario fue sumamente certero en la imagen sonora de la flauta al escribir para ella **Ofrenda**, no se puede comparar ni remotamente con las obras que escribió antes para la flauta travesa. Es una obra maestra. Ultimamente le he pedido a varios compositores que me escriban algunas partituras. Espero ansiosamente sus respuestas.

Me gustaría mucho que me hablaras acerca de tu interpretación personal de la música.

La interpretación de la música es una combinación de todos los elementos de formación musical de la que hablamos antes, más un "duende" -como le llaman- para proyectar todos esos pasos de una manera personal. La música siempre es la que tiene la última palabra. El tocar en "estilo", que muchos

músicos ponen como pretexto para ocultar sus defectos, es totalmente nulo cuando no posees una buena técnica y no te sabes escuchar. Yo soy de la opinión, de que todo músico debe responsabilizar hasta en lo mínimo lo que toca.

Responsabilizar, ¿de qué manera?

Ética profesional. Hay grandes músicos que creen que pueden meterse a tocar música barroca, por ejemplo, y cuya arraigada formación decimonónica les hace ver esta música más sencilla que la romántica, razón por la cual la ven peyorativamente, ¡y luego oyen cada cosa...! Rampal, Galway, Milstein,

Menuhin, entre otros muchos, destruyen a menudo obras antiguas, debido a que no ven lúcidamente todas las dificultades y sutilezas que en ellas existen, y a veces escuchas grabaciones verdaderamente descuidadas. Lo peor de todo, es que la mayoría del público no se da cuenta de ésto...

Por que el público escucha y aplaude solamente al compositor y a su obra...

Exactamente. No existen parámetros de crítica aquí. Ya no vienen tan a menudo los

grandes que venían antes.

¿Y los discos?

Son una buena fuente, pero engañosa. Al estudiante, por cierto, lo pueden perjudicar para toda su carrera musical, porque pueden tratar de imitar lo que oyen, y si no tienen unas buenas bases musicales y técnicas, ¡imagínate cómo lo van a imitar! ¿Qué hubiera sido de Schnabel, Landowska, Carreño, Liszt, Chopin, Bach, todos ellos grandes in-

novadores, si hubieran tenido toda la discografía a su alcance? No hubieran sido tan originales y titánicos en lo que crearon... Es por eso que me rehusé a tomar inspiración de los intérpretes. Hay otras cosas más interesantes en la vida de un músico que la música...



COMO LOS HUESOS

a Horacio Franco

I

La flauta sólo puede ser como los huesos
sorda y escueta,
necia, nudosa,
secreta,
hueso del alma al perro del espacio no da el tiempo
para llevarla al pie de la emoción
y su glaciar errante.

Como los huesos
guarda la calidez de una substancia única
hervor de lo primero,
dibuja con la tinta del sonido
la ciudad matinal de una estructura.

Hueso y corazón
ritmos opuestos
quiméricas distancias
no hubieran podido latir juntos;
las voces negras de la atrofia
su falta de identidad anunciarían
(¿respirarías con los pulmones repletos de diamantes
aunque diamantes fueran?
¿el corazón avanza
con una verdadera flecha adentro?).

Las manos del flautista
aman la flauta a soplos breves
o la poseen a mortales asfixias como partos,
los dos se vuelven
la más grande obstinación íntima del aire.

II

Siervo hacia sí mismo,
siervo del aire y la madera,
bailarán que para bailar se sienta,
el flautista desfila en llamas
hacia el centro de todo
cuando toca,
se cierra hueso y carne
con todos los ahogos
todo el aire y sin el aire,
y desde el centro sideral y propio
la música se desborda hacia la vida.

La flauta es hueso,
antiguo trauma de la dulzura,
la pasión
y el aire.

Elia Espinosa.



NOTICIAS

NUEVA ESCUELA DE LAUDERIA.- Cuando el maestro Leopoldo Téllez tomó la dirección del Conservatorio Nacional de Música, tuvo la buena idea de resucitar el taller de laudería que el maestro Luigi Lanaro había suspendido desde la década de los setenta, tras más de diecisiete años de actividades. Afortunadamente, en uno de sus viajes al extranjero tuvo Téllez la suerte de encontrar en su camino a un ya famoso laudero francés desocupado, y de establecer relaciones con él. Se llamaba Lufthi Becker y al proponerle Téllez sus planes accedió a venir a México para tantear el terreno. Habiéndole gustado el país a primera vista, después de un sinnúmero de trámites diplomáticos aceptó formar y dirigir aquí una escuela de laudería. El licenciado Jaime Labastida, Subdirector General de Educación e Investigación Artística, se interesó vivamente en el asunto y venció las dificultades inherentes, una de las cuales era la falta de local para la escuela. En el Conservatorio, ni pensarlo, porque sus arquitectos lo construyeron a base de largos pasillos estrechos y llenos de cubículos y pequeñas aulas, casi olvidándose de la ingente necesidad de salones amplios para las clases colectivas. Y así, hasta el gran auditorio y sus dos salitas vecinas carecieron de las buenas condiciones acústicas requeridas.

Se pensó, pues, en la necesidad de buscar una casa adecuada. ¿Habría algo mejor que una de aquellas pocas residencias abandonadas de la vieja Colonia Roma? En el número 367 de la calle de Colima se encontró lo que se buscaba y la adaptación resultó un éxito.

El 9 de octubre pasado fue inaugurada la nueva escuela, con asistencia de la plana mayor de Bellas Artes, del licenciado Labastida, del profesor Becker con su señora y las tres menores de sus hijas, etcétera. El acto revistió alegría, porque hubo música magníficamente ejecutada por las más elevadas autoridades del Conservatorio (el Director y Subdirector, más el joven violinista Bitrán). Este último tocó el primer violín fabricado por el profesor Becker en la cocina de la casa, antes de que se terminara la reconstrucción.

