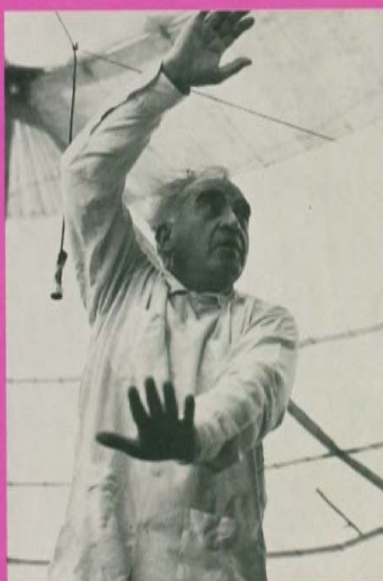


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes

Carlos Chávez Un constante renacer



José Antonio Alcaraz



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

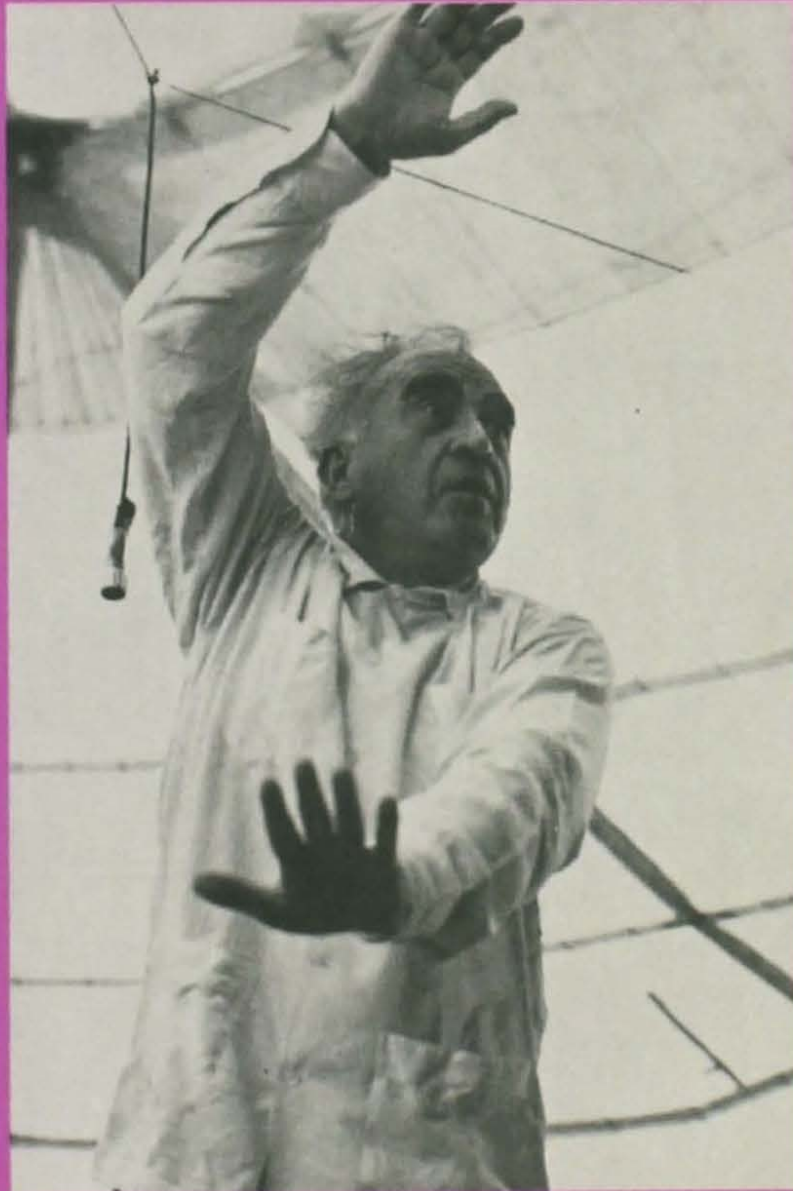
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez: un constante renacer*. México: Conaculta, INBA, Cenedim, 1996, 192 p.

Carlos Chávez

Un constante renacer



José Antonio Alcaraz

Carlos Chávez

Un constante renacer

José Antonio Alcaraz

CENIDIM
DIFUSION

Carlos Chávez

Un constante renacer

José Antonio Alcaraz

Instituto Nacional de Bellas Artes

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

Portada: Carlos Chávez en el ensayo con la Escuela de Música de Aspen,
Colorado, 1961.

Foto tomada de *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía*, Gloria Carmona, comp.

Diseño: Berenice Miranda

Corrección: Juan José de Giovannini

Primera edición, 1996

D.R. Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez

Centro Nacional de las Artes

Av. Río Churubusco y Calz. de Tlalpan s/n

Col. Country Club

04220, México, D.F.

ISBN 968-29-9315-6

Impreso en México

Printed in Mexico

Índice

PRELIMINAR	11
SU INDIVIDUALIDAD	
Desnudo y contundente	15
Pasión y fulgor de Carlos Chávez	20
Música mexicana en el siglo xx	24
Y mi bosque madura	26
Nueva carta a un amigo	28
Y mi voz quema dura	30
Chávez: 13 de junio	32
Anecdotario	35
Novedad de la música	37
Hablar de música	45
I <i>El aire de familia</i>	45
II <i>Homenaje nacional a Carlos Chávez</i>	47
III <i>El testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas</i>	50
Con los brazos glaciales de la fiebre	53
Síntesis de lo perenne y efímero	56
La mejor grabación del año	58
Tríptico mexicano	60
Música latinoamericana	62
<i>Sinfonía india</i> de nuevo	64
Dos veces <i>Sinfonía india</i>	67
CHÁVEZ COMO DIRECTOR	
La excepción triunfante	71
El legado de Chávez	90

Diálogo de resplandores	102
Chávez, Bartok y Chaikovski	106
Vitalidad musical de la UNAM	108
De los textos de Copland	110

OBRA VARIA

Vocalización y estudios	115
El fuego nuevo: <i>Cuarteto de arcos I</i>	117
Sonatina para chelo y piano	119
<i>H.P.</i> : Y mi voz quemadura	121
"El sol", corrido mexicano	132
Sol redondo y colorado	134
<i>Chacona</i> Buxtehude- Chávez	135
<i>Concierto para piano y orquesta</i>	139
<i>Toccata</i> para instrumentos de percusión: Piedra de sol	142
<i>Tambucco</i> : colorido y energía	144
Del arpa	145
De las afinidades electivas	147
<i>Concierto para trombón</i> : heurística, el arte de inventar	149
Autoexamen de Carlos Chávez	152
Perdone usted las molestias que le ocasiona esta obra	154

LAS SINFONÍAS

<i>Sinfonía de Antígona</i>	159
<i>Sinfonía india</i>	161
<i>Tercera sinfonía</i>	163
Por este sobrio estilo	164
<i>Cuarta sinfonía "Romántica"</i>	166
La quinta	169
<i>Sinfonía VI</i>	173

APÉNDICE

Contracanto	177
El INBA: del proceso y las metamorfosis	178
Carta a Martín Luis Guzmán	183
Henry Cowell: Chávez	184

*Este libro está dedicado
a la dulce memoria de
José Pablo Moncayo (1912-1958)*

Preliminar

Este libro no ha sido escrito. Se acumuló. Por medio de un proceso similar al que agrupa paulatinamente anillos concéntricos en el sector interno del tronco de un árbol.

Tampoco tiene –ni la quiere– índole musicológica, aun cuando lo edite una augusta corporación académica como el CENIDIM. Se trata, en realidad, de una compilación integrada por materiales periodísticos: he ahí su carácter genuino.

Como toda antología, ésta resulta incompleta y arbitraria, pues no abarca la totalidad de textos que he publicado acerca de Carlos Chávez.

El primero de ellos fue perpetrado cuando tenía 19 años, en 1958, durante el mes de junio (fecha escogida de manera cabalística). Irreproducible por lo tanto. Sin embargo, está citado aquí como parte del artículo publicado en *Proceso* núm. 658, el 14 de junio de 1989, en algunos de sus pasajes tolerables, a pesar que los tiña de modo empecinado la hipérbole juvenil.

Los artículos compilados ahora han sido objeto de una revisión. Aparecen empero algunos redichos, así como citas reiteradas, punto menos que inevitables en ambos casos, a causa de la tentativa de conservar el trazo o rasgos que les caracterizaron en su etapa primera.

Las partituras reseñadas en la sección “Obra varia” aparecen, hasta donde ello ha sido posible, por orden cronológico de composición.

El fragmento que lleva por título “Desnudo y contundente” era inédito en su mayor parte, al estar destinado de entrada a este volumen.

N.B. A la manera de los musicógrafos ingleses, de quienes algo espero haber aprendido, quiero hacer explícito el agradecimiento a varias personas por su respaldo, aportaciones y/o interés. Ante todo: a Fernando Faz, mi secretario, quien capturó los materiales, auxiliado por Adriano Numa. A Anita Chávez*. A Sergio Vela. A Juan José Escorza, José Antonio Robles Cahero, Gloria Carmona, Aurelio Tello, Yael Bitrán, Eduardo Contreras Soto, Ricardo Miranda y Consuelo Carredano del CENIDIM. Así como a mis alumnas: Sara Andonie, Alicia Alarcón, Araceli Cordero, Elena Sevilla, Eurídice Román de Dios, Lucero Osorio, al igual que a la insólita Aurora del Villar.

Y del mismo modo a mis alumnos: Jorge Noriega y Eduardo Aguilera. Por último, a la revista *Proceso* donde han aparecido originalmente muchos de los textos aquí compilados.

México D.F. 13 de junio de 1995

* En 1966, durante una conversación de la que fui testigo, Carlos Chávez dijo a Mariluisa Rolón: "Ojalá alguna de mis hijas tenga por mi música una dedicación como la tuya hacia tu padre, y la promueva como lo has hecho. Es admirable". Su voto se ha cumplido. Y el calificativo, refrendado.

Su individualidad

Desnudo y contundente

Para Sara Andonje

Junio me dio la vida
Carlos Pellicer

La observación se formula, inicialmente de manera diagonal (o generalizada, si se prefiere):

el florecimiento y desplazamiento del arte a partir de 1921 [...] se debieron [...] a un renacimiento nacional que tomó la forma de una drástica ruptura frente al pensamiento convencional y la cultura del pasado. También es cierto que sus artistas más representativos en los campos de las artes visuales, la literatura y la música nunca estuvieron exentos de sus propias ambigüedades y ambivalencias...

Dicha acotación se particulariza, detalla y eslabona, poco más tarde, en las páginas de *La composición en México en el siglo xx*, texto último de Yolanda Moreno (1937-1994): "El quehacer político y la obra musical de Chávez durante los años veinte fueron, además de contradictorios, de signos y filiaciones polivalentes".

Al leer las observaciones de Yolanda Moreno, el término "ambigüedad" –inscrito en su relación y análisis– actuó (sin embargo) como detonante. ¿"Ambigüedad" en Chávez? En primera instancia, cuanto creó Carlos Chávez (1899-1978) en su música se encuentra alejado de la ambigüedad, en forma por demás voluntaria. Por lo contrario, se situaría en posturas radicales, resultando siempre nítido cuanto concibió, compuso o diseñó como materia sonora, marcada de modo indeleble por una limpidez tajante.

La reflexión esclarece de modo paulatino (o cree hacerlo), el significado de la palabra "ambigüedad", al serle aplicada a la música de Chávez por Yolanda Moreno: no resulta difícil considerar que esta musicóloga non, se refería a una ambigüedad más compleja abarcada por el sentido lato del vocablo, más allá del significado primario –epidérmico, de cuño corriente con circulación cotidiana– y por ello pálido.

Dicha ambigüedad vendría a ser –cabe especular– más honda, inasible... mágica quizá. Adjetivo este último un tanto desusado para aplicarlo a Chávez y su música, pero no por ello menos oportuno.

Comienza así a surgir la redacción de esta nota, largamente aplazada, gracias al inquietante concepto de "ambigüedad" o "ambivalencia", al igual que –matiz cierto– el adjetivo "polivalentes", como índice de la detección de dos líneas de conducta en Chávez a manera de vertientes opuestas, mismas que polarizan la perspectiva de modo determinante:

a) El procedimiento de la **no repetición**, donde cada secuencia surge con nuevos contornos y trayectorias propias, integradas por el compositor con destreza palpable a un discurso dotado de cohesión y coherencia impecables.

Tal como lo hace notar Yolanda Moreno, dicha manera de escribir en Chávez vincula de modo manifiesto al compositor mexicano con dos partituras orquestales de Witold Lutoslawski (1913-1994) *Chain I* (1983) y *II* (1985). Nexo sorpresivo o insospechado –según se tome–, que se traduce tácitamente en elogio.

Sin embargo, cabe esclarecer: la **no repetición** en Chávez se inicia antes de lo señalado por Yolanda Moreno, cuando apunta que “en los *Soli* (1933) para oboe, clarinete, trompeta y fagot... ensayaba un proceso de composición”. En realidad Chávez investigaba dicha circunscripción ya en 1925, cuando compuso *Energía* para nueve instrumentos, obra originalmente destinada a los conciertos de Edgar Varèse (1883-1965) para la International Composers⁶ Guild en Nueva York.

b) El apego evidente a las formas clásicas que en diversas maneras –siempre imaginativas– se manifiesta a lo largo del catálogo de Chávez: en sus **sonatinas, conciertos, sinfonías**, por ejemplo.

En tal vertiente, la *Sinfonía india* (1935) encarna una de las soluciones más acertadas para amalgamar los modos individuales de estructuración propios de Chávez, con aquellos esquemas formales provenientes del pretérito. Ahí la **forma sonata** se compacta y articula de manera irreprochable, a la vez que los materiales étnicos (melódicos, rítmicos, anímicos, rituales), al estar tratados con gran soltura jamás ven constreñida ni contradicha su naturaleza o fluidez. La morfología derivada de tal fusión acumula un acierto tras otro, pues resulta válida por entero, satisfactoria para la rigidez del encuadre academicista así como lleva consigo simultáneamente algo más importante aún: ese aire de espontaneidad nacido de una cuidadosa elaboración (**oxímoron por excelencia**) y el gozo consiguiente para el auditor.

* * * * *

En consecuencia, quizá sería más preciso señalar una antinomia en Chávez. Porque según el diccionario a la mano “ambivalencia” significa: “Estado de ánimo, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos como el amor y el odio”. Ateniéndose asimismo a tan rudimentario informante, “ambiguo” tiene entre sus acepciones: “Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión.¹ 2.- Incierto, dudoso.”

A diferencia, “antinomia” quiere decir “contradicción entre dos principios racionales”. Sin soslayar todo lo que de subjetivo puede residir en la música de Chávez, el término “racional” le conviene y acomoda de manera tan oportuna como veraz.

En resumen: “dicotomía” constituye otro término adecuado, pues incluso “dualidad” se tomaría inoperante por estrecho.

De cualquier manera, el origen de esta lucubración necesaria encuentra en la “ambigüedad” y la “polivalencia” propulsoras de Yolanda Moreno el concepto, circunstancia, señalamiento o rasgo característico que –al ser explicitados por ella– se han tomado seminales para todo cuanto aquí se ha intentado consignar.

De paso, vale la pena hacer notar que no sólo en Chávez puede observarse la presencia de tal disyuntiva aparente: su amigo fraterno Aaron Copland (1900-1990) experimenta asimismo una antinomia o bifurcación similar. Por una parte las obras "rigurosas": *Variaciones para piano* (1930), *Sinfonía corta* (1933), *Declaraciones para orquesta* (1934), *Sonata para piano* (1939-41), *Fantasia para piano* (1955-57), *Connotaciones* (1962). Y por la otra sus ballets coloridos: *Billy the Kid* (1938), *Rodeo* (1942), al igual que las partituras con índole nacionalista como en el caso de *Retrato de Lincoln* (1942), *Primavera en los Apalaches* (1944-45) o la ópera *La suave patria* (1954). Casi inútil enfatizarlo: en ambas vertientes reside el Copland genuino.

Pero también en el siglo XIX hay representantes: Louis Hector Berlioz (1803-1869) mira con resultado fecundo por igual al universo clásico de Christoph Willibald Gluck (1714-1784) y Virgilio (70-19 a.C.) –no tan en el trasfondo como algunos considerarían– así como le son propias la novedad, audacia, ruptura de moldes que tipifican la exaltación osada del romanticismo.

Tanto la **no repetición** así como el cultivo renovado de las formas clásicas llegan a su punto más alto de manera semejante en la escritura de Chávez: de modo monumental. La primera de estas directivas en la magna *Invencción* (1958) para piano. Las estructuras nacidas de la tradición tienen un culminante análogo en la *Sinfonía VI* (1960-61). Esto, aun cuando en partituras posteriores Chávez haya optado por uno u otro procedimiento.

Con su constitución masiva, terminante, que no se vuelve del todo injusto o gratuito calificar como demoledora, el transcurso sonoro termina por prestarle a la *Sinfonía VI* el aire de un monumento tiránico. La causa primera para tal afirmación reside en el virtuosismo explícito de redacción en que parece complacerse Chávez durante varios episodios de la obra. Especialmente durante el abrumador movimiento final, donde un pasacalle asombroso corta el aliento hasta enrarecer la atmósfera así tramada. Quizá sería más justo decir: edificada.

Resulta indispensable recurrir, en aras de la precisión a un manual ortodoxo: el *Diccionario de la música* de Alfredo Della Corte y Guido M. Gatti. En su traducción al español hecha por Néstor R. Ortiz Oderigo (Ricordi, Buenos Aires, 1949), se lee:

Forma original de danza (3/4) [...] de etimología incierta. Como forma musical tiene la característica de estar construida sobre un bajo fundamental, constituido por un breve tema de dos a ocho compases. Escribieron pasacalle frecuentemente los compositores para órgano o para clave en los siglos XVII y XVIII, quienes probaron su habilidad de contrapuntistas complicando su escritura. Se diferencia de la chacona sobre todo por ser en ésta el tema invariable en el bajo, mientras que en el pasacalle puede ser transportado a cada voz.

De modo complementario, para explicitar su vigencia, hay que referirse al pasacalle (orquestal) en la producción de algunos compositores del siglo XX: ante todo el muy mahleriano Op. 1 (1908) de Anton von Webern (1883-1945). Asimismo aparece en

el primer movimiento de la *Sinfonía III* (1941) de William Schuman (1910-1992), tal como conforma por entero el segundo de la *Sinfonía II*, para cuerdas y trompeta *ad lib.* (1941) de Arthur Honnegger (1892-1955). Necesario referirse por igual al *Pasacalle y Cuatro interludios marinos* (1944) de la ópera *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1913-1976); el segundo movimiento del *Primer concierto para violín* (1947-48) de Dimitrii Shostakovich (1906-1975); el espléndido movimiento inicial de la *Sinfonía I* (1950-51) de Henri Dutilleux (1916), así como el tercero de la *Sinfonía II* (1960) de William Walton (1902-1983), o el pasacalle, tocata y coral con que termina el *Concierto para orquesta* (1951-54) de Lutoslavski, entre otros. Por último, el compuesto por Robert Gross (1914) en 1974, algo inerte y otro tanto desacostumbrado: para violín y órgano, con escritura serial.

La presencia de dicho pasacalle y el uso expansivo que el compositor mexicano hace de sus posibilidades morfológicas, arquitectónicas, muestra a Chávez "... no como un (mero) testigo de la historia, sino un colector que combina sus fragmentos enigmáticos" (Robert Hughes), quien por supuesto aporta vitalidad inédita así como esclarecimientos renovadores sobre su índole y devenir, a manera de hermeneuta.

Del mismo modo puede decirse que en esta partitura Chávez se vuelve el exégeta de su propia visión. Pues además de lo señalado, simultáneamente pone de relieve el impacto decisivo de las formas clásicas para su obra y en ella.

A la vez, queda de manifiesto en la *Sexta sinfonía* esa manera gradual en que Chávez fue optando por lo austero como clima dominante para su materia sonora. Asimismo la severidad marca de manera indeleble, patente, tanto a *Discovery* (1969) como al *Concierto para trombón* (1976).² Lejos quedan: la vivacidad nerviosa del *Concierto para piano*, cuyo primer movimiento se sitúa en terrenos vecinos a la extroversión atlética (hercúlea); la sensualidad exuberante del "tango" en *H.P.* o la delicadeza de la zarabanda para cuerda, exquisita a su vez en los nocturnos. Queda distante, voluntariamente, el ascetismo del "preludio" de la (misma) suite de *La hija de Cólquide* (1943), con sus solos para instrumentos de madera: Chávez ha dejado en el camino su depurado dibujo gregoriano, para optar por la epifanía del rigor, apoteosis tajante de la abstracción.

El ingenio creativo de Chávez se vuelve cada vez más severo, tornándose difícil para ejecutantes y consumidores de modo estimulante. Entre los rasgos que caracterizan esa veta rigorista se encuentran: la pujanza adusta; contrastes estrechos, lejos de toda ostentación; una complejidad de acentos inimitables; siempre sorprendentes; desarrollos coherentes al extremo (de fisonomía hosca para algunos), obtenidos por medio de estrategias donde la proeza se constituye en norma, hasta alcanzar la maestría –escalofriante– del superprofesional, a quien preocupan de manera extrema la vida y salud de la música.

Al escribir de tal manera, la energía que anima a este compositor resulta a un tiempo enfática, incisiva y radiante: indoblegable. Así como viola con frecuencia los cánones de los establecido, sensato o contingente. Por fortuna.

Cuando rechaza el significado manido de estos términos, se consolida, tajante, el Chávez draconiano, exacto, inclemente.

En una posición que puede tomarse como muy cercana al sojuzgamiento o bien adscribirsele una naturaleza apodíctica, pues no admite réplica ni contradicción, Chávez –devastador– parece escribir *ex cáthedra* en la *Sinfonía VI*, sin por ello perder sus mejores cualidades o características descritas por Yolanda Moreno:

Chávez mantuvo en su concepción sinfónica los principio esenciales de la sinfonía clásica: el conflicto y el antagonismo temático, así como la resolución del conflicto o la síntesis, pero [...] conservando como principio generador el trabajo motivico que más lo acercaba a su inclinación polifonista.

Lo que destacó en su estilo personal fue el uso de una orquestación inusual e imaginativa, especialmente en los momentos que consideró necesario subrayar una disonancia armónica. El uso original de los alientos y las mixturas en las que predominan metales y maderas, le dio una calidad moderna y ácida que tornó distintiva su obra.

Magistral tanto al servirse de las formas clásicas como de la no repetición, Chávez traza un autorretrato inmejorable de sus aspiraciones y cuanto entraña su obra cuando escribe en *El pensamiento musical* (1958-59):

... un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios.

¹ Lo que difícilmente ocurre en la materia sonora de Chávez.

² La Sexta: música insomne, no parpadea, antagónica a todo onirismo.

Pasión y fulgor de Carlos Chávez

La muerte de Carlos Chávez, a diferencia de lo que mucho se ha repetido, no significó una pérdida. Por lo contrario, enriqueció momentáneamente las opciones de entonces, al acarrear la consecuente puesta en relieve de su obra, misma que durante los años anteriores no había merecido la atención que requiere.

A esta ejecución de la música escrita por él, en meses posteriores inmediatos a su desaparición, lo mismo en la ciudad de México que en provincia concurren tanto la muerte del compositor como el homenaje nacional organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Así, la urgente renovación de encuadre, el análisis y frecuentar constantes del catálogo de éste, uno de los músicos fundamentales del México moderno, hicieron cobrar otra dimensión a su actividad creativa.

Tal como lo ejemplifica de modo inmejorable la *Sinfonía III*, no constituye la suya —por lo general— una música que se entregue con facilidad al oyente. Se trata de un producto sonoro que responde en buena parte al proceso de evolución —estética, técnica, artesanal, expresiva— personalísima del autor, quien jamás tuvo como rasgos distintivos el hacer concesiones, la autoindulgencia o búsqueda del aplauso inmediato.

Chávez se dedicó con devoción a integrar, así como fortalecer, un lenguaje que en sus vertientes estructural y expresiva fuera actual en su momento, sin recurrir al estereotipo o fórmulas manidas de probada eficacia. Sus búsquedas en terrenos inéditos, explorativos, le llevaron a un método enteramente personal de gestación y manejo de materiales, dentro de un obstinado sentido práctico, que no por ello perdió de vista la fantasía creadora.

Así, una de sus obras características —y más logradas— toma cuerpo en la *Toccata para instrumentos de percusión* (1942): a la vez que maneja una fuente sonora hasta entonces poco habitual, esencializa varios giros mexicanos. Constante esta última de cierta vertiente en su escritura. No sólo en aspectos rítmicos, como tanto se ha repetido. Chávez efectúa hallazgos sorprendentes: el color de la dotación dispuesta por las dotes estratégicas del compositor, se utiliza con un despliegue imaginativo magnífico que pone de relieve —a la vez— su profundo conocimiento de dicha familia instrumental, así como agudo sentido del artesanado y capacidad de invención.

A su vez y a pesar de cuanto la leyenda quiere, puede observarse en algunas músicas de Chávez decidida alegría, que incluso llega a ser exuberante; tal resulta el caso de su *Sinfonía india* o el movimiento final de la *Cuarta sinfonía, "Romántica"* (1953). Chávez, como sucede con frecuencia con los creadores musicales de primera importancia, tiene varias líneas de fuerza que concurren a la formación de su estilo o vocabulario, y simultáneamente encarnan tantas otras posibilidades anímicas, formales o estéticas.

La obra de Carlos Chávez puede aparecer en ocasiones monumental, escultórica —*Concierto para piano* (1938), *Tercera sinfonía* (1951)—, así como alcanzar un sentido de cálida intimidad —*Zarabanda para orquesta de cuerdas* (1943); orquestación

de Club Verde, en la Obertura republicana (1935)—, o bien situarse en un registro de sabrosa vitalidad: *Zandunga*¹ de H.P. (1926-27), *Tambuco* (1964) para percusión, y el *Estudio a Rubinstein* (1974) para piano.

Con todo, las partituras más representativas suyas se vuelven aquéllas en donde la propia materia musical y sonora constituye a la vez objeto, centro, meta y preocupación fundamentales; *Diez preludios para piano* (1937); *Sinfonía de Antígona* (1933) —esta última con todo y su evidente carga de orden dramático—; *Solt I* (1933), para instrumentos de aliento; *Upingos* (1957), para oboe solo; *Invencción* (1958), para piano.

Un catálogo de tan extrema diversidad lleva implícita la posibilidad de investigar —y se vuelve estímulo para quienes se acerquen a él— con ánimo abierto. La música de Chávez, y él con ella, encarnan una afirmación del sentido vital: la muerte del compositor difícilmente puede establecer una pérdida, por lo tanto.

Sin embargo, resulta notable hasta qué punto la pasión está ausente de la música compuesta por Chávez. Para él componer a pesar de haber evidenciado en varias ocasiones su capacidad lírica, como en los *Cuatro nocturnos* (1939), sobre textos de Xavier Villaurrutia (1903-1950) o su ópera *Los visitantes* (1953) se ubica en una circunscripción fáctica², donde los objetos sonoros —que la mayoría de las veces se antojan tangibles— podrán ser establecidos, ordenados o contrapuestos de manera cabal, de acuerdo con un calibre asimétrico (por así llamarlo).

Así, conceptualmente, Chávez persistió en mantenerse alejado —mediante un gesto de volición magnífica—, de toda posible actitud romántica.

La obsesión de Chávez era el trabajo. Edificar instituciones; la enseñanza; conducir al público en terrenos de lo radical y/o novedoso; sumergirse en la polémica: en esos actos suyos residía la pasión.

Con rigor extremado, sin darse tregua alguna, con tanto saber como afecto e intensidad, Chávez situó a México, en términos propios, en el mundo moderno de la música.

¿Cómo explicar este fanatismo invulnerable sino a través de la misión, el apostolado? (Quizá sería más preciso escribir “la visión del apostolado”). Así como el general Charles de Gaulle (1890-1970) se hizo siempre cierta idea de Francia, Chávez tuvo cierta idea —siempre frente a él— acerca de la música, especialmente de la música mexicana y la música en México.

La música que necesitaba ser oída, **debía** tocarse, consumirse y orientar en México. El resultado fue una posición bíblica, “el que no está conmigo, está contra mí”, cuyos márgenes de tolerancia ocasionales (porque, a pesar de todo, los tuvo) abarcaron —en el caso específico de la música escrita en México— apenas algunos entre los compositores de las generaciones sucesivas a la suya aunque no hubieran sido sus discípulos directos: Salvador Moreno (1916), Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) y Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), en estrecho margen.

Mucho se ha hablado, sin llamarlo así, del cesarismo —o, si se prefiere, bonapartismo— de Chávez. Y la idea no parece del todo inexacta, porque la toma de posi-

ción resultante apenas si está algo lejana al dogma de David Alfaro Siqueiros (1896-1974): "No hay más ruta que la nuestra". Lo que no deja de resultar sorprendente en alguna forma, si se considera la actitud –muy abierta– de Chávez en otros terrenos artísticos.

Porque fue Chávez como director del INBA quien contra viento y marea –según quiere la locución popular– llevó a Rufino Tamayo (1899-1991) hacia primer plano; promoviendo su tarea como muralista en un momento sumamente difícil, pues el pintor mexicano se encontraba literalmente satanizado por sus colegas más relevantes, quienes insistían en permanecer aferrados a lo que se ha convenido en designar como "escuela mexicana de pintura"³.

Con dolorosa frecuencia se vuelve posible corroborar el caso de alguien (como ellos) con mente muy abierta en artes ajenas a la que ejerce mientras en la propia guarda una posición monística, totalitaria.

Incluso fervorosos partidarios de manifestaciones "avanzadas" en otras artes, en la suya son cautos, hasta conservadores, quizá reaccionarios o moderados (si tal término cabe).

Tras la digresión, no sería del todo injusto intentar, en consecuencia, definir la música de Chávez como oxímoron patente: "el ardor refrigerante, " ...que soy fuego, me congelo; que soy hielo, que me abraso". En Chávez: "Lo glacial y lo cordial ahora se confunden definitivamente". (Octavio Paz)

"Con los brazos glaciales de la fiebre". (José Gorostiza)

"Sobriedad exasperada". (Octavio Paz)

Al igual que Britten –situado estéticamente en las antípodas–, Chávez alcanza una posición tan sólida en un mundo musical de tendencias antagónicas y exaltadas experimentaciones porque como compositor permanece fiel a su propia imagen, sin descuidar por ello la evolución. (Esto constituye la fuerza y limitación de ambos). El universo sonoro que creó cada uno de ellos se evidencia homogéneo aunque diverso, resultado de una fuerte autonomía: con inteligente criterio absorbió cuanto pudo enriquecerle y rechazaba aquello que le era ajeno.

Imposible soslayar aquí otro proceso notorio: el de su filiación política, idéntico al aburguesamiento experimentado por la Revolución Mexicana, creando simultáneamente el bloque aplastante de un partido que se quiere único. En los inicios de su madurez, Chávez enarbola un nacionalismo encendido, militante, pues escribe la *Sinfonía proletaria "Llamadas"* (1934) en conjunción a los murales de Diego Rivera (1886-1957) en la Secretaría de Educación Pública. Durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-52) forma parte de la administración, como funcionario por igual brillante y controvertido. Manifestante después (por lo general) de posiciones oficialistas, Chávez describe de esa manera una trayectoria plenamente inscrita en ciertos vectores primordiales del acontecer –peor y óptimo– sociohistórico mexicano.

El organizador, quien estructura una política cultural, funda y dirige dependencias artísticas; el analista de fenómenos y situaciones, dotado de una muy particular perspectiva (no siempre justa, siempre fundamentada); el personaje público ferozmente insultado y aplaudido con igual énfasis; el que promueve y difunde, así como el maestro, se asimilan hoy todos a su principal dimensión: el creador, donde permanece lo mejor de sí mismo, con sus flaquezas y hallazgos.

Así, al presente Carlos Chávez, sin excluir sus fluctuaciones, encarna primordialmente en el compositor Carlos Chávez, quien descubre e inventa sonidos: suma y síntesis de todas aquellas líneas y superficies prismáticas que integraron a través del tiempo su contradictoria, espléndida figura humana. "Riéndose, solemne, /y quebrándose, indemne". (López Velarde)

¹ La ortografía de zandunga para referirse a esta danza en *H.P.*, al igual que la del término *toccata* como título de la partitura para percusión compuesta por Chávez en 1942 sigue aquí la establecida por el catálogo completo de sus obras que publicó la SACM en 1971, realizado por Rodolfo Halffter, Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñoz Hernández.

² Fáctico: Perteneciente o relativo a hechos. Basado en hechos o limitado a ellos, en oposición a teórico o imaginativo.

³ Aun cuando Raquel Tibol ha manifestado su desacuerdo en forma más que fundamentada, retengo mi encuadre y las consideraciones derivadas del mismo. Un juego dialéctico aporta validez, en forma equitativa, a dos puntos de vista diferentes e incluso antagónicos.

Texto publicado en el programa del Concierto 7,
interpretado el 5 y 7 de abril de 1991 por la
Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Enrique Diemecke.

Música mexicana en el siglo xx

En 1927 el país recibía fuerte impulso cultural bajo la égida de José Vasconcelos (1882-1959), quien como secretario de Educación impulsó valores nacionales genuinos con un empeño y vigor tales que le valieron el título de "Maestro de América": fue en esa época –*grosso modo*– que se instauró la Escuela Mexicana de Pintura.

Asimismo Vasconcelos trató , como muy acertadamente dice Luis Sandi (1905-1996), de "inventar la música mexicana", dado que ya teníamos sistemas en filosofía, en pintura y en literatura. Quizá sin proponérselo del todo, Vasconcelos contribuyó a que esto sucediera al encargar al entonces joven compositor Carlos Chávez, su ballet *El fuego nuevo*. En 1921 Chávez había realizado un concierto integrado exclusivamente con obras suyas, entre las cuales destacó un revolucionario (para la época) *Sexteto para piano y cuerdas*¹.

Para el compositor éste fue el inicio de una época de lucha incesante y de trabajo infatigable, cuyo ciclo no termina aún². De ahí empezaron a surgir, con la fundación de la Orquesta Sinfónica de México, una valiosa serie de obras mexicanas.

En el catálogo de Chávez fueron sucediéndose: *H.P. Sinfonía de baile*, *Corrido del sol*, *Sinfonía de Antígona* –una de sus obras más notables– *Sinfonía india*, etc. Con el tiempo, a partir de 1937, su música fue tomando un aspecto purista y sobrio, lleno de novedosas situaciones: *Concierto para piano*, *Diez preludios*, *La hija de Cólquide*, *Toccata para instrumentos de percusión*, *Cuatro nocturnos*; periodo que culmina en una sublimación paralela a la de Rufino Tamayo, acorde a las necesidades expresivas actuales, tan distintas de las de 1940.

A la actual etapa pertenecen la *Tercera sinfonía* (su obra maestra, junto con *La hija de Cólquide*), la *Cuarta "Romántica"* y la *Quinta* para orquesta de cuerdas, principalmente.

El trabajo tenaz y laborioso, la cuidadosa y equilibrada elaboración de los materiales usados así como los profundos conocimientos contrapuntísticos, hacen de él una figura muy importante en el panorama de la música contemporánea. Música cerebral la suya: reivindicando este término a manera de elogio, pues ha sido aplicado a la creación de Chávez muchas veces en forma peyorativa.

¹ Origen del encuentro, decisivo, entre Ramón López Velarde y Carlos Chávez. El propio compositor lo ha relatado de manera conmovedora: "Once años mayor que yo, resultaba enorme diferencia cuando yo era un jovencuelo; lo veía con tanta admiración como apocamiento; verlo y estar cerca de él, me 'chiviaba' como hoy se dice. Pero la admiración pudo más que la timidez. Era el año de 1921 y yo preparaba para el mes de mayo lo que fue mi primer concierto público presentando obras mías. Deseaba yo ardientemente que algunos maestros me avalaran con su presencia. Estaba yo ensayando una de las piezas del programa, mi Sexteto para piano y cuerda, en el Círculo Chihuahuense, situado en la esquina de Bolívar y Uruguay. Un amigo mío sabía de mis deseos y me dijo, 'yo voy a llevar a Ramón a uno de

tus ensayos'. Una mañana, fines de abril o principios de mayo, a medio ensayo vi entrar a López Velarde al saloncito en que estaba yo ensayando, paré la ejecución y me dirigí a él, con una emoción paralizadora lo saludé, le dije mi alegría de verlo, y seguí ensayando, porque lo que yo quería era que él oyera mi música. Tomó asiento y escuchó en esa actitud, impassible y cortés, muy suya; después de un largo rato se levantó y yo fui hacia él; al despedirse me dijo, 'Carlos, me alegro de haber venido'. No hizo mayor comentario ni yo lo esperaba: su sola presencia me hizo sentirme orgulloso".

² Aun cuando resulte evidente, debe hacerse notar que –dada su fecha– este texto fue escrito cuando Carlos Chávez estaba vivo aún y compondría posteriormente varias obras sustanciales.

Fragmento de un artículo publicado
en el periódico *Excélsior* el 5 de febrero de 1961

Y mi bosque madura

Antes del concierto que marcó el principio del Homenaje Nacional a Carlos Chávez, cuando el foro estaba vacío: las músicas abiertas sobre cada atril de los instrumentistas velaban a manera de semicírculo de aves silenciosas, cuyas alas desplegadas para el vuelo anunciaban ya la epifanía del compositor mexicano.

La suya es la historia, como escribiría André Maurois (1885-1967), de un hombre que con valor heroico persiguió la verdad a través del éxtasis de la voluntad creativa, que tropezó con la indiferencia, la agresividad y el entusiasmo de los hombres, con el misterio y la realidad del universo sonoro, con sus propias flaquezas y virtudes innegables: pero que optando por renunciar a todo para liberar las imágenes musicales, vio entre cuatro paredes en su estudio, ante su piano, lo mismo que en el desafío magnífico del foro en un teatro, en la soledad y el combate, en el dolor y el trabajo, abrirse aquella puerta a la que ningún músico había llamado antes. Con lucidez, arrastre y entereza nos reveló en nuestro propio medio la fuerza y estímulo que residen, más allá del pintoresquismo, en objetos sonoros vistos durante mucho tiempo con paternalista condescendencia.

Fue el primer compositor mexicano en alejarse plenamente, con tajante radicalismo, de las actitudes sentimentales que impedían percibir a muchos la vitalidad, refinamiento, poder hipnótico y alcances, de todo aquello cuyos extremos podían ubicarse para auspiciar la ruptura en la flauta de carrizo y la danza de las máquinas.

Lo nutrieron por igual la pirámide y el ruido, la canción de los pescadores indígenas y el rascacielos. Su música se establece a veces violenta, otras llena de afecto, siempre construida al extremo (**su pérdida y su gloria**) de una tensión enfática. Esta música se empecina de modo voluntario en un frecuente y saludable ignorar las limitaciones antropomórficas en sus intérpretes y auditorios virtuales. Ruda, áspera de genio, su materia sonora opta –sin embargo– en ocasiones por la serenidad contemplativa y una ascética concentración de timbres, muy concreta como en el *Concierto para trombón* (1976), obra que reúne todas estas características.

Sus partituras no describen ni insinúan, no acogen complacientes; lúcidas evitan el aplauso fácil, han sido siempre esculpidas (y/o edificadas) con terquedad, vencen una vez y otra –a través de su manera personalísima de llevar a cabo cualquier elaboración o desarrollo– en el enfrentamiento, con implacable e intrincado rigor.

Algunas veces, nuestra naturaleza hedonista y falible reclama un punto de distensión, una secuencia que relaje tan inexorable contexto. Chávez, impávido, continúa su tarea de robustecer y polarizar nuestra aptitud auditiva como consumidores. Las simpatías o diferencias que resultan suelen ser determinantes; en y para el medio mexicano.

Quienes le asumimos, llegamos con frecuencia exhaustos, con él, hasta el final; el suyo encarna un tenaz estímulo a nuestra capacidad atlética, mediante esa severa vehemencia que –tal como se vuelve indispensable reconocerlo– para muchos permanece obscura e indescifrable.

Aquellas obras –como en *Concierto para piano* (1938 rev. 1969) y el *Concierto para violín* (1948)– en que Chávez alcanza su más alto rendimiento, por la fusión y equilibrio de esa apabullante energía que lo caracterizó, con las dimensiones artesanales específicas del oficio así como su rastrear situaciones acústicas sumamente novedosas, alejándose de lo grandilocuente o sobrecargado, impugnan en consecuencia, de manera violenta, toda mediocridad, la autocomplacencia, lo predecible, la receta de sensiblería caduca, el lugar común y el academicismo senil, con toda su ajada carga de frases hechas, convencionalismos, halagos fáciles, pereza conceptual, misoneísmo y cobardía.

Por consiguiente, cabe esperar que el debate sobre Chávez continúe, tan intenso como hasta ahora: cuando el unísono conformista del elogio cae sobre un compositor sin admitir la posibilidad del análisis crítico, se inicia el inclemente proceso de idolización. Dogma gélido y aplastante a evitar mediante el examen constante, la bienvenida al tonificador antagonismo y a la actitud polémica, situaciones que el propio Chávez nunca rehuyó.

Carlos Chávez prevalece ante todo como el compositor quien descubre e inventa sonidos: suma y síntesis de todas aquellas líneas y superficies prismáticas que integraron a través del tiempo su contradictoria, espléndida, figura humana.

Eduardo Mata (1942-1995) –discípulo ejemplar– así pareció querer darlo a entender, cuando repetidamente, en un gesto conmovedor, al agradecer los aplausos en el Concierto del 27 de agosto de 1978, –como parte del Homenaje Nacional– colocó las manos sobre su atril de director donde se encontraban las partituras de Chávez.

En este momento, en este país, resulta necesario para intentar una aproximación a Carlos Chávez, servirse de las palabras de Marcel Proust (1871-1922) acerca de John Ruskin (1819-1900): “Muerto, continúa iluminándonos como esas estrellas extintas cuya claridad nos llega aún”.

Proceso núm. 96, 4 de septiembre de 1978

Nueva carta a un amigo

El mensaje habitual, correspondiente al 13 de junio, se había retrasado. Innecesario suspender –aun cuando sólo fuera momentáneamente– la serie acerca de los dos músicos franceses, Milhaud y Honegger, cuyo centenario ocurre ahora, en 1992. Esto aun cuando –cabe señalarlo de paso– tuviera relación en diagonal con Carlos Chávez, quien dio a conocer en México la obra de ambos; tal como lo hizo con la música escrita por aquéllos entre sus contemporáneos más relevantes que gozaron de su predilección e interés.

Y posteriormente, a manera de coyuntura esperaba con cierto apremio la –un tanto insólita– audición de las *Tres miniaturas* para cuarteto de cuerda, de Gustavo E. Campa (1863-1934). Tenía –neciamente– en el fondo, la secreta esperanza de una revelación, para valorar una partitura mexicana quizá postergada de manera injusta y poner en relieve así los méritos de **otro** compositor mexicano, cuya obra fue **también** interpretada alguna vez por Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica de México.

Imposible llevar a cabo tal tarea, pues las *Tres miniaturas* dan cuerpo a una partitura sin gran importancia; cierto: llena de encanto, pero nada más. Se trata de una obra escrita con marcados cánones convencionales, invención módica y timidez estilística dentro de su identidad como pastiche. Sin embargo, todo esto resulta secundario ante su condición: tributaria al eurocentrismo, carente por completo de identidad nacional o un perfil decidido con rasgos mexicanos individuales, tanto en directivas estéticas como lenguaje. Música algo anacrónica, opaca, en consecuencia.

Desde el otro lado del debate, fácilmente podría alegarse que tal intento descriptivo se vuelve susceptible de ser aplicado a varias partituras (también de cámara) compuestas por Manuel M. Ponce (1886-1948).

Sin embargo, resultaría obvia de inmediato la circunstancia distintiva: aun cuando un sector de cierta amplitud en la obra de Ponce conserve rasgos salonescos –que bañan por entero las *Miniaturas* de Campa– hay siempre en el autor del *Concierto del sur* un decidido toque nacional así como la actitud correspondiente (por tibia que pueda considerársele, eventualmente).

Y contra el clima ajado que permeabiliza y envuelve las *Miniaturas* de Campa, emprendió la lucha Carlos Chávez; con eficacia y lucidez tales que volvió innecesarias (superfluas, a decir verdad) las fragancias de dicha **zona sepia**, cuyos dominios se prolongaban más allá de su consistencia frágil y reticencia agresiva hacia el pensamiento moderno durante las primeras décadas de este siglo, tanto como las líneas de conducta derivadas del mismo.

Para contrarrestar todo aquello Chávez edificó instituciones, imprimiendo vigorosa renovación a otras e hizo oír las voces entonces nuevas. Aportó así a la tarea artística mexicana un fuerte hálito de frescura y empuje, poniendo de manifiesto una energía expansiva.

Por supuesto, Campa tenía también una concepción de lo mexicano y defendió lo que en su tiempo significaba una postura –aunque moderada– genuina. El texto

que Campa escribió a la muerte de Ricardo Castro (1864-1907) da testimonio de ello, en forma por igual conmovedora, elocuente y válida.

Necesario intentar el deslinde a través de un método comparativo un tanto rudimentario: lo de Campa no pasa de constituir una dolorida elegía en tono íntimo; a diferencia, cuanto Chávez emprendió tuvo los caracteres épicos de una gesta, cuya riqueza y bríos producen asombro marcado, pues México vive aún sus resonancias.

Proceso núm. 818, 6 de julio de 1992

Y mi voz quema dura

Voluntariamente, interrumpo la serie de artículos –iniciada la semana anterior– acerca de la *Sinfonía lírica* (1923) de Zemlinsky (1872-1942), a la vez que asumo esta redacción en primera persona, porque:

Hoy, 2 de agosto, se cumple el cuarto aniversario de la muerte de Carlos Chávez y, al igual que en los anteriores, (hasta el momento de escribir esto) no se sabe haya alguna ceremonia oficial prevista. Nadie habla de ello. Ninguna de las orquestas activas en la ciudad de México ha previsto una sesión con sus partituras sinfónicas. Nulo homenaje. Apenas el soslayo usurpa funciones conmemorativas.

A pesar de ello, Carlos Chávez constituye una de las figuras fundamentales para la vida musical mexicana, en la primera mitad del siglo xx. Vale la pena insistir.

En un complejo sistema de círculos concomitantes, su actividad abarcó los más diversos terrenos de la tarea musical: composición, dirección de orquesta, ejecución (como pianista), pedagogía, promoción, investigación, administración. Tan amplia como rica, la suma de tareas desempeñadas por Chávez, hace oír con fuerza, aun hoy, sus resonancias en el ejercicio de la profesión musical en México: varios de sus discípulos son figuras importantes en diversos aspectos del contexto (Galindo, Mata, Quintanar); de la misma manera, algunas de las instituciones fundadas y dirigidas por él, desempeñan un papel relevante en un proceso que continúa desarrollando sus manifestaciones orgánicas (Instituto Nacional de Bellas Artes; Orquesta Sinfónica Nacional).

Asimismo las partituras escritas por Chávez, especialmente en su última etapa, permiten a no pocos músicos mexicanos disponer de modelos virtuales excelentes; capaces de nutrir su respectiva identidad y servirles como referencia, lo mismo histórica que estética o artesanal, en más de una ocasión. (Resulta sorprendente observar la afinidad manifiesta entre uno de los últimos *Caprichos* para piano de Chávez y la escritura de Federico Ibarra en algunas de sus obras para teclado).

Desde los inicios mismos de su carrera, Chávez se coloca voluntariamente bajo el signo anticonvencional: una de sus primeras apariciones en público es como pianista en un recital Claude Debussy (1862-1918), el cual fue realizado por los alumnos de Manuel M. Ponce. Ahí –a la edad de trece años– interpreta el *Claro de luna* (1890-1905) del compositor francés.

Esto significa –en la época– un gran desafío, pues la sociedad mexicana persistía en aferrarse a los patrones archiconservadores heredados del régimen dictatorial, al que había derrotado la Revolución apenas en 1910.

En las décadas siguientes Carlos Chávez irrumpe con fuerza en el territorio cultural mexicano, que gracias a la admirable estrategia de José Vasconcelos experimenta una renovación a la vez drástica y cardinal. Así, al lado de los inicios del muralismo mexicano y la novela de la Revolución, con idéntico arrastre, Carlos Chávez escribe su ballet *El fuego nuevo* (1921), mexicano abiertamente, tanto en raigambre como filiación y carácter. En 1929 funda la Orquesta Sinfónica de México: durante 21 años

centro, eje, motor y fuente de una vida musical vigorosa que pudo, quiso y supo, ser simultáneamente nacional y moderna.

Esta orquesta encargó, difundió y estrenó más de un centenar de partituras mexicanas, dentro de un muy amplio abanico de orientaciones, tendencias y técnicas; formó varias generaciones de atrilistas; recorrió el territorio mexicano de un extremo al otro y propició el surgimiento (así como desarrollo) de numerosos solistas, instrumentales lo mismo que vocales.

Todo este fértil inventario encarnó una decidida ruptura con patrones marchitos y hábitos caducos. Por ello –lógicamente– surgió la polémica en torno de Chávez, con gran intensidad. Silvestre Revueltas (1889-1940) quien conoció (y padeció) lo que era la (tan llena de provincialismo como altibajos) vida musical mexicana precedente, ha dejado un vívido testimonio al respecto (precioso, también, por tener un manifiesto sentido del humor):

Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinski, Debussy, Honegger, Milhaud, Varèse, sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cautivadores de la polilla, y el del público que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año y otro también, las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia, de las desgraciadas nueve sinfonías, toda ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables, pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, para colmo de males con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de romanzas de óperas, más viejas y vulgares que un Arco del Triunfo o un plato de lentejas, que le servían a diario –¡todavía!– las academias particulares y el mismo Conservatorio, solidario, solemne, vacío y vistoso como una condecoración diplomática, de todo acto de cursilería musical que sirviera para ayudar al progreso de la holgazanería romántica y la ineptitud profesional.

En estas condiciones la reacción fue violenta, conocimos el alentador siseo, pataleo, denuesto, y agresiva indignación del público apoltronado y perezoso y de los críticos de siempre...

Proceso núm. 300, 2 de agosto de 1982

Chávez: 13 de junio

Una vez más, el Foro Internacional de Música Nueva tomó la delantera –en su edición XI– al dedicar por completo uno de sus conciertos a la producción coral de Carlos Chávez, para memorar el 90 aniversario de su nacimiento.

Si el aplauso significa algo, quiero hacer presentes ahora, en esta fecha, un par de ellos por igual vastos e intensos.

Presencí ambos, me uní a los mismos con el ánimo delirante que sólo la lozanía y arrebató de los 19 años pueden proporcionar, como energía de sustento inmediato.

El 14 de junio de 1958, en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, Carlos Chávez recibía uno entre sus mejores regalos de cumpleaños, pocas horas después de celebrarlo: la Orquesta Filarmónica de Nueva York interpretó su *Sinfonía india*, dirigida por Leonard Bernstein (1918-1990).

Los dones de este músico norteamericano alcanzaron la incandescencia: imprimiendo una velocidad mayor que la acostumbrada al exuberante episodio final, con el arrastre espectacular que caracterizaron sus mejores momentos como intérprete. El carácter hipnótico –logrado por medio de la repetición obsesiva– propio de las músicas mágicas, vio expandir sus bríos durante dicho fragmento hasta el paroxismo, gracias al empuje de Bernstein y los formidables atrilistas de aquel organismo musical ejemplar. No creo exagerar si adjetivo como frenéticos los últimos segundos de tan formidable versión.

La ovación duró más de cinco minutos. Chávez sonreía, irradiando una satisfacción que pocas veces me fue dado verle. A su vez –empapado (literalmente) en sudor– Bernstein y los músicos de la orquesta hacían explícito su homenaje al autor. Chávez, tras agradecer con vehemencia al director y sus huestes la interpretación, levantaba ufano las manos juntas por sobre la cabeza en forma muy similar a la de un campeón olímpico. El público que llenaba el teatro, de pie, compartía la euforia de un momento que, ya al acontecer, era irrepetible.

Y en ese mismo mes, marcado –de nuevo– por el desparpajo impulsivo del periodo juvenil escribí, hace 31 años, la primera entre las series de celebraciones que para festejar el nacimiento de Carlos Chávez, he emprendido desde entonces. (Se cita aquí parcialmente el párrafo inicial, con el sonrojo correspondiente a la redacción ampulosa):

Cuando México entró en la etapa reestructurativa (1929) [...] hizo irrupción un hombre que no habría de abandonar más el proscenio. Alrededor de él como señalado renovador [...] se levantaron apasionadas controversias [...] que no habrían de cesar ni aun con la evidente consolidación de su talento y el reconocimiento internacional...

Otros párrafos, apenas citables, del texto escrito en 1958:

... toda esa música refleja una vigorosa personalidad, un temperamento fuerte, la titánica voluntad [...] Ésta es una de sus características principales: el trabajo, un trabajo incesante, laborioso, paciente, con un impacto y un desarrollo formidables. Su música es la expresión de su personalidad, pues parece crear nuevas sonoridades, dar diferentes sensaciones de las que se habían ofrecido hasta ahora, proponer y resolver, por medio de su arte, problemas y situaciones con características propias, que nunca antes se había encontrado en el mundo sonoro.

Un año más tarde –en 1959– después de un periodo considerable de ausencia al frente de ella como director, Chávez fue invitado a participar en la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional.

3 de julio, también memorable.

En el lapso situado entre ambas fechas, Chávez había dictado la cátedra de poética Charles Elliot Norton en Harvard. Entre sus antecesores: Paul Valéry (1871-1945) y Thomas Mann (1875-1955). Sólo tres músicos la habían ocupado antes del mexicano: Igor Stravinski (1882-1971), Paul Hindemith (1895-1963) y Aaron Copland.

La prensa nacional se había ocupado extensamente de la distinción que entrañaba tal hecho. Entre los artículos más notables aparecidos al respecto –y que contribuyeron decisivamente a alertar la opinión pública al respecto– cabe recordar una extraordinaria serie de entrevistas realizadas por Julio Scherer (1926) con el compositor.

En una forma u otra los asistentes a la sesión orquestal donde reaparecía Chávez, estábamos preparados de antemano para presenciar un acontecimiento extraordinario. En el programa –muy acorde a los lineamientos establecidos por el músico a lo largo de su permanencia a la cabeza de la Orquesta Sinfónica de México desde 1928 hasta 1948– dos estrenos: el ballet *Agón* (1953-57) de Stravinski, entonces reciente y de marcada renovación en su escritura, así como la versión definitiva de la *Sinfonía IV "Romántica"* (1951-53) del propio Chávez, encargada por la Orquesta de Louisville, con un tercer movimiento completamente nuevo.

Al aparecer Carlos Chávez por la puerta metálica –situada en primer plano al lado izquierdo (punto de vista del espectador)– sobre el foro del Palacio de Bellas Artes, se oyó el inicio de un aplauso que en apariencia sería el acostumbrado, de cortesía, para recibir a cualquier director o solista. Sin embargo fue notorio cómo aumentó el volumen sonoro de este saludo, al acercarse Chávez al podio. La bienvenida no decrecía según suele ser habitual sino, por lo contrario, incrementó su viveza en forma manifiesta. Gradualmente fue alcanzando la potencia acostumbrada para las manifestaciones que se escuchan **al terminar** un concierto memorable.

Chávez se dispuso a iniciar la ejecución y el aplauso no se aminoraba. Esto lo llevó a girar el rostro hacia la sala y agradecer levemente. El público no cedía: continuó con fuerza. De pronto, como si hubieran estado de acuerdo con el auditorio, los músicos de la Sinfónica Nacional comenzaron a aplaudirle con igual vehemencia.

Visiblemente conmovido, el compositor hacía genuflexiones continuas y se llevó los brazos al pecho. Con la cabeza baja hacia adelante, en actitud similar a la de una meditación permaneció durante dos minutos y medio. En total fueron cuatro los que duró aquel tributo elocuente, cuya codiciable temporalidad he querido evocar ahora, al cumplirse noventa años del nacimiento de este creador mexicano decisivo.

Proceso núm. 658, 14 de junio de 1989

Anecdotario

A fin de memorar el nacimiento de Carlos Chávez en 1899, cada año publico en estas mismas páginas y fecha un artículo acerca de su obra o personalidad. Opto ahora por el sucedido anecdótico como vertiente central, a manera de impresiones contiguas sobre el rostro cambiante del mismo ser humano, en una especie de iconografía escrita.

He aquí algunos entre los acontecimientos que me tocó vivir al lado del músico mexicano:

El 5 de agosto de 1966 Chávez dirigió la Sinfónica Nacional para acompañar a Henryk Szeryng (1918-1988) en su propio *Concierto para violín* (1947-50).

Tras asistir al ensayo pregeneral en el Palacio de Bellas Artes, nos reunimos en el camerino del Maestro Chávez algunos amigos suyos así como el solista.

“¿Por qué no vamos a comer juntos?”, propuso el compositor amistosamente. Aceptamos con entusiasmo, optando por el restaurante Prendes dada su cercanía al teatro.

La mesa estaba llena de animación: Eduardo Mata, Héctor Quintanar (1936), Chávez, Szeryng, alguna otra persona, y yo discutíamos vivamente, de manera cálida, acerca de las características del *Concierto para violín*: partitura magistral, en la que Chávez dejó algo de lo mejor de sí mismo con tanta sabiduría como expresividad, fluidez y destreza.¹

La comida transcurrió así, de modo placentero. Por supuesto Chávez pagó la cuenta: nunca dejaba que alguien lo hiciera por él.

Al salir, caminamos sobre Dieciséis de Septiembre hacia la calle de Gante, donde estaba su coche en un estacionamiento.

Fingiendo un desamparo pueril Szeryng exclamó:

–¡Ay Carlos! Cómprame el periódico por favor. No tengo dinero mexicano.

Pasó una niña de cuatro o cinco años vendiendo *Últimas Noticias*, publicación que entonces todavía se dejaba leer.

–Oye chiquita: ¿cuánto vale tu periódico?, preguntó Chávez.

–Un peso, señor, fue la respuesta.

Chávez extendió un billete de cien pesos (suma considerable en aquella época):

–Ten... es para ti. Guárdalo muy bien. No lo vayas a perder.

En el rostro de la pequeña surgió una sonrisa, mirándolo con gratitud. A su vez, Szeryng enrojeció.

Una vez más Chávez había actuado “en Gran Señor”, como decía Igor Markévitch (1912-1983) acerca de su colega, hacia el que más de una vez expresó clara admiración.

Con gran elegancia, de manera tajante, el gesto de Chávez dio en el blanco: la legendaria tacañería de su amigo, el violinista polaco-mexicano. A la vez puso de manifiesto, en forma elocuente, la generosidad que le caracterizó invariablemente. (Era “el ogro con corazón de oro”, diría el lugar común).

Durante un ensayo distinto (ahora en el Teatro Regina) –como parte de las sesiones preparatorias para el estreno en México de *Tambuco*, otra de sus obras maestras para la percusión– Chávez arrastraba, literalmente, a los músicos con su preciso, impecable, sentido rítmico y la energía que invariablemente le caracterizó al dirigir.

La ejecución resultaba sumamente compleja en aquel momento. Dados sus requerimientos, Chávez había decidido dedicarle periodos extraordinarios de estudio, para que el resultado fuera irreprochable. Así, con una magna concentración y pujanza manifiesta, Chávez llevaba consigo a los miembros del conjunto, marcando minuciosamente cada detalle, acento, silencio, frase o matiz.

Llegó el momento del descanso. Uno de los participantes solicitó un atril extra, para desplegar su papel y no perder tiempo al dar vuelta a la hoja.

En consecuencia, Chávez llamó al encargado de tales menesteres. Éste apareció visiblemente intoxicado por el alcohol. Eran las seis de la tarde.

Chávez pidió el nuevo atril.

Una vez que el auxiliar satisfizo como pudo –con cierta torpeza– la petición, Chávez lo llamó aparte y de manera afectuosa dijo, poniéndole la mano sobre el hombro:

–Mira Lucio: te tomaste tus copitas. ¿Por qué no mejor te vas a tu casa a descansar? No te preocupes... nosotros lo levantamos todo al terminar.

La bonomía, el tacto y la afabilidad que Chávez era capaz de manifestar, como en aquella ocasión, niegan por completo –de nuevo– la leyenda negra.

La última vez que nos vimos fue en Nueva York, Chávez me obsequió entonces –entre otras– la partitura de *Discovery*, para orquesta.

En su dedicatoria encuentro un reproche cariñoso: como el que sólo puede hacerse entre amigos genuinos, más allá del sentimentalismo. Entendí que –según él– lo había hecho un poco de lado, por no considerarlo ya “un vanguardista”. Eso pensaba. Lo supe cuando leí: “A José Antonio Alcaraz de su ‘viejo’ amigo Carlos Chávez”. Expresión plena de su ternura patriarcal.

Querido Maestro: Hoy como nunca, mi corazón leal se amerita.

¹ Reveladora la carta de Chávez a Bernstein, del 2 de junio de 1964, acerca de la manera como termina su concierto, en una disolvencia: “Pensaría yo en un símil [...]: los finales de las primeras películas de Chaplin [...]: el hombre caminando lentamente, desapareciendo gradualmente, con la espalda vuelta hacia el auditorio”.

Novedad de la música

I

La *Correspondencia de Carlos Chávez* editada por Gloria Carmona como parte de las tareas del Fondo de Cultura Económica reviste particular importancia en medio de las celebraciones correspondientes al noventa aniversario del nacimiento de este compositor mexicano, cuya obra se sitúa –de entrada– más allá del elogio.

Tal tarea trasluce su condición ardua ya desde el planteamiento mismo: recabar el material –así estuviera en su gran mayoría escrupulosamente dispuesto por el propio Chávez– tanto como las consiguientes etapas de revisión, orden y esclarecimiento; el producto presente de tal labor resulta respetable, digno de un aplauso que no ha de escatimarse aquí.

Se da paso ahora a una selección un tanto arbitraria, pero no por ello menos reveladora. Así, en una de las primeras cartas del volumen el poeta Carlos Pellicer se refiere a Tórtola Valencia, objeto de la admiración –entre otros– de Ramón López Velarde.

... Tórtola Valencia es genial como Wagner y como Gaona. Que no te cuenten tocayito. Yo vi en Pittsburgh a las discípulas de miss Duncan, y en Nueva York las vi nuevamente... No hay nada en cuestión del baile colorido como Tórtola. Claro que existe el cuento del ballet ruso, pero los rusos son ochenta o cien, en tanto que Tórtola es síntesis. No te vaya a embaucar la Pawlowa [sic] ahora que va a México. Al lado de Cervantes y de Platón, de Beethoven y de Goethe, está Tórtola Valencia. Y conste que esto lo escribo. Ríete de la carabina de Ambrosio: después de 'conocer' a esa maldita bruja, lo demás vale bolillo...

Esta compilación de la correspondencia de Chávez ayudará sin duda –ente muchas otras cosas– a esclarecer la intrincada naturaleza de los vínculos entre el compositor y algunos de sus colegas mexicanos, especialmente Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas (1899-1940). Acerca de la relación entre Chávez y el autor de *Janitzio* se ha forjado toda una leyenda artificiosamente lóbrega, misma que para quien sepa leer quedará disipada, al menos en buena parte. Se trata de un flujo cambiante, tal como el que se establece –por lo general– entre los seres humanos, con acercamientos y distancias múltiples. En reciprocidad, por supuesto. Durante las primeras etapas de estos nexos, Revueltas escribe (1927?):

...Dirijo la orquesta, lo que da mucha práctica en dirigir mamarrachos: con todo he adquirido algo de técnica en mover los brazos, y casi tengo la certeza de que haré un pasable director de orquesta [...] Empecé antes de venir aquí una porquería que allí está sin terminar y llevaba trazas de estar mejor que el pinche *Batik*, que es lo único que tengo. En San Antonio, pocos días antes de venirme, hice a los muchachos que me lo tocaran. No me

gustó gran cosa porque sentí que debía estar escrito para otros instrumentos que no para cuarteto de cuerda; por distracción puede que lo instrumente diferente.

En 1928, Chávez escribe a Revueltas:

Mi primera impresión fue decirte que te vinieras a colaborar conmigo, pues ya sabes cuánto necesito de una cooperación como la tuya. No pude inmediatamente decirte que te vinieras porque necesitaba ver si podía ofrecerte una cosa segura. Ahora estoy en condiciones de hacerlo y lo que te ofrezco es la dirección de la orquesta de alumnos y una clase de violín en el Conservatorio. Además en la orquesta grande lo más que sea posible [...] Si te vinieras inmediatamente, aunque tu sueldo no empezaría a correr sino hasta el 1 de febrero, no faltaría manera de que durante el mes de enero tuvieras alguna pequeña entrada.

Todos los amigos y compañeros aquí de México se acuerdan de ti como si te hubieras ido ayer y todos hacen los mejores elogios de ti, de tu personalidad y de tu competencia.

Recibe un abrazo y el cariño de tu amigo...

Como resulta proverbial, en medio de todo esto se deslizan las aventuras que provoca la errata o aquéllas a las que pudiera adjudicarse tal naturaleza. Por ejemplo ¿podría alguien explicar el curioso calificativo de **fumigada**, aplicado a la Orquesta Sinfónica de México, en el Prólogo?

II

En medio de la *Correspondencia de Carlos Chávez* de pronto, en una carta de Manuel M. Ponce (París, 1929) se desliza cierto dato que bien pudo haberse prestado a una linda nota al pie de página; oportunidad que sin embargo se desaprovecha: "La Orquesta Sinfónica de París estrenó una nueva obra de Holst. Muy bonita y bien trabajada".

Con toda seguridad se trata de su delicado poema orquestal *Egdon Heath* (1927) derivado de Thomas Hardy (1840-1928), *grosso modo* equivalente en la producción del compositor inglés al *Jeux* (1912) de Debussy por su gran decantación de material y novedosa estructura, a base de células donde el parámetro tímbrico forma parte del pensamiento musical mismo y está ligado indisolublemente a la naturaleza motívica de dichos núcleos, con los que se asocia y metamorfosea.

Poco después, en 1930, aparece —cabe especular— por primera vez el nombre de un compositor mexicano adjunto o simultáneo al de Webern, en un telegrama de Carlos Chávez a Henry Cowell (1897-1968). Esto es más notable porque: 1) el músico austriaco estaba vivo aún; 2) da idea del círculo en que se movía Chávez en los años treinta, así como su cotización o rango en el mismo: "Acepto se publique 36 junto con la pieza de Webern (punto). Afectuosamente".

El sector correspondiente a Claire R. Reis en las relaciones epistolares de Chávez reviste interés singular, elocuente al extremo:

Le estoy mandando una copia del *Cuarteto de cuerdas* del mexicano Silvestre Revueltas, que sin ser "nacionalista" considero extremadamente interesante, si se ensaya cuidadosamente. Le mando también el *Cuarteto de cuerdas* de José Rolón, compositor mexicano de muy profunda cultura que ha trabajado durante años con Paul Dukas en París. Max Eschig publicó *Tres romanzas para canto y piano*, que podría estar usted interesada en conocer. [enero de 1931]

De modo idéntico la lucidez generosa de Chávez queda de relieve, manifiesta, en una carta de Amadeo Roldán (1900-1939):

Fácilmente se puede explicar la alegría que he recibido al llegarme los recortes de crítica de esa ciudad, publicados sobre la ejecución de mi *Rebambaramba* por su orquesta.

Verdaderamente ha sido una grande y enorme sorpresa, primero por ser su ejecución una cosa completamente inesperada y segundo por haber sido usted personalmente el director de la audición... [diciembre de 1931]

La naturaleza monística, irrevocable, de Chávez y su pensamiento se ponen de manifiesto incisivamente en otra carta a Claire R. Reis:

El contrabajo no puede ser sustituido por ningún otro instrumento en mi *Cuarteto de cuerdas*, pero puedo mandarle, en lugar de esta obra un cuarteto de maderas de viento, que también estoy escribiendo para oboe, clarinete, trompeta y fagot. Espero que esto sea satisfactorio para sus propósitos. ¿Me lo hará saber? [diciembre de 1932]

La manifestación más clara, bienvenida por lo tanto, del sentido del humor corre a cargo de Frida Kahlo (1907-1957), con vivacidad y frescura chusquísimas:

Mi querido cuatezón/ aquí va la contestación [...]/ con estilo algo guasón/ pero aprisa y detallada.

... Lo que sepas al respecto/ avísalo por avión/ para que salga perfecto/ al asunto, cuatezón.

... Ya con esta me despido/ a escribir más me niego/ aquí termina el corrido/ de Carlos Chávez y Diego. [marzo de 1936]

En vena gemela –un tanto sopresiva–, Chávez responde:

Perdona la dilación/ en contestar tu misiva/ pero es que la dirección/ de orquestas m'entretenido(i) [...]/ Es suave en verso tratar/ las cuestiones de los *bisnes*/ pero no podrás negar/ qu'es mejor tratar de chismes [...] Ya con esta me despido,/ de ti, poderosa Frida/

y no m'eches al olvido/ pues, ya ves, así es la vida./ Y también al grande Diego/ de las pinturas tan suaves/ dile por hoy, hasta luego,/ de parte de Carlos Chávez.

Giro radical, al aparecer –casi inesperadamente– el episodio de mayor carácter dramático, cuando Henry Cowell escribe desde la prisión:

... Carlos, es una delicadeza de tu parte ofrecermé hacer lo que puedas para ayudarme y agradezco profundamente tu leal y continua amistad, la que aprecio grandemente. Puedes estar completamente seguro que nunca actuaré de modo que pudieras sentir que te has equivocado al depositar tu confianza en mí.

Hay dos maneras en que podrías serme de utilidad, si lo deseas. Si no, lo entenderé perfectamente. Una sería escribirme una carta dirigida a la Junta de Condenas y Libertades Bajo Palabra, en San Quentin. Podrías escribirla desde Nueva York, con membrete en el cual se identifica tu nueva posición allí; se podría declarar en ella lo que piensas de mí como persona y como músico, si se conoce mi carácter como bueno o malo, de hecho cualquier cosa que supieras de mí y que pudiera ser de ayuda para lo que la Junta determinará la duración de mi sentencia, desde el punto de vista del carácter en general, de la capacidad para llevar una vida útil y limpia, etcétera.

El que pudiera alcanzar, o no, libertad bajo palabra, dependerá en parte de que pueda encontrar un puesto conveniente. El puesto en la New School todavía está abierto para mí. Pero es dudoso que se me permitiera aceptarlo ya que es tarea nocturna y una de las condiciones de la libertad bajo palabra es que uno debe estar en casa todas las noches a las diez. ¿Crees que habría alguna posibilidad en México? Sólo sería necesario pagar una muy pequeña cantidad, unos 15 dólares por semana. Por favor piénsalo e infórmame. Mi sentencia es indeterminada, de cero a 15 años... [noviembre de 1936]

III

Curiosamente, contra lo que cabría esperar, la personalidad del poeta Salvador Novo (1904-1974) –a quien unió un vínculo fraterno de gran intensidad, con Chávez– emerge un tanto desdibujada en la correspondencia del compositor. Por lo contrario aquélla de su rival y archienemigo Rodolfo Usigli (1905-1979) aparece aquí claramente perfilada: con dolorida nobleza y nítidas dimensiones morales, en una sola –extensa– carta (“estrictamente personal y privada”) donde además se transparenta la tan embarazosa anécdota que por triangulación confrontaron en un momento dado ambos creadores, al formar parte Chávez del aparato del poder y sus envenenadas resonancias burocráticas (1952):

... en suma, la intención de Seki Sano es realizar, a base de *Corona de Sombras*, una temporada en un teatro comercial y en términos estrictamente profesionales, sin apelar a Bellas Artes para nada más que la función de gala ya aludida y destinada a reembol-

sar el subsidio, o a lo sumo una corta serie de representaciones preparatorias como se hizo en el caso de *Un tranvía llamado deseo* con el gran éxito que usted sabe [...] Quería yo decirle: Carlos Chávez: se encuentra usted enfermo y, aunque sé que más de una vez ha presentado su renuncia y no le ha sido aceptada, se le plantea un dilema con cuernos: por razones de salud y de obra personal, el INBA no le interesa en lo más mínimo y ha hecho usted cuanto ha podido por desentenderse de él. Sin embargo, la confianza del presidente Alemán y la gran capacidad de trabajador que todos hemos reconocido en usted, lo obligan a interesarse por el instituto. Con pocas excepciones, sus colaboradores lo han colocado ya a la orilla del fracaso [...] Agradezco deveras la cordialidad que me mostró usted en nuestras conversaciones, y su deseo, que sé oficialmente sincero, de suavizar una situación que le parece difícil en tanto que a mí me parece natural. Y deseo a la vez, con toda sinceridad personal, que pueda usted recuperar su salud y darnos por fin el beneficio de la gran obra musical que siempre hemos esperado de usted.

Lo abraza cordialmente...

A manera de afortunada antípoda, los visos admirables de la tarea artístico-administrativa de Chávez cobra cuerpo en una nota de Luigi Dallapiccola (1904-1975) que parece concentrar todos los elogios correspondientes en su pertinente discreción:

...Antes de salir de México es para mí un deber y al mismo tiempo un placer dirigirle estas cuantas líneas para decirle lo contento que he estado de mi viaje por su maravilloso país, de haberlo conocido, por fin, personalmente, y de cómo le agradezco que haya usted asistido a mi concierto.

Le envío mis mejores deseos para la buena realización de su trabajo (esto es siempre la cosa más importante) y Dios quiera que nos volvamos a encontrar otra vez... [3 de octubre de 1952]

Días más tarde, el 21 y 22 de octubre Chávez propone a Novo un plan cuya realización final vendría a ser distinta por entero. Vale la pena referirse al primer intento de despegue para este proyecto:

En realidad no ha habido tanta vaguedad en mis intenciones como imposibilidad de encontrar un libro que corresponda a lo que quisiera musicalmente desarrollar, posiblemente porque este último no existe [...] Creo que por lo menos hay de dónde partir. Te mando el guión original con el título tentativo de *Las edades*, en el sentido de *Los soles*, o tal vez, *El diluvio*.

Nada me gustaría más que saber que la cosa te interesa, y que estarías dispuesto a ocuparte de la realización de este libreto. Pienso que nadie mejor que tú podría hacerlo.

¿Lo harías?

P.D. No tengo forma de ofrecerte honorario alguno por este trabajo. Dime si, entendiendo que el libreto fuera el resultado de nuestra colaboración, aceptarías que las

regalías que correspondieran al libretista –si la obra llegara a ser ópera y se representara- se dividirían entre tú y yo por partes iguales.

Y aun cuando Novo dirigió escénicamente el estreno mexicano de *Los visitantes* –la ópera resultado de tal propuesta– otro habría de ser su libretista: Chester Kallman (1912-1975) coautor con W. H. Auden (1907-1973) de los textos para *La carrera del libertino* (1948-51) de Igor Stravinski así como de *Elegía para jóvenes amantes* (1961) y *Las Basárides* (1965) de Hans Werner Henze (1926).

IV

En julio de 1953, Chester Kallman escribe al compositor:

...Aunque me pesa enormemente haberte hecho esperar, debo admitir que estoy contento de haberme “librado” del asunto tanto como para poder abordarlo con frescura. Miles de nuevas ideas se me han ocurrido, todas dentro del marco que hemos establecido. Todo es mucho más claro, los caracteres, la construcción formal, los lazos simbólicos, todo. Mientras escribo descubro que siempre estoy saltando hacia delante y haciendo un verso aquí y allá para las partes que siguen. Cada detalle a la mano parece sugerir otros. Lo encuentro muy emocionante, inútil es decirlo...

El bosquejo del tercer acto lo he demorado hasta que el primer acto quede definitivamente hecho; entonces “sabré”. Y sin ninguna duda...

Espero que encuentres el texto manejable...

Se vuelve fascinante el asistir de manera cercana al proceso creativo (tan complejo) de esta ópera y encontrar de pronto algunas entre las mejores virtudes de Chávez –rigor y precisión, atingencia o pulcritud– presentes en forma perenne; como en la carta del 30 de julio de 1953, que contiene además una revelación insólita: la extensión de la conciencia morfológica de Chávez acerca de los materiales **dramáticos** y la trabazón orgánica resultante, pues el músico señala con un minutaje preciso buena parte del episodio central del primer acto como *Teatro dentro del teatro*.

Las similitudes se manifiestan con fuerza contundente, porque en la misma fecha Kallman escribe a Chávez:

Aquí va la segunda entrega, que nos llevará directamente a la entrada de Cupido y Psique. Debe establecerse la situación total de la ópera; de aquí en adelante hay que sondear, sondear, sondear.

La primera cosa que advertirás es que he cambiado todos los nombres, después de una cuidadosa consideración y de releer y releer el principio del *Decamerón*. De tal modo Elisa se convirtió en LAURETTA (en las notas de mi edición italiana se explica que el nombre de LAURETTA está relacionado con Laurel, en lo que se convirtió Dafne cuan-

do huía de Apolo; se explica luego que este personaje también estaba huyendo de un amante, de allí que me hubiera parecido más adecuado para nuestra heroína que el nombre que se le asignó primeramente).

La amistad entrañable que unió a Carlos Chávez con Aaron Copland queda de manifiesto, con fuerza, en la breve comunicación del quince de agosto de 1974.

Sí, el señor Chávez dirigió al señor Copland, y *Música para teatro* sonó tan nueva y hermosa como el primer día. Este próximo octubre haré la suite de *Rodeo* con la Sinfónica de Albuquerque. Cómo me gusta esta música, podría decir que la estoy descubriendo, he estado oyendo tus grabaciones que me han gustado mucho, más que las de la Filarmónica de Nueva York.

Mucho cariño para ti, mi querido Aaron.

Ahora un gran salto hasta las etapas creativas finales de Chávez, en octubre de 1976 cuando Virgil Thomson (1896-1989) confirma su devoción e interés:

Querido Carlos, el *Etude* de Rubinstein es de lo más impresionante, y muy difícil. Las segundas menores son mucho más difíciles que las mayores. Crean también una mayor complejidad en el sonido. Me encantaría oír tocar la pieza.

Gracias por mandarla.

Siempre lo mejor.

No sin hacer notar que —en la música mexicana— José Rolón había antecedido ya a Chávez al componer un *Estudio sobre segundas*, vale la pena consignar la respuesta del autor de la *Sinfonía de Antígona*.

Querido Virgil:

Me encantó tu comentario acerca del *Etude*. Muchísimas gracias. Tengo una cinta de esta obra tocada por Alan Marks, una hermosa ejecución, y si tienes tiempo me gustaría tocarla para ti. Salgo de la ciudad en un par de días y no regreso sino hasta el 6 de diciembre. Entonces te llamaré para ver si puedes venir a mi departamento a oír la cinta.

Con mis mejores deseos, y mucho afecto.

Y con un testimonio conmovedor acerca de la misma obra termina este intento somero de examen de la correspondencia de Carlos Chávez. En noviembre de 1974 Arthur Rubinstein le escribe:

Estoy profundamente emocionado de su magnífica contribución al homenaje que varios compositores me han ofrecido.

He tenido siempre una gran admiración por su obra fuerte e innovadora, y la composición que me ha dedicado me lo comprueba una vez más.

Permítame expresarle mi gran gratitud por su dedicatoria y esperando tener la oportunidad de decírselo personalmente, quedo de usted con mucho respeto y mi amistad. Su viejo admirador.

Acotación final: Hijos pródigos de una música que ni siquiera sabemos definir, empecemos a observarla.

Las cuatro partes de este artículo fueron publicadas sucesivamente en la revista *Proceso* los días 11 y 18 de septiembre y 2 y 9 de octubre de 1989

Hablar de música

I El aire de familia

En medio del ambiente magnífico, pleno de trabajo, que significa el Taller de Composición, encuentro a Carlos Chávez rodeado de sus discípulos.