Se decidió recibir este primer año como alumnos a tres jóvenes mexicanos y uno latinoamericano. Ahí estaban el trío de paisanos y un cubano, llenos de expectación. El acto resultó corto y bien preparado. Deseamos a la nueva escuela de laudería una existencia larga para bien de la música de nuestro país.

LA BOTTONI - GRECI - Procedente de Roma hemos recibido del maestro Michele Greci el anuncio de una nueva guitarra llamada "Bottoni-Greci" que ofrece nuevas características sobre la guitarra ordinaria de seis cuerdas. De acuerdo con la explicación que nos proporcionan, dichas características son las siguientes:

- a) Vigor: más del doble, comparado con los mejores instrumentos tradicionales.

- b) Duración del sonido: puede ser comparado con el del pedal fuerte del piano.
- c) Balance de las cuerdas: prácticamente perfecto.
- d) Proyección sonora: alcanza con igual intensidad cualquier ángulo de la sala.
- e) Expansión sonora: prácticamente circular en intensidad y claridad de las notas.
- f) Timbre: claro y extremadamente puro, libre de ecos debidos a la superposición de los sonidos.
- g) Todas las notas de cada cuerda, desde la suelta hasta la novena posición poseen las mismas características de duración, poder, intensidad, etcétera, como en el piano.

Todas estas características son explicadas ampliamente por sus inventores en forma de despertar en el lector una gran curiosidad por entrar en contacto con el llamativo instrumento.

La guitarra Bottoni-Greci fue presentada públicamente por primera vez el 16 de octubre de 1986, recibiendo la aprobación de los más grandes guitarristas mundiales, como Alirio Díaz, Narciso Yépes, el Presidente de la Asociación Nacional de Lutería Artística Italiana, Guiseppe Lucci, el Presidente de la Sociedad Italiana de la Flauta Dulce, profesor Giancarlo Rostirolla y muchos otros más.

El primer concierto con dicho instrumento se llevó a efecto el 5 de mayo de 1987 en el aula magna de la Institución Universitaria de los Conciertos de Roma, con el maestro Bruno Battista d'Amara como concertista, ante más de 1,500 auditores.

De acuerdo con la propaganda recibida, el 12 de octubre pasado se ofreció un concierto en la sala de la Protomoteca, en el Campidoglio, y después seguiría una serie de conciertos por toda Italia con los mayores solistas internacionales, de manera que pueda escucharse ampliamente la nueva guitarra que hasta estos momentos no está aún en venta.



LIBROS

C.M. BOWRA. **La aventura griega.** Traducción al español de Luis Gil. Ediciones Guadarrama, Madrid 1960, 277 páginas, más 72 hors text.

El eminente filólogo C.M. Bowra escribió en 1957 su bella obra, bajo el título inglés de "The Greek Experience". Tres años después la tradujo Luis Gil al español para la Editorial Guadarrama de Madrid.

Aunque Bowra apenas afloró el tema de la Música, la lectura de esta obra es tan esencial para cualquier artista, maestro o filólogo, que no pudimos resistir al deseo de reseñarla en **Heterofonía**, pese a su aparente vetustez. (Realmente una obra de este calibre no envejece).

Al terminar la primera lectura de esta **Aventura griega**, me pareció triste no haberla conocido antes. Aquellos lectores que la hayan leído de antemano me darán la razón, porque se trata de algo muy importante que ayuda a comprender todo lo demás. Aún en la música fue excepcional, porque Pitágoras le descubrió aspectos nunca antes conocidos por otros investigadores de aquellos tiempos anteriores al Cristianismo, cuando no se conocían aún los modos de ninguna especie, ni cosa que se le pareciese. Debo confesar que me causó desconcierto no encontrar en el libro ningunos rastros importantes dedicados a la música, pero esto no me quitó el deseo de leer la obra en su totalidad y comentarla después, aunque sólo fuese superficialmente.

En su Prefacio trató el autor de analizar lo más característico y sorprendente de ese pueblo –ejemplo maravilloso para todos los de la tierra que trataban de abrirse paso en el mundo después de ellos.

"Existe el peligro –dice el autor– de que perdamos con el desarrollo de la filología clásica, nuestra visión del conjunto del mundo antiguo y por esta razón debemos, de vez en cuando, formarnos ideas generales acerca de él."

Bowra es un filólogo-artista que ama a Grecia intensamente y sabe contagiar a sus lectores el deseo de amarla con el afán con que Roma gozó en el Renacimiento al darse cuenta de haber descubierto un pueblo mucho más interesante, grandioso e inteligente que el suyo.

Desde el principio de su relato el autor estuvo atento a descubrir cómo era en realidad el pueblo griego y hasta dónde había llegado la magnitud de conocimiento de sus hombres sabios. Aunque él mismo desconfió un poco de sus medios de información verídica, nos da ánimo para creer de buena fe todo cuanto nos informa. No pensamos aventajar sus conocimientos al compararlos con otros de los que nos son accesibles. Bowra ciertamente tomó muy en cuenta los cambios que han introducido los tiempos en los dominios tan variados y singulares de las islas griegas. (Yo creo en el hecho de que haber usado aceite de olivo, miel de abejas y leche de cabra en su dieta diaria, contribuyó en gran parte a su desarrollo intelectual y moral).

Menciona el autor que en el siglo que precedió al Cristianismo, Grecia fue dos veces invadida, primero por sus parientes, los dorios, y luego por los persas, lo cual les procuró cuatro siglos de oscuridad; sin embargo, surgió revitalizada por los propios invasores.

Entre Homero y la caída de Atenas, los griegos mostraron una notoria unidad dentro de la variedad. En medio de las complejidades de la historia local, avanzó de perspectiva en perspectiva y de estilo en estilo.

"La perspectiva heroica" muestra a un tipo de griego emergido de una larga tradición, de la que se formó el hombre capaz portarse heroicamente en las circunstancias más adversas. De ahí tomamos como ejemplos a Antígona, a Aquiles, etc. Su heroísmo llegó a hacerlos sentirse diferentes a todos los demás hombres.

Sus dioses eran los que se "merecían". En este capítulo los pone Bowra en contraste con los dioses de los aztecas, a los que llama "verdaderos ogros de muecas horribles, complacidos en el mal". Según Bowra, los dioses de los griegos se caracterizaban por su generosa libertad y por su comprensiva tolerancia. Afortunadamente abundan las obras que tratan de los dioses griegos, pues no es nuestro objeto ocuparnos ahora de ellos y de sus principales características. Bowra los pinta poéticamente de cuerpo entero.

Los ciudadanos griegos fueron bastante independientes de sus gobiernos. Se mantenían leales a sus ciudades-estados y detestaban las unidades políticas. Según Aristóteles así "vivían bien". Por la defensa de sus leyes eran capaces de dar la vida. Los reyes eran quienes guardaban celosamente las tradiciones y con sus jueces las interpretaban; pero este sistema no siendo del agrado de los grandes filósofos, fue codificado por éstos, haciéndolos así esenciales para su libertad.

Dice Bowra que al hablar del hombre bueno los griegos tenían tantas dificultades como nosotros para definir el término "bueno". Al hablar del "hombre bueno" o de la "acción buena" debían aprobar el hecho de que una cosa aceptada por "buena tenía forzosamente que "desempeñar su función". Para comprender bien esto es indispensable estudiar la doctrina de su fundador, Aristóteles, que no era ni crítica ni filosófica en su acepción vulgar. Según los griegos, "ser bueno y vivir bien" debían existir sin sociedad alguna, esto es con independencia absoluta. Dice Bowra que "las exigencias de la ciudad-estado alentaron una concepción más detallada de lo bueno, más con-

ciente y más social que todo lo bosquejado por Homero.

Durante sus vidas, los adultos de ambos sexos gozaban de grandes esparcimientos. Cuando jóvenes se les permitía dar rienda suelta a sus entretenimientos. No se embriagaban e imitaban de los dioses su manera de diversión en forma suave y con deleitosa alegría.

Es probable –dice Bowra– que las mujeres consideraran la juventud como "la flor de la vida" y no me sorprende que se contrapusiera la época de cuitas de las doncellas a las angustias del matrimonio y la maternidad. Respecto a los hombres, decían que debían llorar por la juventud marchita y no por los muertos.

En cambio, los viejos casi no podían lamentar el fallo de sus condiciones físicas. "El recordar su juventud les hacía más amarga la ancianidad": sin embargo, los viejos tenían especial cuidado en no quejarse del paso de la juventud y consideraban la experiencia de los años como algo en extremo benéfico.

Para los griegos existían cuatro virtudes cardinales: valor moderación, justicia y sabiduría. Se cree –dice Bowra– que Pitágoras fue quien las estableció y difundió y después fueron promulgadas por los más sabios filósofos con todas sus aplicaciones y exigencias.

Como primera oración del día pedían la salud y se informaban debidamente sobre la forma de cultivarla.

Respecto a los mitos y símbolos eran tenidos para explicarse los fenómenos naturales. En épocas más tardías alcanzaron un estilo de mayores complicaciones hasta ser considerados como algo heredado de su nación.

En lo relativo a la poesía, dice Bowra que al desaparecer el antiguo sistema de escritura "la poesía continuó floreciendo en los labios de los hombres por medio de una tradición oral que corrió a través de los siglos desde unos 700 años a. J. C., procedentes de lugares tan variados como Atenas, Itaca o Isparta".

Para los griegos la poesía tenía que sacar de sus rincones a la poesía visible y a la invisible, con objeto de asegurar aquellos momentos de éxtasis que deberían poder ser gozados por todos los hombres, pero no debemos olvidar el concepto que les merecía la belleza.

Homero basó sus hexámetros en un arte antiguo y éste le bastó para sus exigencias.

"Tal como clasificaban su música en diferentes géneros se pueden distinguir en su poesía ritmos dorios y coleos, "por lo menos" y así se supone que su canto coral era, no solamente lírico, sino una combinación de la voz con la danza y el acompañamiento musical.

En terrenos de la plástica ésta era tan importante para los griegos como la poesía. Ambas tenían gran parte en común. El principal cuidado de los artesanos consistía

en manejar la técnica con familiaridad absoluta. Juntas, la pintura y la escultura se desarrollaron con pasmosa rapidez, pero sin perder sus cualidades personales determinadas.

La escultura no se limitaba al cuerpo humano. Gustaban extraordinariamente del desnudo masculino, pero a la mujer la esculpían siempre vestida con ropas de pliegues característicos, de los que también gozaban los hombres. A los animales los representaban con gran realismo, pero la naturaleza inanimada no entraba en el juego. Para ellos la representación de seres humanos en piedra, o en pintura debía estar de acuerdo con ciertas presunciones sobre la naturaleza del arte.

Respecto a la arquitectura exigían que se mantuviera el trazado rectangular, imponiendo un orden geométrico incomparable, sin por ello descuidar las correspondencias en círculos y triángulos.

Afirma Bowra que en el período arcaico del arte griego, predominó la poesía con el refuerzo de la escultura y la pintura. Pero sus deseos de indagar todo lo concerniente al cuerpo humano, tuvieron asiento en las matemáticas, la filosofía y la ciencia natural. En esta última sustituyeron la magia por la realidad y se mantuvieron estrictamente dentro de los límites de una revolución de largos alcances en campos de la medicina.