Podría extenderme en forma minuciosa, describiendo y calificando el ambiente, la atmósfera, las particularidades y logros de este lugar en el cual reciben entrenamiento **profesional** seis jóvenes, quienes lejos de toda improvisación podrían escribir música el día de mañana; pero no es éste el caso; la personalidad de Chávez, admirada por mí profundamente desde los años de la Orquesta Sinfónica de México, me parece tan importante, que quiero enfocarla, presentando en forma directa, objetiva, tan compacta, clara y concisamente como sea posible su actual periodo de trabajo.

Sus anteriores etapas han sido analizadas, compiladas y reseñadas por personas tan inteligentes como Weinstock y Bal y Gay, o tan terriblemente impersonales como García Morillo, pero es indudable que la actual etapa iniciada, según puede decirse —en cierta forma— guiados por las palabras del compositor, con *Invencción*, será una de las más importantes de Chávez, puesto que la sorprendente madurez de los logros anteriores hacen prever, o bien el posible asentamiento y depuración en el estilo, o bien una evolución.

Los conceptos de Chávez, que suele tener un poquitín de úcase y de bula, lo que les presta un aire particular, y dado que son sólidamente meditados, tras largas reflexiones, suelen ser casi invariables. Si a esto se le añade un ligero toque de picante stravinskiano, se tendrá una idea cercana y a la vez una explicación de muchas particularidades del enfático lenguaje de Chávez.

—¿En qué obras está usted trabajando actualmente?

—En mi sexta y séptima sinfonías¹, la primera de ellas escrita por encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Esto por lo que a composición respecta, pues estoy también ocupadísimo en la corrección de pruebas de ediciones nuevas de mis obras. Entre las más recientes se encuentran la *Chacona* de Buxtehude, orquestada por mí, el *Soli núm. 2* para cuarteto de alientos, estrenado este año y escrito para el Festival Panamericano de Washington, y mis *Siete piezas para piano* (editadas anteriormente por New Music). Todas estas ediciones están siendo hechas por Mills Editions, con la que he firmado un contrato de exclusividad y que se ha obligado a comprar toda mi música.

—¿Con qué propósito escribió usted sus nuevas sinfonías?

—Cada obra tiene sus propios propósitos. Todas las obras son un experimento, a partir del Romanticismo. Cuánto se logra en este experimento, es lo que da el sentido o la descalificación a la obra. Por ejemplo, *Invencción* trata de huir radicalmente

del cliché clásico, o sea de la forma lograda a base de la repetición; éste es un propósito aparentemente negativo, pero en realidad se trata de explorar nuevas formas.

(Honegger habla de la medida de la legitimidad de una obra, conforme a lo que el compositor se propuso realizar en ella y lo que obtuvo.)

—¿Con qué obras anteriores conecta usted sus nuevas sinfonías?

—El estilo es el hombre. Toda mi música, todas mis obras, tienen mi estilo; el estilo es polifacético y creo que es la expresión fundamental de una personalidad, y por lo tanto es una manifestación subjetiva que me resulta difícil analizar en el caso propio.

“Podemos decir que la expresión se acerca, en cierta forma, a *Invención*, dado que hay una fuerte estructura tonal y casi diatónica.

“Los factores circunstanciales técnicos intervienen en cada obra, y por lo tanto quizá pueda hablarse de una cierta alianza estilística”.

—¿Puede hablarse de exploración en estas obras, como lo ha hecho usted al referirse a *Invención*?

—La exploración existe en toda la música que escribo, de una manera consciente, sin forzarla, impregnándose de una intención: obedece a un sentimiento legítimo. En este caso concreto debo decir que la repetición me cansa. Tengo un sentimiento no reiterativo muy fuerte, sobre todo en la *Séptima*.

“He tratado de obtener la deducción de elementos temáticos, unos de otros, de manera más íntima”.

—¿Qué construcción tienen sus sinfonías?

—Toda sinfonía es una construcción simétrica, y la simetría pide repetición. En general, toda sinfonía está basada en dos elementos esenciales que se exponen, desarrollan y reexponen. El énfasis varía la importancia de los elementos.

“Ambas sinfonías están hechas a base de piezas contrastadas, y ambas tienen cuatro movimientos.

“La orquestación ha sido solicitada por las necesidades de la música misma”.

—¿En qué otras composiciones trabaja usted actualmente?

—Mi *Prometeo*, cantata sobre textos de Esquilo, está detenido, pues me he consagrado totalmente a las sinfonías y a mi labor docente en el Taller de Composición, del que estoy sumamente satisfecho, pues todos los muchachos que tengo como alumnos son de gran talento.

—¿Y qué obras suyas se editarán en un futuro inmediato?

—*El corrido del sol*, la *Obertura mexicana*, la *Sonata para cuatro cornos* y mi *Concierto para violín*. (*Obertura mexicana* es el título definitivo de la *Obertura republicana*).

“Asimismo, una vez que termine yo la reconstrucción de la orquestación de mi ópera será editada. Noel Lindsay ha hecho ya una magnífica traducción al español.

“También se editará una versión a capella de *Tierra mojada*”.

—Sabemos que próximamente realizará usted una serie de conciertos al frente de varias importantes orquestas del extranjero. ¿Quiere darnos su itinerario?

—Pues, por lo pronto, este noviembre daré varios conciertos con la Filarmónica de Nueva Orleans. Y en el año próximo una gira a Europa que se desarrollará así: 7 de enero, Bruselas; 11, Oslo. Berlín (la filarmónica), 16 y 17. Después, Hamburgo, Viena, Praga, París y Tel Aviv.

“En mi permanencia en Viena, grabaré mi *Concierto para piano*, que será tocado en todas las ciudades de la gira, a excepción de Tel Aviv, por Eugéne Liszt. En todas estas ciudades tocaré también *La sinfonía india*, y en Berlín *El trópico de mi HP*”.

Esperamos el estreno de estas nuevas obras de Carlos Chávez y deseamos al gran músico mexicano el mayor de los éxitos en el continente europeo.

¹ Al releer en 1995, me pregunto: ¿qué sucedió con la *Séptima*?

“Diorama de la Cultura”, *Excélsior*, 5 de noviembre de 1961.

II Homenaje nacional a Carlos Chávez

Nueva York. El edificio está frente al Lincoln Center. Carlos Chávez me recibe en su pequeño departamento, muy confortable. Un tomo de López Velarde sobre el piano atrae mi atención. (Chávez puso en música *Tierra mojada* y *Todo*).

El saludo ritual está lleno de cordialidad, es muy afectuoso. La “frialidad” de Carlos Chávez, he tenido muchas oportunidades de comprobarlo, es una mera leyenda negra. Me dice:

—No me vaya a preguntar por favor sobre la situación actual de la música en México. Me gustaría que platicáramos, como usted me lo pidió por teléfono, sobre algunos de mis amigos compositores ...o los músicos que he conocido...

—De acuerdo, maestro.

—No me diga maestro, José Antonio. Tenemos muchos años de conocernos. Dígame Carlos.

—...

—Como quiera... por favor, guarde su grabadora; nunca me he sentido a gusto con esos aparatos en una entrevista. A lo mejor va usted a pensar que soy anticuado. Preferiría que tomara notas...

Guardo la grabadora y acudo a mi cuestionario escrito. He traído dos ejemplares. En forma muy natural, Chávez toma uno de ellos. De una mirada lo recorre. Asiente con un movimiento de cabeza y sonrío. Le pregunto enseguida.

—Dos de los compositores que usted ha difundido con mayor entusiasmo y éxito son franceses...

—Debussy y Ravel son connaturales para mí. No hubo extrañeza ninguna cuando conocí su música. Sorpresa la tuve ante Stravinski y, por supuesto, una enorme admiración. Igor era un hombre extraordinario.

—¿Cómo fue su encuentro con Busoni?

—Lo fui a visitar porque Ignaz Friedman me dio una carta para Hertzka... en 1922. Fui a Berlín y oí el último concierto de Friedman en Charlottenburg. La editorial Bote und Bock tenía en prensa mi *Segunda sonata para piano* en esa época y tardó tres o cuatro meses en salir después de la carta de Friedman. Busoni era la única personalidad que vivía en Berlín y el único a quien en realidad me interesaba conocer.

“Con la carta y un ejemplar de mi *Sonata* fui a verlo. Estaba muy enfermo y sin embargo me recibió con mucha amabilidad. Con su esposa siempre al lado, recostado en un sillón. En un salón donde había dos pianos. Toqué varias cosas mías para él. Gritó: ¡Bravo! Hablamos en francés y me dijo que no hubiera hecho falta ninguna carta para presentarme, que la sola *Sonata* era más que suficiente para él.

“Me preguntó: ‘¿Qué quiere usted de mí?’ ‘Nada —le conteste—, simplemente conocerlo y que ojera mi música’.

“Fue una gran atención la suya al haberme recibido y querer escuchar mi música, pues en esa época yo era un desconocido”.

La mirada de Chávez es clara y directa; no recurre al expediente fácil de la vista perdida en el vacío para evocar. Habla con cálida precisión.

“En esta época asistí a un concierto de música rusa dirigida por Kusevitzki, en el que oí por primera vez a Stravinski. Oí también por primera vez a la Filarmónica de Berlín... con Bruno Walter, que dirigía a Haydn.

“En la Hochschule oí *Pierrot Lunaire*. Sorprendente, pero no me conmovió. Comprendí que era un mundo nuevo de sonido. Pero me pareció que no tenía todo el contenido humano y expresivo que pude captar en la música de Stravinski. Ya desde entonces se perfilaban: el camino del teorizante, Schoenberg, un gran ingenio”.

Seguramente un gesto de sorpresa me traiciona. Chávez se da cuenta que su concepto de Schoenberg me desagrada. Antes que tenga tiempo de expresar mi desacuerdo, encoge los hombros y con un gesto de resignación, casi suspirando, dice:

—Uno es un acumulador que absorbe todo. Todo opera sobre uno, de acuerdo con la capacidad que cada quien tenga de dirigir sus influencias y *Petruchka* fue cien por ciento una influencia para mí...

—¿Y los franceses...?

—En esos tiempos conocí a Paul Dukas. Fui a buscar a Ravel a Montfort-l'Amaury, pero no lo encontré. Ricardo Viñes —el pianista de Ravel, de Falla, de Poulenc—¹ muy español y muy francés, vio mi música. Fue muy amable conmigo.

“Los ‘Seis’ conocieron mi música cuando Desormière dirigió en París el *Concierto para cuatro cornos* y se quedaron asombrados de que ‘en ese país lejanísimo sucedieran esas cosas’”.

—Al correr del tiempo, hoy podemos saber, casi con toda seguridad que, de los “Seis”, el más congruente consigo mismo, el autor de una producción más homogénea —entiéndase que no quiero decir el más importante, ni el más “genial” o el más “grande”— viene a resultar Francis Poulenc, ¿no le parece?

—Sí, completamente de acuerdo.

—Quizá Darius era más audaz y vital; o Arthur más sólido, más recio; pero Francis es siempre él: me siguen atrayendo sus primeras obras que conocí, *Promenades*, los *Movimientos perpetuos*, la *Rapsodia negra*. Todas las tocamos en el Anfiteatro Bolívar.

“Lo conocí en Nueva York, en un concierto... seguramente de la Filarmónica... después de la guerra.

“Era un auténtico músico, dueño de una extraña y encantadora vena melódica. El suyo era un don muy raro: el don de la melodía. Sigo teniéndole una gran admiración”.

Medita un instante. Mueve ahora la cabeza con un gesto de negación. Frunce el ceño y chasquea la lengua muy bajo. Mira el cuestionario, lo dobla y me lo devuelve. Poco a poco las palabras comienzan a responder la pregunta no formulada.

—Sobre la situación de la música en México... y al buen entendedor... sólo puedo afirmar que: cualquier experimento que se haga es bueno y sus resultados deben medirse en términos de calidad... ¿Le parece que oigamos una poca de música? Es el *Estudio en segundas*. Pronto estará lista la edición. Alan Marks es un pianista extraordinario; va usted a ver qué bien toca este muchacho.

Chávez oye la cinta en que está la grabación de su propia música, inmóvil; su actitud es reflexiva. Imagino que en el fondo algo tendrá, también, de deleite.

Marks toca a endiabladas velocidades y con claridad musical envidiable. Estas obras son de lo mejor que ha escrito Chávez para el piano. Y su intérprete —por fortuna—, les hace plena justicia: técnica asombrosa, intensidad y gran arrastre.

—Quiero que oiga usted esta versión de *Resonancias*. Es extraordinaria. Fue cuando la dirigió George Szell con la Orquesta de Cleveland. ¡Qué instrumentistas! ¡Qué músicos!

La obra, escrita en 1964, es magnífica, y requiere una ejecución de un virtuosismo tan grande como ésta de Cleveland para revelar toda su riqueza y complejidad. Tomo algunas notas: “Violentos contrastes. Largas, angustiosas, tramas lineares. Como inglés típico de Chávez. Materia muy filtrada. Admirablemente tensa. Continua invención. Penetrante. Sonoridades de fascinante y brutal aspereza. Espléndido final”.

—No se vaya todavía, aquí tengo un regalo para usted. Es la partitura de *Initium* para orquesta, acaba de salir. También unas críticas de Kansas, también otras de California: Los Ángeles y San José.

Nos despedimos.

—La muerte está muy cercana, ahora sólo debo dedicarme a poner en orden y terminar de escribir alguna música que tengo pendiente.

Ninguna afectación o autocomplacencia. Sólo gran lucidez. Creo que voluntariamente ha querido, de manera tácita, establecer que nos hemos visto por última vez.

Es una despedida que no puede causar tristeza. Carlos Chávez sigue siendo fiel a sí mismo. Admirablemente fiel.

¹ Y de Rolón.

III El testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas

Habla Chávez:

–De acuerdo. Pero con una condición: que lo publique usted hasta después de mi muerte. ¿Entiende, verdad?

–Sí, maestro. Y perdóneme por haber insistido tanto. Pero... me parece que es indispensable tener el testimonio directo de usted. Muchos han insistido en crear una rivalidad artificial entre Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. He llegado a oír incluso que usted lo obligaba a beber porque le tenía envidia, porque pensaba que era mejor compositor. Creo que es necesario, indispensable, desmentir estos rumores.

–¿Usted cree que son ciertos, José Antonio? Dígamelo francamente. Ultimamente su punto de vista sobre la música de Revueltas ha cambiado mucho, ¿no es cierto?

–Eso quiere decir que me lee usted...

–Por supuesto. ¿Qué ya se le olvidó la carta que le mandé a Julio Scherer, en *Excélsior*?

Ambos reímos con fuerza.

–Sé que son absolutamente falsos. Tengo pruebas. Usted conoce mi enorme admiración, por razones muy distintas, por ambos. Si he cambiado, es porque creo entender ahora mejor a Revueltas. Creo que sólo ahora podemos darnos cuenta de muchos de sus aciertos. Pero no es mi opinión la que importa, sino la de usted. ¿Cómo lo conoció?

Dos veces Chávez había rechazado el tema. Todavía al momento de escribir esto me pregunto cuál fue la razón para que finalmente aceptara.

–Ricardo Ortega me llevó a Silvestre, en 1924. Era un muchacho de una enorme simpatía. Inmediatamente se inició una relación de afecto y comunicación.

“Por esas épocas él sólo estaba por unos cuantos días en México. Tocaba en un cine de Chicago y traía su violín.

“Era un gran violinista. Recuerdo en especial su interpretación, en esa época, de sonatas de Handel y de Beethoven.

“Varias veces tocamos juntos mi *Sonatina para violín y piano*.

“Cuando nos despedimos, la entrevista fue muy cordial. Tenía que regresar a Chicago y no volvería a México sino en otras vacaciones”.

–¿En qué forma se inició su colaboración firme?

–Cuando fundé la Orquesta y me nombraron director del Conservatorio, la primera persona en que pensé fue Revueltas. En esas épocas tocaba en Alabama. Después de muchas averiguaciones lo localicé y finalmente nos vimos en la ciudad de México.

“Aceptó entusiasmado: iba a ser subdirector de la Orquesta y también a dar clases en el Conservatorio.

“No había escrito nada. Ninguna obra importante, al menos. Hablaba de ser compositor.

“En la segunda temporada anuncié una obra de él que no se pudo estrenar porque no había hecho nada. En esos momentos no se podía depender de él”.

–Pero actuó como solista, e incluso como director varias veces.

–Sí, eso vino después, a partir del año siguiente. El nuestro era un trabajo serio. Las condiciones eran tales que en esa época la Orquesta estaba formada por alumnos y profesores. Así trabajamos de 1928 a 1935. Hicimos juntos muchas cosas y siempre me preocupé porque Silvestre se superara; también me preocupe porque tuviera algo con qué vivir. No quiero decir que nuestros medios en la Orquesta hayan sido limitados. Pero las veíamos difíciles.

“Varias veces ‘Chicho’ (Narciso) Bassols, que entonces estaba en la Secretaría de Educación, nos ayudó con un subsidio fuerte, otorgado con mucha generosidad y eso salvaba la situación. Siempre nos apoyó”.

–Y entonces, ¿por qué ocurrió el distanciamiento? ¿Cómo se separaron?

–Eso empezó a gestarse desde mi salida del Conservatorio. A todos los llamados “amigos” no los volví a ver. Lo único que les preocupaba era poder dejar un cheque como pensión para sus viudas, que hoy lo disfrutan enormemente. No se imagina usted el cambio: empezaron a alabar a Silvestre, lo ponían por encima de las nubes. Cualquier cosa que él hacía era maravillosa. Y en vez de ayudarlo le hacían mucho daño.

“En cambio, yo le insistía mucho en que tratara de pulir sus composiciones porque siempre me encontraba con las mismas cosas: muy bonitas pero poco interesantes. El flautín, la tuba... y esos ostinatos. Esa repetición interminable de un pedal, siendo que él podía escribir mucho mejor sin necesidad de volver siempre a hacer las cosas iguales.

“Las ideas eran buenas, pero me daba la impresión de que todo estaba hecho con mucha prisa. Sin embargo, estrenamos todas las obras que él escribió en esa época.

“Entonces apareció la figura nefasta de Estanislao Mejía. Nosotros llamábamos ‘los viejitos’ a todos esos anticuados que naturalmente me guardaban un gran rencor por haberlos puesto en evidencia y haber cambiado todos los sistemas de enseñanza.

“Él y sus amigos vivían en el pasado y querían que no hubiera ningún cambio. Estaban empolvados y no me perdonaban haber cambiado todo. No me perdonaban el que yo hubiera ayudado a los muchachos para que tocaran sus obras. (Chávez se refiere especialmente al ‘grupo de los Cuatro’: Moncayo, Galindo, Ayala y Contreras.) Se dedicaron a adular a Silvestre, a decirle que era un genio y que yo lo odiaba. Lo invitaban seguido y con ellos bebía”.

Se hace una pausa. Chávez pesa sus palabras, pero sigue conservando el mismo tono acusatorio y me mira fijamente.

“Al contrario, yo traté, hasta donde pude, de apartarlo de la bebida. Y debo decir que aunque sí... tomaba, cuando tenía que ser solista, especialmente, lo hacía en forma más moderada. Mejía y sus amigos vivían halagándolo.

“Intentaron meterme varias zancadillas y al convencerse que era imposible, entonces decidieron crear una orquesta lamentable. Era una verdadera ruina, una basura. Usted se imagina: todo improvisado y con puros ‘viejitos’, porque mis músicos eran leales y tengo el orgullo de decir que ninguno se prestó para sus porquerías.

III El testimonio de Carlos Chávez sobre Silvestre Revueltas

Habla Chávez:

—De acuerdo. Pero con una condición: que lo publique usted hasta después de mi muerte. ¿Entiende, verdad?

—Sí, maestro. Y perdóneme por haber insistido tanto. Pero... me parece que es indispensable tener el testimonio directo de usted. Muchos han insistido en crear una rivalidad artificial entre Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. He llegado a oír incluso que usted lo obligaba a beber porque le tenía envidia, porque pensaba que era mejor compositor. Creo que es necesario, indispensable, desmentir estos rumores.

—¿Usted cree que son ciertos, José Antonio? Dígamelo francamente. Ultimamente su punto de vista sobre la música de Revueltas ha cambiado mucho, ¿no es cierto?

—Eso quiere decir que me lee usted...

—Por supuesto. ¿Qué ya se le olvidó la carta que le mandé a Julio Scherer, en *Excélsior*?

Ambos reímos con fuerza.

—Sé que son absolutamente falsos. Tengo pruebas. Usted conoce mi enorme admiración, por razones muy distintas, por ambos. Si he cambiado, es porque creo entender ahora mejor a Revueltas. Creo que sólo ahora podemos darnos cuenta de muchos de sus aciertos. Pero no es mi opinión la que importa, sino la de usted. ¿Cómo lo conoció?

Dos veces Chávez había rechazado el tema. Todavía al momento de escribir esto me pregunto cuál fue la razón para que finalmente aceptara.

—Ricardo Ortega me llevó a Silvestre, en 1924. Era un muchacho de una enorme simpatía. Inmediatamente se inició una relación de afecto y comunicación.

“Por esas épocas él sólo estaba por unos cuantos días en México. Tocaba en un cine de Chicago y traía su violín.

“Era un gran violinista. Recuerdo en especial su interpretación, en esa época, de sonatas de Handel y de Beethoven.

“Varias veces tocamos juntos mi *Sonatina para violín y piano*.

“Cuando nos despedimos, la entrevista fue muy cordial. Tenía que regresar a Chicago y no volvería a México sino en otras vacaciones”.

—¿En qué forma se inició su colaboración firme?

—Cuando fundé la Orquesta y me nombraron director del Conservatorio, la primera persona en que pensé fue Revueltas. En esas épocas tocaba en Alabama. Después de muchas averiguaciones lo localicé y finalmente nos vimos en la ciudad de México.

“Aceptó entusiasmado: iba a ser subdirector de la Orquesta y también a dar clases en el Conservatorio.

“No había escrito nada. Ninguna obra importante, al menos. Hablaba de ser compositor.

“En la segunda temporada anuncié una obra de él que no se pudo estrenar porque no había hecho nada. En esos momentos no se podía depender de él”.

–Pero actuó como solista, e incluso como director varias veces.

–Sí, eso vino después, a partir del año siguiente. El nuestro era un trabajo serio. Las condiciones eran tales que en esa época la Orquesta estaba formada por alumnos y profesores. Así trabajamos de 1928 a 1935. Hicimos juntos muchas cosas y siempre me preocupé porque Silvestre se superara; también me preocupe porque tuviera algo con qué vivir. No quiero decir que nuestros medios en la Orquesta hayan sido limitados. Pero las veíamos difíciles.

“Varias veces ‘Chicho’ (Narciso) Bassols, que entonces estaba en la Secretaría de Educación, nos ayudó con un subsidio fuerte, otorgado con mucha generosidad y eso salvaba la situación. Siempre nos apoyó”.

–Y entonces, ¿por qué ocurrió el distanciamiento? ¿Cómo se separaron?

–Eso empezó a gestarse desde mi salida del Conservatorio. A todos los llamados “amigos” no los volví a ver. Lo único que les preocupaba era poder dejar un cheque como pensión para sus viudas, que hoy lo disfrutan enormemente. No se imagina usted el cambio: empezaron a alabar a Silvestre, lo ponían por encima de las nubes. Cualquier cosa que él hacía era maravillosa. Y en vez de ayudarlo le hacían mucho daño.

“En cambio, yo le insistía mucho en que tratara de pulir sus composiciones porque siempre me encontraba con las mismas cosas: muy bonitas pero poco interesantes. El flautín, la tuba... y esos ostinatos. Esa repetición interminable de un pedal, siendo que él podía escribir mucho mejor sin necesidad de volver siempre a hacer las cosas iguales.

“Las ideas eran buenas, pero me daba la impresión de que todo estaba hecho con mucha prisa. Sin embargo, estrenamos todas las obras que él escribió en esa época.

“Entonces apareció la figura nefasta de Estanislao Mejía. Nosotros llamábamos ‘los viejitos’ a todos esos anticuados que naturalmente me guardaban un gran rencor por haberlos puesto en evidencia y haber cambiado todos los sistemas de enseñanza.

“Él y sus amigos vivían en el pasado y querían que no hubiera ningún cambio. Estaban empolvados y no me perdonaban haber cambiado todo. No me perdonaban el que yo hubiera ayudado a los muchachos para que tocaran sus obras. (Chávez se refiere especialmente al ‘grupo de los Cuatro’: Moncayo, Galindo, Ayala y Contreras.) Se dedicaron a adular a Silvestre, a decirle que era un genio y que yo lo odiaba. Lo invitaban seguido y con ellos bebía”.

Se hace una pausa. Chávez pesa sus palabras, pero sigue conservando el mismo tono acusatorio y me mira fijamente.

“Al contrario, yo traté, hasta donde pude, de apartarlo de la bebida. Y debo decir que aunque sí... tomaba, cuando tenía que ser solista, especialmente, lo hacía en forma más moderada. Mejía y sus amigos vivían halagándolo.

“Intentaron meterme varias zancadillas y al convencerse que era imposible, entonces decidieron crear una orquesta lamentable. Era una verdadera ruina, una basura. Usted se imagina: todo improvisado y con puros ‘viejitos’, porque mis músicos eran leales y tengo el orgullo de decir que ninguno se prestó para sus porquerías.

“Le lavaron el cerebro a Silvestre y lo convencieron para que fuera director titular de esa orquesta ridícula, sabiendo que así me debilitaban y no porque creyeran sinceramente que él era un buen músico o un gran director.

“Hicieron algunos conciertos, pero por supuesto no pudieron armar temporadas formales que continuaran a través de los años. Llegaron incluso a intentar que nos retiraran el subsidio y se los dieran a ellos; pero afortunadamente las autoridades no eran tontas y yo me moví como endemoniado para defender lo que era nuestro.

“El resultado fue que no pudieron volver a hacer nada. Entonces la cosa tronó: ‘los viejitos’ ya no apoyaron a Silvestre, ni le dijeron que era un genio ni nada; simplemente le volvieron la espalda y continuaron combatiendo en contra mía”.

—¿Se dio cuenta Revueltas de esto? ¿Supo usted qué pensaba él al respecto?

—Sí, fue la última vez que nos vimos. En el lugar más embarazoso que pueda imaginarse: en el baño. Fue el día del estreno de *La madrugada del panadero*, de Rodolfo (Halffter). Yo salía y él entraba. Era en el Teatro Fábregas. Estaba tomado, caminaba bamboleándose. Cuando me vio abrió los brazos y me dio un abrazo. Me dijo: “¡Me he portado como un cabrón contigo! Soy un hijo de la chingada. Pero te quiero mucho. Te voy a buscar. Vamos a vernos”.

“Lo abracé conmovido y créame que no le tenía ningún rencor: en mí nunca hubo hacia él sino ríos de cariño.

“Claro que había cosas suyas que me molestaban. No me gustaba que llegara tarde a los ensayos, ni que bebiera cuando teníamos concierto. Busque la fecha, no ha de ser difícil encontrarla. No nos volvimos a ver... y, de pronto, un día a fines de ese mismo año, me avisaron que había muerto.

“Me dolió mucho y aunque no he olvidado los desconciertos de 1935, sigo pensando que era muy buen músico y muy buen compositor.

“No me gusta toda su música, pero hay obras magníficas: *Sensemayá*, *Redes*, los *Cuartetos*, *las Canciones*... ¿Va usted a buscar la fecha, verdad? (9 de enero de 1940.)

“Yo creo que éstos que alaban a Silvestre sin hacerle ninguna crítica, ahora como entonces le hacen muy poco bien. Le hacen mucho daño. Su música es muy atractiva. La he tocado y la he dirigido muchas veces y no nada más en México. La Orquesta Sinfónica de México estuvo a su disposición siempre que él quiso para estrenar sus obras. Muchas veces lo comprometí anunciando un estreno de algo que no había escrito todavía. Y así lo obligué a componer, como en el caso de *Janitzio*. Y ya ve... ya ve el resultado. Lo importante es que una música sea buena o mala y no las diferencias que podamos tener entre nosotros los músicos o los compositores.

Contra lo que esperaba, Chávez no está molesto, triste o melancólico. Me toma del brazo y con gran cariño dice poniéndose de pie:

—Vamos a comer, afuera hace un sol espléndido. Es verano...

Nueva York, miércoles 2 de junio de 1976.

Proceso, núm. 92, 7 de agosto de 1978.

Con los brazos glaciales de la fiebre ¹

I

La presencia de Robert L. Parker en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales –hace apenas una semana– opera como punto de partida para emprender aquí un elogio hacia el estudio e investigación que ha llevado a cabo acerca del compositor mexicano Carlos Chávez.

Parker, asistido por María Teresa Rodríguez como pianista, dictó ahí la conferencia “Carlos Chávez y su música”: el mero enunciado del hecho testifica de nuevo cuán consistente resulta su trabajo de difusión, a la vez que renovada amplitud de alcances. También como parte medular del mismo se hace indispensable citar el festival dedicado a la música de Chávez, que organizó el musicólogo norteamericano para la Universidad de Miami, durante el mes de noviembre de 1989.

Biografía y catálogo creativo de Chávez se constituyen por igual en dominios donde la benéfica acción de Parker es ejercida esgrimiendo la lucidez sin fatiga: la probidad como actitud dominante, trasluce tanto afecto como reciedumbre, saber e involucración. El resultado se vuelve ejemplar: conciso, de manera compacta, sin guimaldas sentimentales ni engolamiento academicista. Así, el libro *Carlos Chávez. Mexico's Modern-Day Orpheus* –publicado en 1983 por Parker– mantiene su vigencia e incisividad intactas.

El conocimiento que Parker tiene de la música escrita por Chávez se torna evidente tanto como su capacidad analítica para discernir rasgos estilísticos vinculantes así como aquellas características que proporcionan perfil individual a cada partitura, o bien índole renovatoria, postura anticonvencional e invención constante, inapelable, de modo retrospectivo.

Las diversas lecturas de y para el texto vuelven manifiesta asimismo el ímpetu, muy similar al que reside en la música de Chávez: dotado de arrastre extraconsciente, en el umbral de aquellos **éxtasis de lógica** cuya elocuencia sabe ser a la vez **desnuda y contundente**, al haber renunciado de antemano a cualquier apoyo retórico, florilegio consabido o receta fácil de diverso cuño (cuya meta un tanto primaria vendría a ser, tan sólo, el impacto visceral rutinario o guiño obvio –y por ello cómodo– hacia el consumidor).

Siempre en medio de un equilibrio implacable, Parker evita –también– la aridez. No se deja llevar por la minucia pedantesca, cuyo bisturí logra tan sólo encontrar “el aserrín de la muñeca”; presente –por desgracia– en tantos estudios acerca de múltiples creadores musicales, llevados a cabo por rigoristas de estrechez dogmatizante.

Así, la conducta de Parker –se antoja– constituye de *facto* un antídoto para los ucases o bulas, por demás anacrónicas, de aquéllos quienes aún confían en la jactancia de sus fanatismos (supersticiones o fetichismos), cuyos códigos asfixiantes hoy sólo pueden resultar lastimeros por su cuadratura.

Al no haber residido Parker en la ciudad de México escapan, sin embargo, a su

examen varias partituras de Chávez que pudieron oírse –eventualmente– en dicho teatro de acción, uno de los más importantes para el compositor. Tal es el caso de obras tan distantes entre sí en época, género y propósito como *Upingos* (1957) y *Elatio* (1967). Esto nos lleva a emprender una consideración de la valía (gemela) del momento para quienes pudimos escucharlas, sin –por desgracia– aquilatar por entero cuán relevante podría tornarse (al cabo del tiempo) para completar una investigación como la emprendida por Parker.

La perspicacia y capacidad de precisión en Parker le hacen rebasar ampliamente lo escrito por otros exégetas del músico mexicano, como García Morillo o Weinstock, cuya eficiencia ha visto un tanto mitigados sus poderes, a la luz de percepciones ulteriores. Sólo puede –en justicia– compararse el resultado de su trabajo en penetración, densidad, colmillo, solvencia e índole cabal al análisis de las seis sinfonías realizado (en tiempo relativamente reciente) por Julián Orbón. No se vuelve difícil equipararles, aun cuando sus cualidades se vuelvan divergentes: puede admirarse lo ceñido de Parker tanto como el amor al detalle de Orbón.

¹ José Gorostiza, *Muerte sin fin*

II

Tales son la fuerza, individualidad, brío, coherencia y recia trabazón en la música compuesta por Chávez, que la imagen de ésta emerge llevando consigo corpulencia renovada así como una espesura cada vez más perturbadora, a la luz de ambos métodos analíticos: la cápsula sucinta de Parker y el explorar minucioso, pormenorizado al extremo, de Orbón. Asimismo, al señalar varias fallas o deslices en algunas partituras de Chávez, Parker descarta de manera voluntaria la pretensa complejidad monolítica de este compositor (perfil por desgracia tan difundido). La lectura de su libro alberga la posibilidad de asistir a constantes cambios en la redacción de varias partituras del músico mexicano o bien adoptar diversas modalidades. (Distintas especialmente durante las últimas décadas de su catálogo.) Algunas veces por razones de índole meramente pragmática, para auspiciar una mayor difusión de las mismas, o bien causas distintas, entre las que se puede contar cierta “puesta al día” o **remozamiento** si así se le quiere llamar. Por supuesto: aquellas “dificultades” o tropiezos contingentes a que antes se alude, cabe considerarlos tales de acuerdo con los propios términos de Chávez. Pues, “errores” valorados así por los académicos resultan fácilmente detectables, ante una lectura apenas superficial de la música impresa; pero las objeciones (o reproches) que puedan formularse con base en los mismos, se vuelven por completo inoperantes puesto que Chávez jamás tomó en cuenta criterios “ortodoxos” ni se adscribió a sus normas. Esto, aun cuando, por otra parte, evidenció siempre un cuidado meticuloso, inflexible, en su escritura donde se vuelven palpables el respeto (riguroso y flexible simultáneamente) a la limpieza, diseño formal y artesanado fehaciente.

A fin de ejemplificar el trabajo de Parker se intenta traducir a continuación varios párrafos de su libro:

Tambuco fue un encargo de Claire Booth Luce y se estrenó con el Conjunto de Percusiones de Los Angeles dirigido por William Kraft el 11 de octubre de 1965. Chávez acuñó la palabra esencial del título como imitación de sonidos percutidos. Escrito casi veinticinco años después de la *Toccata*, *Tambuco* lleva aún en sí alguna semejanza con su antecedente. Las dos obras tienen más o menos la misma duración y ambas requieren a seis ejecutantes. Una organización tripartita es compartida asimismo por la *Toccata* y *Tambuco* aun cuando este último está diseñado en secciones amplias en vez de movimientos (regulares o consabidos).

El crítico y compositor Virgil Thomson ha sugerido a este redactor [Parker] que Chávez nunca entendió en realidad la manera de componer para la voz humana. Esta opinión fue dada en vista de los debates y tribulaciones interminables que el compositor mexicano experimentó a raíz de su ópera *Los visitantes*. Una audición de los *Cuatro Nocturnos* disipa rápidamente la idea. Melodías vocales llenas de lirismo dan cuerpo a la esencia de la poesía onírica y la orquesta —amplia pero de uso restringido (y económico)— acompaña afectuosamente sin jamás opacar a las cantantes. Las líneas de canto aunque arduas respecto a su entonación e intervalos difíciles, sin embargo tienen carácter e idioma vocal para el intérprete profesional. [Ni qué decirlo: Ambos, Thomson y Parker aciertan en sus consideraciones respectivas y/o posturas.]

La *Sinfonía III* es una obra intrincada cuya complejidad rítmica, solos extensos y participaciones aisladas de familias instrumentales de la orquesta, así como atrevidos vuelos melódicos (de osada trayectoria) hacen que se vuelva una pieza difícil de ejecutar. Estos factores, combinados con su paleta armónica disonante (a su vez) la hacen menos accesible —fácilmente— al auditor, cuando menos al oírla por primera vez. Pero, por su originalidad de material, habilidad de construcción y extensión (tesitura, gama) de colores orquestales, es admirada por muchos como una de las obras del compositor dotadas de mayor estatura artística.

De nuevo: tales son la fuerza, individualidad, brío, coherencia y recia trabazón en la música compuesta por Chávez, que la imagen de ésta emerge llevando consigo corpulencia renovada y espesura cada vez más perturbadora a la luz del método analítico, reseñas e investigaciones de Robert L. Parker, exégeta ejemplar.

Las dos partes de este artículo fueron publicadas sucesivamente en la revista *Proceso* los días 26 de marzo y 2 de abril de 1990

Síntesis de lo perenne y efímero

Conmovedor. Llana y simplemente conmovedor, aparece el documento que toma cuerpo en la *Iconografía de Carlos Chávez* (1899-1978), publicada por el INBA.

A Gloria Carmona, su autora, se debían ya tres volúmenes excelentes para contribuir al conocimiento y difusión de las tareas emprendidas por el compositor mexicano: la coordinación del libro correspondiente al homenaje nacional de 1978, aparecido poco después de la muerte de Chávez; la compilación de su epistolario y una edición reciente –tan necesaria– de *Hacia una nueva música*, serie de escritos proféticos.

Aparece ahora esta bienvenida *Iconografía*, realizada por ella, donde el lector –espectador virtual– tiene la opción de recorrer la existencia y carrera de Chávez así como adentrarse, según la perspicacia respectiva, en el ser humano.

Un ser humano distinto por entero al que se obstina en difamar la leyenda negra: porque Carlos Chávez era afectuoso, cordial, dotado de una bonomía patriarcal, quien sonríe repetidamente, en las fotos de esta *Iconografía*.

Curiosamente, el ceño severo corresponde al Chávez joven, alejado por completo de la imagen proverbial que de él suele tenerse. Conforme transcurre el tiempo, la sonrisa y actitud acogedora van tornándose más frecuentes. Como si el Chávez maduro se acercara gradualmente a la soltura y el bienestar.

Aparecen también, por supuesto: la actitud reflexiva o aquella solemne, que han querido identificar sus antagonistas como reflejo de una personalidad sojuzgante, devastadora, autocrática, intransigente.

Y es que el rigor así como la disciplina que tipificaron a Chávez, no podían sino resultar incómodos para temperamentos tibios, ambiguos o complacientes.

Asimismo la postura radical de Chávez, decidido a inscribir a México en la vida musical de occidente como un país moderno y adulto, dotado de voz individual, le procuró automáticamente la oposición de los profesionales de la nostalgia, el arcaísmo o lo caduco. Los sectores del conservadurismo feroz, cuyas canonjías beatíficas y candor perverso derribó, nunca ocultaron su antipatía beligerante hacia Chávez, su credo, acción y partituras.

El compositor, el director de orquesta, el pedagogo, el promotor cultural y –especialmente– el funcionario sufrieron, tal como lo experimentan aún, los efectos del debate en torno de su importancia histórica, estatura artística, alcances estéticos o pertinencia de sus determinaciones.

Por fortuna, la polémica continúa: constituye un índice manifiesto de la vitalidad de la figura de Chávez, de su dinamismo prototípico. Felizmente, Chávez todavía no sufre los embates ni los efectos contingentes, minimizantes, de la canonización laica. Aun cuando repose en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

Chávez conserva sus cualidades como detonante: los dictámenes continúan contradictorios y enconados. Persiste el choque de opiniones o juicios.

La talla magna de Chávez no requirió, ni necesita, de un elogio unánime, cuya inclemente obcecación anquilosa cuanto su naturaleza idólatra alcanza.

A todo esto se refiere con elocuencia la serie de documentos gráficos reunidos por Gloria Carmona, en la *Iconografía de Carlos Chávez*. Algunos lectores pueden añorar la ausencia de tal o cual fotografía. Otros reconocerán a personajes importantes o secundarios de la vida musical, pero el conjunto acierta de modo afortunado, gracias a una labor escrupulosa e imaginativa de compilación.

La fotografía: espejo, documento, señal, insinuación, postulado, materia de análisis, partitura contrapuntística, persistencia del recuerdo, resonancia reveladora, confluencia de signos, núcleo emotivo, objeto de culto, metáfora persistente, catálogo memorioso, suma armónica de presente y pretérito, sombra radiante, amalgama de subtextos, circuito del tiempo, evidencia y enigma en simultaneidad, simbiosis de fe y frustración, alfabeto autónomo, captación del instante, río de voces, confabulario y varia invención.

Y en este caso: testimonio conmovedor, llana y simplemente conmovedor.

Reforma, 17 de julio de 1994

La mejor grabación del año

Hace poco apareció en el mercado mexicano un paquete de dos discos compactos (VOX BOX CDX 5061), con las *Sets sinfonías* de Carlos Chávez interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Eduardo Mata.

Así, se colma –por fin– un vacío pronunciado en el catálogo discográfico de la música mexicana; tras la (un tanto inexplicable) aparición de un solo volumen, aislado (VU 9020), que contenía sólo las tres primeras sinfonías de Chávez, correspondientes al ciclo realizado por los mismos intérpretes. Nunca apareció otro que integrara el díptico, de acuerdo con los dictados de cierta lógica; o congruencia, según se prefiera.

Si bien el aspecto documental de esta fase reciente se caracteriza por una importancia palpable, no reside tan sólo en ello su virtud primordial.

Ante todo: el tratamiento que Eduardo Mata da como director a cada una de las partituras contenidas en esta antología formidable; lo que aporta un punto sobresaliente a la suma de rasgos distintivos, brillantes, que la caracterizan. Mata ha realizado una grabación de gran calidad artística, donde el talento que le es propio se pone de manifiesto en forma extrema, contundente. Su numerosa e importante discografía alcanza de este modo –por así decirlo– un punto climático, lleno de elocuencia y arrastre. Inteligente y gozoso por igual.

Quizá la *Cuarta Sinfonía* se antoja un poco lenta en sus movimientos extremos (inicial y último). En razón del hermoso fraseo marcado por el director –indispensable hacerlo notar– tanto como la notable cantabilidad en los alientos (clarinete, trompeta, fagot, etc.). Queda así fundamentada la decisión de Mata.

Las versiones impecables de *Antígona* y la *India* han sido realizadas con marcado esmero. Esto permite apreciar en sus aciertos numerosos, los detalles seductores de cada obra: origen –a un tiempo– de riqueza e individualidad pronunciada.

Del mismo modo, la *Tercera* recibe un tratamiento magistral pues Mata se exploya con precisión envidiable, al dar vida sonora a la obra maestra de Chávez en esta circunscripción.

De igual modo resulta convincente aquélla que puede calificarse, sin temor a exagerar, como la más difícil entre todas: la *Sexta*, cuya condición austera se vuelve hospitalaria y cálida en manos de Mata, quien así realiza una proeza digna de elogio.

Asimismo, las texturas complejas, incisividad rítmica y virtuosismo instrumental (tanto como en la escritura) de la *Quinta*, para orquesta de cuerdas, ven reafirmadas sus cualidades mejores y hallazgos continuos. Brío así como delicadeza tipifican esta lectura ejemplar.

Y no sólo en lo musical residen los atractivos de ésta, que cabe ya considerar como la grabación mejor del año, pues 1992 aparece como fecha oficial de la misma: Bob Auger, encargado de la ingeniería de sonido, ha realizado una hazaña que rebasa toda tentativa de elogio.

Asombro y deleite surgen simultáneamente al escuchar el procesamiento técnico

de estas *Seis sinfonías* de Chávez dirigidas por Eduardo Mata. Cada toma –acústicamente– da relieve, transparencia y calidades punzantes a la capacidad de ejecución de los instrumentistas. La orquesta aparece así como un bloque espléndido, en cuyo entramado resaltan varios cometidos individuales de modo idéntico. En cierto momento, durante la *Cuarta*, se vuelve posible escuchar incluso el tableteo de las llaves en el oboe y la flauta, lo que constituye un placer inusitado.

Una vez más: para el conocimiento y difusión del arte sonoro, el disco refrenda su naturaleza como auxiliar formidable.

Proceso, núm 842, 21 de diciembre de 1992

Tríptico mexicano

Para Elda Londoño

I. Tres versiones escrupulosas y por ello atractivas de algunos entre los más celebrados bestseller de la música mexicana, con ciertos toques poco habituales, lo que denota un encuadre meticuloso: *Sinfonía india*, *Sones de mariachi* (1940) y *Huapango* (1941).

Realizada en 1978 por Kenneth Klein, casi al final de su estancia como titular de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, esta grabación suya con la Orquesta Sinfónica Nacional resiste –globalmente– el paso del tiempo, aun cuando sea notoria la diferencia de la toma de sonido con aquéllas realizadas en la actualidad.

El principal atractivo del disco consiste en contener la música límpida, concisa, chispeante del ballet *Don Lindo de Almería* (1935) de Rodolfo Halffter (1900-1987), llena de pasajes atractivos. Recomendable. (Unicorn UKCD 2059)

II. Eduardo Mata da cuerpo a una versión especialmente acertada –en lo dramático– de *Redes* (1936) de Silvestre Revueltas, enfatizando una cuidadosa distribución de planos sonoros. Su lectura de *Sensemaya* (1937-38): asombrosa, de gran enjundia y arrastre. Con una vitalidad exuberante. (Dorian DOR-90178)

La Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela hace un muy afortunado debut en disco compacto. Esta agrupación juvenil ejemplar toca con brío envidiable y una eficiencia patente.

Nuestra amiga la errata se ha colado en forma enigmática demostrando que no sólo estas páginas resultan un hábitat acogedor para ella, pues en las notas impresas en español como parte del folleto adjunto, el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) –cuyo nombre completo aparece de manera correcta en la versión inglesa del texto– se transforma de modo mirífico en el poeta español Jorge Guillén (1893-1984).

Grabación excelente, conteniendo además música latinoamericana: de Julián Orbón (1925-1991) y Alberto Ginastera (1916-1983).

III. El Trío México acierta por igual en la fluida expresión romántica de Manuel M. Ponce que el expresionismo asimétrico de Manuel Enríquez (1926-1994) y la vibrante redacción rapsódica de Mario Kuri Aldana (1931).

Especialmente logrado como interpretación aparece el *Trío romántico* de Ponce, más encantador cuanto más se acerca a la entrañable canción popular de corte provinciano, prerrevolucionaria. Esto se traduce, durante el segundo movimiento en una simplicidad elocuente.

Cada una de estas partituras se vuelve valiosa en términos propios, pues. Así, el delicioso ambiente campirano de Kuri, contrasta muy atinadamente con las otras dos. (Fondo INBA-SACM, sin número de serie.)

Perspectiva amplia, de gran riqueza, donde queda de relieve la naturaleza versátil de la música mexicana, cuya amplitud permite una expresividad diversa al máximo,

incluso en el caso de partituras (como las contenidas en el disco de Kenneth Klein) que poseen un núcleo estético afín.

Esta multiplicidad se vuelve patente al escuchar el conjunto de las obras que aquí se ha intentado reseñar. Sólo cabe congratularse de tenerlas al alcance realizadas con tanta probidad.

El desarrollo histórico de la música mexicana abarca un concierto de voces plurales, en ocasiones incluso contradictorias, cuya naturaleza varia sólo puede contribuir a volverlo más atractivo y complejo aún. Todas las obras aquí reseñadas constituyen un precioso testimonio de su tiempo y el momento del autor respectivo, dentro de una curva evolutiva, o laberinto multiplicado según quiera considerársele. La suma de las mismas goza de un valor creciente donde coexisten –a manera de un árbol gigantesco– las diversas ramas, invariablemente llenas de frutos sápidos.

Proceso, núm. 881 20, de septiembre de 1993

Música latinoamericana

La diversidad y riqueza de la música latinoamericana se pone de manifiesto en el disco (ARGO 436 737-2) dirigido por Michael Tilson Thomas al frente de la Orquesta Sinfónica del Nuevo Mundo, con un panorama extenso que abarca compositores de Argentina, México, Cuba y Estados Unidos.

Las obras ahí contenidas tienen como elementos comunes la imaginación, vitalidad rítmica e impulsos de danza a manera de corriente nutricia.

La inclusión de Aaron Copland en esta antología queda justificada al presentarse el *Danzón cubano* (1946).

Vale la pena hacer notar que el acierto de Copland resulta mayor al referirse a una atmósfera mexicana en *El Salón México* (1936), que cuando intenta un retrato de la estilizada sensualidad, tan ceñida, del danzón. Esto no impide apreciar los aciertos contenidos en el *Danzón cubano*, con su atrayente escritura orquestal, gracias a la marcada coherencia que Tilson Thomas aporta a la música al interpretarla en forma apretada e incisiva.

Los nombres de Aaron Copland y Carlos Chávez quedan unidos, una vez más, como iniciadores de una mirada recíproca entre la música latinoamericana y la estadounidense. Esto ha originado obras como las de Robert McBride (1911) o Paul Bowles (1910) entre otros. A su vez, Chávez está representado aquí por su *Sinfonía india*, en una versión clara y concisa.

Por su parte, la suite del ballet *La Rebambaramba* (1927-28) de Amadeo Roldán—basada en un libreto de Alejo Carpentier (1904-1980)— se caracteriza por un arrollador vitalismo, uso colorido de una orquesta llena de contrastes internos, así como inteligente absorción de rasgos populares.

Tilson Thomas demuestra una profunda comprensión de cada una de las obras, de su lenguaje respectivo y particularidades. Entre las pocas carencias que pueden señalarse en sus tareas interpretativas durante esta grabación, se vuelve necesario subrayar que falta un poco de relieve en el xilófono al ejecutar *Sensemaya* de Silvestre Revueltas. Por lo demás esta partitura recibe una lectura satisfactoria: vehemente y expansiva.

La gran revelación de este disco reside en las *Tres danzas cubanas* (1928) de Alejandro García Caturla (1906-1940). Mano segura al redactar, fantasía agresiva en la utilización de la orquesta, refinamiento que antagoniza con la exuberancia proverbial de la música latinoamericana. Un autor de gran plasticidad, quien inventa paisajes sonoros con tanto desparpajo como acierto. En esta obra García Caturla despliega un amplio aliento rapsódico, lleno de momentos felices.

Fascinante, la *Rítmica V* (1930) de Amadeo Roldán: danza de texturas con pulso apremiante, escrita doce años antes que la *Toccata para percusión* de Carlos Chávez. Ambas partituras recurren a la misma fuente instrumental, al excluir alientos y/o cuerdas, por lo que representan una incursión en un terreno hasta entonces prácticamente inédito. Sólo Shostakóvich en el interludio de su ópera *La nariz* (1927-28)

—sobre un texto de Nicolai Gógol (1809-1852)— se había aventurado en dicho territorio, con idénticas resolución y audacia.

En *Tangazo* (1988) de Astor Piazzolla (1921-1992) toma cuerpo una delicada obra de ambiente neorromántico. Música que entrevera y dibuja los giros del tango, con la frescura y fluidez acostumbradas en este compositor singular. El tratamiento exquisito que corre a lo largo de su trayecto está caracterizado por una expresividad nostálgica, de colorido evocativo, donde los alientos cantan con pronunciada suavidad. Casi al final, el episodio vivo acentúa el carácter sofisticado, elegante, de la obra.

Aparece por último una versión brillante y nítida de las danzas de *Estancia* (1941) de Alberto Ginastera, llena de relieves así como pujanza.

La Orquesta Sinfónica del Nuevo Mundo da cuerpo a una academia orquestal cuyos miembros son jóvenes en etapa pre-profesional, quienes durante un año reciben una beca para integrarse a este organismo. Su estatura artística nada pide a la de otras agrupaciones con mayor reputación.

Proceso, núm. 915, 16 de mayo de 1994

Sinfonía india de nuevo

I

Como hace poco se intentó aquí mismo una revisión de dos grabaciones recientes de la *Sinfonía india* de Carlos Chávez, cabe efectuar una tentativa complementaria, reseñando las distintas versiones de esta obra que actualmente se encuentran disponibles en el mercado nacional.

Luis Herrera de la Fuente (1916) dirigiendo la Sinfónica de Xalapa (OM Records CD80135), emprende de manera astringente su lectura con excelente sentido artesanal. Una versión limpia y escrupulosa, dentro de cánones moderados, ayudada por una toma de sonido óptima. Aquí, la sobriedad aparece como elemento dominante.

El total no está exento de momentos afortunados y tiene un final magnífico, exuberante, de gran coherencia.

Kenneth Klein al frente de la Sinfónica Nacional (UNICORN-KANCHANA UKCD 2059), se sitúa en el polo opuesto: su interpretación resulta algo desabrida, insípida por momentos; como si el director emprendiera su tarea con timidez o precaución excesiva; en ocasiones con una lentitud exasperante. Para colmo el disco tiene un sonido cavernoso: parece situar el trayecto sonoro en una bodega o hangar, no en una sala de concierto o estudio de grabación.¹

Se trata de una versión uniforme, con poco contraste entre los diversos episodios. Asimismo, detalles complementarios han sido llevados innecesariamente a primer plano, con efecto contraproducente. Imposible distinguir un corno de un clarinete, gracias a la anacrónica técnica de grabación que sitúa el total en una gran oquedad pastosa, insoportable.

Por fortuna está a la mano una de las grabaciones comerciales (por lo menos tres) que Chávez realizó de su propia partitura. Se trata de la versión que hizo con la New York Stadium Symphony Orchestra (PHILIPS 422 305-2).

Con un arranque lleno de agilidad y gracia, con ánimo ligero y desenvuelto a la vez que gran precisión, además de brío contundente, con admirable transparencia rítmica y fluidez melódica al dirigirla, el compositor hace muy agradable el transcurso de la obra. Concreción, agudeza y pujanza así como amplitud de línea, se dan la mano en una interpretación ejemplar.

A su vez Eduardo Mata conduce con vigorosa mano la London Symphony (VOXBOX CDX 5061) al ejecutar la *Sinfonía india*, como parte del álbum que comprende las seis sinfonías de Chávez.

La soltura de Mata al manejar los componentes de la obra se hace presente desde los primeros compases. En esta lectura suya cobran relieve los instrumentos de percusión con acierto. Constituye una delicia oír a los primeros atriles de la orquesta inglesa —flauta, clarinete, violín, oboe— dar vida sonora a sus partes respectivas. La gran destreza de Mata al dosificar los planos sonoros, hace de esta interpretación una de las mejores obtenibles en disco compacto.

En los episodios lentos la orquesta canta de modo esplendente y el director delinea con amoroso cuidado la resultante, compartiendo sus impulsos con los músicos a su cargo. Queda esta grabación en plena paridad a la realizada por Chávez, a causa de sus riquezas, equilibrio, rigor espléndido y calidad intrínseca de la orquesta que ejecuta.

II

Con ímpetu garboso Enrique Bátiz se lanza a dar cuerpo a su muy personal visión de la *Sinfonía india* con la Filarmónica de la Ciudad de México (ASV CD DCA 866). Con maestría expresiva va dando forma clara, definida y concisa a los diversos capítulos. Se vuelven notables la elaboración de las texturas y los contrastes dinámicos así como la solidez del concepto general: su encuadre se torna gradualmente más atractivo conforme transcurre la obra. Hay un fraseo cuidadoso, cuyas inflexiones están llenas de relieves seductores así como una complexión maciza, producto de una visión penetrante.

John Duarte, en las notas que aparecen en el folleto adjunto, se refiere a las siete sinfonías de Chávez. De nuevo: ¿qué sucedió con la *Séptima*? Oficialmente el compositor mexicano sólo escribió seis. El episodio final está tocado de manera sumamente veloz por Bátiz, lo que culmina en forma espectacular esta cálida interpretación.

Por fortuna, hace poco tiempo fue reeditada en compacto una de las mejores versiones de la *Sinfonía india*.

Se trata de la que realizó Fernando Lozano con la misma Filarmónica de la Ciudad de México (FORLANE UCD 16688).

Dotada de una musicalidad patente, fibra y hondura, esta homogénea interpretación de Lozano viene a enriquecer sensiblemente el panorama, hasta integrar a una de las opciones óptimas para aproximarse a la obra.

La toma de sonido, ya un poco anticuada, no constituye obstáculo alguno para apreciar sus numerosas virtudes, mismas que contribuyen a nutrir un total magnífico con plasticidad irrevocable y patente garra dramática.

Tanto Mata como Bátiz se preocupan de modo escrupuloso por poner de manifiesto el armazón arquitectural de la obra, apegada a cánones ortodoxos aplicándolos, sin embargo, de manera imaginativa y personal. Rasgo distintivo de Chávez: cuando aprovechaba las formas clásicas lo hacía de modo simultáneamente riguroso e individual.

La *Sinfonía india* ejemplifica de modo patente este modus operandi, junto con el pasacalle de la *Sinfonía VI*.

Lejos de todo academicismo Chávez vinculó así tradición y novedad, sin renunciar —ni por un momento— al lenguaje que forjó como propio. Este último aporta un perfil distintivo a su música, fogosa tanto como delicada, según las necesidades del texto sonoro.

La *Sinfonía india* puede situarse al lado de la *Toccata para percusión* como la partitura más difundida del músico mexicano. En ambas aparece éste como incapaz

de cualquier concesión, enfrascado en una tarea singular; sin paralelo; pletórica de hallazgos, de conclusiones tajantes y actitudes radicales. El brillo de ambas obras continúa intacto. Inquebrantable, Chávez pervive en su invención.

¹ Evidente la diferencia con la tentativa de juicio precedente, acerca del mismo disco. Ésta nace del comparar la grabación de Kenneth Klein con las restantes. Ningún concepto o apreciación resultan inamovibles.

Las dos partes de este artículo se publicaron sucesivamente en la revista *Proceso* los días 6 y 13 de junio de 1994

Dos veces *Sinfonía india*

Un par de grabaciones recientes incluyen la *Sinfonía II* de Carlos Chávez. Vale mucho la pena comparar ambas versiones pues tienen méritos y atractivos suficientes para ocuparse de ellas, detenidamente.

Michael Tilson Thomas al frente de la Orquesta del Nuevo Mundo opta por una realización ortodoxa de cuanto aparece en la partitura. Se ciñe con exactitud al texto impreso, de manera escrupulosa al igual que cálida.

Su amor por el detalle le lleva a poner de relieve algunos toques instrumentales que hasta ahora habían permanecido –por así decirlo– en segundo plano. Entre ellos: la presencia del güiro en la exposición del “Viento rápido, viento alegre” (segundo episodio del sector inicial) y alguna intervención del arpa.

La lectura cabal de Tilson Thomas, minuciosa al extremo, queda amparada bajo el signo de un interés genuino por los valores musicales intrínsecos de la obra.

A diferencia, un ánimo jovial tipifica la *Sinfonía india* en manos de Eduardo Mata quien conduce a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela.

Mata imprime gran arrastre y vitalidad a la música, insistiendo de manera especial en hacer oír los contrapuntos rítmicos en que es tan abundante esta obra de Chávez.

Asimismo las texturas están clarificadas con énfasis notorio. Mata se preocupa por dar la justa densidad sonora a cada componente, lo que se traduce en un equilibrio formal impecable.

Mientras Tilson Thomas centra su atención con serenidad en el devenir melódico de cada pasaje –poniendo de relieve su lirismo singular–, la visión de conjunto de Mata toma cuerpo en un intenso clima dramático.

La toma de sonido en el caso de Tilson Thomas resulta óptima, sin por ello poderse considerar inferior la contenida en el disco de Mata.

Hay inflexiones muy sutiles en la realización del director mexicano, que aportan un interés propio a la misma. Así, el obsesivo episodio final se vuelve más vibrante y dinámico en el caso de Mata, lo que lleva a expresar cierta preferencia hacia su versión, llena de brío y resonancias.

Dos orquestas juveniles, de tipo pedagógico, son las encargadas de dar vida sonora a la música de Carlos Chávez. Esto dota aún de mayor interés el comparar las grabaciones.

Ambos organismos sinfónicos tocan de manera estupenda poniendo de manifiesto sus cualidades respectivas, pues en los dos casos los instrumentistas se entregan con energía y exactitud simultáneos a la tarea de ejecutar esta obra espléndida.

Provechosa esta confrontación que permite apreciar de múltiples maneras la opulencia cautivante de esta *Sinfonía india*, una de las obras maestras de Carlos Chávez.

Dorian Dor-90179, Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, Eduardo Mata.
ARGO 436 737-2, Orquesta Sinfónica del Nuevo Mundo, Michael Tilson Thomas.

Chávez como director

La excepción triunfante

(Apuntes sobre algunos aspectos de la programación de la Orquesta Sinfónica de México).

*Sólo aquél que sienta deseos de ganar indulgencias
oyendo las mismas jaculatorias de hace 50 años puede
seguir asistiendo a los conciertos.*

Xavier Villaurrutia, *Exposición*

Al examinar la programación de la Orquesta Sinfónica de México (OSM) a lo largo de los 21 años de su existencia oficial, los elementos que más sorprenden en ella son: variedad y modernidad. Por supuesto que es posible percibir y anotar muchas otras cualidades o características, pero en una forma u otra se les verá asociadas con aquellas dos, e inevitablemente desembocarán a uno de ambos terrenos. Al ser considerados estos 21 años en forma global los elogios comienzan a acumularse con facilidad, sobre todo al analizar la lastimera situación, por lo que a programación toca, de la mayoría de las orquestas sinfónicas que actúan hoy en territorio mexicano. El gran logro en variedad y modernidad no obedeció a causas fortuitas, o a esa circunstancia depauperante que señala el refrán en forma lapidaria al corroborar la existencia del "tuerto en tierra de ciegos".

El repertorio de la OSM en sus distintas temporadas fue integrado una y otra vez con inteligencia ejemplar, sin perder de vista los posibles atractivos para un público sometido a un proceso intensivo de educación, pues la música recién escrita, como la nacional y/o la anterior al siglo XIX, difícilmente formaba parte de las perspectivas del consumidor musical en forma plena, antes de hacer su aparición la Orquesta Sinfónica de México en el panorama nacional.

El que haya llegado a existir en la ciudad de México un auditorio capaz —de una manera u otra— de llenar asiduamente las sesiones sinfónicas y participar en las mismas como espectadores dotados la mayoría de las veces de un criterio discernitivo, se debe en buena parte al trabajo emprendido de 1928 a 1948 por la OSM, tanto en sus conciertos regulares (que formaban parte de las grandes temporadas propiamente dichas) como en los populares, educativos, giras o grabaciones y publicaciones.

El pensamiento rector y la acción central provienen de Carlos Chávez, su director titular, sin ignorar la valiosa colaboración de muchas otras personalidades: artísticas, culturales, administrativas, etcétera.

La lucidez, vigor y valentía de Chávez le permitieron llevar a cabo la tarea hasta alcanzar sus resonancias tal magnitud, que —puede afirmarse sin exagerar— constituyen las bases, el fundamento mismo de la vida musical (cualquiera que ésta sea) en el México de las dos décadas subsiguientes... e incluso ¿por qué no? en la actualidad.

Para Chávez la existencia de una orquesta sinfónica, su orquesta, estuvo siempre ligada a la creación musical mexicana, más allá de una mera labor de difusión de los valores reconocidos.

En consecuencia, en su prólogo a la Temporada 1928-29 –más que un manifiesto, una declaración de principios–, puntualizaba su código ético personal al afirmar:

Una orquesta, un gran instrumento encargado de dar vida a la música escrita, que estando tan sólo escrita yace inerte en el papel...

La composición musical en México no ha alcanzado el gran desarrollo que es posible, dada la intuición musical de los mexicanos, principalmente porque ese órgano ha faltado [...] La Orquesta Sinfónica quiere ser ese órgano, base de un movimiento encaminado al desarrollo del hábito musical o a la satisfacción del mismo cuya obra será en bien de todos, músicos y no músicos.

Chávez no se limitó a explicitar sus objetivos en ese escrito; fue capaz de llevarlos a cabo con gran constancia. En 1949 la OSM publicó una relación de sus actividades, repertorio, personal y colaboradores, bajo el título: 21 años de la OSM. "Compiló los datos estadísticos Francisco Agea". El inventario de obras de compositores mexicanos resulta asombroso: "En sus 21 temporadas la OSM ha tocado 93 obras distintas de 33 compositores mexicanos, de las cuales 14 fueron presentadas por primera vez en México y 62 tuvieron su estreno mundial. Chávez había corporeizado en forma magnífica su propósito de hacía veinte años".

A tal grado son evidentes los méritos y logros, que la mera exposición de los hechos –repetidamente– habla por sí misma, encarnan su propio elogio.

Pecadillos retóricos aparte, se vuelve indispensable corroborar lo veraz de las afirmaciones contenidas en el prólogo al documento:

Al examinar el repertorio completo de la OSM, encontrará el lector que el número de obras distintas que lo forman asciende a 487 de las cuales 284 –esto es, más de la mitad del total– fueron dadas a conocer en México por nosotros, y no menos de 88 tuvieron en nuestros conciertos su estreno mundial...

Estas listas son la prueba fehaciente del esfuerzo constante de la Orquesta Sinfónica de México en pro de la cultura musical de nuestro país. El resultado de ese esfuerzo queda fuera de ellas por ser de naturaleza esquiva a la estadística; pero podrá ser valorado en términos generales por todo aquel que haya conocido lo que era la vida musical de México en 1928 y lo que es en la actualidad [1949].

...apoyándose en las estadísticas que siguen la Orquesta Sinfónica de México cree poder enorgullecerse de haber ido siempre a la cabeza de ese movimiento progresista que es hoy honra de todos los mexicanos.

A pesar del espléndido impulso renovador de Carlos J. Meneses (1865-1929) quien dio a conocer en México numerosas obras apartadas del repertorio convencional¹, y de ciertos esfuerzos de Manuel M. Ponce –como ese primer recital mexicano integrado exclusivamente con obras de Claude Debussy, en el que participó como pianista el propio Carlos Chávez² –para el público mexicano eran desconocidas, en su gran mayoría, las obras más importantes escritas (hasta entonces) en este siglo.

Pero no sólo éstas: lo mismo barrocos que preclásicos, músicos del rococó, o autores *fin de siècle*, brillaban por su ausencia. Así, aun cuando desde un principio la programación de la Orquesta Sinfónica de México se orientó decididamente hacia los entonces modernos, gradualmente fueron haciendo su aparición compositores cuya revaloración o conocimiento directo (al desproveerles, sus interpretaciones consiguientes, de los manierismos tradicionalistas) era necesario: lo mismo C.W. Gluck, que G.F. Handel (1685-1759) o J.S. Bach (1685-1750), fueron incluidos en los conciertos regulares. Músicos de los que poco se hablaba –y menos se oían entonces– como Antonio Vivaldi (1678-1741) –¡oh tiempos felices!– y Dietrich Buxtehude (1637-1707) fueron incluso vitalizados por un vigoroso trabajo de reorquestación de Chávez.

La Orquesta Sinfónica de México mostró desde sus inicios mismos una marcada predilección por los compositores impresionistas y sus afines o (también) fuentes genealógicas, pero no por ello descuidó la inclusión de sus antípodas. Desde el primer programa, ejecutado el 2 de septiembre de 1928, se ve aparecer el nombre de Debussy, y poco después: Maurice Ravel (1875-1937), Erik Satie (1866-1925), o Manuel de Falla (1876-1946).

Nombres que en la época representaban la más audaz de las vanguardias, desconcertantes en su totalidad para el posible auditor mexicano de música de concierto. Están asimismo presentes desde el primer momento: Edgar Varèse (1883-1965), Copland o Béla Bartok (1881-1945), los tres eran incluso “miembros honorarios” de la OSM.

Desde los inicios, es posible discernir que el músico contemporáneo en cuya producción está más interesada la OSM, al lado de Debussy y Ravel, es Stravinski.

Las partituras del compositor ruso fueron incluidas con una frecuencia tan reiterada como saludable; él mismo apareció varias veces (1940, 41, 46, 48) como director³, lo que también hicieron Hindemith, Copland y Darius Milhaud (1892-1974).

En su libro *Notes sans musique*, el compositor provenzal ha dejado un conmovedor testimonio que vale la pena citar en este contexto, porque se refiere directamente a una de las mayores hazañas de la OSM: su programación.

Deseo mencionar también la música áspera y vigorosa de Carlos Chávez, quien viene con frecuencia de su México vecino a dirigir en los Estados Unidos; le debo haber ido a dirigir un concierto en México; ha formado una orquesta flexible y disciplinada, sorprendentemente capacitada para tocar música contemporánea. ¿Qué asociación musical daría, como lo hace ésta, en seis semanas, festivales Stravinski, Hindemith, Milhaud, bajo la dirección de los autores?⁴

También, por su parte, Aaron Copland escribió al respecto; en relación al estreno mundial y (sobre todo) la segunda ejecución de su *Short Symphony* (1931-33). Vale la pena citar *in extenso* al compositor norteamericano en la traducción de Francisco Agea que se publicó como parte de las notas al programa, correspondientes al ejecutado por la OSM el 22 y 24 de agosto de 1941:

Mi *Sinfonía corta* ha tenido una historia algo curiosa. El estreno mundial se llevó a cabo en México en 1934, por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, a quien está dedicada la obra. Poco después se anunció una ejecución por la Orquesta de Filadelfia, bajo la dirección de Leopold Stokowski, pero no llegó a efectuarse. También se canceló otra ejecución anunciada por la Sinfónica de Boston con Serge Koussevitzky. Tanto Stokowski como Koussevitzky me dijeron que habían anunciado la *Sinfonía corta* porque admiraban la obra, pero que era tan compleja desde el punto de vista rítmico que no se decidían a ejecutarla por la limitación del tiempo de ensayos con que contaban. En el verano de 1937, que pasé en Tlaxcala, hice un arreglo de la *Sinfonía corta* para clarinete, cuarteto de cuerda y piano. Esa versión de la obra se anunció para tocarse en Nueva York la primavera pasada en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, pero una vez más los ejecutantes desistieron de ejecutarla debido al gran número de ensayos que hubieran necesitado. Si menciono este hecho, no es para demostrar que escribo obras demasiado difíciles de ejecutarse, sino más bien con la idea de que el público de México se dé más completa cuenta de la perseverancia y nivel de perfección de su propia orquesta y de su director al repetir esta obra. No necesito decir que yo como compositor, me siento profundamente agradecido por ese gesto de confianza en mi *Sinfonía corta*.

Además de Copland, otros dos compositores norteamericanos contribuyeron a la integración de un posible expediente crítico de la Orquesta Sinfónica de México. El primero de ellos Henry Cowell encuadra con particular agudeza sus apreciaciones dentro del examen de un fenómeno socioartístico:

Si Chávez hubiera intentado hacer de la vida musical mexicana una pálida imitación de los más grandes centros musicales europeos, el resultado hubiera sido un lugar común. Pero Chávez, quizá como resultado del hecho de ser en gran parte autodidacta, tiene ideas originales y poco habituales; y ha procedido a llevar a cabo muchas de ellas en México [...] Al hacer todo esto, Chávez no volteó la espalda a las cimas de la cultura musical europea. Muy por el contrario hizo excelente uso de refinamientos europeos, e inició a su pueblo en algunos de ellos, como si en México de antemano no se les conociera. Pero estableció la premisa que ambos: la composición musical y la presentación de la música en México, debían estar relacionados con la vida y necesidades del pueblo mexicano. El problema al llevar a cabo esta idea —simple apariencia— era muy complejo debido al amplio abismo existente entre los mexicanos [...] Chávez, en consecuencia, no trató de forzar a sus compatriotas con preciosismos *snobs*. Su orquesta toca las más grandes obras maestras de los países extranjeros, de la música antigua a la más moderna (difícilmente ha sido igualada —en cualquier parte— en lo que concierne al balance de obras importantes de todas las épocas)...

Por su parte Virgil Thomson adopta una actitud distinta (análoga en cierta manera a la que intenta normar estos apuntes).

En el *New York Herald Tribune* del 16 de marzo de 1941 escribe una breve nota a manera de prólogo:

Al examinar los libros que contienen los programas, encuentro extremadamente hábil la selección del repertorio de Chávez; también me pareció que los programas dicen algo sobre el público musical, o mejor: sobre los varios públicos musicales de la ciudad de México. Y así, estoy reproduciendo aquí sin comentario posterior una docena de éstos escogidos al azar de los libros anuales que contienen la programación de 1938 y 39.

Conciertos Regulares

<i>Suite núm. 2</i>	Bach
<i>Concierto para dos pianos</i>	Poulenc
<i>Iberia</i>	Debussy
<i>Sinfonía I</i>	Shostakóvich

<i>Obertura Anacreonte</i>	Cherubini
<i>Concierto en Sol mayor para piano</i>	Mozart
<i>La consagración de la primavera</i>	Stravinski
<i>El mar</i>	Debussy

<i>Sinfonía en Fa mayor</i>	C.P.E. Bach
<i>Suite núm. 1</i>	J.S. Bach
<i>Sinfonía en Si bemol</i>	J.S. Bach
<i>Concierto para cuatro pianos</i>	Vivaldi-Bach
<i>Chacona</i>	Buxtehude-Chávez

<i>Mamá la oca</i>	Ravel
<i>Sinfonía fantástica</i>	Berlioz
<i>Preludio a la siesta de un fauno</i>	Debussy
<i>Pavana para una infanta difunta</i>	Ravel
<i>Dafnis y Cloe, suite núm. 2</i>	Ravel

<i>Sinfonía III</i>	Huízar
<i>Suite para viola y orquesta</i>	Bloch

Concierto para violín
Suite escita

Mendelssohn
Prokófiev

Obertura Egmont
Concierto para chelo
Concierto para violín
Sinfonía I

Beethoven
Boccherini
Berezowski
Sibelius

Naderías (Les petits riens)
Concierto en Re menor para dos violines
Apolo Musageta
Sinfonía de Antígona
Sinfonía india

Mozart
Bach
Stravinski
Chávez
Chávez

Conciertos para niños

Obertura Coriolano
Sinfonía VII
Sinfonía india
Obertura Anacreonte
Concierto para dos pianos
El sombrero de tres picos

Beethoven
Beethoven
Chávez
Cherubini
Poulenc
Falla

Conciertos para trabajadores

Obertura Leonora 3
Sinfonía "El oso"
El mar

Beethoven
Haydn
Debussy

Sinfonía en Fa mayor
Sinfonía en Si bemol
Preludio a la siesta de un fauno
Dafnis y Cloe Suite núm. 2

C.P.E. Bach
J.S. Bach
Debussy
Ravel

* * * * *

Obertura Coriolano

Beethoven

Sinfonía V

Beethoven

Sinfonía VII

Beethoven

Los programas reproducidos en su totalidad por Virgil Thomson son típicos del minucioso balance estratégico a lo largo de las temporadas de la OSM: en su programación estuvieron prácticamente representadas todas las corrientes importantes de la música sinfónica. Herbert Weinstock lo subraya con ejemplar concreción cuando señala en el *New York Times* del 2 de septiembre de 1945:

Ninguna orquesta en los Estados Unidos durante los pasados 18 años ha realizado programas que puedan equipararse en interés y variedad a los de la Orquesta Sinfónica de México. Sólo en unos cuantos, entre sus cientos de programas, no se ha incluido –al menos– una obra de música contemporánea [...] A través del repertorio clásico y romántico, Chávez se ha desplazado con imaginación e incisividad, no dejando de lado los caballos de batalla pero igualmente sin creer erróneamente que son la única música posible de interpretar.

Ese equilibrio fue siempre un punto de importancia vital para las programaciones de la OSM. Así, por ejemplo, cuando en 1944 se emprende –a manera de autoexamen y (la consiguiente) corroboración de la propia madurez– la ejecución del ciclo completo de las nueve sinfonías de Beethoven, esto se lleva a cabo integrando el trabajo antológico al contexto general, marcándose incluso su presencia, en forma pronunciada, en la primera parte (los primeros conciertos, en una serie de 17) de la temporada, dando cabida a las habituales sesiones dedicadas a los impresionistas (programas 13 y 14). Además, los numerosos estrenos, ya para entonces acostumbrados: lo mismo músicas contemporáneas y mexicanas, como de otras épocas.

La notoria preferencia de Chávez por Beethoven hizo que las partituras de dicho compositor se escucharan con gran frecuencia, pero es evidente que además de ese gusto personal intervenía en ello un factor decisivo de orden pragmático: Chávez adoptó una actitud un tanto tradicionalista al considerar esta música como un excelente punto de referencia para el público, quien así podría aquilatar los niveles de perfeccionamiento que se iban alcanzando, así como para –mediante el trabajo conjunto que esto implicaba– dar una cohesión interna cada vez mayor a los miembros del grupo orquestal, quienes así adquirirían la muy necesaria costumbre de tocar juntos escuchándose mutuamente.

Esta base “clásica” (por llamarla de algún modo) se aglutinó también en un determinado momento en torno de la obra de Bach, puesto que en 1937 se oyeron –integrados a la temporada– los seis conciertos de Brandenburgo. Las cuatro sinfonías de Johannes Brahms (1833-1897), consideradas por muchos como otro núcleo posible

de coherencia interrelacionado con Bach y Beethoven, no recibieron un tratamiento similar pues en ningún año fueron programadas conjuntamente. En esto Chávez se apartó visiblemente de los cánones proverbiales, o rutinarios, si se prefiere.

Por lo contrario, las sinfonías 4, 5 y 6 de Chaikovski (1840-1893) se ejecutaron repetidamente como ciclo (1942, 43, 45 y 47), lo que denota una óptica hasta cierto punto saludable en esa época, cuando la producción del compositor ruso, si bien gozaba del habitual reconocimiento por parte del público (quizá a causa de esto mismo) era visto con una pronunciada suspicacia, no del todo ajena al formalismo maniqueísta desatado por esa deplorable tendencia que se autonominaba como neoclasicismo. El propio Chávez no fue del todo ajeno a esta corriente, contra cuyo conformismo academizante y reseco sólo unas cuantas voces —entre ellas de la Dallapiccola—, osaron levantarse en franca protesta.

Si bien en algunas ocasiones la preferencia de Chávez por ciertos compositores se hizo patente, no puede afirmarse impunemente que haya tenido primacía o llegado a ser el factor fundamental en la programación. Uno de los rasgos de mayor lucidez del compositor mexicano, dentro de la tarea educativa que ejerció a lo largo de su vida en todas sus apariciones públicas como director, intérprete o conferenciante, fue su obstinada promoción y ejercicio del derecho a la información paralelo al impulso que dio al público para nutrir su ejercicio del mismo. Esto condujo a Chávez en incontables ocasiones a tocar, dirigir o promover músicas que no eran de su agrado, incluso algunas que se encontraban en posiciones profundamente antagónicas a la escrita por él o a su ideología musical, pero a las que reconocía un valor o interés determinado, que hacían en consecuencia necesario su conocimiento y/o difusión.⁵

Tal resulta el caso de Bartók, de quien la Orquesta Sinfónica de México hizo oír cinco obras diferentes a lo largo de su existencia. Y aunque la Escuela de Viena no gozó tampoco de la simpatía de Chávez, en la programación de la OSM figuraron alguna vez —muy ocasionalmente— tanto Arnold Schoenberg (1874-1951) como Alban Berg (1885-1935).

El propio Chávez es sumamente claro al respecto, en sus artículos que bajo el rubro común *Esfuerzo perfectible* publicó en *El Universal* del 22 de octubre y 22 de noviembre de 1948, donde expone y define sus puntos de vista con ejemplar convicción y en buena parte (si se exceptúa su actitud un tanto paternalista, comprensible pero no justificable) acierta:

...la primera salida de una institución cualquiera es la muestra de su credo. Su primer acto de presencia es signo inequívoco de su criterio, de su gusto, y del sentido original, verdadero y subconsciente del esfuerzo...

La música no terminó con Chaikovski y con Brahms: todo intento que pretenda tener un sentido cultural —medianamente cultural— tiene que saberlo.