La ciencia natural se introdujo en la teoría atómica (del 460 al 370 a. J. C.), con Leucepo y Demócrito, hasta alcanzar principios que todavía cuentan. De acuerdo con estos principios, el universo era realmente físico, "operando en él las leyes naturales".

Su segunda realización fue "el descubrimiento de la biología a través de la medicina, con tal profundidad que llegó a convertirse en ciencia".

Termina Bowra su hermoso libro tratando de defender los métodos de la filosofía griega, al citar los famosos apotegmas de Pitágoras: "El hombre es la medida de todas las cosas" y "las cosas son realmente lo que parecen"; pero como esto condujo al solipsismo, se necesitó que Platón hiciera en el siglo IV a. J. C. un intento heroico de asimilación por medio de sus "posibilidades del conocimiento". La música, que debería haber constituido una parte muy importante de nuestros apuntes, apenas fue levemente tocada por Bowra. Menciona que de acuerdo con una de las sorpresas de la historia, Pitágoras fue impulsado al estudio de las matemáticas a través del estudio de la música. Le interesaba establecer las relaciones fijas entre las varias notas de una escala musical y comprobó que esto no podía resolverse como un problema de proporción aritmética, lo cual le condujo a largos e importantes estudios.



LIBROS Y MUSICA

Carlos Jiménez Mabarak

Si me preguntan ustedes quién es el compositor mexicano que más se ha internado en los laberintos técnicos de la composición, no tendría inconveniente en contestarles: Carlos Jiménez Mabarak. Claro que no me estarían inquiriendo "quién es el más grande compositor de México", pregunta capciosa, por otro lado, de muy difícil contestación, más seguiría pensando que Carlos rezuma conocimientos adquiridos a fuerza de mucho estudio y suficiente materia gris para dirigirlos. Esto le propició convertirse en un creador de música en todos los géneros, estilos y órdenes, a partir de los clásicos, cuando era todavía casi un niño.. Después como la mayoría de los compositores de su generación se dejó influir por el impresionismo y el dodecafonismo, pero nunca fue un fanático, como nunca tampoco un retrógrada.

Recuerdo cuando vino a México Luigi dalla Piccola para una serie de conferencias sobre el dodecafonismo y la música aleatoria. Carlos lo acompañó y absorbió de él todo lo factible. Ya para entonces tenía el joven mexicano su criterio bien formado, lo cual no fue óbice para que acogiera con gusto los nuevos caminos del compositor italiano que le brindaba su amistad.

Ultimamente se le ha presentado la oportunidad de catalogar su **opera omnia** sin más obstáculo que recurrir a las casas editoras que se la han editado. Tuvo el buen tino de acudir ante todo a editoriales prestigiosas de música, o de que sus obras permanecieran manuscritas antes de hacerlas publicar sin ton ni son.

En su último catálogo encuentra uno más de cien composiciones, entre las cuales siete son mayores (sinfonías y ballets para orquesta); tres para orquesta y coros; dos para solista y orquesta; una para orquesta de cuerdas; diez para conjuntos diversos; (todas estas obras son mayores); ocho para piano; una para dos pianos; trece para canto y piano; diecinueve corales a tres voces a capella; trece para cuatro voces a capella; diez ballets diversos; doce de música para escena; dos óperas; trece piezas de música para teatro; trece músicas para películas, entre las que dos fueron premiadas con un Ariel y una Diosa de Plata, respectivamente. Entre las casas editoras que han publicado música de Carlos Jiménez Mabarak están las editoriales "Dr. Alfred Hiller" y "Josef Weinberg" de Austria; "J. Buyst" y "Schott Frères" de Bélgica; "Ricordi Americana" de Buenos Aires; "Universidad Nacional Autónoma de México"; "Dirección de Publicaciones"; Ediciones Mexicanas de Música de la ciudad de México"; "Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Edo. de Jalisco"; "Ricordi Mexicana"; etcétera.

Ultimamente la Ricordi de México publicó cuatro obras de Carlos Jiménez Mabarak (**Sinfonía concertante para piano y orquesta**; **Concierto en do mayor para piano y orquesta**; **Balada del pájaro y las doncellas** y **Balada de los Quetzales**, con el compositor como propietario de sus obras. Y la Secretaría de Educación Pública le editó **Dieciocho cantos para la juventud** para coro a capella, que son muy atractivos. Esta obra la

publicó la SEP con motivo de haber cumplido Carlos Jiménez Mabarak cincuenta años de actividad creadora.

La **Sinfonía concertante para piano y orquesta** fue escrita y estrenada por Jorge Federico Osorio como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El **Concierto en do mayor para piano y orquesta** es de 1945 y tuvo su estreno el 8 de noviembre del mismo año con Lauro Flores como solista y el compositor al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La **Balada del pájaro y las doncellas** procede de 1947, por encargo del Instituto

Nacional de Bellas Artes. La estrenó el año siguiente el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana, con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el compositor.

La **Balada de los Quetzales** recibió su **premièr** el 16 de marzo de 1956 en la Antigua Guatemala, por el Ballet Moderno Mexicano, con la Orquesta Centroamericana bajo la dirección del compositor.

Carlos Jiménez Mabarak nació en Tacuba, Distrito Federal, el 31 de enero de 1916. Dice uno de sus críticos: "El descubrimiento final de la partitura que nos entrega, es siempre una síntesis de sabiduría, de creación, de inspiración de autenticidad y de belleza".

Esperanza Pulido



REVISTA DE REVISTAS

NZ, Neue Zeitschrift für Musik.

En el número de junio pasado entrega esta revista un artículo sumamente interesante de la compositora soviética Sofía Gubaidulina, quien pertenece al grupo de los compositores contemporáneos de su país. Estudió su carrera con Nikolai Pejko y Wissarion Schebalin y se convirtió en uno de los más conspicuos miembros de la vanguardia soviética. En 1975 formó el conjunto **Astreja**, con Wjatschslaw Artjomow y Viktor Suslin. Después inició sus viajes por el oeste. En Colonia fue recibida por la Filarmónica, la cual le había pedido la composición de un homenaje a T. S. Elliot —la tercera de cuatro obras que le fueron encargadas por aquella orquesta.