Presentar programas absolutamente unilaterales, en los que la substancia está constituida por el estrecho repertorio "favorito" es colocarse desde luego en una posición

retardataria y dar base a la sospecha de que el intento [...] no tiene vistas a la difusión de la grandeza del arte musical, sino a los posibles rendimientos de la taquilla.

Esto, por supuesto, no es ilegal. Pero sí se ve anticultural, antieducativo, en contra de la grandeza del arte musical, del arte de todo los tiempos y todos los países.

...“complacer al público” [...] En el mejor caso, hay dos maneras de entender las cosas. La primera: dar al público únicamente obras buenas, y todas las obras buenas, gústenle o no.

La segunda: darle al público solamente aquellas obras buenas de que guste.

La primera posición es progresista, la segunda retardataria. La primera acusa una finalidad del cultivo del gusto, de extensión de la capacidad buscadora del público, lo cual cuesta tiempo y esfuerzo, y no constituye una atracción inmediata; la segunda posición acusa un deseo de atracción inmediata del público, lo que significa un rendimiento también inmediato de taquilla.

Así, la primera posición resulta ser de naturaleza preponderantemente artística, mientras, la segunda, de naturaleza preponderantemente comercial.

En el primer caso se sirve al público, aunque éste de pronto no lo reconozca; en el segundo caso, se es servil con el público fomentándole su lentitud y su estatismo por obtener buenos rendimientos económicos.

El público ha sido siempre lento, a tal grado, que asombra pensar que la *Quinta sinfonía* de Chaikovski fue un fracaso en su estreno y totalmente impopular durante muchos de sus primeros años de existencia. Ya no hablemos de los casos de Wagner, de Debussy, y aun del mismo Beethoven...

Todo esto fue escrito por Chávez a raíz de una inserción pagada en la prensa de la época, anunciando la creación de una “Orquesta Sinfónica Mexicana, A.C.”, promovida –según se vuelve fácil deducir de los artículos de Chávez– por los intereses comerciales de empresarios ligados a las manipulaciones de una agencia de conciertos con una filiación hiperconvencional y de objetivos económicos muy evidentes, cuyo propósito era obviamente el establecer una posible competencia a la vez que explotar al público potencial que representaban ciertos sectores reaccionarios a ultranza, a los que las programaciones inusitadas de Chávez, su manera de hacer música, habían alejado parcial o totalmente del consumo regular de la música sinfónica *in vivo*.

Para lograr tales beneficios económicos, era punto menos que indispensable elaborar una programación situada bajo el auspicio de lo trillado, dictada por un chabacano sentimentalismo capaz de encontrar un sosias (u “otro yo”) en el alma candorosa de una burguesía que en pleno alemanismo buscaba satisfacer sus rabonas ansias de “figurar” y hacerse ver.

En esos artículos, Chávez volvió a poner de relieve cuán leal sabía ser consigo mismo, aunque esto lo llevara a cabo con alguna frecuencia posteriormente a cierto dogmatismo. Para él, la existencia de una Orquesta Sinfónica en México, realmente importante, estaba ligada de manera inseparable al ejercicio y promoción de la escritura musical en este país:

Para la Sinfónica Mexicana la música de México no existe. En una temporada de ocho pares de conciertos, en la que se tocan treintaidós obras sinfónicas no aparece ni una sola obra mexicana.

Si los directores intelectuales de este intento no saben que existen Ponce, Revueltas, Galindo, Rolón, Sandi, Moncayo, Bernal Jiménez, Tello, Ayala, Contreras, Vázquez, Hernández Moncada, Mabarak, tienen que haber perdido totalmente la memoria.

...Una institución que se llama a sí misma artística y "mexicana", y que tenga un mínimo de sentido artístico y nacional, no puede, realmente, ignorar la música en México.

La intención de desprecio parece manifiesta: bien podría haber habido una, una sola composición de autor nacional, de Ponce o de Revueltas, por ejemplo, para que, así, cuando menos hubiera habido un gesto de comprensión y reconocimiento hacia la música mexicana.

Hay el peligro de que la postura pudiera juzgarse infantil, ya que ni los más arrogantes *snoobs*, en ninguna parte del mundo llevan a tal punto su desprecio por lo nacional.

La música de México no es una invención chovinista, es una realidad artística.

Y a tal grado era clara la postura de Chávez que se sintió obligado a especificar en otro escrito:

No es una empresa mercantil. No persigue fines lucrativos ni económicos. Ni ella ni sus asociados obtienen utilidades crematísticas. Por oposición a los empresarios comerciales que logran beneficios con el porcentaje con que gravan los contratos de los intérpretes, la OSM no realiza negocios con la música.

En lógica secuela los conceptos se eslabonan hasta cerrar el círculo, para presentar la programación como una resultante de una política deliberada y consciente que toma en cuenta incluso aquellas posibilidades que rechaza o descarta:

Esta circunstancia la pone en condiciones de velar por la calidad de su repertorio, y la exime de la necesidad de obtener éxitos fáciles y remuneradores.

No es el gusto corriente del público —a una parte del cual agrada escuchar obras que ya conoce y que no exigen de él esfuerzo de comprensión— quien impone el repertorio de la OSM; la orquesta está en condiciones de realizar una amplia política de educación, para vencer la inercia procedente del gusto convencional. En términos generales, el público sabe apreciar la alta calidad de la música allí en donde existe, pero no sabe echarla de menos y exigirla en donde no se halla. A la larga, el público necesita ampliar sus horizontes estéticos y va demandando más altos niveles de calidad; para ayudarle a lograr esta aspiración, realiza la OSM su obra educativa.

Por supuesto que la música del propio Chávez apareció repetidamente en la programación: un buen número de obras suyas recibieron a través de la Orquesta Sinfónica de México su primer audición local, o bien el estreno absoluto.

Para aquéllos que llegaron a considerar excesiva esta presencia en detrimento de la producción de otros compositores, Chávez tuvo una respuesta, muy de acuerdo con las ideas de la época (abril de 1948), en su polémica con Antonio Rodríguez:

Menciona usted, en forma que tal parece y da a entender cierta extrañeza, que en la temporada aparecieron cinco obras mías. Es natural que así sea. Aun deberían haberse tocado más.

...si a Diego Rivera, por ejemplo, le dan los muros del Palacio Nacional para que pinte, no va a ponerse a pintar, allí, reproducciones de Picasso o de Miguel Ángel, sino que él toma los muros del Palacio Nacional para pintar sus propias creaciones, para externar, como se dice vulgarmente, su propio mensaje.

Tan natural como eso es que yo use de la oportunidad que la Sinfónica me proporciona, para tocar mi propia música.

...Es natural que todo artista creador, ya sea músico, escritor, escultor, poeta, literato, quiera que sus expresiones artísticas se conozcan, prevalezcan, ya que ellas son su credo, su idea, su sentir, y su propio concepto de todas las cosas esenciales.

Yo soy compositor y alrededor de esta actividad surgieron lateralmente otras que, como la de director, no han tenido más sentido que apoyar mi actividad primera y fundamental.

...fundé la Orquesta Sinfónica de México, en 1928, porque me interesaba conocer la orquesta desde el punto de vista del compositor que quiere dominar su expresión.

Desgraciadamente es inevitable –no sólo en la música sino en cualquier otro terreno– que las actividades laterales, que se inician como un simple apoyo a la actividad central, se conviertan o parezcan convertirse, por la fuerza de las circunstancias, en algo así como la actividad central...

Después de todo, todos los compositores se han enfrentado con el mismo problema, ya sean un Handel, que fue un legítimo empresario, o un Wagner, que tuvo que organizar por sí mismo y administrar las grandes empresas productoras de sus propias obras, o el mismo Beethoven, que tenía que organizar sus propios conciertos reuniendo elementos de aquí y de allá, gastando tiempo, energía y buen humor, en conseguir dinero, “patrocinio”, y en propiciar reyes, príncipes, etcétera.

Lógico y laudable que hayan figurado en gran número las obras escritas por el propio Chávez; indefendible la que hoy aparece evidente como la gran omisión. Grave, gravísima, la ausencia de Gustav Mahler (1860-1911). Poco importa que esto fuera, como no resulta difícil deducirlo, a causa de un prejuicio muy generalizado durante el periodo que abarcan las actividades de la OSM, en los músicos de filiación stravinskiana.

Chávez –para decirlo muy a la mexicana– “compró pleito ajeno” al hacerse cómplice de la sordera, culpable por voluntaria, de sus deidades.

La “nueva objetividad” y el neoclasicismo reiteraron con terquedad sus *slogans* contra la obra de un compositor al que etiquetaban como “kolosal”, sin preocuparse siquiera en conocerlo; no se diga ya oírlo o analizarlo. Este delito suele llamarse... ¿malversación?⁶

Bien sabido es que, por lo contrario, los Tres Grandes de la Escuela Vienesa tenían por Mahler una (justificadísima) admiración declarada. No es del todo descabellado suponer que los sarcasmos y el menosprecio de que era objeto Mahler, tendían a atacar en diagonal a esta rama de su descendencia.

Al correr del tiempo, han llegado las burlas veras: el lastimero y repetido espectáculo –que ya no conmiseración puede inspirar– de aquellos que han recorrido el camino a Canossa, entonando con voz tardía y deteriorada, la respectiva palinodia.

La violenta contrapartida instaurada –¡hélas!– por la moda, no logra mitigar el que a lo largo de 20 años, únicamente en 1946, la Orquesta Sinfónica de México haya programado una obra de Mahler: la *Sinfonía I* (1884-88).

Esta negligencia se extendió a antecedentes y consecuentes de Mahler: lo mismo Anton Bruckner (1824-1896), que Britten o Dallapiccola, no aparecen **jamás** en la programación de la OSM. Otras voces, otros ámbitos.

Por lo contrario, hay autores que hoy resultan auténticas curiosidades; “dicho sea esto, sin dolo alguno”, como aclararía Eduardo Torres. Entre ellos puede citarse a Boris Schechter (1900) cuya suite rapsódica *Turkmenien* (1932) tuvo su estreno en México en 1935, y mereció incluso el honor de ser dirigida por Silvestre Revueltas. Vale la pena reproducir la nota aparecida en el programa:

B. Schechter, compositor joven de la Rusia Soviética, pertenece a la nueva generación bolchevique. Su obra, editada por el Estado en 1933, lleva el nombre de una de las Repúblicas autónomas situada en la región transcaucásica; de carácter claramente popular, sin duda está hecha para oírse, inclusive, al aire libre, entre multitudes.

La obra se compone de tres movimientos: I. Allegro giocoso. Trozo rítmico de fuertes sonoridades; baile regional con sus trajes exóticos; armonización sencilla y libre; orquesta bien equilibrada. II. Lento. Color sombrío, monorritmo al comienzo; pasa un “solo” de oboe, hecho con unas cuantas notas; después un tema arcaico, sobrio, que conduce al clímax del trozo; para concluir se combinan los temas. III. Allegro marciale (*sic*). Idea inicial que ya contiene a la que le sigue; separándolas, un trozo de ritmo vigoroso, que va en aumento hasta llegar a su clímax. Sonoridades vibrantes, de apoteosis⁷.

Desafortunadamente, es posible inscribir también en este renglón –*off the beaten track*– al admirable compositor negro originario de Estados Unidos William Grant Still (1895-1978), quien fue alumno privado de Varèse (de 1922 a 1925). Su cantata *And they lynched him on a tree* (1940), se oyó en México por primera (y última) vez en 1944 con Carlos Pellicer (1899-1977) como narrador y la contralto Concha de los Santos como solista, bajo el título *Y lo colgaron de un árbol*⁸.

Aunque contradictoria la nota de Francisco Agea (excelente como la mayoría de sus trabajos) acerca de la obra refleja –precisamente a causa de sus antagonismos internos– el interés intrínseco de la partitura, que fue ejecutada, seguramente con el consiguiente escándalo de algunas buenas conciencias, lado a lado con la *Sinfonía IX “Coral”* (1824) de Beethoven (1770-1827).

Por supuesto que no podía omitirse aquí *Skyscrapers* (1926) de John Alden Carpenter (1875-1951), obra que posee en nuestro medio –más concretamente en la historia musical de México– el aura del escándalo. Respetabilísimo escándalo, admirable escándalo.

La reacción del público ante esta partitura –que hoy resulta de una inocencia desarmante, especialmente si se le compara con otras músicas que en la época también fueron etiquetadas como “agresivas”– fue tremenda: el escándalo de *Skyscrapers* en México ha pasado de generación en generación de músicos en este país, como una de las tradiciones orales más sabrosas.

Estas tres obras al igual que muchas otras, llevan implícito un dato de primordial importancia: al comparar el plazo que mediaba entre su composición y la primera vez que fueron ejecutadas en México, se cree delirar. Nunca estuvo la vida musical mexicana tan al día, tan atenta a cuanto podía resultar significativo, importante o trascendental –matices más, matices menos– en los terrenos de la composición musical en el mundo entero (según la fórmula consagrada).

El estreno mundial de *Skyscrapers* fue el 19 de febrero de 1927 en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

El estreno en México, en el Teatro Iris (hoy Teatro de la Ciudad de México), por la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez: el 4 de noviembre de 1928.

La sola lectura de las fechas aparece elocuente; ante ella tendrían que enrojecer varios de los dirigentes actuales de la vida musical en México.

Un epígrafe que se cuela (y expande) a modo de epílogo:

Ninguna novedad, ninguna sorpresa. Ya sabemos que después del *Vals brillante en La bemol*, Op. 34 núm. 1, de Chopin, sigue la *Sonata* Op. 31 núm. 3 de Beethoven, y que el concierto termina con la *Triana*, de Albéniz o con la *Danza del amor brujo*, de Falla. Del mismo modo sabemos que después del “ofertorio” viene la “comunión” y que la misa termina con la “bendición de los fieles”. Y a la misma, como espectáculo, podemos asistir muchas veces. Desde luego, en México, los oficios religiosos son el teatro culto más interesante. Pero están agotados ya, después de sus incontables representaciones. Sólo aquél que sienta deseo de ganar indulgencias oyendo las mismas jaculatorias de hace 50 años puede seguir asistiendo a los conciertos. Nosotros nos hemos acogido a la excepción triunfante: a los programas de Carlos Chávez, músico excelente, hombre de buen gusto, en los que suenan nuevos nombres y nueva música...

Xavier Villaurrutia

Apéndice: El “escándalo” de *Skyscrapers*

El programa general de la Temporada 1928-1929 de la Orquesta Sinfónica Mexicana

—después Orquesta Sinfónica de México— incluye con toda inocencia el anuncio del estreno en México de la suite de la ópera-ballet *Skyscrapers (Rascacielos)* de Carpenter al lado de *Dafnis y Cloe* (1909-1911) de Ravel, el “Preludio y muerte de amor” del *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (1813-1888), así como obras de José Rolón y José F. Vázquez. Domingo por la mañana, noviembre 4 a las 11 horas, en el Teatro Iris (hoy Teatro de la Ciudad de México).

En ese mismo programa se lee la siguiente nota:

John Alden Carpenter es el autor de *Skyscrapers*, la primera ópera ballet que con bajos y saxofones hizo su aparición en el foro respetable de la Metropolitan Opera House de Nueva York.

En 1919 había representado otra ópera, *El cumpleaños de la infanta*, en la que todavía no aparecía la asimilación del jazz. Más adelante había dado a conocer *Crazy cat* en programas de conciertos.

En *Skyscrapers*, dice, no he buscado efectos fotográficos, debe entenderse que esta música no es jazz, como el jazz se oye y entiende generalmente *Skyscrapers* es, propiamente el jazz filtrado a través de la orquesta. No es una ópera de jazz porque hoy en día los compositores han abandonado la ópera buscando una forma más dúctil, el ballet.

Amparar con un gigantesco *sic* el párrafo anterior sería inoperante: se le consigna respetando las peculiares sintaxis, ortografía e información que pueden encontrarse en el original.

Hoy, a casi cincuenta años de distancia por muchos que sean sus errores, inexactitudes, ambigüedades, o tics, este texto tiene ya el valor testimonial del documento histórico. La mera exposición le hace cumplir las funciones que aquí y ahora se quieren derivar de ella.

La prensa capitalina de la época participó ampliamente en el escándalo y sus resonancias polemizando. Gracias al programa de mano correspondiente al concierto extraordinario del domingo 23 de septiembre de ese mismo año, en que se repitió *Skyscrapers*, resulta satisfactorio asistir —al menos en parte— a esos debates:

En torno a *Skyscrapers*

Manuel Barajas, en *Crónicas Musicales* del 8 de octubre, escribe:

Esta obra es morbosa, hace daño; estoy seguro de que si fuera ejecutada ante un auditorio canino, Carpenter conquistaría el triunfo más soñado de su vida...

El público se dividió en tres bandos; los bien educados, que por temor al qué dirán guardaron una actitud resignada; los sinceros, que en nombre del buen gusto protestaron abiertamente, y los *snobs*, que trataron inútilmente con sus gritos de acallar las protestas de los inconformes.

Júbilo, en el *Universal Ilustrado* del 11 de octubre:

Creo no equivocarme al suponer que los *Skyscrapers* tienen un valor positivo. Responde, localmente, a una expresión racial y universalmente a una expresión contemporánea.

Por la hostilidad que se manifestó a la obra de Carpenter, por la condición espiritual de quienes le fueron hostiles en el concierto del domingo, me siento con fe suficiente para no dudar un minuto más en el valor positivo de la obra de Carpenter. Nuestro público está atrasado en música como en teatro y literatura.

Salvador Ordóñez, en *El Universal* del 12 de octubre:

Nuestros críticos, como nuestros políticos, inflamados por el sentimiento quizá sincero pero funesto de creerse orientadores, no son capaces de ponerse a considerar la responsabilidad que les corresponde por verdaderos crímenes de esa crítica.

Skyscrapers es una obra moderna que, gracias al señor Chávez, hemos conocido como tantas otras que se propone hacer oír.

Hoy está al frente de la Sinfónica un artista joven, empeñoso y sabio, a quien los hombres de buena voluntad tenemos la obligación de ayudar y formar para orgullo de este país, tan pisoteado por las herraduras de los rancheros y salpicado por las plumas mediocres.

El crítico no puede ni debe ser jamás elemento que actúa en la lucha artística, pues nunca será imparcial.

Manuel Rodríguez Lozano, en *Excelsior* del 15 de octubre:

Barajas, al eludir a los que calurosamente ovacionamos *Skyscrapers*, nos ha llamado *snobs*, con un desenfado verdaderamente ingenuo. Parece que no se han enterado todavía de que no es *snobismo* viajar en automóvil, ya que todavía hay muchas personas que acostumbran hacerlo en burro.

Los artistas vivientes saben que es indispensable vencer la técnica; ser dueños de una sensibilidad de su tiempo, asimilar, aprovechando los elementos actuales, desenvolviéndolos en una forma intelectual, no sentimental...

El señor Barajas confunde la crítica con sus sentimientos personales, que para nada nos interesan y debe saber, una vez por todas, que somos legión los que estamos dispuestos a defender contra la ignorancia lo que hasta la fecha, por no estar preparados, se ha creído que son *snobismos* o audacias sin ninguna base.

Mauricio Muñoz S., en *El Universal* del 18 de octubre:

Señor Barajas: por favor, ¿cuándo va usted a comenzar a asistir, como es su obligación, a los ensayos de la Sinfónica? ¿Cuándo va usted a coger una partitura a la hora de un ensayo en detalle? ¿Cómo se va usted a dar cuenta de una obra nada más oyéndola por primera vez?

Contrapuntísticamente hablando, en *Rascacielos* se advierte de manera clara el talento de Carpenter, siseado por una parte mínima y no máxima de nuestro público (hay que decir la verdad)...

Jerónimo Baqueiro Fóster, en la misma edición de *El Universal*:

El crítico de *El Universal* hizo mal porque no reúne las condiciones que debe tener el verdadero crítico, que son, además del alma del artista que no discuto, una gran técnica de composición musical de todos los tiempos y, claro está, de los tiempos que corren, y una espléndida erudición que, según yo y muchos músicos y no músicos –sirva esto de estímulo a Barajas– el crítico de *El Universal* no posee.

Julio Jiménez Rueda, en *Excélsior*:

Falta seriedad falta comprensión. Y es que la ausencia de críticos es notoria en México, no sólo en las letras, sino también en las otras manifestaciones del espíritu. No tenemos crítica imparcial porque eso de decir que *Skyscrapers* es una obra mala, sin justificar esa opinión, no es hacer crítica.

Barajas, en *El Universal* del 23 de octubre:

No es verdad que yo haya atacado la personalidad del maestro Carlos Chávez Ramírez...

Tampoco es verdad que esté yo en contra de Carpenter, compositor en quien reconozco uno de los valores más fuertes de la época actual...

Que es falsa, de toda falsedad, la imputación que me ha sido hecha relativa a que yo atacué a la Sinfónica...

Que quien ha salido ganando –y yo me alegro– es la Orquesta Sinfónica Nacional, porque se le ha hecho un reclamo tal que de seguro no habrá quien desee escuchar los próximos conciertos.

Se ha transcrito *in extenso* toda esta información, no con un afán de nostalgia amarillista, o amarillismo nostálgico (si se prefiere) que no es lo mismo, sino para acentuar por una parte la dinámica vitalidad que aportó la obra y presencia de Carlos Chávez a la vida musical mexicana de la época, y por la otra lo injusto del desen-

tenderse de la obra de John Carpenter, por parte de las generaciones musicales posteriores incluso en su propio país.

¹ Tal como puede corroborarse en las crónicas de la prensa de la época y en especial las agrupadas en ese curioso volumen de Gustavo E. Campa, llamado *Críticas musicales* publicado en París en 1911.

² El doctor Jesús C. Romero da lujo de detalles en sus efemérides de Manuel M. Ponce: "1912. Junio 24. Sala Wagner. Por primera vez se tocó en México un programa de Debussy; lo interpretaron alumnos de la Academia Particular: I. Carlos Chávez: *Claro de luna* (1890); II. Germán de la Rosa: *Ballade* (1890); III. Lía Aguilar: *Valse romantique* (1890); IV. Antonio Gomezanda: *Prelude en La m.* (1901); V. Eva Barocio: *Soirée dans Grenade* (1903); VI. Félix Loera: *Masques* (1904); VII. Graciela Amador: *Preludes* (1910). La prensa informó ampliamente acerca del concierto por conducto de José L. del Castillo, María Luisa Ross y otros. *El Correo Español* (25 de junio); *El Imparcial* (26 de junio); *El Diario* (23 de junio); *Nueva Era* (23 de junio); *El Diario del Hogar* (28 de junio)".

³ E incluso realizó una grabación comercial dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de México en su *Beso del bada*. Aunque no sea precisamente una de las obras más logradas de Stravinski, valdría la pena rescatar la matriz. Obviamente se trata de un documento histórico, que como dirían las crónicas de la época "honra mucho a México". Divertimento de *El beso del bada*, Stravinski, por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Igor Stravinski. Álbum Víctor M-931.

⁴ Continúa Milhaud: "El viaje a México nos encantó... apenas franqueada la frontera estábamos conmovidos, intoxicados, por la atmósfera de latinidad que nos rodeaba. La revelación de los grandes monumentos precolombinos, las iglesias y conventos de un arte barroco delirante, la agitación de los grandes mercados indígenas, el ambiente de los pueblecitos y sobre todo la dulzura de los paisajes nos remitían y ligaban a un pasado anclado en nuestro fondo".

⁵ Chávez habría de ampliar más tarde los alcances y límites de su tarea de difusión: a él se debieron también la primera ejecución en México de una obra de Boulez y varios estrenos de Webern.

⁶ Malversar: "invertir ilícitamente los caudales públicos, o equiparados a ellos, en usos distintos para los que están destinados".

⁷ Boris Schechter. Formó parte del taller de compositores del Conservatorio de Moscú que coordinaba Miaskovski, ha escrito cinco sinfonías (1929, 1943, 1944-45, 1947, 1952-53) así como varias otras partituras de colorido "exótico" y música para filmes.

⁸ Escribe Agea: "La autora del poema empleado como texto de esta composición es la escritora norteamericana Catherine Garrison Chapin, esposa del procurador general de los Estados Unidos, Mr. Francis Biddle. La obra no fue escrita con fines de propaganda ni para plantear un problema social, sino como un documento puramente humano que se expresa por medio de la poesía y la música. Inspirado por la vieja tragedia provocada por la ilegalidad de las multitudes que pretenden hacer justicia por sus propias manos, y con referencia particular al

problema racial en los Estados Unidos, el poema de la señora Chapin expresa su profunda convicción de que 'el linchamiento' es un serio defecto de la sociedad y su creencia de que esa convicción la sostienen la mayoría de las personas sensatas. El texto puede sintetizarse así: Es de noche. En un claro de los pinos al lado del camino, iluminado por los faros de los coches estacionados, un negro acaba de ser linchado. El grupo de blancos que lo colgaron y la muchedumbre que observó la escena, comienzan a dispersarse rumbo a sus casas. Se retiran cantando, suben a sus automóviles y los echan a andar. La obscuridad vuelve al camino y al bosque. Entonces los negros salen lentamente de los lugares en que estaban escondidos, para encontrar el cuerpo de su amigo. Entre ellos está la madre del hombre que fue colgado. Buscan a tientas el árbol; cuando lo encuentran la madre entona un canto fúnebre. El coro de negros se une a la voz de ella y todos relatan la historia del hombre y recuerdan la tragedia. La música de Still es impresionante por su dramatismo y por su calidad profundamente humana. La obra comienza con unos compases de ritmo acentuado e implacable que proporciona una apropiada introducción al brutal coro de blancos que sigue [...] El lamento de la madre es conmovedor en su patetismo reprimido [...] cuando los coros o el relato se refieren a la historia del hombre linchado la música cambia para describir cada frase de su vida. El coro final cuyos últimos compases se basan en el tema con que se inicia la obra, es una concentración de fuerzas vigorosas en donde se unen los coros de los blancos y negros en su protesta imparcial contra la injusticia y las gentes que la permiten".

Bibliografía:

Agea, Francisco, *21 Años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*. México, OSM, 1949.

Chávez, Carlos, "Carta a Antonio Rodríguez", *Nuestra Música*, México, año III, núm. 10, abril de 1948.

Chávez, Carlos, *North American Press. 1936-1950*, Ediciones Mexicanas de Música, A.C., México & Herbert Barrett, New York, 1951.

Cowell, Henry, "Chávez", en *The Book of Modern Composers*, núm. XXVI, compilado y editado por David Ewen, Alfred A. Knopf, New York, 1942.

Diccionario de Compositores Soviéticos, Ediciones del Estado, Moscú, 1957.

Diversos programas de la OSM. Años: 1928-29, 1935, 1941, 1944.

Laux, Karl, *Die musik in Russland und in der Sowjetunion*, Henschelverlag, Berlín, 1958.

Milhaud, Darius, *Notes sans musique*, Juilliard, París, 1963.

Reis, Clare, *Catalogue of american composers*, ISCM (U.S. Section), New York, 1932.

Revueltas, Silvestre, "Notas y Escritos" (fragmentos), *Nuestra Música*, México, año I, núm. 3, julio de 1946.

Romero, Dr. Jesús C., "Efemérides de Manuel M. Ponce", *Nuestra Música*, México, año V, núm. 18, segundo trimestre de 1950.

Villaurrutia, Xavier, *Obras*, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, (Letras Mexicanas), Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Publicado originalmente en el libro: *Homenaje nacional a Carlos Chávez*, Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP, México, 1978, pp. 95-102.

El legado de Chávez

Al ser entrevistado por Andrés Ruiz, José Antonio Alcaraz ofreció el siguiente diagnóstico sobre la evolución de la actividad sinfónica en México.

Un año decisivo en la historia de la modernidad para el arte mexicano, en todos los terrenos fue el de 1928. Es cuando tenemos las actividades iniciales del teatro Ulises, auspiciado por Antonieta Rivas Mercado con la colaboración abierta del grupo de los Contemporáneos, principalmente de Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, quienes fungieron como actores y traductores. Ese mismo año se inician las actividades de la Orquesta Sinfónica de México (OSM), donde también Antonieta Rivas Mercado está involucrada de manera decisiva.

Un joven con voz adulta

Carlos Chávez tenía entonces sólo 28 años, cosa que no hay que perder de vista. Por una serie de coyunturas afortunadas, entre ellas la petición del Sindicato de Músicos, además de la intervención de Antonieta –mayor de la que el propio Chávez quería reconocer–, hacen que abandone sus tareas como organista del cine Olimpia, pues eran los años del cine mudo, y empuñe la batuta en forma profesional por primera vez.

Cuando uno tiene ante sí aquellos programas en los que aparece el nombre de Antonieta Rivas Mercado, verdaderamente se experimenta un escalofrío, porque en el comité de honor de la orquesta aparecen Darius Milhaud, Béla Bartok, Edgard Varèse, entre otros muy notables personajes de la vida musical de aquellos tiempos. Es muy fácil elogiarlos el día de hoy –estamos viviendo el centenario de Milhaud este año–, pero en ese momento eran unos muchachos que apenas estaban abriendo brecha. Hay que recordar que esto sucedía una década después del Berlín de Busoni, de Hofmannsthal, y de todo ese movimiento que culminaría en el cabaret de la Alemania de los años treinta, anterior al ascenso de Hitler.

Chávez era en ese tiempo un hombre joven, pero con una voz enteramente adulta y de su tiempo. Desde un principio decidió su propuesta, que fue muy clara: tocar la música de hoy, la que no se había oído suficientemente y la escrita en México.

Se habla mucho de la manera en que Chávez impulsó tanto la producción propia como, un tanto a regañadientes, la de Silvestre Revueltas. Sin embargo eso es una falsedad. Lo cierto es que uno era dionisiaco y el otro apolíneo. Revueltas llegaba a los ensayos media hora tarde –y no lo digo como reproche sino como mero rasgo caracteriológico–, y Chávez a las ocho en punto de la mañana levantaba la batuta, cuando todavía la usaba.

También se habla del nacionalismo, la mayoría de las veces en forma elogiosa, pero hay algo que no se menciona, y es el rescate que hizo Chávez de la música mexicana escrita durante el virreinato y durante la época de la Independencia, y de

cómo también hizo oír a todos los compositores importantes del siglo XIX, si bien no con la misma fuerza con la que asumió la obra de los autores entonces modernos: Varèse, Debussy o Ravel, este último vivo en el momento en el que la OSM empezó sus actividades.

Es necesario referirse también a ese rescate emprendido en la búsqueda de una identidad nacional, que creo que nunca la vamos a encontrar, afortunadamente. Podemos formarnos cierta imagen de ella; sabemos, por ejemplo, que hubo un notario payo de Zacatecas, cristiano, derechista, salido del seminario y que fue un maderista empedernido que se llamaba Ramón López Velarde, quien le dio al clavo a lo que este país puede ser. Entre Chávez y López Velarde hay un equivalente de esta lucidez enorme. Imaginemos lo que fue el encuentro entre el poeta y el joven músico, cuando se conocieron y platicaron y cómo López Velarde pudo nutrir a Chávez. Cuando lo visité en su casa en Nueva York, ya casi al final de su vida, en ese edificio frente al Lincoln Center, el único libro que vi sobre su piano era el de las obras completas de López Velarde.

Creo que entre ellos hay una identidad profunda, una visión también común a otro mexicano que resultó decisivo en la vida de Carlos Chávez: José Vasconcelos.

El Lunacharsky mexicano

Antes de esta época, José Vasconcelos ya había encargado a Chávez una partitura sinfónica. ¿Por qué no comisionó a Julián Carrillo, por ejemplo, que estaba en ese momento en su apogeo?, pues porque Vasconcelos se la jugó con los jóvenes, porque jóvenes en el vasconcelismo fueron Carlos Pellicer y Adolfo López Mateos, para acabar pronto.

Hay un antecedente muy importante en la tarea de poner al día la música sinfónica en México: la efectuada por Carlos J. Meneses, quien fue un hombre realmente admirable del que se habla muy poco –no pasa de ser el nombre de una calle en Peralvillo, por desgracia–, que también tuvo un criterio de modernidad, tocó a Smetana y a Massenet, con partituras escritas la víspera. En su momento, Meneses impulsó la creación de compositores mexicanos que destacaban, como Ernesto Elorduy o Felipe Villanueva, que eran sus contemporáneos, si bien no afines a su grupo estético. De manera que veo en ambos Carlos una visión muy similar en sus respectivos términos y épocas.

En este México de 1992, muy cerca ya del centenario del nacimiento de Carlos Chávez, vivimos de las resonancias de todo lo que él hizo en la música sinfónica. No creo que se pueda hablar de una escuela creada por él, sino más bien del movimiento, que fue el de los nacionalistas, que abarcó también a músicos que no estaban bajo su tutela directa, como podrían ser Jiménez Mabarak y Bernal Jiménez.

Respecto a Chávez se puede hablar también de una actitud, de su voluntad inquebrantable a pesar de la hostilidad pública que la renovación musical concitaba. Esto

tiene que ver con el contexto cultural, político y social del México postrevolucionario, desde luego, pero también con un código ético, que no cambia de acuerdo con la época histórica. Es decir, lo importante es adecuar esta conducta a los términos, desafíos y retos que nos presenta cada época. Walt Whitman lo dice muy bien: "no hay más presente que el de ahora".

La apuesta de Chávez en favor de la música de los jóvenes ha devenido azarosa, y más que nada se ha roto el equilibrio, porque él tocó Bach, Brahms, Chaikovski y Beethoven. Pero también se sintió obligado a dar a conocer en México *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, porque era muy importante, ya que no se había oído esta obra a pesar de más de cien años de actividad operística en México.

Su visión universal es lo que no vemos actualmente, el día de hoy se coquetea demasiado con la taquilla. Sin embargo de repente uno encuentra cosas asombrosas, como la realización de los Festivales Hispanomexicanos que hasta su muerte dirigía Alicia Urreta, o el Foro de Música Nueva, que dirige Manuel Enríquez, y que ha cumplido 15 años. Siempre ha habido esfuerzos renovadores en la vida musical del país.

Alguna vez, platicando con una compositora canadiense, me decía con gran envidia: "es que la tradición de ustedes es la modernidad". ¡Y tenía toda la razón! Nuestra pintura vive en la tradición de la modernidad, al igual que nuestra literatura. Arrancamos de la Revolución mexicana, eso es una verdad inamovible. La Revolución constituyó una enorme gesta, un aliento épico, pero la acción cultural se ejerció años después con la pacificación del país, y ahí es donde Vasconcelos resulta decisivo. Todo mundo dice que él es nuestro Lunacharsky, yo digo que es al revés, que Lunacharsky fue el Vasconcelos de la Unión Soviética.

Sicosis de aislamiento

La creación sinfónica mexicana, como quiera que sea, ha seguido vigorosa, inteligente, rica, al día en las corrientes renovadoras, claro que también hay producción digamos conservadora. Hay que decir, sin embargo, que el ser vanguardista no garantiza ni empuje ni relieve estético, aunque sí coloca las cosas dentro de cierta cronología. Así, los compositores mexicanos parecen desentenderse voluntariamente de la sicosis del aislamiento, lo que los lleva a seguir creando de manera continua.

De igual forma, hay que reconocer que existen sectores dentro del aparato oficial, del público y de los medios intelectuales que respaldan su trabajo, si bien no de manera tan intensa como en la época de Chávez, pero esto ha permitido que sigamos teniendo una producción sinfónica muy rica, variada e importante, que no ha decaído. En la obra de Manuel Enríquez, de Mario Lavista, de Federico Ibarra, podemos reconocer una intensidad gemela a la de los mejores momentos de la época nacionalista, aunque apartada por completo de su estética.

En dos ocasiones Chávez dio a México sendas generaciones de nuevas voces frescas y jóvenes. La primera fue con su peña de creación musical que tomó cuerpo con

el Grupo de los Cuatro, integrado por Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Daniel Ayala y Salvador Contreras. La segunda fue en los años sesenta, cuando acudimos a su taller de composición mucha gente, y donde los alumnos más notables serían Eduardo Mata, Héctor Quintanar y Mario Lavista.

Velar las primeras notas

Existen hoy día muchas posibilidades para la formación de un director orquestal en nuestro país. Está, por ejemplo, la Orquesta Juvenil Carlos Chávez, y el movimiento de orquestas juveniles e infantiles. Es asombroso ver el periódico del domingo y constatar la multiplicación de conciertos que ofrecen.

En cuanto a los maestros de dirección orquestal, veo a dos personas muy importantes de los años sesenta para acá: Francisco Savín y Fernando Lozano, quienes han desempeñado una notable tarea de estímulo y didáctica. Desafortunadamente no tenemos en la dirección orquestal un equivalente al taller de Hugo Argüelles en la dramaturgia, de donde han salido prácticamente 30 o 40 dramaturgos importantes en México, y perdón por esta analogía continua entre el teatro y la música, pero yo los veo interpenetrados. Si bien la relación poesía-música mexicanas se vuelve la más fuerte y decisiva, pienso que el teatro y la música son como hermanas gemelas desarrollándose en su respectivo terreno, con las mismas reyertas, por fortuna: vanguardistas contra conservadores, nacionalistas contra cosmopolitas, y eso es formidable, porque no creo en la armonía, y sí en el contrapunto de donde nacen la energía y el debate.

Quienes actualmente dominan el panorama de la dirección orquestal en México son gente que no hace mucho tenía cuarenta años o está a punto de cumplirlos: Enrique Diemecke, Sergio Cárdenas, Enrique Bátiz, Eduardo Díazmuñoz, además del propio Lozano, que es de mi generación, por no mencionar sino a los más conocidos. Esto habla claramente de una multiplicación de participantes en nuestra vida musical, y al contrario del punto de vista habitual, lo veo hasta cierto punto como una bendición.

Sí, es necesario que un director de orquesta –o un compositor, para el caso cualquier músico–, vaya al extranjero. No se trata de una actitud colonialista en el sentido de que allá sí los van a reconocer, o de que allá sí hay terreno fértil para el talento, no. Creo que todo músico debe viajar, que los japoneses se deben ir a París y los franceses a Tokio.

La crisis económica ha permitido que –al no poderse contratar extranjeros–, se dé una mayor atención y oportunidad a los atrilistas mexicanos. Y no sólo eso, sino que también ha prohijado, sin querer, este movimiento de orquestas juveniles, que para satisfacción de todos no viene ni de Ginebra ni de Florencia, sino precisamente de Venezuela.

Estas orquestas integradas por muchachos estrenan obras, la mayoría mexicanas, lo que desde luego es muy importante. Añadiría que estas orquestas están creando

un público nuevo y más receptivo a la nueva música. Porque no deja de constituir una gran paradoja que músicos que hace 150 años eran los Boulez, los Messiaen y los Stockhausen de su tiempo (como Chopin, Liszt y Berlioz), no fueran lo suficientemente apreciados en su época por ser unos terribles vanguardistas. Chopin tocaba en unas salas pequeñas, para 60 o 70 espectadores. El primero que se ganó al gran público fue Liszt, a Berlioz le chiflaban con un entusiasmo digno de mejor causa, Schumann fue vapuleado por su público nacional. El único que realmente tuvo éxito fue Mendelssohn, pero porque tuvo la sensatez de morir a temprana edad. Esto no quiere decir que una obra sea automáticamente buena por ser agredida en su momento, ha habido muchos fracasos originales que siguen siendo fracasos.

Todo esto nos da la pauta para comprender la cerrazón del público a partir del Romanticismo. Durante el siglo XVIII la gente quería escuchar cosas nuevas y eso por desgracia propició que se perdieran muchas partituras y que las obras de un autor fueran atribuidas a otros, pero en el XIX la actitud cambió radicalmente; a partir de 1830 aquello se vuelve como la *Batalla de Hernani*, de Victor Hugo, pero multiplicada, y éstos son los músicos que hoy se consumen con mayor deleite. Ojalá se mantenga esta tradición porque entonces, dentro de 50 años, uno va a correr de los teatros de ópera porque *Wozzeck* está ahí otra vez, y Britten sería como Puccini hoy día.

No se puede hablar de un público, sino de públicos que tienen apetencias diversas, por lo que los jóvenes —tanto en la música comercial como en la sinfónica—, resultan importantísimos en tanto consumidores. Tal pareciera que la juventud constituye otra capa social, y en realidad me atrevo a decir que así es. Hay además otra circunstancia. Cuando se hizo el programa conmemorativo de los 50 años del famoso concierto que dio Carlos Chávez, donde estrenó *Huapango*, de José Pablo Moncayo, donde se oyó *Sones de mariachi*, de Blas Galindo y *Los corridos*, de Salvador Contreras, el Palacio de Bellas Artes estaba abarrotado, porque fue una sesión gratuita a la que asistió gente que el patrón verbal llama “de condición humilde”. Allí está demostrado que existe todo un público que quiere oír conciertos, pero que no tiene dinero para pagar un boleto; sin embargo cuando hay un concierto gratuito, que además le hable en primera persona, y en su vocabulario mexicano, no duda en asistir.

No creo que se hayan roto por entero las reticencias de los atrilistas y de los directores para tocar la música contemporánea, pero sí ha cedido y se ha resquebrajado esa tendencia conservadora. Existe además un factor que nunca se me hubiera ocurrido, y que me lo hizo notar uno de mis maestros, Pierre Wissmer, quien decía que el músico de atril quiere demostrar su destreza, quiere que vean cuán hábil es para enfrentar problemas técnicos, los que ya no se encuentran en la obra de Brahms o de Bruckner, sino en la de Luis de Pablo, Manuel Enríquez o Hans Werner Henze. Eso está marcando una diferencia en la actitud de los músicos ante la música nueva.

Y ahí está una de las grandes sorpresas del siglo XX: el renacimiento de Mahler a partir de 1960. Si hubiéramos anunciado la *Primera sinfonía* de Mahler en 1950 se

queda vacío Bellas Artes. Hubo entonces que disfrazarla de toda una serie de cosas, como el debut de Luis Herrera de la Fuente —un joven en ese momento— para dirigir la Sinfónica Nacional; había que rodearla con obras atractivas y con un solista muy llamativo para interpretar Beethoven en el mismo programa. Eso ya no sucede, el día de hoy Mahler por sí mismo llena una sala, una y otra vez.

Martscapes de campo con batuta

La inestabilidad de las orquestas en México se vuelve terrible. Para encontrar los orígenes de la misma tenemos que remontarnos a los años 70. Ahí empezó una etapa muy caótica, donde de manera demagógica se manejó la supuesta democracia del régimen de las sinfónicas, en la que los músicos tenían voz y voto, por un lado, y por el otro se daba la ausencia de un titular en la Sinfónica Nacional. Cada seis meses tuvimos uno y eso fue verdaderamente un caos, cuyos resultados artísticos eran azarosos. Bueno, estábamos en el régimen de lo fortuito, pero quién iba a ser capaz de discernir en ese momento que lo que sucedía en todo el país era lo que pasaba con la tarea sinfónica, o viceversa. Federico Fellini no estaba tan equivocado al proponer a la orquesta como espejo de la sociedad, por este conglomerado de voluntades que implica la sujeción a un ser que ejerce la autoridad de manera absoluta. De manera que en este contexto era natural, diría en plan determinista, que las orquestas más importantes reflejaran la situación del país.

Esta auténtica guerra de batutas empezó ahí. Luis Herrera de la Fuente había hecho una labor de consolidación muy importante, durante más de 15 años al frente de la Sinfónica Nacional, independientemente de las circunstancias polémicas en las que se dio su nominación, porque lo que cuenta son los resultados y éstos fueron muy positivos. En esos años, a pesar de las vicisitudes políticas del momento, de tropiezos y malestares, Herrera de la Fuente logró un instrumento de primera calidad. Recuérdese la gira por Europa de la Sinfónica Nacional en 1958, que tanto en Bruselas como en Londres, París y Nueva York, fue acogida con entusiasmo.

Es decir, la OSN se encontraba en un punto de renovación y esto habla bien de su director. Cuando él deja la orquesta, se nos cae el tlatoani, y entonces empieza esta guerra que propicia, en su vertiente positiva, el que varios talentos jóvenes como los de Sergio Cárdenas, Enrique Diemecke, Eduardo Díazmuñoz, etcétera, se dieran a conocer. Lo que resulta un poco fastidioso es la carencia de un punto óptimo, porque siempre estamos en el umbral de lo bien hecho, estamos asomándonos por el resquicio del "ya merito", y eso sí que es un error. Yo me pregunto si no estamos acaso demasiado acostumbrados a este criterio que murió con Karajan; si no estamos demasiado hechos a la idea de un mariscal de campo como George Szell, a un autócrata que maneja una orquesta hasta consolidar una personalidad en ella. Véase, por ejemplo, la orquesta que manejaba Toscanini y que en su momento resultaba espléndida. Basta oírla hoy en sus grabaciones para notar todos sus defectos, sus carencias y sus torpezas enormes.

Por ello creo que esta concepción también ha cambiado en el mundo entero, me refiero a la relación director titular-orquesta sinfónica, que vivió su mejor momento hacia los años 60 y 70. Era el momento en el que se produjo el encuentro entre tradición y modernidad, del que Otto Mayer-Serra decía que resultaba terreno propicio para la obra maestra y que también resultó fructífero para las orquestas. En ese rubro los países del Este consolidaron cosas muy importantes en su trabajo orquestal. Hoy es habitual decir que el comunismo fue monstruoso, no me las doy de marxista ni mucho menos, pero no puedo dejar de discernir todo lo positivo que se hizo en las orquestas de Leningrado, Varsovia y Budapest. La ópera de Bucarest era la mejor de Europa, en un momento en el que el Covent Garden y la ópera de París vivían un auge un tanto de boato. Creo que el panorama ha cambiado y que tenemos que adecuarnos a esta nueva realidad.

Hace unos días me preguntaba, ¿quiénes son los directores realmente importantes? Bueno, ahí están Giulini, Mehta, Muti, etcétera, pero ya pasamos la época de los grandes caudillos orquestales; en nuestro país sucede lo mismo. Lo que me parece absurdo de esto es tener a directores talentosos sin orquesta, ¡hay que crearles un instrumento!

Un nuevo horizonte

En México hay 10 o 12 orquestas sinfónicas de primera categoría para los estándares mexicanos. En el Distrito Federal tenemos cinco: la Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Carlos Chávez y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, pero también en las segundas líneas se juega muy bien.

En el interior del país tenemos la Sinfónica de Xalapa, que sigue siendo una orquesta excelente, está la Filarmónica de Querétaro dirigida por Sergio Cárdenas, que está francamente muy bien; no he ido a Morelia ni a Baja California, pero parece que caminan decorosamente; y vamos a ver qué sucede con Héctor Quintanar en Guanajuato. Está la de Guadalajara que yo diría es un resabio, ha conocido sus momentos de auge, pero confunden tradición con historia, y ésta con acción directa. Tuvieron la oportunidad de tener una orquesta coherente cuando estuvo Manuel de Elías ahí, pero los pequeños intereses locales más conservadores rechazaron esta posibilidad; Nuevo León es el gran misterio, ya que se trata de una ciudad con actividad universitaria y donde hay dinero, que podría ser un terreno propicio y resultó que no, que una y otra vez, los esfuerzos ahí han sido infructuosos.

Lo de Querétaro fue una fortuna, porque se logró que Cárdenas no se quedara sin orquesta. Creo que fue la primera vez en la historia de este país en la que casi todos los directores, o 99% de ellos, expresaron su apoyo y hablaron en voz alta; bueno ¡el colmo!, los mismos músicos en la Sinfónica Nacional que se habían portado tan indisciplinados con Cárdenas en su última etapa, se alzaron como defensores suyos. Eso me resulta muy estimulante, sobre todo porque inaugura un nuevo

horizonte. Esta actitud va en contra de la idea muy extendida del pretendido canibalismo que existe en nuestro medio. La actitud en el caso de la Filarmónica del Bajío se debió en buena parte a la estatura artística de Sergio Cárdenas que, a regañadientes y con gestos mal admitidos, ha acabado por imponer su calidad profesional, su dignidad como músico, su trabajo incansable y feroz.

Apoteosis en Europa

A veces somos excesivamente críticos con nosotros mismos y nos negamos a aceptar las cosas positivas, aunque ciertamente estamos necesitados de una ampliación, de una modernización, de una puesta al día en nuestros propios términos, como la que emprendió la Filarmónica de la Ciudad de México cuando fue creada en 1978.

Esta orquesta existió en el papel durante seis meses, todo mundo se tronaba los dedos. Y de pronto, cuando se reunió y empezó a tener un nivel enorme de ejecución, de calidad, fue el asombro, y entonces sí se puso en marcha el canibalismo.

Cuando la orquesta estuvo en Europa —eso yo lo vi, nadie me lo contó—, tuvo un éxito inesperado, con aplausos delirantes y el público volcado cuando ofrecía el *Huapango* como *encore* y sucedió lo mismo en Cuba.

Esta opción propiciada por las circunstancias del momento, no voy a omitir el nombre de doña Carmen Romano como decisivo para este proceso, saneó mucho las circunstancias, aireó todo al provocar una competencia real. Eso fue lo que sucedió cuando se creó la orquesta y cuando ganó el Gran Premio del Disco en París por su grabación de música mexicana.

Además, durante esta época tuvimos en México la visita de las mejores orquestas inglesas, holandesas, alemanas, etcétera y la comparación no iba en detrimento de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Creo que fue un momento muy afortunado.

Fue asimismo importante que los atrilistas extranjeros contratados para esta orquesta no sólo pasaran por el país, sino que dejaran parte de su conocimiento en las clases que impartían en la Escuela Vida y Movimiento. Los discípulos de esos músicos están nutriendo las orquestas juveniles de hoy día.

Adictos a Beethoven

Ese fue y sigue siendo el problema más grande entre nosotros: la educación musical. Ese no es mi terreno, pero está a la vista una tarea que hay que emprender por otros medios y con otras personas.

Es evidente que la educación musical es muy defectuosa y cavó su propia tumba. Hubo un periodo en el que Manuel Enríquez sucedió a Francisco Savín en la dirección del Conservatorio y ahí pudo haberse dado un saneamiento, pero todo se fue al barranco con un movimiento político en contra de Manuel Enríquez. Enfatizo que ahí sí había una continuidad, porque ellos, Manuel y Francisco, se entienden muy bien en sus propios términos, en los que cada uno conserva su personalidad, pero

por haber trabajado con ambos y en forma cercana durante 30 años, puedo decir que veo entre ellos la forma en cómo se establece un sistema de vasos comunicantes, y esto se fue al traste en el momento en el que los alumnos pidieron la renuncia de Manuel Enríquez, movidos por su adicción a Beethoven y Brahms, por querer tributar en el altar del ídolo de piedra la presencia de la música nueva.

Queremos tocar las mismas sonatas de Beethoven con las mismas ediciones ruidosas y erróneas con las que lo hemos hecho durante 120 años. Desde que Alfredo Bablot era director del Conservatorio no vemos el caso de mover el dedo más allá de una obra de Chopin, Brahms o Beethoven, o en el caso de los cantantes, de Bellini o de Verdi, y eso no puede ser. Ha habido personalidades al frente del Conservatorio Nacional de Música, y cito tres nombres muy antagónicos: Julián Carrillo, Carlos Chávez y Gustavo E. Campa, que han logrado en sus propios términos y de acuerdo con su respectiva orientación profesional, resultados óptimos.

Las orquestas entonces devienen continuación escolar, nada más que en las orquestas interviene la personalidad del director, que casi siempre modifica la ruta con sus actitudes, y éstas pueden ser conservadoras o renovadoras. Considérese que ni Enrique Diemecke ni Sergio Cárdenas partieron de la defensa de la modernidad, al cabo de cierto tiempo de estar ahí percibieron, por una razón u otra, la necesidad de promover un repertorio mexicano, de rescatar cosas olvidadas. Por ejemplo lo que ha hecho Cárdenas con Candelario Huízar es maravilloso, conmovedor, digno de aplauso, en primer lugar por el valor intrínseco de la música de Huízar, y en segundo por la opción que presentó al público de conocer, en primera persona y en voz alta, una música importante. Lo cierto es que al cabo del tiempo ambos directores tocan mucha música mexicana y cosas que no son habituales en nuestras orquestas.

La escuela de lo fortutto

Desde luego que los directores mexicanos han tenido éxito en el extranjero. Aunque no creo que pueda hablarse de una escuela mexicana de dirección, eso sería excesivamente optimista, creo que ahí estaría muy de acuerdo con Chávez en sus ideas expuestas en un artículo que publicó a mediados de los años treinta, que se llama "Individuos", en el que proclama su fe en el esfuerzo personal. Ahí exponía cómo, de manera personal, Diego Rivera, Mariano Azuela o Silvestre Revueltas hicieron un trabajo meritorio, es decir, una victoria de los individuos que han sabido aprovechar la oportunidad, que de muchas maneras se la fabrica uno mismo, por medio de coyunturas, el adiestramiento profesional, etcétera.

Ahí está también el caso de Herrera de la Fuente que para mí es evidentísimo, ya que maduró fenomenalmente y luego fue capaz de establecer una orquesta como la Filarmónica de las Américas, donde también desarrolló las cosas a su manera y muy satisfactoriamente. Porque si tocaban Brahms y Chaikovski, una y otra vez, también encargaban una obra mexicana para cada temporada, que era el estreno esperado y con mucha fuerza, además de que pagaban una suma respetable al compositor y po-

nían de relieve esta especie de equilibrio entre un repertorio más bien orientado a lo tradicional y la presencia de lo actual.

Sí, podemos hablar de los fenómenos individuales y aislados, pero no de una escuela mexicana de dirección, o si la hay, ésta sería la de lo fortuito.

Los motores del capitalismo

Con respecto a las grabaciones, hasta cierto punto somos afortunados, porque se han hecho muchas de música mexicana y la mayoría muy bien hechas, tanto musical como técnicamente, y los dos factores son importantes.

Lo terrible de las grabaciones hechas en México es que su destino se vuelve muy similar al de las ediciones universitarias, que van a dar por un lado a un círculo de gente interesada genuinamente, y por otro a funcionarios y a periodistas a los que no les interesa mayormente.

Nuestras grabaciones, entonces, van a parar a la bodega y se empolvan, y ahí es donde tendrá que esperarse que los motores del capitalismo fueran lo suficientemente fuertes como para impulsar a un empresario a utilizarlos, porque hay un mercado potencial que no se cubre.

Asimismo, nos enfrentamos a carencias y a pérdidas terribles. Los ejemplos se multiplican: no hay un ejemplar en México de la grabación hecha por Efrem Kurtz del *Janitzio* de Silvestre Revueltas; ¿dónde están los maravillosos discos del Coro de Madrigalistas, dónde los discos de Mabarak, Sandi, etcétera? Desde luego no se encuentran en el archivo del Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música "Carlos Chávez") y seguramente están en posesión de particulares que no saben que es urgente documentar todo esto.

Realmente no hay un sentido del consumo público de esas grabaciones, porque la actividad comercial no es suficientemente fuerte, aunque me parece más vigorosa y solvente que la de los supuestos sectores culturales. Tarde que temprano las compañías grabadoras reciclan sus productos espectaculares importantes, de otro periodo, y las pruebas están a la mano con los rescates que se han hecho en discos compactos de versiones maravillosas de otros tiempos.

Reiteración y repertorio

Algo fundamental respecto a las orquestas sinfónicas es el debate sobre el repertorio. El viernes una orquesta toca lo mismo que va a interpretar el sábado la de enfrente, y el domingo se puede oír en otras dos la misma partitura con diferente director y distinto solista. Esto no constituye en sí mismo un atractivo lo suficientemente fuerte para asistir a la reiteración de determinadas partituras que, además, tienen versiones mucho mejores en disco.

La frecuentación del repertorio consabido me parece una tarea que se puede ejercer en las grabaciones, con orquestas de un nivel muy importante y con direc-

tores que entienden las partituras al máximo. Claro que esto no impide que de pronto oigamos una versión en México de mucho mejor rendimiento artístico que las 50 famosas que andan circulando por el mundo, porque también eso sucede. Ahí está el aire fresco que Enrique Diemecke ha introducido en la Sinfónica Nacional, con repertorios nuevos y combinados de manera muy afortunada.

Aquí voy a hacer un paralelo terrible, que no les hubiera gustado a ninguno de los dos, pero tanto Gustav Mahler como Carlos Chávez se preocuparon, en su respectivo momento y circunstancia, por dar a conocer obras nuevas, por estimular el trabajo de los compositores jóvenes. Suena a leyenda, pero ese entronque, esa línea increíble que va de Chaikovski a Bartok, pasa por Mahler, y esto se dio alrededor de la última década del siglo pasado y la primera de este, además de que Mahler fue de las primeras personas que tocaron en Nueva York a Debussy, aunque éste haya sido un majadero absoluto con él.

Del mismo modo, a Carlos Chávez no le gustaba la música de Bartók, me lo dijo muchísimas veces, y sin embargo lo tocó una y otra vez. Hizo oír a Webern por primera vez en México, fue el primero en tocar a Boulez. Su óptica era tan amplia que abarcaba la música sinfónica latinoamericana, estadounidense, europea y asiática, tocó a Matsudaira y a Mayazumi, al igual que a Morton Feldman, Brahms y Chaikovski, lo que a mi juicio es indispensable para que una orquesta sinfónica sea saludable.

La historia se puede volver motivo de regocijo, como sucede cuando examinamos aquellos programas de la Orquesta Sinfónica de México y vemos más de 120 estrenos en México y casi 200 mundiales, entonces uno no tiene más remedio que quedar apabullado. Pero también se puede volver una acusación frenética y poner de relieve la manera estereotipada, cansina y consabida de estructurar un repertorio.

Los directores tienen ante sí una gravísima responsabilidad que insisten en soslayar, que es la necesidad de informar al público. Chávez tenía una frase memorable: "Al público no hay que darle lo que pida, hay que enseñarle a pedir".

Si bien el consumo de la música constituye un placer, en nuestra sociedad se ha vuelto un divertimento. Ya no es el puente entre el ser humano y la divinidad, como en las civilizaciones orientales, ¡oh envidia!, pues ahora tiene algo también de tarea intelectual.

No podemos hacer a un lado esta complejidad del consumo artístico en cualquiera de sus ramas. Curiosamente, los públicos teatrales discernen todo esto mejor, quizá de manera intuitiva, por lo que la novedad sigue constituyendo un factor para atraer al público a las salas de teatro en todo el mundo, mientras que hemos convertido las salas de concierto en una mezcla de museo y crematorio. ¡Hay que dinamitar el mausoleo, pero rápido! Creo que el teatro tiene mucho que enseñar al consumo y a la promoción de las otras artes porque, en última instancia —resulta muy doloroso admitirlo, pero ni modo—, sin público no hay un producto artístico importante, válido, interesante. Cualquier obra puede dormir en los cajones 200 años y sin embargo está destinada finalmente al público, ahí hay todo un fenómeno socioartístico del que poco se habla y que Carlos Chávez supo entender y manejar con una lucidez e inteligencia enormes, de las más grandes que yo he conocido.

Difundir y rescatar

Otra cosa importante en la tarea sinfónica son los conciertos didácticos. Cuando un niño de ocho años asiste a los conciertos, ya para entonces se ha pasado por lo menos seis escuchando la música de la televisión, que por otro lado no tiene nada de malo. Lo interesante sería disfrutar a Bruckner en una sala de concierto y a Barry Manilow en la discoteca, pero que se presente el abanico completo, así cada niño optará, pero sobre la base del conocimiento y no de un monolito impuesto, tiránico.

Así como hacen falta conciertos didácticos, también necesitamos obras escritas para los niños. La literatura mexicana ya se empezó a dar cuenta de esto y hay un movimiento reciente fenomenal, que lo vemos multiplicarse a diario. Algo similar es necesario en la música.

Basta recordar a ese hombre cuya sencillez y poder de penetración sigue constituyendo un ejemplo en el mundo: se llama Serguei Prokofiev. Él supo discernir la necesidad de dirigirse a los niños, para los que escribió una serie de obras, tanto para ser interpretadas como para ser escuchadas por ellos. Ahí hay todo un sector descuidado y un dilema, por lo que la tarea en México resulta muy amplia y por lo tanto muy estimulante.

Pienso, finalmente, que el día de hoy somos más adultos. Todavía en los años cincuenta y sesenta resultaría impensable que fuéramos capaces de examinar nuestro pasado con cierta objetividad, y hoy hay un movimiento muy fuerte, producto de una actitud madura, de recuperar a nuestros músicos del porfiriato, por ejemplo, que hoy forman parte, aunque sea en un casillero de segunda categoría, de nuestro espectro musical nacional.

No quisiera morirme sin haber logrado que nuestra primera compositora históricamente documentada, Angela Peralta, también forme parte de ese espectro. Por desgracia no tenemos a la mano la música de Sor Juana, está perdida y es un lío, pero Angela Peralta creo que puede constituir una primicia, y si Villanueva, Ricardo Castro, Campa y Elorduy, integran ya nuestro patrimonio musical, creo que todavía hay que irse atrás y recuperar a Melesio Morales y a Ángela Peralta.

Cuando yo era estudiante de música hubiera sido entre utópico y despistado hablar de ello. Entonces eran otros los dilemas y apremiantes las situaciones. Por eso insisto en que somos más adultos, porque podemos recuperar todo esto y hacerlo de una manera discerniente, sin prejuicio.

El haber ampliado en esta forma el espectro del repertorio es como para alentar a cualquiera. Claro, somos muy necios, hablamos siempre de lo malo que sucede en México, de todo lo feo y horrible, pero también hace falta hablar de las cosas positivas, de los fenómenos alentadores a los que uno asiste. Y este es, para mí, uno de ellos.

Diálogo de resplandores

I

1928 se vuelve el año clave. Durante su transcurso toman cuerpo dos proyectos mediante los que México adquiere una voz adulta en territorios artísticos fundamentales: teatro y música.

Quizá fuera más apropiado matizar, afirmando que dadas las consecuencias puede asumirse 1928 como decisivo, para cuanto hoy suele considerarse el inicio de la voz adulta del teatro y la música en México.

En ambas vertientes aparece el nombre de Antonieta Rivas Mercado, como factor esencial para el impulso y desarrollo de las actividades respectivas.

I. En enero de 1928 el teatro de Ulises hace su presentación. El repertorio lo integran: *La puerta resplandeciente*, de Lord Dunsany; *Simili*, de Claude Roger Marx; *Ligados*, de Eugene O'Neil y *El peregrino*, de Charles Vildrac.

Al mes siguiente, durante febrero, son escenificados el *Orfeo*, de Jean Cocteau y *El tiempo es sueño*, de Henri Lenormand. Las viejas actuaciones a la española desaparecen. Se trata de proponer a los espectadores una programación entonces actual, cuya puesta en escena se diseña y realiza en vertientes ajenas al totemismo malsano de la tradición, convertida –ni qué decirlo– en lastre y anquilosamiento.

Entre otras resulta medular la participación de dos poetas jóvenes, quienes encuentran en el teatro una circunscripción óptima para ejercer sus tareas: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo traducen, actúan, dirigen, animan, vitalizan, con energía, lucidez y tino envidiables.

En ese momento sus textos destinados al teatro apenas son incipientes, prefieren así erigirse en voceros y cauce para la creación ajena que juzgan trascendental.

II. Durante ese mismo 1928, el compositor Carlos Chávez regresa a México el mes de junio, tras haber vivido dos años en Nueva York y aprovecha, con gran sentido de oportunidad, una coyuntura favorable: el Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal había intentado, desde principios del año anterior, la formación de una Orquesta Sinfónica Mexicana. Este conjunto había ofrecido algunos conciertos aislados y trató de llevar a cabo una temporada que fue breve, pues tuvo que suspenderse a causa de la ausencia reiterada de público.

El propio Chávez describe así lo sucedido:

A mi llegada propuse al Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal un plan de organización de la Orquesta que fue puesto en práctica desde luego. La primera temporada tuvo lugar de septiembre de 1928 a marzo de 1929 con conciertos mensuales, conservando el nombre de Orquesta Sinfónica Mexicana. El año de 1929 cambió su nombre por el de Orquesta Sinfónica de México.

Así se iniciaron los memorables, hoy legendarios, conciertos en el Teatro Iris; provo-

cando –en ocasiones– reyertas saludables, donde los conservadores se escandalizaban ante la aparición de Debussy, Copland, Ravel o Stravinski.

De nuevo, los fetiches de la tradición eran esgrimidos por grupos que veían caducados de pronto sus intereses y limitados entenderes.

Más aún: en ese mismo 1928, Chávez es designado –durante el gobierno de Emilio Portes Gil– director del Conservatorio Nacional de Música “desempeñando esa nueva función con espíritu dinámico y sentido de renovación”, como señala su biógrafo Roberto García Morillo.

III. De este modo, los miembros de una generación cuyas edades estaban entonces alrededor de los 30 años, ejercieron una acción drástica y vigorosa para instaurar un orden nuevo, ajeno tanto al eurocentrismo del periodo Porfiriano como a las exaltaciones –por igual conmovedoras y despistadas– de los nacionalistas candorosos quienes, a la sombra del maguey retórico, escribían dramas rurales donde los campesinos hablaban en verso.

Para emprender dicha tarea radical estaba ante ellos, a manera de señalamiento óptimo, la obra de Ramón López Velarde. Las resonancias de lo escrito por este poeta pueden percibirse claramente en la creación tanto de Villaurrutia como de Novo y Chávez. No resulta exagerado afirmarlo, dado que los tres dejaron testimonios explícitos, elocuentes en grado sumo, acerca de ello.

Más que las afinidades, resultan importantes las diferencias entre la labor realizada por el Teatro de Ulises y la Orquesta Sinfónica de México. Como ya se ha apuntado antes aquí: el Teatro de Ulises no estrena ninguna obra de autor mexicano, mientras que, desde sus primeros programas, la Orquesta Sinfónica de México da cabida a la música escrita en este país como uno de los rasgos predominantes en su quehacer artístico.

Las puertas de ingreso a lo que suele llamarse modernidad son distintas, aun cuando el propósito se vuelva análogo.

La moda, el ritmo de vida, la música comercial, el cine, cambian en forma constante –vertiginosa, diría el amigo del lugar común– durante los años cercanos a este 1928; aun cuando el día de hoy las imágenes resultantes tiendan a encabalgarse en el ánimo colectivo de manera un tanto confusa. Pertenecen en forma imprecisa a una especie de zona sepia en la memoria. A diferencia, cuando se intenta definir las el resultado puede tornarse sorprendente.

En 1928, Federico García Lorca publica *El romancero gitano*; Hauptmann, su *Till Eulenspiegel*; Huxley, *Contrapunto*; D. H. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley*, así como Bertrand Russell los *Ensayos escépticos*. Weill y Brecht estrenan *La ópera de tres centavos*. En cuatro semanas se venden doce millones de ejemplares de discos conteniendo la canción “Sonny boy” en la voz de Al Jolson, como resultado de la exhibición de la película *El cantante del jazz*. La epidemia de influenza española se expande con velocidad devastadora. Gershwin compone *Un americano en París*; Ravel el *Bolero*; así como Stravinski su *Capricho para piano y orquesta*. Bracque pin-

ta *Naturaleza muerta con jarro*, Otto Dix realiza su grabado satírico *Gran ciudad*; Edvard Munch, *Muchacha sentada en el sofá*, y Georgia O'Keeffe *Ola nocturna*. La olimpiada se celebra en Amsterdam, a la vez que el término "geopolítica" empieza a gozar de gran boga.

Todo esto acontece durante el año cuando el Teatro de Ulises y la Orquesta Sinfónica de México sientan las bases para una actividad artística nueva, tan fructífera en sus respectivos campos. El ejercicio del arte teatral experimentará varios cambios fuertes. Como uno de los resultados más visibles puede apreciarse el surgimiento gradual de una serie de dramaturgos, con estatura diversa. El más importante entre ellos será Rodolfo Usigli.

El coqueteo eventual hacia los consumidores venidos de la burguesía, no excluye la presentación de obras teatrales desusadas. Incluso, Maria Tereza Montoya, considerada la actriz por excelencia, abordará un repertorio de audacia manifiesta porque representa a Cocteau; si bien alternándolo con Benavente, es cierto.

IV. A su vez, la creación musical mexicana comienza a tomar cuerpo. Especialmente en la obra de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, que permanecen hasta la fecha como los autores musicales mexicanos más importantes. A sus esfuerzos pronto vendrán a sumarse los de José Rolón y Candelario Huízar quienes habiendo estudiado con maestros de viejo cuño, abrazarán de modo fervoroso —con resultados excelentes— las directivas propuestas por sus colegas más jóvenes, haciendo suyos el lenguaje y la técnica así como la orientación estética de una postura que reforma por completo las perspectivas de su arte.

Por su parte, Manuel M. Ponce —con esa línea de evolución constante que le caracterizó— depura sus procedimientos. No renuncia a lo expresivo que le es propio, pero ahora lo aborda sin necesidad de recurrir a un vocabulario romántico (obsoleto ya entonces) sino absorbiendo giros, conceptos y prácticas provenientes de otros modos de proceder, susceptibles de enriquecerle. Mientras tanto Julián Carrillo, aislado por voluntad propia, continúa incansable su cruzada en favor del Sonido 13, profética en más de un aspecto.

Tanto la Orquesta Sinfónica de México como el Teatro de Ulises rompen felizmente con los moldes culturales preconcebidos en México. Vale la pena reiterarlo: cuanto llevaron a cabo se ha vuelto —según un consenso generalizado— el punto de partida para una entrada decidida y plena de las tareas artísticas en nuestro país a la modernidad.

Ambas —teatro y música—, como artes de interpretación, requieren una suma de voluntades para poder tomar cuerpo de lleno ante el público. El proceso puede considerarse más sencillo en actividades como la literaria, pictórica o poética, donde lo creado por el autor alcanza de modo directo —por así decirlo— a quien lo consume.

Por supuesto hay un proceso de distribución que implica el trabajo y esfuerzo de diversas personas pero al no aparecer el rol del intérprete, los puentes son otros.

Si se quiere, las artes de interpretación pueden ser considerados a manera de ima-

gen refleja de la sociedad: hay una estructuración jerárquica análoga, cuyo esquema se conserva –básicamente– hasta el presente, en amplios sectores del ejercicio escénico, dancístico o musical.

Una de las modificaciones sustanciales reside en lo que han señalado tanto Umberto Eco como Luciano Berio. Este último afirma: “En el pasado la obra de arte solía considerarse como un todo redondo, acabado. Hoy constituye una suma de posibilidades”. A pesar del auge de los medios mecánicos de reproducción –principalmente el disco y el videocassette– sigue requiriéndose un conglomerado de participantes, cuyas tareas están aglutinadas por la obra a que dan vida.

De manera a la vez distinta y semejante, el texto dramático y la partitura encarnan puntos de partida virtuales. Las diferencias que pueden apreciarse en una u otra versiones del mismo material, se toman un atractivo manifiesto para asistir a las sesiones en vivo de música o teatro que, por fortuna, siguen llevándose a cabo en todo el mundo.

Por lo tanto, no resulta extraño o producto del acaso que en 1928 el teatro y la música hayan coincidido en México para encontrar de modo casi simultáneo su pista de arranque hacia itinerarios explorativos, cuya evolución y riqueza no han cesado; si bien efectuándose de manera diversa, en términos propios. Los resultados están a la vista.

No se invoca al sentimentalismo cuando se califica de esfuerzos heroicos los emprendidos por aquellos artistas, fundamentales para la genealogía nacional, quienes supieron percibir la necesidad de ejercer sus sendas profesiones en modo distinto, punto menos que inédito para su medio.

Tuvieron que enfrentarse a la indiferencia, la hostilidad, el conservadurismo o la tibieza, tanto al disparate como la tontería: esos hermanos gemelos que se empeñan en el horror a lo nuevo y sólo se sienten confortables en medio del plácido asilo de lo consabido.

La noción y ejercicio de las vanguardias –tanto como sus efectos o resonancias– irrumpieron así de manera briosa, provocando simpatías y diferencias, manifiestos o diatribas. Al afiliarse cada uno de aquéllos que aceptaban con entusiasmo o rechazaban en forma airada sus propuestas, contribuían a radicalizar la situación, con efectos saludables al extremo. El debate probó su capacidad fecunda una vez más.

Expresar aquí de manera explícita la gratitud correspondiente así como una admiración palpable hacia cuanto llevaron a cabo con sus propuestas vigorizantes estos fundadores del arte moderno en México, tampoco carece de oportunidad ni sensatez.

“Por ese instante luminoso
que abarca el ritmo universal
y nos entrega, fugazmente,
una estupenda fe de crear”,
Carlos Pellicer.

Las tres partes de este artículo fueron publicadas sucesivamente en la columna “La Voz Invitada” del periódico *El Universal* los días 3, 10 y 17 de enero de 1995.

Chávez, Bartok y Chaikovski

El último par de conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional ha venido a probar lo que tantas veces se ha escrito en esta columna: la magnitud esencialmente profesional de Carlos Chávez, el gran músico mexicano.

Éste dirigió el primero de los dos conciertos que debieron estar a cargo de Hans Gierster, cuya ausencia retarda una vez más el estreno mexicano de la espléndida *Sinfonietta* (1926) de Leos Janáček (1854-1928).

La versión que Chávez ofreció del *Concierto para viola y orquesta* (1943) de Béla Bartok, fue limpia y clara. Hizo una atenta lectura de esta obra que, sin embargo, no llegó a profundizar lo suficiente, quizá a causa de haber sido llamado al último minuto a dirigir una partitura que para él era totalmente nueva.

Más meritoria vuelve esta seria y pulida interpretación del director mexicano el hecho que la música de Bartok esté muy lejos de sus afinidades y preferencias. Una vez más, como tantas a lo largo de su carrera, cumpliendo con el deber de información que todo director de orquesta tiene hacia el auditorio, Chávez ha hecho oír una música distante de la suya y de la que él ama interpretar, poniendo al servicio de la misma todas sus capacidades, entusiasmo y honestidad.

La versión de Chávez, aun cuando adoleció de ligeras fallas (por ejemplo el haber omitido marcar un compás completo)¹ puso de relieve la penetración y lucidez musicales del autor de la *Sinfonía de Antígona*, sea cual fuere la música que ejecuta.

Gilberto García fue un solista inmejorable, su actuación, rica en matices y detalles afortunados, puede bien calificarse de memorable. A un virtuosismo de primera clase, García unió calidades musicales, estilísticas e incluso mecánicas que tradujeron de manera fiel y sobresaliente la música en el momento mismo de su interpretación, provocando la sorpresa constante del descubrimiento de un universo sonoro fascinante por múltiples razones (novedad del lenguaje; riqueza instrumental; contrastes explosivos). García ha reivindicado al instrumentista mexicano, alcanzando planos y proyecciones que no desmerecen en comparación con cualquier especialista de la viola (con la sola posible excepción de Primrose).

Pero en donde Chávez desplegó al máximo su dominio magnífico sobre la masa orquestal, haciéndola tocar con una disciplina desgraciadamente cada vez ausente con mayor frecuencia de las ejecuciones de la OSN, fue en la *Sinfonía patética* (1893) de ese compositor que, aún hoy, resulta singular: Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893).

La obra del músico ruso sonó esta vez con toda su novedad (hay momentos en el último movimiento que anticipan ya *Noche transfigurada*) e imaginación sin límites, poderío orquestal y siempre sorprendente dosificación del color instrumental.

Queda probado así también que cuando la dirige un verdadero profesional, un director potente, la Sinfónica Nacional puede, quiere y sabe tocar como una orquesta de primer rango.

Mucho es aún lo que tenemos que esperar del dominio y poderío de este ágil joven de sesenta y seis años: Carlos Chávez.

¹ Mi error: aquí confeso y asumido como tal. Al escuchar la cinta conteniendo la grabación de la obra de Bartok, al ser ejecutada por Chávez, Gilberto García y la OSN, pude corroborar lo equivocado de tal afirmación. Si conservo ahora este párrafo es a manera de testimonio de los riesgos del ejercicio crítico, o bien con ánimo meramente documental.

El Heraldó/Música y danza, 7 de marzo de 1967

Vitalidad musical de la UNAM

En semanas recientes la UNAM ha venido desarrollando, a través de su Dirección General de Difusión Cultural, una labor espléndida, especialmente en lo que toca a la música contemporánea.

Los conciertos sabatinos de la Casa del Lago, aquéllos de la Sinfónica de la Universidad (en los auditorios de Humanidades y Arquitectura) y las imprescindibles, magníficas, sesiones dominicales —que tantas obras y compositores han dado a conocer en México— en el auditorio de Medicina, a través de treinta temporadas de conciertos.

Los logros del periodo aquí reseñado son tantos y tan variados que el calificarlos detenidamente resultaría excesivo. Se mencionarán, pues, tan sólo los más notables, concernientes a la música escrita en este siglo.

Carlos Chávez, infatigable figura máxima de la música mexicana, hizo oír la música de Morton Feldman (1926-1987). Como con Stravinski, Los Seis, Berg, o Pierre Boulez (1925), corresponde a él la primicia mexicana. A todas luces la música de Feldman se encuentra muy distante del temperamento y gustos del propio Chávez, lo que no ha sido obstáculo para que el autor de la *Sinfonía india* tome para sí la tarea de ser el primer intérprete mexicano, por voluntad propia, de su colega norteamericano.

Este —a no dudarlo— constituye uno de los puntos más admirables en Chávez; cumplir con el deber de información que hacia su auditorio tiene el intérprete. Pocos son los músicos que ejecutan o dirigen obras ajenas a sus preferencias personales con tanto interés y dedicación como lo hace Chávez.

Tiene razón Cornelius Cardew (1936-1981) cuando afirma que la dinámica mínima constante de la música de Feldman produce en el auditorio una exacerbación igual a la que provocaría un *fortissimo* prolongado sin reposo, uniformemente. La tensión en que los músicos y el público están durante *Four instruments* (1965) y *De Kooning* (1963) fue muy similar a la que el *Tambuco* (para percusión), de Chávez mismo, logró despertar.

Eduardo Mata, dirigiendo obras que escapan a la monotonía de las programaciones que tenemos que soportar día con día, demostró una vez más su inquietud e inteligencia. Dos de Los Seis, Honegger y Milhaud, lado a lado, fueron testimonios vivientes de una época que, dígame lo que se diga, tuvo radical importancia para la evolución de la materia sonora. Esta hermosa fraternización enmarcaba también un estreno en México, la *Secuela* (1964), de Bárbara Kolb (1939), compositora norteamericana. Mención especial merece la vigorosa y tonificante actuación de Javier Sánchez Cárdenas como solistas del *Concierto para percusión y pequeña orquesta* (1930), de Milhaud.

Fue también Mata el encargado de dirigir un muy merecido *Homenaje a Varèse*, en el primer aniversario del gran músico franco-norteamericano.

Precisión y *élan* juvenil (muy apropiado para obras eternamente lozanas como

Octandre o *Integrales* fueron las características predominantes de este concierto, donde Mata nos ofreció la mejor versión de *Ecuatorial* (1933-34) que hayamos oído hasta la fecha.

Que existe una generación latinoamericana, verdaderamente nueva, ya no sólo cronológicamente sino con una mentalidad también joven, lo ha venido a probar ampliamente la presencia de Leopoldo la Rosa, director peruano, quien además de ofrecer una interpretación profundamente musical y diáfana de la *Sinfonía* Op. 21, de Webern, ha hecho oír la Misa (1944-48) de Stravinski, y dos obras llenas de interés: *Dicotomías III* (1966), de Edgar Valcárcel (1932) originario del Perú, e *Interferencias* (1966-II), del argentino Alcides Lanza (1929).