Musik aus Lockenahus fue el concierto escuchado en Colonia, referente a la vida de T. S. Elliot sobre versos de los **Cuatro Cuartetos**; pero es algo más que la composición sobre un texto: es el torso de un ciclo de siete tiempos, los cuales encuadran a su vez en el octeto de sopranos que hacen polifonía con las voces instrumentales.

Sofía Gubaidulina es una compositora muy prolífica (aquí no se sabe nada de ella). Ha escrito más de una docena de obras importantes para orquesta sinfónica; cerca de cuarenta composiciones interesantes para música de cámara; ocho o diez cantatas, romances, poemas, etc. para voces y coros. Todo esto ha sido editado por la casa Sikorski. Ojalá pronto podamos conocerla.

MUSICA

En el primer número de 1985 de esta importante revista de la Casa de las Américas de la Habana, encontramos una crítica de Argeliers León al Cuarteto de Cuerdas de la Orquesta Sinfónica Nacional de la Habana, el cual está integrado por Elena Anguélova, primer violín, Ricardo García Lewis, segundo violín, Jorge Hernández, viola y Rolando F. Fernández, violonchelo. Argeliers le dedicó su interesante reseña a un programa de música de cámara interpretado por dicho Cuarteto y formado por un **Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz** (Cuarteto en Re Mayor) del compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak. **Tres piezas, opus 5:** "Canción al atardecer", "Pastoral con variaciones" y "Danza Rústica" de la compositora argentina Alicia Terzián.

Este equilibrado Cuarteto de la Orquesta Sinfónica Nacional inició su programa con la obra de Carlos Jiménez Mabarak, de la que el maestro León se expresa así: "En esta obra, Jiménez Mabarak recurrió a elementos compositivos preclásicos, pero pasándolos por una fuerte ideación que pudiera recordar las músicas americanas que surgieron en la colonia tan rica musicalmente en su país, y sin hacer un calco de aquéllas. Para ello se ha servido de líneas más quebradas, sostenidas por variables tonales muy cambiantes y acompañamientos tratados polifónicamente." Prosigue el analista con una revisión de la obra en cuestión, de la que el cuarteto hizo resaltar la homogeneidad y la fluidez melódica que los jóvenes ejecutantes pusieron de manifiesto.

Las tres piezas de Pacheco de Céspedes (Lima 1890-1982) le merecieron en 1946 el Premio Nacional de Música "Duemer Lavalle" que otorga el gobierno peruano. Argeliers acepta que se denomine cuartetos a las tres piezas por el hecho de estar escritas para esta combinación instrumental y porque recuerdan aquellas que desde siglos pasados se escribían para orquestas sinfónicas y se hacían llamar "oberturas". Hay aquí algunas referencias a música de los Andes y danzas criollas "a manera de remota habanera".

Para la obra de Vicente Emilio Sojo el Cuarteto desplegó mayor brillantez y singularidad de timbres. Los intérpretes "supieron coincidir con el carácter de dolor intimista que demanda la partitura".

Por fin, Alicia Terzián (1946) ascendiente de armenios, no por ello se sintió obligada a recurrir a citas exactas de música armenia. Argeliers siempre ha alentado a los compositores latinoamericanos y alaba a Alicia Terzián por "ausentarse de toda connotación rapsódica y anecdótica localista".

RICORDI OGGI

La editorial Ricordi Oggi de Milán ha comenzado a publicar un folleto de gran formato para ponerse al día con las noticias de música clásica y contemporánea. Naturalmente le dedica la parte principal al teatro lírico del que ella ha publicado una enormidad de partituras y por tal razón la edición crítica del **Nabucco** de Verdi con que inauguró La Scala de Milán su temporada de 1986-1987 ocupó un lugar importante en este primer número. Pero como dice la editora Mimma Guastoni: RICORDI OGGI no tiene pretensiones de convertirse en un periódico, sino sólo de contribuir en forma siempre eficaz a la vitalidad del contenido y a los objetivos de "dedicar fuerzas ulteriores de organización y financiamiento para la mejor comprensión de las obras nuevas del ingenio, cuya sola presencia puede garantizar progreso civil y cultural". Que RICORDI OGGI cumpla sus propósitos y tenga una larga vida.

Con los números 9, 10 y 11 de enero a diciembre de 1983 celebró la Revista Musical de Venezuela el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar por medio de un voluminoso libro de 406 páginas, en las que colaboraron Alberto Cazavara, Samuel Claro Valdés, Francisco Curt Lange, Giovanni d'Amico, Walter Guido, Mario Milanca Guzmán, José Peñín, Dionisio Preciado, Robert Stevenson, Edgar Valcárcel y Jorge Velazco. **Heterofonía** debió tomar parte en tan notable acontecimiento, pero careciendo de informes especiales prefirió referirse a quienes poseyéndolos enviaron los suyos a la **Revista Musical Venezolana**. Así nos fue posible unirnos al regocijo general de la celebración. Leyendo "La Música en el Centenario del Libertador", de M. Milanca Guzmán, quien recurrió a fuentes muy fidedignas de los años 1831 a 1887, nos informamos de que el primer órgano que tuvo la Santa Capilla fue revelado por periódicos de la época.

Por razones imprevistas este volumen de la **Revista Musical Venezolana** se imprimió hasta el segundo trimestre de 1985, gracias a las gestiones del Ministro del CONAC, doctor don Ignacio Iribarren Borges, a quien se debe igualmente la continuidad de esta importante publicación.

Se revisaron periódicos y revistas de 1883, pero no como un resumen arqueológico, dicen los editores...; "lo hemos entregado como un material casi válido para ubicarlo dentro de una tradición artística que conoce sus antecedentes en el periodo colonial de la Escuela de Chacao".

Cada uno de los artículos de este número especial contiene material sumamente importante para el cabal conocimiento de la historia de la música venezolana de la época específica.

Leemos artículos tan importantes como "Música Secular en Jamaica" (1688-1822) de Robert Stevenson. El libertador vivió siete meses en Jamaica (de mayo a diciembre de 1815) y "sólo por casualidad escapó del puñal de un esclavo negro sobornado, el cual lo descargó por equivocación sobre Félix Amestoi, quien estaba durmiendo en la hamaca de Bolívar".

Luis Felipe Ramón y Rivera ha cumplido ya sus setenta años de vida. Antes de alejarse de sus trabajos cotidianos expresó que nunca se retiraría. "Yo no me voy de aquí -dijo- la montaña es mi flor y flores como éstas sólo las hay aquí..."; pero no mantuvo su palabra y nunca acaba de marcharse..., "La vocación musical es cosa de familia... Mis maestros fueron Vicente Emilio Sojo, Miguel Angel Espinel y Juan Bautista Plaza... Un grupo de músicos, escritores y poetas creamos la Asociación Venezolana de Artes. Todos éramos contrarios al régimen."

La investigación folklórica apasiona a Ramón y Rivera. Durante más de treinta y ocho años dirigió el Instituto Nacional de Folklore. A partir de 1939 se forma un grupo de músicos notables. Aurelio Ferreiro Tamayo lo entrevistó para la **Revista Musical Venezolana**, terminando así: "Luis Ramón y Rivera está cumpliendo setenta años, pero tratándose de él es como contar siete veces una infancia y dos veces una madurez".

De esta misma revista recibimos también los números 12, 13 y 14 que abarcan de enero a diciembre de 1984 y forman un número tan interesante como ameno.

Robert Stevenson nos cumple su promesa de informarnos acerca de las presentaciones californianas de Teresa Carreño en 1875 y al mismo tiempo encontramos ahí los "Dislates en la obra de Teresa Carreño" de Marta Milinowski, que Mario Milanca entrega oportunamente en este número de la **Revista Musical Venezolana**.

Isabel Aretz nos habla de la etnomusicología de América como fuente de creación. Luis Merino, Director de la **Revista Musical Chilena** confronta "La musicología y el creador latinoamericano" y Francisco Curt Lange escribe "Cómo ve un musicólogo la crítica musical". La **Revista Musical Venezolana** conmemora con este número 10 de 1984 el 10º aniversario de la muerte del maestro Sojo y los cinco años de vida de la revista.

Los editores expresan su agradecimiento a quienes propusieron que esta publicación se convierta en un órgano oficial de la **Sociedad Latinoamericana de Investigaciones Musicales** y ratifica su reconocimiento a las revistas de Europa y América y a sus directores por haber estimulado los primeros pasos: la **Revista de Musicología** de España, la **Revista Musical Chilena** decana en el Continente Latinoamericano, **Heterofonía** de México, la **Inter-American Music Review** que dirige el Profesor Robert Stevenson en Los Angeles y la **Latin American Music Review**, publicada bajo la dirección de Gerard Béhague en Texas.



DISCOS

CANDELARIO HUIZAR, MUSICA DE CAMARA

México, Cenidim, 1987, Serie Siglo XX, Vol. 3

A **Cuarteto de arcos**

B **Sonatina para clarinete y fagot**

Cuatro canciones:

"A una onda"

"Corrido de Domingo Arenas"

"¿A quién?"

"El amor"

Scherzo para piano

Intérpretes: Cuarteto Latinoamericano
 Luis Humberto Ramos, clarinete
 Fernando Traba, fagot
 Margarita Pruneda, soprano
 Erika Kubacsek, piano
 Fernando Garcia Torres, piano

El 14 de diciembre del año próximo pasado tuve por primera vez en mis manos el ejemplar de este disco editado por el Cenidim.

No vacilé en escucharlo y al hacerlo, el recuerdo se apoderó de mí y volví a ver a mi padre ensimismado en su trabajo, plasmando en un papel pautado lo que sentía, lo que quería y, probablemente, lo que esperaba.

Sentí nuevamente su presencia y me envolvió aquella mirada llena de ternura, la que usaba como un medio de comunicación con quienes tuvimos la dicha de tenerlo cerca.

¡Cuánto esfuerzo! ¡Cuánta dedicación! Candelario Huizar fue un hombre que trabajó calladamente dando a la música las mejores horas de su vida.

Lo imaginé teniendo este disco en sus manos. Hubiera sido para él "un gran acontecimiento", ya que en las tres últimas décadas de su existencia se vio envuelto por el polvo espeso que da el olvido. Muy pocas veces en estos años tuvo la oportunidad de escuchar su música y a pasar de ello continuó trabajando. Creó incansablemente. Su catálogo cuenta con 370 obras, siendo su producción sinfónica la "más conocida".

En 1966 se hizo la primera grabación de algunas de sus obras sinfónicas. **Pueblerinas** (1931), la **Segunda Sinfonía "Oxpaniztli"** (1936) y la **Cuarta Sinfonía** (1942)

(1942) fueron las afortunadas. La grabación se hizo en vivo el 13 de diciembre de 1966 durante el Concierto Homenaje llevado a cabo en el Palacio de Bellas Artes con la Orquesta Sinfónica de Jalapa bajo la dirección de Francisco Savín. La edición del disco (Angel, ABM35001) corrió por cuenta de la revista **Caballero** dirigida entonces por James Fortson.

En 1981 fue grabada **Pueblerinas** por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Fernando Lozano.