El que la Orquesta Sinfónica de la Universidad sea capaz de ofrecer una audición bastante más que decorosa de la *Sinfonía* de Webern se debe –además de los obvios méritos personales de La Rosa– a la labor constante y consciente de Eduardo Mata, quien ha forzado a los músicos con loables violencia y energía a osar la interpretación de obras modernas y contemporáneas. El rendimiento que la orquesta alcanza bajo las manos de su titular es sorprendente: lo que ayer fue una charanga indigna y conglomerado caótico de indisciplina y pereza, ha abandonado definitivamente su gris torpeza para sonar como un organismo profesional. Esto sólo pudieron impedirlo la cobardía y falta de visión de sus antiguos dirigentes.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad puede hoy actuar sin sonrojo. Ciertamente queda mucho por hacer, a superar y vencer, pero dentro de sus proporciones –modestas el día de hoy, amplias en el futuro– este organismo se ha superado a sí mismo ciento por ciento.

Por lo que a la partitura de Valcárcel respecta, debe decirse que contiene de principio a fin dosis concentradas de música auténtica. Hallazgo y exploración se hermanan en fuerte simbiosis, de modo admirable.

El equilibrio inteligente de recursos electrónicos y música viva se vuelve manifiesto en la partitura de Lanza, aun cuando la música grabada contiene mayor número de logros que la parte puramente instrumental. A su brevedad y concisión, esta obra añade el atractivo de un muy lúcido uso de la estereofonía.

Al adquirir un nivel tal en sus realizaciones, la universidad está contrayendo un compromiso que según los resultados –gracias a la inteligencia y actividad de sus dirigentes musicales– habrá de satisfacer con holgura.

*El Herald*o/Música y danza, 26 de noviembre de 1967

De los textos de Copland

Oportunidad excelente ésta para propiciar que Aaron Copland se exprese en primera persona, reproduciendo varios documentos que tienen clara relación con México y su vida musical.

El primero:

Durante mi primera visita a México, en el otoño de 1932, concebí la idea de escribir una pieza basada en temas mexicanos. Por supuesto, no hay nada raro en semejante idea. Todo compositor que sale fuera de su país nativo quisiera volver a su patria con recuerdos musicales. En este caso, mis recuerdos musicales deben haber sido muy fuertes, ya que no fue hasta 1933 cuando comencé a compilarlos y a unirlos en la forma de una obra orquestal.

De cualquier modo, la idea de escribir una obra basada en melodías populares mexicanas, desde el principio se conectó en mí con el popular salón de baile de la capital llamado Salón México. Sin duda me di cuenta, desde entonces, que sería tonto de mi parte tratar de poner en sonidos musicales el lado más profundo de México: el México de las civilizaciones antiguas o el México revolucionario de hoy. Para poder hacer eso se necesita conocer profundamente un país. Todo lo que podía yo hacer era reflejar el México de los turistas, y por eso pensé en el Salón México. Porque en ese *bright spot*, como lo llamaríamos en el norte, sentía uno, en una forma muy natural y sin ninguna afectación, un contacto con el pueblo mexicano. No fue la música que oí en ese lugar sino el espíritu que ahí sentí, lo que me atrajo. Algo de ese espíritu es lo que espero haber puesto en mi música.

No seguí ninguna regla establecida en el uso de los temas que tomé. Casi todos ellos vienen del *Cancionero mexicano* de Frances Toor, o de la erudita obra de Rubén M. Campos *El folklore y la música mexicana*. A ambos autores debo dar las gracias. Probablemente la cita más directa de una melodía completa es la de *El mosco* (número 84 en el libro de Campos), que se presenta dos veces, inmediatamente después de los compases de introducción (en la que pueden encontrarse fragmentos de *El palo verde* y de *La Jesusita*).

Esta nota apareció en el Séptimo Programa de la Temporada 1937 de la Orquesta Sinfónica de México, correspondiente al viernes 20 de agosto, cuando realizó el estreno mundial de *El Salón México* (1934-36), bajo la dirección de Carlos Chávez.

Aaron Copland escribió en relación al estreno mundial y (especialmente) la segunda ejecución de su *Short symphony*. Vale la pena citar *in extenso* al compositor norteamericano, en la traducción de Francisco Agea que se publicó como parte de las notas al programa, correspondientes al ejecutado por la Orquesta Sinfónica de México el 22 y 24 de agosto de 1941:

Mi *Sinfonía corta* ha tenido una historia algo curiosa. El estreno mundial se llevó a cabo

en México en 1934, por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, a quien está dedicada la obra. Poco después se anunció una ejecución por la Orquesta de Filadelfia, bajo la dirección de Leopold Stokowsky, pero no llegó a efectuarse. También se canceló otra ejecución anunciada por la Sinfónica de Boston con Serge Koussevitzky. Tanto Stokowsky como Koussevitzky me dijeron que habían anunciado la *Sinfonía corta* porque admiraban la obra, pero que era tan compleja desde el punto de vista rítmico que no se decidían a ejecutarla por la limitación del tiempo de ensayos con que contaban. En el verano de 1937, que pasé en Tlaxcala, hice un arreglo de la *Sinfonía corta* para clarinete, cuarteto de cuerda y piano. Esa versión de la obra se anunció para tocarse en Nueva York la primavera pasada, en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, pero una vez más los ejecutantes desistieron de ejecutarla debido al gran número de ensayos que hubieran necesitado. Si menciono este hecho, no es para demostrar que escribo obras demasiado difíciles de ejecutarse, sino más bien con la idea de que el público de México se dé más completa cuenta de la perseverancia y nivel de perfección de su propia orquesta y de su director al repetir esta obra. No necesito decir que yo, como compositor, me siento profundamente agradecido por ese gesto de confianza en mi *Sinfonía corta*.

Vale también mucho la pena reproducir lo que en su libro *Música e imaginación*, escrito entre 1951 y 52, afirma Copland acerca de Chávez y Revueltas:

... la huella principal de la personalidad indígena, su reflejo más profundo en la música de nuestro hemisferio, se encuentra en la escuela actual de compositores mexicanos, y en especial en la obra de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Con ellos no se trata tanto de material temático, como de cuestión de carácter. Incluso sin un conocimiento previo del hombre indoamericano, puede inferirse su naturaleza esencial a través de las partituras de estos compositores. La música de Chávez es fuerte y deliberada, a veces casi fatalista en su tono; proyecta, representa, encarna el amerindio sobrio, estólido y lítico. Es la música de la persistencia implacable y anticonvencional, sin compromisos; nada hay aquí del humilde peón mexicano. Es música que se conoce a sí misma, que conoce su propio pensamiento, cabal y claro y, si pudiera decirse tal cosa, telúrica de una manera abstracta. No hay afectaciones, nada ajeno, nada postizo, es como la pared desnuda de una choza de adobe, que puede ser tan expresiva en virtud de su inexpresividad. La música de Chávez es, sobre todo, profundamente no-europea. Para mí posee una cualidad india que es al mismo tiempo curiosamente contemporánea en espíritu. Algunas veces me impacta como la música más verazmente contemporánea que conozco; no en el sentido superficial, sino en el sentido que llega a estar más cerca de expresar la realidad del hombre moderno después que ha sido despojado de las acumulaciones de siglos de experiencias estéticas.

Es iluminante el contrastar la obra de Chávez con la de su compatriota, el ya fallecido Silvestre Revueltas, cuyas vibrantes y picantes partituras cantan sobre un colorido, quizá más mestizo, aspecto del carácter mexicano. Revueltas era un hombre del pueblo

con un oído maravillosamente agudo para los sonidos de la música del pueblo. No escribió amplias sinfonías o sonatas, sino numerosos apuntes orquestales cortos, con nombres imaginativos como *Ventanas*, *Esquinas*, *Janitzio* (esta última toma su nombre de la pequeña isla en el Lago de Pátzcuaro). La lista de sus composiciones sería más larga de lo que es, si no fuera porque murió a los cuarenta años, en 1940¹. Sin embargo las piezas que nos dejó están atestadas con una abundancia y vitalidad –una vitalidad y abundancia mexicanas– que las hace un placer para quien las oye.

A manera de final abierto se consigna lo escrito por Copland (en traducción de Gloria Carmona) como testimonio, en el libro editado por el INBA como parte del Homenaje Nacional a Carlos Chávez en 1978:

Carlos Chávez y yo fuimos amigos y colegas por espacio de medio siglo. Durante ese lapso, su papel como compositor, director de orquesta y principal animador de la vida musical en su país es ahora parte de la historia de la música.

Es imposible imaginar la escena musical mexicana sin su liderazgo. Ambos nos sentimos compañeros de lucha, en el deseo de que la vida artístico musical de nuestros países se uniera al siglo xx.

Su contribución como director de orquesta, maestro y líder de la vida musical y cultural de México por media centuria será siempre recordada. Pero sobre todo, Carlos Chávez hubiera deseado, justificadamente, ser recordado como compositor. Como una vez escribí: "Por encima de un estilo áspero o suave, es la música de una personalidad, la más impresionante de nuestro tiempo".

¹ Imperdonable el que Copland caiga en este lugar tan común que suele disfrazarse de hipótesis. Mayor resulta la irónica sabiduría del danzón: "Porque si Juárez no hubiera muerto..."

Obra varia

Vocalización y estudios

Buenas noticias acerca de Carlos Chávez. En Nueva York se han publicado, en fecha reciente, dos partituras suyas editadas por Max Lifchitz para la Carlanita Music Co., subsidiaria de Schirmer.

Se trata de la *Vocalización aguda* (1967) en versión para flauta (o piccolo), así como los *Cuatro estudios* (1919-21) para piano.

Situadas estilísticamente en extremos antagónicos, ambas obras resultan reveladoras de la mentalidad, poder creativo e incisiva personalidad del compositor mexicano.

Al igual que todos los autores musicales importantes, Chávez recorrió varias etapas a lo largo de su trayectoria, en una línea evolutiva tenaz, en medio de investigación constante.

Dicha pesquisa perenne –llevada a cabo sin fatigas ni concesiones– abarca lo mismo suaves atmósferas delicuescentes, palpables en el *Estudio II* (1919), como la radiante sobriedad, tan expresionista, de la *Vocalización aguda*.

Escrita en su primera versión para soprano coloratura, esta obra tuvo originalmente un texto integrado por palabras en náhuatl no conexas, así como sílabas onomatopéyicas, utilizadas únicamente por su valor fonético.

El ascetismo –musa austera– de Chávez brillaba ahí en todo su esplendor, al edificar por entero la partitura sobre una célula obsesiva, objeto de las más diversas metamorfosis (siempre dentro de una no-repetición continua) al irse desenmadejando el ovillo de la tarea compositiva; de manera tal que con frecuencia se antoja cercana a la *Invencción III* (1967) para arpa.

Asimismo, por su fuerte perfil telúrico y entreveramiento complejo –aunque siempre de tejido diáfano–, cabría relacionarla con los *Soli II* (1963) para quinteto de alientos.

Y a consecuencia de los rasgos fundamentales que integran el perfil de la materia sonora de esta *Vocalización aguda*, sería posible considerar también en ella la presencia de esa “arqueología imaginada” según la denomina Juan Carlos Paz (1901-1972). Esta vez aparece quintaesenciada, a manera de terso componente ambiental, que aporta relieves particulares, individualizantes, a la música de la obra.

Muy distintos se tornan los componentes de los *Cuatro estudios*, pues en la *Vocalización* se escucha la voz adulta del compositor.

A diferencia aparece en los *Estudios* un Chávez joven (apenas de veinte años) quien evoca de modo claro los perfiles, armonías o texturas del Romanticismo (*grosso modo*: Chopin, Schumann) pero ya dotado de una manera propia de hacer, sentir y elaborar.

Aún no surge aquí el vigoroso músico que habrá de dar identidad y rostro a la música en México.

Al respecto resulta muy significativa la dedicatoria de la última pieza entre las que

integran el grupo: "A Ignaz Friedman". Fue un legendario pianista polaco de "la vieja escuela", muy fin de siglo; poseedor de una técnica y reciedumbre deslumbrantes. Friedman (1882-1948) editó la obra de Chopin (1810-1849) así como, a su vez, compuso varias obras de música de cámara y canciones.

Este *Estudio IV* (1921) destaca con fuerza propia, a causa de su virtuosismo (característica también –en muy otro sentido– de la *Vocalización*). Un virtuosismo trascendente (no de mera pirotecnia trapecística) con gran agilidad y desparpajo, donde la espectacularidad digital canta caprichosamente y a la vez con fluida lógica, sin conocer prácticamente el descanso.

Este rasgo anuncia ya al Chávez que ignora voluntariamente los puntos de distensión; el relajamiento le resulta ajeno, inmerso –como está– en una energía motriz arrolladora.

Ambas partituras habrán de contribuir de manera afortunada a profundizar el conocimiento de la obra de un compositor capaz de producir aún asombro multiplicado.

"El Ángel", suplemento del periódico *Reforma*, 9 de enero de 1994

El fuego nuevo

Cuarteto de arcos I

... se juzgó mármol y era carne viva.

José Ortega y Gasset.

Una vez más: buenas noticias acerca del Chávez joven. Su *Cuarteto de arcos* (1921) ha sido grabado por el Cuarteto Latinoamericano en una versión excelente (CENIDIM, Serie Siglo XX, volumen IX).

Se trata de una obra compuesta a los 22 años de edad, cuando aún no se definían en plenitud los rasgos característicos que habrían de tipificar más tarde tanto la escritura como orientación estética del compositor mexicano.

Dicha partitura –según García Morillo– encarna culminación y síntesis del periodo inicial de Chávez, antes de entrar de lleno al territorio propio en plenitud, lo que se alcanzará con la composición de los *Tres hexágonos* (1923) y las *Tres sonatinas* (1924).

Sorprende sin embargo su individualidad, como en el primer movimiento: decidido, vigoroso, establece una trama a la vez delicada y enérgica donde cantan brevemente las líneas para superponerse después.

La meditación del tiempo lento se sitúa en un ambiente introspectivo; ahí los materiales parecen avanzar y contraponerse. Las tensiones resultan mejores que los –aparentes– puntos de relajación y el total se fragmenta repetidamente tomando la apariencia de ir en varias direcciones, pero logra una cohesión patente.

En el tercer movimiento surge el Chávez neoclásico: sus filamentos marchan incisivos hacia el encuentro con el propio yo. Curiosamente, por momentos, suena a Rodolfo Halffter. El segmento hace gala de un regocijo y gracejo poco habituales en Chávez.

El último capítulo se caracteriza por su cálido ascetismo. La materia está muy decantada: tiene gran concisión, casi de índole epigramática. Tal suma demuestra muy clara una visión personal, lapidaria incluso.

Se trata del joven Chávez de 1921, a quien se refiere de manera elogiosa Manuel M. Ponce: “Chávez es un raro ejemplo de fecunda aplicación que destaca en nuestro ambiente de secular pereza [...] El rasgo más sobresaliente de la música de Chávez es una aspiración de modernismo y originalidad que se justifica perfectamente en un hombre tan joven...”

Por otra parte, resulta notable asimismo la publicación del libro *Hacia una nueva música* (1936), a cargo de Gloria Carmona, hecha por El Colegio Nacional. Obra de indudable índole profética pues se refiere en buena parte a los procesos donde música y electrónica se encuentran.

El día de hoy esto resulta algo completamente natural o consabido, según se quiera; pero, en ese momento, Chávez entraba por sí solo a un territorio punto menos que inexplorado e intentó sistematizar su conocimiento y alcances.

No todas sus observaciones o requerimientos tienen valía idéntica, vistos a la luz actual. Pero en el terreno de los vínculos sociales se inscriben algunas de las percepciones más atinadas de Chávez. Entre ellas la más aguda se refiere a:

Los conservatorios y escuelas de composición si bien es cierto que logran dar a los alumnos de composición una instrucción teórica más o menos amplia acerca de un cierto período histórico, no procuran al compositor un verdadero medio de trabajo, no proveen recurso prácticos para el trabajo [...] fomentan la estéril actitud del artista de la torre de marfil que crea música en un plan de teorización [...] Los grandes compositores no aprendieron nunca su arte en la torre de marfil sino en la práctica constante.

Doloroso, pero cierto: tal miopía continúa en ejercicio hasta el día de hoy. Las escuelas de arte están desvinculadas por completo de las fuentes de trabajo.

Una a una aparecen consideraciones que asombran por su justeza y sencillez en simultaneidad: se trate del cine, de la ópera, las corridas de toros (un Chávez humano desconocido para muchos) o la sesión pública en las salas de concierto con sus posibilidades de supervivencia, Chávez da en el blanco una vez y otra en un volumen lleno de interés.

Situado entre la *Sinfonía india* y la *Chacona de Buxtehude* (1937) este libro aporta datos preciosos para el conocimiento de uno de los compositores mexicanos más importantes, quien siempre tuvo la modernidad ante sí, sabiendo emprender su exploración así como evolucionar sin perderla de vista hasta hacerla suya.

Proceso, núm 902, 14 de febrero de 1994

Sonatina para chelo y piano

Leopoldo Téllez continúa su admirable labor, al poner en primer plano tres obras mexicanas (Enríquez, Chávez, Halffter) durante un concierto suyo en el Teatro de la Ciudad de México. Se intenta aquí una aproximación al encuadre de una de ellas: la *Sonatina* (1924) para chelo y piano de Carlos Chávez.

Resulta curioso que los exégetas de Chávez coincidan en su análisis al señalar los puntos débiles de este tríptico temprano, pues en su categoría y fuente instrumental –violín, chelo y piano respectivamente–, cada una de las *Sonatinas* constituye una etapa importante dotada de firme aplomo, para la evolución del autor.

La menos elogiada se vuelve, sorprendentemente, aquella escrita para el chelo, pues tiene idénticas cualidades a las dos restantes. Se trata sin dejar de reconocer lo útil o acertado de las objeciones que le han sido formuladas, de una partitura particularmente concreta, donde el compositor alía una gran sobriedad a su elocuencia. Su (entonces) audaz factura, seguramente está en el origen de estas críticas, demasiado cercanas, cronológicamente a la realidad sonora (y conceptual) de la obra. Por esto –puede especularse– resultaba punto menos que imposible tener una perspectiva amplia, certera, acerca de sus excelencias distintivas.

Roberto García Morillo afirma:

La Sonatina para violonchelo y piano es tal vez en conjunto la menos interesante de la serie, lo que no es difícil, ya que las otras dos acusan perfiles propios y muy elevados valores fónicos; además no hay que olvidar que se trata de la tercera obra del mismo tipo, escrita con muy escasa diferencia de tiempo en relación con las anteriores...

para inmediatamente contradecirse: “Ofrece sin embargo pasajes de innegable originalidad e interés, y merece igualmente ser más conocida”.

¿Por fin?

Más aún: quien hace gala de debilidad es García Morillo, al no poder llevar su argumentación en forma coherente hasta las últimas consecuencias, porque –dicho sea esto en descargo suyo– a pesar de su intransigencia ficticia se ve obligado, a causa de la honestidad que le impulsa invariablemente, a elogiar un atrayente pasaje de esta *Sonatina* para chelo y piano:

Siguiendo a una larga pausa, de cinco compases, aparece (*très tranquille*), la parte más novedosa de la obra, de ambiente plácido y misterioso a la vez, donde una frase del instrumento solista, de muy sencilla apariencia, se desarrolla largamente en torno de sí misma, sostenida por un persistente y sintético ostinato; la melodía emplea siempre los mismos sonidos, pero variando las disposiciones con tal arte y destreza, en un verdadero alarde de ingenio, que se mantiene durante más de cuarenta compases sin recurrir a ninguna repetición textual. Este mismo procedimiento (no el ostinato, sino la persistencia en un mismo clima, con ligeras variantes), aunque considerablemente más

acentuado, se había manifestado ya en las anteriores sonatinas [...] constituyendo un interesante experimento, como si en un momento dado se alcanzase la cresta, la espina dorsal de la obra y su insistencia no constituye más que un medio para dar mayor trascendencia y relieve a ese pasaje de culminación. Con humor, Chávez mismo ha comentado el pasaje de la *Sonatina para violonchelo* en los siguientes términos: "El ostinato es, creo, el único que me he permitido hasta entonces y desde entonces; será ésta la única razón para perdonarlo..." Una breve conducción lleva a una reexposición idéntica (sin la menor variante, salvo los matices) del movimiento inicial, terminando la obra con la cadencia antes mencionada.

Por supuesto que la *Sonatina* da cuerpo a una obra magnífica, perteneciente a uno de los mejores periodos de la producción de Chávez: cuando el joven compositor mexicano descartaba lo convencional y caduco, mediante su enorme energía, vigorosa inteligencia así como radicalismo arrollador, características suyas que, además del arrastre innegable de su don creativo, propiciaron una de las dominantes para su actividad pública: la polémica. Afortunadamente ésta no termina aún en torno al autor de la *Sonatina para chelo y piano*.

Proceso, núm. 104, 30 de octubre de 1978

H.P.: Y mi voz quemadura

I

Hacia 1940, entre las **buenas conciencias** se oía hablar de *H.P. Caballos de vapor* "Sinfonía de baile" (1926-32) de Carlos Chávez, como la encarnación de una agresiva estampida que –en territorios del "jardín de la patraña"– otorgaba al compositor mexicano las funciones de un provocador ("... muy peligroso"), o anarquista.

Mediante un mero adjetivar, nunca el raciocinio o la información, aquéllos que se autodenominaban "gente decente" solían referirse a las sonoridades de dicha obra con ánimo peyorativo, sin –por supuesto– haberla oído, a pesar de sus entonces frecuentes ejecuciones. En tales coloquios intentaba acumularse el escándalo ficticio del resentimiento pequeñoburgués y sus consejas. Tras haber agotado la manifiesta pobreza de su vocabulario y (por ende) los alcances del mismo, se elevaba el tono al traer a colación la figura de Diego Rivera, colaborador medular para esa partitura a quien –a su vez– se vituperaba reiteradamente como autor de "los monotes".

Años más tarde, al desaparecer la Orquesta Sinfónica de México en 1949 y transformarse –prácticamente– en la actual Orquesta Sinfónica Nacional, las audiciones de esta obra comenzaron a tornarse escasas, al haberse enriquecido la producción de Chávez en el terreno sinfónico de manera notoria.

Como cabía esperar, el propio Chávez enfocó su atención hacia las obras escritas recientemente (en ese tiempo) por él, centrándose –por así decirlo– en la promoción de las mismas.

Sin embargo, la edición de la suite de *H.P. Caballos de vapor* "Sinfonía de baile" para gran orquesta, realizada por la Boosey and Hawkes de Londres en 1958, reanimó el interés hacia la obra; y a partir –*grosso modo*– de 1960 el propio autor volvió a incluirla con cierta frecuencia, en México así como en las diversas ciudades de varios países donde aparecía como director de orquesta.

Hoy, gracias a la grabación realizada por Eduardo Mata al frente de la Orquesta Sinfónica de Londres (RCA MRS-024), a más de cincuenta años de su estreno escénico (Filadelfia 1932. Dirección orquestal: Leopold Stokowski. Escenografía y vestuario: Diego Rivera. Coreografía: Catherine Littlefield), esta obra refrenda su posición como una de las más ambiciosas, importantes e inteligentes escritas por Chávez, durante una etapa decisiva para su carrera, lo mismo en terrenos creativos que como intérprete.

Pudiera decirse que *Caballos de vapor* constituye la última puerta relevante, el umbral quizá, antes del primer periodo de esplendor en Chávez; que para este redactor empieza con su *Sinfonía de Antígona*, inicio brillantísimo. Por lo tanto, no hace falta mucho para considerar *H.P.* como parte de dicha porción medular (inicial) de su catálogo. Esto sin dejar de lado, por supuesto, partituras previas tan importantes como las tres Sonatinas, para piano, violín y chelo.

El joven músico quien empezó a escribir *Caballos de vapor*, cargado ya con el prestigio de un encargo hecho por José Vasconcelos: su ballet *El fuego nuevo* (1921), encarnaba ya una de las más promisorias entre las nuevas voces que surgían en el

panorama mundial de la composición. Cuando Chávez hace oír bajo su dirección la totalidad de esta *H.P.*, por primera vez, en forma sinfónica, el 4 de diciembre de 1931 en el teatro Arbeu de la ciudad de México, Chávez ya es el titular de la Orquesta Sinfónica de México, cuya presencia y acción renueva en forma tajante, la entonces agónica vida musical de la ciudad de México, hasta hacerla acceder al inicio de la modernidad.

1928, año del **debut** de la Orquesta Sinfónica de México, marca asimismo la fecha bienvenida en que Chávez es nombrado —dentro del periodo presidencial de Emilio Portes Gil (1890-1978)— Director del Conservatorio Nacional de Música, institución para la que propicia asimismo un drástico, admirable, renacimiento.

Entre 1926 y 32, la Academia Sueca hace de las suyas (e incluso, como en fechas recientes, acierta): otorga el Nobel de Literatura a Grazia Deledda (1875-1936); Henri Bergson (ya que su pariente político Marcel Proust nunca lo recibió); Sigrid Undset (para más señas: novelista noruego; el mismo año en que Federico García Lorca publica *El romancero gitano*). En 1929, ocurre la reivindicación total: Thomas Mann (1875-1955); al año siguiente Sinclair Lewis (entre azul y buenas noches) y en 1931 —para variar— un sueco que ni calle tiene: Erik Axel Karlfeldt (1864-1931). Finaliza la *pléyade*? John Galsworthy (hmmm). Todo esto sucede, precisamente, durante el periodo en que Max Brod da a conocer cada año una “nueva” obra de Franz Kafka (1883-1924).

De paso, vale la pena mencionar también el Nobel de la Paz para Arístide Briand (1862-1932), así como la formación durante el mismo 1926 de las Hitlerjugend. Entre las obras importantes publicadas simultáneamente están: *El hijo de Satanás* de Georges Bernanos (1888-1948) (a quien valdría mucho la pena reivindicar); *Los monederos falsos* de André Gide (1869-1951) y *Fiesta* de Ernest Hemingway (1899-1961).

Mientras el joven Chávez inicia la composición de *H.P. Caballos de vapor*, Alban Berg escribe su *Suite lírica* (donde cita *Tristán e Isolda* al igual de *Sinfonía lírica* de Zemlinsky y acuña una de las acotaciones que más le caracterizan: “presto delirando”). Hindemith trabaja en su ópera *Cardillac*; Honegger en la *Judith* y Milhaud realiza el *Pobre marinero*, ópera de sobrecogedora concreción dramática, sobre un texto —espléndido— de Jean Cocteau (1889-1963).

En ese periodo pueden citarse como algunos de los acontecimientos más sobresalientes en México:

1926. Sublevación cristera. Nicaragua acusa a México ante la Sociedad de las Naciones de ayudar a los revolucionarios de aquel país. Se modifica la Constitución para hacer posible el que Obregón se reelija. Campaña contra los Yaquis.

1927. El periodo presidencial se amplía a seis años. Álvaro Obregón (1880-1928), Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez candidatos a la presidencia. Matanza de Huitzilac. Serrano y Gómez son asesinados.

1928. Asesinato de Obregón. Portes Gil, Presidente provisional. Vasconcelos acepta la candidatura presidencial.

1929. Termina la rebelión cristera. Ortiz Rubio, candidato del PNR, en elecciones manipuladas “derrota” a Vasconcelos.

1930. La deuda de México hacia los Estados Unidos **desciende** a 550 millones de pesos, oro. Formulación de la Doctrina Estrada.

1931. Se aprueba en Veracruz la ley que fija un sacerdote por cada cien mil habitantes; en Querétaro hay uno por cada ocho mil; en el DF uno por cada ciento veinte mil.

1932. José Revueltas y otros miembros del pc son enviados a las Islas Marías. Ruptura de relaciones diplomáticas con Perú. Se descubre en Monte Albán la Tumba Seis. Es reglamentada la educación que imparten los particulares. Pascual Ortiz Rubio (1877-1963) renuncia a la Presidencia de México, le sucede Abelardo Rodríguez (1899-1967). Se publica, de manera póstuma, el último libro de poemas de Ramón López Velarde (1888-1921): *El son del corazón*.

Así, *H.P.* resulta contemporánea lo mismo de la *Ópera de tres centavos* (1928) que la *Sinfonía de Salmos* (1931); los dos *Conciertos para piano* –ambos escritos en 1931– de Ravel o el *Cristóbal Colón* (1928) de Milhaud y la *Música para la escena de un film imaginario* (1929-30) de Schoenberg. Son los años finales de la Bauhaus, donde en 1927 se publica un documento importantísimo del que hoy –por desgracia– no se habla mucho: *El mundo no objetivo* de Malevich (1878-1935). Ahí, este pintor ruso expone el andamiaje teórico que sustentó al Suprematismo. El suicidio de Vladimir Maiakovski (n.1893) ocurre en 1930.

H.P. Caballos de vapor se erige en pleno manifestante de su(s) tiempo(s): evidencia una liga –quizá involuntaria, pero no por ello menos patente– con los movimientos estridentistas y la glorificación de la máquina, cantada por los futuristas italianos. Estos últimos –infortunadamente– acabarían como corifeos de Mussolini tras haber osado un reto deslumbrante de extremismo renovatorio.

Poco antes Varèse había escrito tres partituras fundamentales que –en actitud, no en escritura– se inscribían en terrenos afines: *Hiperprisma* (1922); *Octandro* (1923); *Integrales* (1924).

Por otra parte, debe hacerse notar que en cierta forma *H.P.* se encuentra, al igual que *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* (1925), entre los antecedentes de los orígenes para el movimiento de danza mexicana; muy relacionado este último a escuelas norteamericanas y nutrido (con cierta frecuencia) por ellas.

En 1968, el propio Chávez reseñó algunas vertientes nutricias de su *H.P.*, obra que significativamente lleva como subtítulo *Sinfonía de baile*. (Los nombres de sus episodios se vuelven, también, elocuentes: I. Danza del hombre; II. Barco hacia el trópico: Danza ágil, Tango y danza general; III. El Trópico: huapango y zandunga; IV. Danza de los hombres y las máquinas):

...el gran adelanto científico que arrancaba del Renacimiento y que se venía desarrollando durante los últimos siglos en progresión geométrica, alcanzaba en los comienzos del xx proporciones inesperadas y repercusiones asombrosas en la tecnología. Por último, la vida provinciana, casi idílica y todavía francamente colonial de México, se había visto fuertemente sacudida por la Revolución Mexicana de 1910-1917. Todo esto –entre otras cosas– formó el clima de los veinte.

Los muchachos de mi generación nos sentíamos actores en un gran escenario de empuje, de virilidad, precisamente en los momentos en que pasábamos de la adolescencia a la mayoría de edad, y en que nos hacíamos conscientes de un sentido nacional propio dentro de ese gran escenario universal. ¿Cómo podríamos hacer valer la realidad de ese sentido nacional? Había que buscar las tradiciones mexicanas que fueran artísticamente válidas; la música mexicana culta no nos la proporcionaba, porque sólo había alcanzado niveles mediocres. En cambio, la música indígena y popular de México, aunque elemental, contenía gérmenes y condiciones artísticamente propios y válidos, que podrían señalar un camino a seguir si se desentrañaban sus esencias expresivas.

Hubo en esos años de 1920 en adelante muchos artistas que pensaron que la meta era hacer arte mexicano. Yo siempre pensé –y así lo he dicho desde entonces– que había que hacer música con valores específicamente musicales, y que si esto se lograba, valdría por ser buena música, no por ser “música mexicana”.

II

Heterogénea, desbordante en sus bloques compulsivos, profusa, masiva, la música de *H.P. Caballos de vapor* está marcada, además de su opulenta variedad de materiales, por una soberbia orquestación llena de enjundia, sin cortapisas, iconoclasta, con irreprimible energía motriz. En suma, esta partitura exclama con Carlos Pellicer (1899-1977): “¡Trópico para qué me diste/ las manos llenas de color!” (Aquí, la frase hecha: “no se arredra ante nada”, tendría una función no tan socorrida.)

Esto ha sido entendido y realizado (casi) a la perfección por Eduardo Mata, el más brillante de los discípulos directos de Carlos Chávez.¹

Como resulta proverbial, en la dirección de Mata brilla amoroso el sentido del detalle: maestría en el fraseo, en la articulación, cuando el director coloca y dosifica cada acento de manera impecable. Se vuelve especialmente notorio el sentido culminativo con que Mata construye –mediante una muy lograda vista global– la apoteosis, para rematar la Suite grabada por él dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Londres. Dicho pasaje final se sitúa como lo más cercano a un clima orgiástico escrito por Chávez: compositor –por lo general– muy mesurado, aun cuando maneja densidades, texturas y tramos sumamente intrincados, en concomitancia. (*Invencción, Tambuco, Sinfonía III*).

Así lo entiende Mata, quien maneja este fresco orquestal con mano a la vez cálida y llena de sabiduría.

De la misma manera, obra e intérprete se simbiotizan hasta lo indivisible: elogiar la lúcida agudeza de Chávez por la forma penetrante en que la fascinación individual –a distancia simétrica– de *Tango y Zandunga* se identifican de manera recíproca hasta traspolarse y fundirse mediante la idea rítmica compartida en el trasforo (núcleo mismo de la etnia), constituye la exaltación de los dones así como destreza de Mata para animar con arrastre y plasticidad dichos postulados, al prestarles realidad auditiva.

Y no está de más subrayar que todo esto ocurre con anticipación a los hallazgos análogos que pueden observarse –más equilibrados es cierto– en la *Sinfonía india*: una de las obras maestras de Chávez, dotada de innegable esplendor sonoro.

Sin embargo, hay un punto sobre el que cabe expresar cierto desacuerdo con el encuadre de Mata. Esto ocurre en el pasaje con que se inicia el *Interludio I*. Sus esplendentes trayectorias, idénticas a un conjunto de lanzaderas en el espacio aéreo, que aparentemente provienen de *Petruchka* (1910-11), pero en realidad encarnan ya el *Epodo* de la *Cronocromía* (1960) de Olivier Messiaen (1908-1992), **treinta años antes**.

Se trata de vertiginosos pasajes independientes, asignados a instrumentos que –aislados del resto del cuerpo orquestal– son considerados como solistas. El conjunto de tales trayectorias autónomas da como resultado una luminosa maraña auditiva.

Después del trazo esplendente de los episodios precedentes aparece, como exacerbamiento del canto, dicho pasaje de polifonía contrapuntística. (Con los descubrimientos, antagonismos y equívocos que –de ser posible– entrañe tal asociación de términos).

A la mera audición, Mata se revela excesivamente cauto para tratar este fragmento, al que imprime una velocidad –para mi gusto– muy moderada. Por lo que suena curiosamente entre: ensayo de banda; lección de órgano, o estudio previo a una obra de Hindemith, cuando los atrilistas de una orquesta sinfónica leen sus partes en forma disjunta, aleatoria, antes de la ejecución.

En 1962 oí a Chávez en París, en el Théâtre des Champs-Élysées dirigiendo a la Orquesta de la ORTF, en un programa que incluía H.P., así como asistí a cada uno de los ensayos correspondientes para dicha sesión. Guardo de entonces, quizá traicionado por la memoria, el recuerdo de un *tempo* mucho más vivo, de mayor velocidad, durante este pasaje. Incluso en su grabación anterior (RCA MKLA-65) al frente de la (entonces) Orquesta Sinfónica de la UNAM, Mata me parece estar más cercano al *tempo* original de Chávez. Por cierto: ese disco parece contener más material que el aquí reseñado, pues incluye un maravilloso pasaje de marimba, ahora imposible de localizar.²

Por supuesto en tales asuntos nadie detenta una “verdad única” (que no existe, como resulta evidente). Se trata de una mera corroboración, basada en otro punto de vista. Constituye el legítimo derecho de cada director el **interpretar** la música escrita. Contra lo que creía el propio Chávez, la “fidelidad a la partitura”, no existe. La ejecución musical encarna un proceso de reapreciación constante.

H.P. –y esto queda muy claro en la espléndida grabación de Mata– da cuerpo a una música que trasciende el colorido local o todo posible pintoresquismo, así como la posible proyección de éste en otras sociedades. Por ejemplo: ante un público movido por ánimos turísticos.

A diferencia H.P. opta por una fértil complejidad mediante la que corporifica la presencia de una personalidad adulta y el aplomo de la misma, en su manera de

hacer música; sin basarse en tics afectuosos o sentimentalismos, sino en el poder afirmativo del discernimiento y rigor marcante que, aliados a la exuberancia, arrojan como saldo un equilibrio admirable. Todo esto, revestido por un acabado sin tacha.

En términos propios, Chávez aprehende aquí y hace fructificar –tal como sucedió en buena medida al escribir su *Sinfonía proletaria "Llamadas"* (1934)– en forma magnífica, la preciosa lección que le proporcionaba el muralismo mexicano; concretamente: la obra de Diego Rivera.

Momento codiciable cuando el pintor mexicano más importante de su tiempo y el compositor mexicano más importante de su tiempo (Revueltas apenas empezaba a escribir), se encuentran más cercanos y amalgaman sus fuerzas en una acción común, compartida de manera plena.

Años después –al despolitizar su obra paulatinamente– Chávez se fue acercando cada vez más al universo esencializado de Rufino Tamayo y su colorido, en cuya vecindad habría de escribir su *Sinfonía V* (1953) para orquesta de cuerdas que tiene numerosos puntos de contacto, explícitos, con la obra del pintor oaxaqueño.

III

Al extremo opuesto de la *Suite H.P. Caballos de vapor*, se sitúan los *Cuatro nocturnos* (1939) sobre poemas de Xavier Villaurrutia para soprano, mezzo y orquesta.

Como ya se ha dicho, *H.P.* se relaciona de modo directo con la poética del mundo industrializado lo que pudiera resumirse (un tanto arbitrariamente) en dos citas *ad hoc*:

1. Cendrars: "He descifrado el texto confuso de las ruedas y he reunido los elementos dispersos de una belleza violenta".
2. Verlaine: "... gritos de los metales".

Por su parte, los *Nocturnos* revisten en forma musical varias vertientes fundamentales para el universo de Villaurrutia. Entre otras, aquélla donde silencio y deseo se fusionan, cercanos a constituirse en sinónimos (evidentes) del amor y la muerte.

De un extremo a otro los *Nocturnos* de Chávez están permeabilizados por un lirismo manifiesto, tan acertado en sus propios términos como la opulenta algarabía futurista de *H.P.* La –para muchos insospechada– veta elegiaca en Chávez alcanza vertientes anímicas conmovedoras, irreprochables. Por lo contrario, se vuelven dispares ciertas particularidades técnicas, cuya presencia impide que la fascinación auditiva –indudable– ejercida por la obra, adquiera un equilibrio pleno a causa de la manera en que el compositor utiliza la fonética del idioma español, al trazar el trayecto que asigna a la voz cantada.

Así, esta partitura resulta más satisfactoria en lo expresivo que solvente en su andamiaje, lo que no impide la posibilidad de disfrutarla hoy en forma hedonista. Actitud ésta que seguramente no hubiera sido por entero del agrado de Chávez, quien tenía a orgullo la manifestación patente de sus sólidos recursos artesanales.

Si lo que afirmaba Carlos Bustillo en sus notas de la contraportada, para la edición en L.P.:

Al contrario de lo que sucede con obras vocales de otros compositores, en donde el objetivo primordial es resaltar el lucimiento de la voz, en los *Nocturnos* Chávez se preocupa no sólo en subrayar, acompañar y dar énfasis al texto, sino también en conservar la fascinación y sensualidad que Villaurrutia imprimió magistralmente a sus versos. En ellos priva una atmósfera lóbrega y mágica, puesta de relieve inteligentemente por el compositor al aplicar una armonía politonal, logrando así una sensación de irrealidad subrayada por el adecuado uso de los timbres en la orquesta,

es cierto, entonces Chávez alcanzó su objetivo en forma sumamente pobre.

Este compositor mexicano no es muy feliz –por lo general– en sus encuentros con la voz humana como solista en el canto y, menos feliz aún en aquéllos que el uso de tal instrumento le lleva a tener con la prosodia española. Dichos encuentros suelen volverse choques en verdad, incluso agresiones a veces.

De toda su obra vocal, sólo en el *North Carolina blues* (1942) para mezzo o barítono y piano –también sobre un poema de Villaurrutia– Chávez logró plenamente la simbiosis de la parte musical con las entidades fonéticas del texto.

La prosodia vive repetidamente momentos angustiosos en manos de Chávez. Con frecuencia surge maltrecha del encuentro.