Sergio Cárdenas y la Orquesta Sinfónica Nacional de México grabaron en 1982 dos álbumes de música sinfónica. En el volumen I figuran: **Sinfonía número 1** (1930), **Sinfonía número 2 "Oxpaniztli"** (1936), y el poema sinfónico **Imágenes** (1927). En el volumen II se encuentran: **Sinfonía número 3** (1938), **Sinfonía número 4** (1942), y el poema sinfónico **Surco** (1935) (Edición SEP, RCA Victor, MRSA 06-07).

La selección de las obras del disco de música de cámara estuvo sujeta a la disponibilidad de los músicos y a la duración de cada una. Se pensó en un principio en la **Sonata para corno y piano** (1925), por ser el corno el instrumento que el compositor ejecutaba. Desgraciadamente no se tuvo el éxito deseado, pues los músicos argumentaron que era una obra muy difícil. Ante esta "razón" –por cierto muy familiar para mí– me pregunto ¿No son músicos profesionales? Es triste que disculpas de esta naturaleza sean una de las causas que originan la falta de difusión de nuestra música y, por lo tanto, la falta de conocimiento que de ella tienen las nuevas generaciones. Lo que no es triste saber es que en México existen creadores de esta talla capaces de ser dignos representantes de este país.

En su catálogo, don Candelario cuenta con cuatro cuartetos de cuerda. Dos de ellos son instrumentaciones y los dos restantes, el **Cuarteto de cuerda** (1940-1944) y el **Cuarteto de arcos** (1937), son originales. El primero fue estrenado el 14 de diciembre de 1966 en el Teatro Jiménez Rueda por integrantes de la Orquesta Sinfónica de Jalapa. Jamás ha vuelto a interpretarse. El segundo, primera obra que nos presenta este disco, fue terminada el 22 de marzo de 1937. No está editado y el original se encuentra escrito a lápiz. Fue estrenada en el Museo Nacional de Arte el 30 de noviembre de 1986 por el Cuarteto Latinoamericano [Saúl Bitrán, violín primero; Arón Bitrán, violín segundo; Javier Montiel, viola y Alvaro Bitrán, violoncello]; este cuarteto efectuó la grabación. La obra tuvo que esperar 49 años para ser estrenada.

En 1937 don Candelario gozaba de una reputación como orquestador. Era, además, amante de las grandes formas. Ejemplo de ello son no únicamente sus cinco sinfonías, sino también sus cuartetos.

El lenguaje armónico del **Cuarteto de arcos** es bastante avanzado para su época. Se trata de una obra muy equilibrada y poseedora de combinaciones sonoras bien logradas. El primer movimiento tiene la forma sonata. Huizar emplea en él un procedimiento recurrente a través de su obra. Cada tema es caracterizado minuciosamente, no sólo con los medios usuales, sino también, (y sobre todo), empleando contrastes y oposiciones de **tempi** y metro, consiguiendo con ello gran fluidez y diversidad. El segundo movimiento, Scherzo, logra con su contrapunto y armonía un

cambio de ambiente. Su colorido es espléndido, especialmente en el trío. El tercer movimiento está trabajado a base de arpeggios, trémolos, y **glissandi**. El último movimiento se inicia con una paqueña introducción, a cargo del violoncello. El desarrollo de esta parte conclusiva del cuarteto, sugiere una forma rondó.

Creo firmemente que el Cuarteto Latinoamericano asimiló muy adecuadamente la obra, ya que la interpretación que de ella nos ofrece es excelente.

Otra de las obras que aquí aparece es la **Sonatina para clarinete y fagot**. Según la partitura original fue terminada en 1937 y estrenada en julio de ese mismo año en el Festival Panamericano de Música de Cámara patrocinado por la Sra. Elizabeth Sprague de Coolidge en el Palacio de Bellas Artes. Los intérpretes fueron Martín García, clarinete y Alfredo Bonilla, fagot.

Consta de tres movimientos. El primero, Adagio, se presenta sin desarrollar y tiene forma ternaria. El segundo movimiento, Moderato, es muy similar al primero en cuanto a que los dos están tratados modalmente. El último movimiento posee continuos cambios de tiempo; al escucharlo no puede uno dejar de asociar esta música con la obra sinfónica. Pese a la considerable diferencia de elementos que hay entre una orquesta sinfónica y un par de instrumentos de aliento, el resultado auditivo es muy similar. La interpretación lograda por Luis Humberto Ramos y Fernando Traba es de muy alta calidad.

"A una onda" es una romanza escrita originalmente para voz y orquesta. Fue compuesta en 1924 sobre un texto del poeta mexicano Luis G. Urbina (1864-1934). Se trata del fragmento número IX de "El poema del lago". Trabajada durante la época en la que el compositor estudiaba con Gustavo E. Campa, esta obra poseía una predilección muy especial por parte de mi padre. Existen siete versiones de ella: una para voz y piano (1924), dos para voz y banda (1964 y 1966), dos para coro a tres y cuatro voces (1965- 1970), y una para dos voces y piano (1965-1970). El arreglo para voz y piano fue estrenado en el Conservatorio Nacional de Música en 1939. Los intérpretes fueron Consuelo Luna Quezada, soprano y Ángela Calcáneo, piano. Esta obra permanece inédita en todas sus versiones. En ella se percibe todavía la dogmática y ortodoxa escuela de su maestro de composición, Gustavo E. Campa.

Del poeta tlaxcalteca Miguel N. Lira (1905-1961), don Candelario musicalizó hacia 1930-1935 el "Corrido de Domingo Arenas". Tal parece que al escoger este texto mi padre tuvo reminiscencias de su pueblo natal. Es una miniatura que trasmite con facilidad el sabor fresco y natural de la provincia, no sólo por el texto sino por el ágil trabajo que el compositor realiza. Esta obra al igual que muchas otras, no tiene fecha de composición. La supongo escrita dentro del lustro 1930-1935 dadas las características que presenta.

Era costumbre de mi padre coleccionar poemas que aparecían en un suplemento periodístico; de allí tomó los textos de "¿A quién?" de Glorinela y "El Amor" de Héctor Corsi Véjar. La primera fue compuesta en 1943 y la segunda posiblemente en 1944. El lenguaje armónico utilizado en estas dos obras es, al igual que en el Cuarteto de arcos, muy avanzado para su época.

"El Corrido de Domingo Arenas", "¿A quién?" y "El Amor" son obras –como muchas otras– que el compositor no tuvo la oportunidad de escuchar. Según he averiguado no fueron estrenadas antes del 3 de octubre de 1978 en el Auditorio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, cuando la soprano Carmen Pérez Vela y el pianista Eduardo Sánchez Carrasco las interpretaron por vez primera.

En mayo de 1944 don Candelario había sufrido un ictus cerebral que le trajo como consecuencia una hemiplejía y la imposibilidad de hablar. A partir de este momento mi padre inicia una lucha tenaz para lograr superar las secuelas de su enfermedad. Aprendió a escribir con la mano izquierda y trató –hasta donde fue posible– de lograr un léxico con el que pudiera comunicarse. Fue un trabajo titánico que requirió una paciencia infinita para no declinar. Pasaba horas enteras haciendo ejercicios caligráficos, practicando su nombre y los nombres de los que vivíamos con él. Aprendió a manejar con una sola mano el lápiz y la regla para el trazo de las líneas de compás. Al cabo de catorce años logró escribir su música sin ayuda alguna. No puede haber mayor muestra de voluntad creativa que este lento y doloroso reaprendizaje caligráfico para un hombre que, entre sus muchos méritos, había sido considerado como uno de los mejores dibujantes de música.

Pasó por todo este proceso para componer su **Quinta Sinfonía** (1960), las transcripciones para banda (1964-1968), los 251 arreglos corales (1960-1970) y el **Scherzo para piano** (1968). El estreno de esta última obra se efectuó en el Auditorio del Seminario de Cultura Mexicana por la pianista María Teresa Frenk el 24 de agosto de 1983 en un concierto-conferencia llevado a cabo con motivo del centenario del natalicio de don Candelario. El Scherzo data de 1968. Tiene un sólo movimiento en el que trabaja intervalos de cuarta y quinta simultáneamente. La presencia de tresillos constantes hace que la pieza tenga un carácter vigoroso de principio a fin. A mi juicio las interpretaciones realizadas por Fernando García Torres, en el Scherzo y Margarita Pruneda, en las canciones, no permiten obtener una idea del trabajo realizado por el compositor en estas obras.

En resumen, de la producción tan extensa de don Candelario, sólo cinco de sus obras han sido editadas: la primera fue **Pueblerinas**, en 1952, como parte de la recompensa por el Premio Nacional de Artes y Ciencias al cual se hizo acreedor. La segunda, **Moderato para piano**, apareció en la revista **Plural** en abril de 1984. **Malva Rosura**, para coro mixto, fue la tercera. Se editó en la revista **México en el Arte** en invierno de 1986. Las dos últimas, la **Sonatina para clarinete y fagot** y el **Scherzo para piano** fueron editadas por el Cenidim en 1987. Quedan por editar 365 obras. Las obras grabadas son 4 sinfonías, 3 poemas sinfónicos y 7 obras de cámara.

Para concluir, diré, que contar con una grabación como ésta es una fortuna, aunque no deja de ser triste que la producción de nuestros compositores tenga que esperar tantos años para ser reconocida por nuestro público. Obviamente, Huízar no es el único caso que ejemplifica tan deplorable situación. Hay mucho que hacer por nuestros compositores y el mejor homenaje que podemos rendirles es que su música sea editada, ejecutada y grabada.

DIGEST

Heitor Villa-Lobos' bibliography is extremely rich, but the important Cuban writer, poet and musician Alejo Carpentier has contributed with some of his best essays to amplify the Brazilian composer's materials. Carpentier's good humor found in Villa-Lobos a fountain of the Brazilian composer's splendid characteristics that matched his own. Being a giant among the whole of America's greatest composers, he was also a magnificent example of a folkloric national constitutionalism, without falling into feeble imitations, or exact copies that demote the artists instead of enhancing them.

Having originally planned to dedicate half of this issue to Heitor Villa-Lobos and the other half to Emiliana de Zubeldia's deeds, the unfortunate passing away of both artists oblige us now to briefly condense the articles written through different sources.

Esperanza Pulido gives an account of Emiliana de Zubeldia's meritorious words, to say the least, and how she profited from her scarce moments of rest to put Augusto Novaro's name on the front row.

And last, but not least, Iris Berent showed the readers a higher degree of novelty by adding to psychology a deep knowledge of all the parameters of music.

We profit from this opportunity to deeply excuse ourselves with all our kind subscribers and readers for our out of control poor services during the last couple of years. On account of Mexico's crisis we shall be obliged for the time being to publish just two instead of four yearly issues. That will keep **Heterofonía** going and give us a chance to supply our subscribers and friends with all kinds of guarantees, as we fervently hope so.

E. P.



HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

Revista musical semestral

Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

Organo de difusión del Conservatorio Nacional de Música

Artículos de destacados musicólogos mexicanos y extranjeros

Crónica, noticias, revista de revistas y libros sobre música

Información sobre la vida y las actividades del Conservatorio Nacional de Música

De venta en las librerías del Instituto Nacional de Bellas Artes:
Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos y Museo de Arte Moderno
Suscripciones en Presidente Masaryk 582, colonia Polanco.
C.P. 11560 México, D.F. • Teléfonos: 520-1013 y 523-4810




conservatorio
nacional
de música

México, D. F.

SEP