Si bien musicalmente los materiales o el tratamiento de los mismos son de alta calidad, las manipulaciones prosódicas no suelen alcanzar la misma. En la producción para canto solista (a diferencia, notable, de lo que sucede en sus obras corales) las líneas vocales suelen ser duras, hoscas, en ocasiones un tanto estranguladas; asimismo –habitualmente– no ostentan calidades respiratorias o la fluidez indispensable para su adecuación al medio elegido como fuente sonora.

Entre don y secreto, la escritura vocal se obstina en permanecer ajena para algunos entre los desdeñosos “Titanes del Olimpo”, como en el caso de Beethoven, uno de los ídolos de Chávez. Por lo contrario –tácita y paradójica lección que la humildad da a la soberbia– brilla en muchos (mal calificados como) maestros menores: Poulenc (1899-1963), Fauré (1845-1924), Duparc (1848-1933) y Hahn (1875-1947), para no hablar sino de quienes escribieron en lengua francesa, durante cierto periodo. O en México: Manuel M. Ponce y Salvador Moreno.

Todos ellos evidencian una naturalidad resplandeciente, gracias –en buena parte– a la sencillez (incluso sofisticada) con que se aproximan a la voz humana.

Del mismo modo, ni que dudarlo, un músico tan inconsistente y ramplón como Verdi (1813-1901) –pena da escribirlo– conocía ampliamente los recursos de la voz humana así como se sirvió de ellos con desparpajo y conocimiento paralelos.

IV

Gloria Carmona señala:

El género sinfónico ha sido considerado como representativo de la música de Chávez, no sólo porque, en efecto, su producción más importante está ligada al instrumento orquestal, sino porque su concepto musical mismo adquiere verdadera dimensión y fuerza expresiva en lo que el sinfonismo tiene de construcción monumental, épica y colectiva. La voz íntima, sin embargo, la emitida en el estrecho recinto de la música de cámara, es probablemente el género menos conocido y difundido del Maestro, y digo la voz íntima porque si bien los *Cuatro nocturnos* fueron escritos para soprano, contralto y orquesta, el material instrumental es sólo un marco de referencia de resonancias más amplias pero que no pierden su individualidad esencial. ¿Qué otra cosa podría ser, si no, esta música que amalgama en su astringencia los poemas de Villaurrutia?

En los repetidos intentos por producir una música para cantar que se hermanara a las directivas explícitas en su escritura instrumental, donde hay tantos hallazgos manifiestos, Chávez aborda el terreno recurriendo con frecuencia a poetas mexicanos, elegidos por él, como: López Velarde, Pellicer, Novo y Villaurrutia; o bien dictados por las circunstancias: Enrique González Martínez (1871-1952), en el *Canto a la tierra* (1946).

La selección de esos textos habla de un criterio lúcido, una capacidad de discernimiento y una actitud muy clara en Chávez; desgraciadamente, la puesta en música (vale la pena insistir) habitualmente no responde a cuanto hubiera podido esperarse del compositor mexicano. De manera reiterada su producción demuestra hasta qué punto le resultó extrínseca la fusión de palabras y sonidos musicales, cuando ésta era destinada a un sólo cantante.

Los *Nocturnos* de Villaurrutia pueden contarse entre sus producciones vocales mejores, sin que tal calificativo implique una plenitud como la alcanzada en su ópera *Los visitantes* (1953), sobre un libreto de Chester Kallman. Ahí Chávez despliega un sentido dramático sumamente efectivo e irónicamente logra mayores aciertos en el tratamiento de la prosodia del inglés, idioma en que fue escrita originalmente esta obra.³

En el caso de los *Nocturnos* sobre textos de Villaurrutia, Chávez es capaz de escribir pasajes de gran intensidad que llegan incluso a resultar muy emotivos, como el dúo final: único punto de la partitura donde las voces de ambas solistas cantan simultáneamente. Sin embargo hay un defecto (no debe temerse el uso de ciertas palabras) evidente y que resulta imposible soslayar: la palabra "calle", está acentuada correctamente de acuerdo con su enunciación rítmica; esto es: el acento del tiempo fuerte del compás coincide con la sílaba tónica de la palabra. Pero, sucede que durante el tercer episodio: "Nocturno de la estatua", en vez de utilizar la misma nota para la segunda sílaba de la palabra o bien realizar un salto hacia abajo en la voz

de la soprano, Chávez opta por un intervalo ascendente⁴, creándose así un espejismo auditivo cuyo resultado se vuelve deplorable pues la palabra suena: "callé". Dicho fenómeno (en realidad epifenómeno), –según informa Raymundo Ramos– se inscribe en dominios afines al acento diacrítico.

En tal rasgo, que algunos juzgarán quizá nimio, puede resumirse la evidencia y calibre de los tropiezos prosódicos fácilmente detectables, que ocurren en varios lugares de la partitura.

A diferencia, Chávez se muestra especialmente acertado en el uso de las calidades específicas (registro, timbre, articulación) de la tesitura que tienen –virtualmente– las voces elegidas por él. Esto las torna elocuentes. Así, la mezzosoprano conduce el discurso dentro de situaciones emocionales a la vez cálidas y misteriosas; la soprano, por su parte, alcanza acentos de intensidad casi trágica en reiteradas salmodias que con frecuencia (se diría) explicitan un antagonismo con la parte orquestal de la obra. En la superficie del grupo sinfónico afloran numerosos detalles atractivos, realizados mediante toques o encuentros apenas momentáneos, colocados con extrema habilidad estratégica por el músico mexicano.

Margarita Pruneda en la realización sonora de su parte tiene la acostumbrada calidad que vuelve admirable su involucración en cada partitura que hace suya. Esta soprano se revela como una intérprete ideal para los *Nocturnos* de Villaaurutia de Chávez. A tal punto lleva a cabo su participación en forma vital e inteligente que intenta incluso disimular –la mayoría de las veces con fortuna– los defectos prosódicos.

Claudine Carlson canta a su vez en medio de la sensualidad mística con que suele revestir sus mejores versiones (Mahler, Berlioz), prodigando los dones que tipifican su voz. La musicalidad extraordinaria de esta mezzosoprano, reúne en sí las mejores cualidades de las escuelas de canto norteamericana y francesa, apartándose por entero de las posibles características estereotipadas de ambas corrientes. Gracias a la oportunidad que le presta la obra de Chávez. Claudine Carlson utiliza –amalgamándolas de manera atractiva al extremo– estas dos formas de concebir y llevar a cabo la tarea vocal, mismas que hasta ahora se habían revelado (en apariencia) tan divergentes.

La Orquesta Sinfónica de Londres presta el marco ideal: ya como soporte, ya en abierto contrapunto a la participación de ambas cantantes. Son especialmente notables la alta calidad de metales y maderas, así como su precisión.

La dirección de Eduardo Mata: estupenda, nerviosa y poética por igual. Mata recrea de modo magistral los climas con que Chávez circundó los textos de Villaaurutia, si bien merecedores a todas luces de un mejor destino en cuanto a la técnica utilizada para ponerlos en música, glosados en lo anímico de modo tal que puede resultar sumamente atractivo, al atenderse a sus cualidades exclusivamente "musicales".

Los *Cuatro nocturnos* de Carlos Chávez, quedan hoy como testimonio singular de posibilidades –lo mismo de escritura que emotividad– únicas en Chávez. Difícilmente antes de esta obra, el compositor había explicitado a tal punto su capacidad para acercarse a un mundo del que posteriormente habría de permanecer alejado

casi por entero, con la excepción evidente de *La paloma azul* (1940) para coro mixto y pequeña orquesta.

Las largas y aparentemente esclarecedoras parrafadas escritas por el propio compositor acerca de la que juzgaba estética surrealista en Villaurrutia y creía compartir –al menos como actitud medular– en su propia obra, están teñidas en la actualidad de una curiosa índole anacrónica así como resultan inoperantes por completo. ¿No residirá ahí quizá una de las razones para que esos *Nocturnos* carezcan de ese equilibrio impecable notorio en otras obras de Chávez?

Imposible soslayar hoy hasta qué punto han prescrito los postulados de Chávez. Contra su costumbre, el compositor, parece enredarse con –y en– las palabras (sin dejar por ello de tener varios aciertos), durante una conferencia de 1944 en el Colegio Nacional, donde expuso su criterio acerca del surrealismo:

... no podemos decir que el surrealismo, como tendencia, haya determinado la producción de formas musicales surrealistas.

El surrealismo ha tenido consecuencias en la poesía, en la literatura, en la pintura y la escultura. No sé si decir, más bien, que el surrealismo se ha expresado en esas artes.

Toda la literatura surrealista parece ignorar completamente a la música [...] El surrealismo (suprarrealismo) no podía reconocer la validez de las “formas musicales” establecidas y viene de hecho a denunciar a qué grado la composición, estableciendo formas arquetipos, se opone al libre juego del subconsciente y, por consiguiente, a la verdadera creación espontánea.

Todo lo que hay en la música de auténtica creación tiene que ser “automatismo síquico”, “dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”.

La **composición**, en cambio, es organización, ordenamiento consciente de elementos musicales siguiendo más o menos de cerca las formas tradicionales.

La **creación** es la obra del artista mientras la **composición** es la obra del artesano.

Tal vez no hay medio más dúctil que la música para expresar los fondos subconscientes del artista. Pero no pensemos en una música surrealista, así, con esa etiqueta, porque así sólo cambiaremos un truco por otro, el truco académico por el truco surrealista.

La auténtica creación tiene que ser espontánea y, en ese mismo tanto, será de hecho surrealista: no se puede decidir conscientemente sobre la música que va uno a crear, del mismo modo que no puede uno decidir sobre lo que va uno a soñar en la noche.

El subconsciente, movido por nuestros impulsos –reprimidos o no– y por la suma de las experiencias naturalmente recibidas, rinde, o deberá rendir, nuestra música imprevista, así como lo hacen nuestros sueños que, por “absurdos”, “imposibles” o “atrevidos” tanto alarman y desconciertan a la lógica y a la realidad (que es infrarrealidad para los surrealistas) de nuestros pensamientos conscientes.

Con todo, el auditor virtual puede encontrar en los *Cuatro nocturnos* de Carlos Chávez, un territorio atrayente a ser explorado, a pesar de sus carencias, fallas u omisiones.

No deja de volverse evidente, asimismo, que cuando Chávez hizo uso de un texto menos complejo en su trasfondo, dotado de expresión más directa –por así decirlo– como el (de aquellos poemas de vigoroso aliento e incitación colectiva) escrito por Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930) en el *Corrido del sol*, dio a éste un tratamiento satisfactorio por entero, habiendo encontrado ahí motor precioso para su propia creación tanto como demostró destreza y cordura reiteradas en los métodos prosódicos empleados por él, al revestir con música sus diversos episodios.

Por otra parte, los *Cuatro nocturnos* de Carlos Chávez dan cuerpo a una obra digna de ser tomada en cuenta como manifestación importante de la relación poesía mexicana-música mexicana, sin que ello impida percibir hasta qué punto la puesta en música de otros poemas de Villaurrutia, –en dos extremos del espectro cronológico: José Rolón (1883-1945) y Federico Ibarra (1946)– se vuelve más afortunada, plena, al sumar aciertos y hallazgos, nacidos tanto del saber como de la intuición.

¹ Afortunadamente la grabación L.P. a que estuvo referido en primera instancia el texto presente, ha sido reeditada como disco compacto (RCA 74321-24090-2), adquiriendo mayores relieve y fidelidad sonora. Aparece al lado de reediciones del *Concierto para piano*, varios *Preludios para piano*, la *Chacona*, los *Cuatro nocturnos* y *Discovery*.

² Restaurado por fortuna en la última versión discográfica de Mata de H.P. con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. (Dorian DOR 90211).

³ Cabe por supuesto la consideración contraria, válida por entero dado el conocimiento exhaustivo que de la obra de Chávez tiene su autor Robert L. Parker, cuando afirma: “El crítico y compositor Virgil Thomson (me) ha sugerido [...] que Chávez nunca entendió realmente cómo (se podía) componer para la voz humana. Esta opinión fue dada con respecto a los interminables juicios y tribulaciones que experimentó el compositor mexicano con su ópera *Los visitantes*. Una audición del los Cuatro nocturnos disipa rápidamente esta noción. Melodías vocales líricas corporifican la esencia de la poesía, como onírica, y la orquesta –amplia pero restricta– acompaña de manera sensitiva sin opacar a las cantantes”.

⁴ La fuerza del intervalo: DO-RE (naturales) aliada con la prolongación de la última corchea situada en el último tiempo del compás de – en una negra, abarcando en su totalidad el primer tiempo del siguiente compás, priva sobre el efecto de la síncopa, misma que lo enfatiza.

Las cuatro partes de este artículo fueron publicadas sucesivamente en la revista *Proceso* los días 21 y 28 de febrero y 7 y 14 de marzo de 1983

“El sol” corrido mexicano

a Jaime Nualart

Remembrances of things past. Séale permitido ahora al redactor de estas “Notas al programa”, el uso –aunque diagonal– de la primera persona mediante la cita de una reseña crítica suya:

El vibrante, dramático y colorido *Corrido del sol* (1934), de Carlos Chávez, tiene hoy todo el perfume de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), las polémicas Siqueiros-Rivera y el esplendor del periodo cardenista. Su resurrección vale la pena. Ésta viene a poner de relieve que es urgente volver a escuchar la *Sinfonía proletaria “Llamadas”* (1934), hoy toda una leyenda, escrita el mismo año que el *Corrido del sol*, y de la que apenas sobreviven unos cuantos ejemplares de la edición impresa por la Secretaría de Educación Pública, también en 1934, uno de ellos en mi poder.

En sus excelentes notas Joaquín Gutiérrez Heras (1927) tiene un hallazgo: considera el *Corrido del sol* una obra “escrita con un objetivo similar a la *Gebrauchsmusik* (música utilitaria) de Hindemith: para el uso de los grupos corales populares que, como se creyó en aquella época, en pocos años iban a proliferar y a continuar al urgente saneamiento de nuestra música”.

Se reproduce asimismo la tan amable como puntillosa respuesta de Carlos Chávez:

Querido José Antonio, me alegró leer en Diorama de *Excélsior* del 8 de junio de 1975 su comentario de la grabación que hizo Eduardo Mata de mi *Corrido del sol* y constatar que, a dos generaciones de distancia (Mata y usted están a dos generaciones de la mía) el mensaje de esta obrita todavía puede ser válido. También me dio gusto que subrayara usted el comentario de Gutiérrez Heras, quien se refiere a mi deseo de entonces de escribir música “para el uso de los grupos corales populares, que, como se creyó en aquella época, en pocos años iban a proliferar y a continuar el urgente saneamiento de nuestra música”. Este “saneamiento” se refiere al aspecto ético y estético de la música que se le da al gran público, a la gran masa.

Correlativamente al *Corrido del sol* y *Llamadas*, yo tuve ocasión entonces, 1933-34, de fundar cuatro de esos grupos corales populares en la ciudad de México y, claro está, yo solo no hubiera podido, abastecer el repertorio necesario: entonces, convencí a Moncayo y creo que también a Galindo, de que siguieran esta línea. Esto pasaba en 1933-1934, no durante la administración de Cárdenas, sino durante la administración de Abelardo Rodríguez, con Narciso Bassols como secretario de Educación y conmigo como jefe del Departamento de Bellas Artes y director del Conservatorio (alternativamente). Nadie sabía en esos momentos quién era Cárdenas, ni cuál iba a ser su política.

Al iniciarse la administración de don Lázaro, yo renuncié, según es costumbre hacerlo al cambio de administración, al puesto de director del Conservatorio Nacional y

mi renuncia fue aceptada. Los nuevos funcionarios de Educación y de Bellas Artes no continuaron las líneas que Bassols y yo habíamos iniciado; Revueltas, Moncayo y Galindo no llegaron a escribir nada, y toda la cosa quedó así. Hubo comentarios de gente mal intencionada o reaccionaria de que en este intento no había habido más que oportunismo; claro, además de perversa, esta gente no podía entender el sentido cultural y generoso que nos animaba.

Es natural que, a cuarenta años de distancia, el *glamour* del clima revolucionario cardenista de entonces siga irradiando cierto resplandor para las nuevas generaciones iniciadas ahora en estos temas, y que comprenden bien el eterno problema del 'urgente saneamiento de nuestra música'. Pero no se sabe que las autoridades del cardenismo, encargadas de la cultura y de la música, hayan intentado o conseguido logros significativos. Yo nunca pertencí a la LEAR porque no lo consideré útil.

En realidad, volteando la cara a ese pasado, permanecen vivas las figuras de personas, **de personas**, de las grandes personalidades de esa gran época: Siqueiros, Orozco, Rivera, Carlos Pellicer, González Cruz, Pedro Henríquez Ureña (el gran orientador), Vasconcelos: hombres de genio a quienes México debe mucho.

Van afectuosos saludos de

Carlos Chávez.

Post-Scriptum: El destinatario señala ahora que no escribió: "Esta obra *corporeíza* el pensamiento y la acción de la LEAR" o bien "constituye una encarnación plena de la ideología cardenista" sino "tiene hoy todo el perfume de la LEAR...etc", haciendo uso de la elipsis, recurso válido en extremo cuando se intenta una comprensión de aquél que, en su nota -reseña crítica- acerca del *Corrido del sol* surgía como "El Tiempo Recobrado".

Quedarían así "las grandes personalidades de esa época", Chávez y aquellos a quienes enumera en su carta, "... como ocupando un lugar tan considerable al lado de aquél tan restringido que les está reservado en el espacio, un lugar al contrario prolongado sin medida -puesto que tocan simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas tan distantes, entre las que tantos días han venido a colocarse- en el Tiempo". (Proust, por supuesto).

Nota al programa de los conciertos 174 y 175, interpretados los días 16 y 18 de diciembre de 1979 por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Director: Fernando Lozano.

Sol redondo y colorado

El presente texto se ofrece en complemento al publicado el 14 de enero de 1981 por Carlos Monsiváis en *La Cultura en México*: "Proletanias" (con "n"), donde examina —entre otras— la obra y personalidad de Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930).

Curiosamente, en ese agudo y extenso análisis se omite el mencionar que *Sol campesino*, "el poema más conocido de Gutiérrez Cruz" fue puesto en música por Carlos Chávez.

El Corrido del sol se inscribe en una serie de obras corales —dotadas de un claro ánimo populista, compuestas por Chávez— de las que se habla poco, como poco se habla de la gradual desaparición de una actitud política impugnante en este compositor. *Llamadas*, sinfonía proletaria "sobre versos del Corrido de la Revolución Mexicana" (*sic*), marca un extremo de este tipo de escritura en Chávez y *Canto a la tierra* (1946), el opuesto. Porque si la primera está consignada por completo por Diego Rivera en sus explícitos murales de la Secretaría de Educación, la otra es claramente resultado de su adscripción a ciertos cánones oficialistas:

Para celebrar el aniversario de la fundación de la Escuela de Agricultura de Chapingo, el ingeniero Marte R. Gómez, Secretario de Agricultura y Fomento, pidió al doctor Enrique González Martínez y al maestro Carlos Chávez que escribieran, respectivamente, el poema y la música de una obra que sirviera como canto de la Escuela. [Francisco Ageal]

Al compositor le sucedió lo mismo que a la Revolución Mexicana: perdió militancia al institucionalizarse. Esto le llevó incluso a alterar el texto de Gutiérrez Cruz para la edición de la obra rebautizada, en 1962: *El sol, corrido mexicano*. Al "corregir" el poema, Chávez mitiga su posible impacto concientizador, mediatizándolo.

Sin embargo, el *Corrido del sol* resulta musicalmente la más lograda de dichas partituras corales populistas: por una vez Chávez pudo llevar a cabo un uso congruente de la prosodia, sin los errores o equívocos que le llevaron a maltratar por igual a López Velarde (*Todo*) y Villaurrutia (*Primer nocturno*). En buena parte esto es atribuible al pulso rítmico regular y vigoroso del corrido en sus manifestaciones populares más auténticas, donde el instinto suple con tanta fortuna al conocimiento académico (siempre prepotente aunque tenga evidentes carencias o cojeras).

Por fortuna, del *Corrido del sol* existen dos grabaciones igualmente buenas —por distintas razones—: la realizada por el propio Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y el Coro del Conservatorio (LPR 41020-MAPS 9053); la otra de Eduardo Mata con el Coro de la UNAM y la Orquesta Filarmónica de la UNAM (VVMN-7 LD).

Chacona Buxtehude-Chávez

En abril de 1942 un joven compositor norteamericano intentaba “abrirse camino” en el mundo musical de su época y país. Buscaba además –por supuesto– ganar un poco de dinero, lo que siempre resulta difícil para un autor musical. Un medio posible de satisfacer ambas necesidades reside en el ejercicio de la crítica. John Cage (1912-1992) pasó a formar parte de la larga lista de los compositores que, en todas las épocas, han ejercido el oficio. Tal como sus ilustres e importantes colegas que se han desplazado en ambas áreas, Cage no se limitó meramente a ser testigo pasivo o cronista frívolo: en sus artículos expresa con frecuencia varias de sus ideas siempre originales sobre la escritura, consumo y apreciación de la música. Uso más que legítimo del vehículo a su alcance; mismo que hoy, a 35 años de distancia, nos lleva hacia él como fuente óptima, avalada por el ulterior desarrollo de su personalidad. Ahora y aquí, los elogios del joven Cage adquieren un valor inestimable, a la vez que hacen posible apreciar en retrospectiva su tenaz poder de discernimiento y penetración en el fenómeno musical.

Constituye un saludable placer reproducir en parte uno de esos artículos, por todo lo que de doblemente satisfactorio e importante tiene: en razón de aquél que lo escribe y de quien se ocupa por ello, se le utiliza en el contexto presente como atestación inmejorable.

El tema central de la reseña analítica de Cage es otro compositor: Carlos Chávez, visto a la luz del entendimiento que caracteriza a uno de los más incisivos y fecundos pensadores musicales de nuestro tiempo; asimismo uno de los compositores más fértiles y ricos del siglo xx.

En *Modern music* –según lo consigna Richard Kostelanetz– Cage empieza su artículo “Chávez y la sequía de Chicago”, en que da la bienvenida a la presencia del compositor mexicano como estimulante contraste a un panorama convencional, con un rasgo que parece anunciar ya su insólita aprehensión del mundo contemporáneo: *Chávez was here. se diría un graffiti.*

Inicio aquí, de un amplio inventario antológico integrado por citas, que encuentra su justificación en un consciente evitar el redicho: si otros han formulado ya claramente cuanto pensamos acerca de un compositor o situación musical, y puesto que los conceptos generalmente no son patrimonio individual sino que –podría decirse– cobran verdadera existencia al ser transmitidos, se vuelve válido totalmente el utilizar su trabajo. Este mismo en cierta forma, de modo reflejo, nos pertenece gracias a la incidencia. Se intenta poner así de relieve cuanto tienen de perennemente didáctico el proceso crítico o el enfoque histórico del producto sonoro. En este caso específico la instrumentación de la *Chacona* de Buxtehude, realizada por Chávez.

Cage:

Chávez dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chicago en tres de sus obras más importantes. La impresión que hizo fue directa y vital. El resto de la música que hemos oído recién-

temente es débil y no llega lo suficientemente lejos como para siquiera ocuparse de ella [...] Es un alivio recordar las ejecuciones de Chávez: su arreglo de la *Chacona*, su popular *Sinfonía india* y su *Concierto para cuatro cornos...*: en el segundo movimiento la mayor parte de la orquesta descansa y escucha a los cornos. Esta atención silenciosa era muy teatral y hacía aparecer toda la situación íntima, mágica y privada entre Chávez y los cornos. Este segundo movimiento fue el mejor de los tres...

No es necesario decir mucho acerca de su bien conocida *Chacona* de Buxtehude y la *Sinfonía india* podría llegar a ser nuestro *Bolero* panamericano.

Cuando Chávez cita melodías indígenas directamente como lo hace en la *Sinfonía india* a una fuente que es esencialmente musical por principio. Depende completamente de elementos musicales que nunca hacen un llamado a explicaciones literarias pero hablan en términos de ritmo y sonido, a los que todo mundo responde. Oyendo esta *Sinfonía* por primera vez, uno tiene la sensación de recordarla. Es la tierra sobre la que todos caminamos hecha audible. [marzo-abril, 1942]

Años después, a propósito de esto Cage me comentó:

Cuando escribí ese artículo... lo hice como crítico profesional y uno de los deberes más importantes del crítico es oír mucha música: la de Chávez, al contrario de la mayoría de los que se oía entonces, me pareció muy estimulante. Por eso escribí acerca de él en forma admirativa.

...para mí, Chávez es un compositor importante y esto es un hecho claro y evidente. [*Plural*, núm. 56, mayo de 1976]

Resulta revelador el examinar un ejemplar original del programa correspondiente al concierto en que se efectuó el estreno mundial de la *Chacona*. Fue el viernes 24 de septiembre de 1937, con el compositor dirigiendo la Orquesta Sinfónica de México.

Para enfatizar el hecho, el propio compositor escribe ahí como prólogo una amplia serie de consideraciones bajo el título: "Dos maestros abuelos" (Buxtehude y Vivaldi); este documento pone de relieve además una ética que sustenta su actividad de composición, ejercida como algo más que un mero satisfactor divertitivo:

"La música tuvo un padre que fue Bach", se dice. Y no dejan de creerlo muchas personas que saben música o que deberían saberla.

La expresión no está mal como medio de aludir a la grandeza portentosa de Juan Sebastián. Está bien como un tropo metafórico.

Mas muy a menudo parece ser que esta manera de referirse al gran maestro no se toma conforme al sentido dilatado de la expresión.

Entonces, Bach surgió por generación espontánea. Antes de él, el caos.

El público, el gran público que ama la música, no sabe bien que Bach, a su vez, tuvo sus padres, que vendrían a ser, extendiendo la expresión popular, los abuelos de la música.

La verdad es que el público no tiene tampoco obligación de saberlo. La obligación recae en nosotros, los que tenemos en nuestras manos una misión educativa de mayor o menor alcance.

Hay, pues, una laguna que llenar; más bien; un caos original que aclarar...

No quisiera yo terminar estas notas sin hacer una nueva alusión a la grandeza musical de este maestro (Buxtehude) y la reverente admiración que las generaciones de hoy sentimos frente a este gran ancestro. Está aquí también presente nuestra admiración al hombre, a su severidad, a su actitud reservada y tranquila ante la vida, a su impulso elevado y constructivo.

En su nota a la *Chacona* –retrabajada con ejemplar sentido profesional a través del tiempo– Francisco Agea (1900-1970) evidencia un criterio que, si bien hoy ha caducado, en su momento aportó las bases para una acción positiva, tendiente a ampliar los horizontes del consumidor musical:

Es sabido que los compositores de la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii preferían escribir sus grandes creaciones instrumentales para el órgano, ya que la orquesta casi primitiva de entonces no les ofrecía la misma riqueza de sonoridades. Puede decirse que era, en aquella época, el equivalente de la orquesta sinfónica tal y como hoy la conocemos. En nuestros días, en cambio, el órgano no es un instrumento que se cultive en gran escala y, por lo tanto, son muy escasas las oportunidades que tenemos para escuchar las grandes obras de la literatura organística. Gracias a la admirable transcripción orquestal de Carlos Chávez ha sido posible apreciar en toda su belleza la *Chacona en mi menor* originalmente para órgano, una de las obras más representativas de Buxtehude.

En el momento presente, cuando prolifera en forma cada vez más afortunada –lo que hace tolerable incluso cierto margen de afectación engolada– la recuperación de músicas e instrumentos del Renacimiento y la Edad Media, no puede menos que sorprender en esa consideración la omisión de un ejemplo clave de la riqueza tímbrica de ciertas obras barrocas: los *Conciertos de Brandeburgo* constituían el dato más a mano en aquel tiempo. (Esta acotación marginal no trata de “dar lecciones” al pasado inmediato, sino mostrar cómo dos puntos de vista antagónicos respecto a un mismo problema, pueden tener total validez en su respectivo momento y situación).

Roberto García Morillo concreta y opina:

...su magistral orquestación de la *Chacona en mi menor* para órgano, de Dietrich Buxtehude, ese notable precursor de Juan Sebastián Bach.

En ella Chávez no trata de aprovechar esa música como pretexto para crear una versión brillante y fuera de estilo, sino que procura reproducir de la manera más fielmente posible las sonoridades y efectos particulares del instrumento primitivo (claro que convenientemente ampliados y reforzados), para no destruir el carácter y la sonoridad del

trozo, combinando los instrumentos, a solo, en yuxtaposición o amalgama como si fueran los diversos registros del órgano la admirable estructura formal del viejo maestro danés es subrayada y realizada por un complejo orquestal macizo y vigoroso. El final de la *Chacona* resulta imponente por su poderosa distribución sinfónica.

Trascendiendo toda posible actitud polémica o calificativa, con madurez y serenidad, el compositor mexicano escribe acerca de su trabajo con diáfana sencillez, en las notas correspondientes a la grabación de su obra, dirigida por él mismo, en 1967.

No pretendo obtener el efecto de un órgano del siglo xvii. Tampoco imitar, con una orquesta sinfónica, lo que sucede cuando Buxtehude es tocado en un órgano del siglo xx. Simplemente quise poner a la disposición de la Sala de Conciertos, en nuestra propia época, una pieza de música extremadamente bella que, de otro modo, estaría confinada casi al olvido.

Nota al programa del concierto extraordinario, interpretado el 27 de agosto de 1978 por la Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Eduardo Mata.

Concierto para piano y orquesta

“Una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo”, afirmaba Carlos Chávez. Hoy en consecuencia, de acuerdo con el pensamiento del compositor mexicano, resulta posible asumir la condición de obra maestra para su *Concierto para piano y orquesta* (1938-40).

La riqueza y complejidad de esta partitura son tales, que se hace indispensable recurrir a varias fuentes para intentar un texto dotado de cierta solvencia.

Entre aquéllos que han analizado o reseñado el *Concierto*, Otto Mayer-Serra (1903-1968) elabora y logra una óptima visión global:

... En todas (sus obras), el compositor persiguió su propio camino, habló su propio idioma hasta cuando experimentaba con ciertos recursos o se inclinaba ya a las grandes erupciones rítmicas, ya hacia una escritura rigurosamente lineal; bien por una sonoridad saturada de la orquesta, bien por la cita de materiales folklóricos. Visto desde su obra más madura, el *Concierto para piano y orquesta*, se comprende que los aparentes serpenteos de su camino responden a una gran honradez del artista, a su necesidad de resolver cada problema a la hora que se le presenta sin evadir responsabilidades ni permitirse el más pequeño engaño...

Su *Concierto para piano y orquesta* es el crisol en que se funden las experiencias más diversas, más divergentes, de su producción anterior; su estilo llega en esta obra a su más alta cima representativa. Esta importante partitura que [...] Claudio Arrau, llamó “de espíritu americanísimo, por su combinación única de fuerza, vitalidad y gracia”, es la aportación más notable del genio musical mexicano a la música universal. Es una obra en que la integración de lo general –las enseñanzas de las técnicas universales– y de lo específico –los elementos distintivos de la experiencia mexicanista– ha engendrado un estilo personal que se manifiesta con un sello inconfundible y un vigor portentoso. Dentro de la cultura mexicana, marca el inicio de la universalización del pensamiento nacional, cuya importancia para la música de México corresponde en cierto modo a la que tiene para la literatura la obra novelesca de Martín Luis Guzmán, en que se plasman episodios típicos de la Revolución Mexicana, en el más puro español...

Por su parte David Ewen, al encuadrar desde un ángulo más factual, asienta:

En esta música altamente percusiva y austera, el estilo de Chávez llega a su pleno desarrollo. Es música de poder persuasivo, original en su textura armónica, variada en sus efectos acústicos. El piano y la orquesta están tratados como un cuerpo musical integrado, ninguna de cuyas partes es subsidiaria de la otra. El compositor ha declarado que su intención era escribir música virtuosística para ambos: el piano y la orquesta; pero más que el virtuosismo lo que nos impresiona es el carácter personal de las líneas melódicas de Chávez (de escritura modal algunas de ellas) y la manera individual en que las desarrolla rítmica, acústica y armónicamente.

Dos años más tarde en octubre de 1940, de nuevo en la Ciudad de México, volvió a trabajar en el concierto finalizándolo dos meses más tarde, el último día del año.

Francisco Agea, leal colaborador de Carlos Chávez, ejemplar anotador de su obra, declara en su texto que aparece en el programa de la Orquesta Sinfónica de México correspondiente al 13 de agosto de 1943 cuando, bajo la dirección del compositor, Claudio Arrau¹ fue el solista:

Aunque esta es la primera vez que se toca en México, el *Concerto* ha sido ejecutado varias veces en el extranjero. El estreno mundial se efectuó el primero de enero de 1942 en Nueva York en un concierto de la Orquesta Filarmónica-Sinfónica, dirigida por Dimitri Mitropoulos y con Eugene List actuando como solista.

En Londres se tocó en un concierto dedicado a México y transmitido por las estaciones de la BBC el 16 de septiembre del mismo año. El pianista Tom Bromley y la Orquesta de la BBC bajo la dirección de (Sir) Adrián Boult, tuvieron a su cargo la ejecución de la obra.

Vale la pena reproducir parcialmente dos de las críticas aparecidas a raíz del estreno mundial:

1. Noel Strauss en el *New York Times*: "El *Concerto* impresionó por su fuerza monumental y por su colorido orquestal, caracterizado por la yuxtaposición de extrañas e impetuosas explosiones y estimulante clímax al terminar el primer *allegro*—la parte más extensa y cuidadosamente detallada del *Concerto*— y las páginas finales del movimiento lento en donde una sola y breve frase, constantemente repetida alcanzó proporciones graníticas y monumentales".

2. Donald Fuller, en *Modern Music*: "... es una obra noble y vigorosa de sonoridad y colorido originales. El que sus grandes proporciones sean tan eficaces se debe, creo yo, a la intensidad increíblemente sostenida: aun los momentos de placidez se sienten como cargados de electricidad. Cualquier desviación del persistente martilleo de las ideas, poco contrastadas aunque fuertemente delineadas, o de la estrecha órbita tonal, interrumpiría este fluir constante".

Por todas esas características, a pocas partituras conviene tanto como al *Concierto* la aproximación que a la obra y estética de Carlos Chávez hace Juan Carlos Paz.

Esta concepción de este arcaísmo ideal, que tiende más a la erudición retrospectiva y a una superación del realismo de sus predecesores por la visión de una realidad imaginaria, es quizá el mayor mérito de Chávez como compositor, pues procediendo de esa manera, no solamente se desligó de la concepción romantizante de la música mexicana, sino que se vio liberado a la vez que incorporado a las tendencias universalistas, que por su parte le proporcionaron nuevos recursos—especialmente el motorismo arrollador de Hindemith— para enriquecer su visión austera, a veces monocorde, aunque de gran fuerza y carácter.

En efecto: el *Concierto para piano* resulta susceptible de ser descrito como una conjunción prismática de bloques, cuya materia básica –fundamentalmente la misma en los tres movimientos con las diferencias del caso– le proporcionan un pensar y sentir unitarios.

De este conjunto arquitectónico, prístino y elocuente aunque monumental, cabe destacar –por supuesto– detalles que individualizan las partes componentes, tales como pueden ser las modificaciones a la “forma sonata” en el primer movimiento o aquél que (puede afirmarse) constituye el pasaje más logrado de la partitura: el transparente juego de resonancias que inicia el segundo movimiento, donde el registro grave del piano encuentra eco en el correspondiente del arpa. Las inusitadas sonoridades de esta región del instrumento, tan poco explotadas, son percibidas y utilizadas por Chávez como una fuente sonora de gran potencia y originalidad.

Dicho pasaje está dotado así, a la vez, de rasgos acústicos muy concretos y poder de sugerencia atmosférica. Su sabor primitivo está logrado más por una sugerencia diagonal que a través de una referencia explícita. Tan fascinante “perfil arcaico” concuerda con lo que afirma Juan Carlos Paz, mereció ya los elogios de Noel Strauss y fue percibido por David Ewen. De este modo, la fructífera complejidad de la obra se revela en numerosos toques como ese transparente juego de reflejos acústicos; o en el obstinado virtuosismo, de gran empuje y arrastre, cuya tenaz persistencia a todo lo largo de la partitura encarna un estimulante desafío al intérprete (no hay que olvidar que Chávez era un excelente pianista), como lo hace notar su primer intérprete: Eugene List.

En ese magnífico uso del piano, que denota obviamente un conocimiento hondo del instrumento, se localiza una de las constantes del catálogo de Chávez. Así hay una relación o referencia análoga para el Concierto, en varios rasgos y procedimientos de los *Diez preludios para piano* (1937).

Autocita: De la *Sonatina* escrita en 1924 a los asombrosos *Estudios en segundas* (1973) –dotados de virtuosismo trascendente–, pasando por el *opus magnum*: la *Invención* (1958), el actual análisis factible de la producción pianística de Chávez pone de relieve cuán leal consigo mismo fue este compositor mexicano quien afirmó: “Una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo”.

¹ Observación última: Todo esto corporeizado por Claudio Arrau (1903-1991), pianista ejemplar, quien –vale la pena ponerlo de relieve aquí y ahora– se vincula indisolublemente a la historia artística del México musical contemporáneo, al haber sido el primer solista en nuestro país del *Concierto para piano* (1938-40) de Carlos Chávez, con la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección del propio compositor, el 13 de agosto de 1943 en el Palacio de Bellas Artes (*Proceso*, núm. 763, 17 de junio de 1991).

Toccata para instrumentos de percusión: Piedra de sol

Hacia mediados de los años 60, cuando no resultaba difícil observar que algunas obras para percusión experimentaron una marcada tendencia a cierta complicación innecesaria, que solía tomar en cuenta más aquello superfluo visual que lo concreto auditivo, sin querer por ello explotar conscientemente un aspecto teatral del contexto sonoro; cuando las dotaciones del instrumental percusivo solían volverse recargadas para pretender diferenciar, de manera un tanto bizantina, sutiles matices tímbricos —muy entre comillas— y se solicitó a los ejecutantes la presencia de exóticos adminículos que oscilan entre el documento étnico apócrifo y el capricho exhibicionista, uno de los puntos susceptibles de despertar la atención hacia la *Toccata* de Carlos Chávez, residía en el hábil pragmatismo con que está dispuesta y utilizada su dotación instrumental.

Seis ejecutantes, con pocos instrumentos cada uno, bastan al compositor mexicano para crear un mundo sonoro concreto individual, en una de sus partituras —justamente— más difundidas.

Además de sus evidentes atractivos auditivos la obra posee otras cualidades, entre las que pueden destacarse: 1) la exploración de la actividad sonora no temperada, o dicho en otros términos de afinación indeterminada, que contrasta hábilmente con algunos pasajes donde ciertos instrumentos de afinación precisa (o convencional, si se prefiere) sirven para crear sugerencias de orden atmosférico (mientras que el resto del transcurso obedece a un fuerte raciocinio de tipo formal así como específicamente acústico). 2) Utilización de choques o frotamientos de entidades sonoras cuya manipulación no era habitual al momento de ser compuesta la obra, mediante una cuidadosa observación previa de las características y capacidades posibles de las fuentes instrumentales. 3) Acción estimulante sobre los atrilistas, a causa de las dificultades intrínsecas de ejecución que plantea con inteligencia la escritura del compositor, quien fue capaz de a la vez formular un reto (entonces) a los intérpretes y organizar su material con dosis idénticas de rigor e imaginación.

A priori sería fácil afirmar que la *Toccata* de Chávez está emparentada en una u otra forma a las músicas percutivas que se escribieron en Norteamérica durante el periodo cuando fue compuesta la obra (o poco antes: Cage, Harrison, Varèse, etc); pero nada más alejado de la realidad: el hecho que la *Toccata* de Chávez haya sido escrita a petición de John Cage, no la relaciona a estas directivas. Si con alguien puede observarse alguna similitud (de circunstancias) es quizá con el compositor cubano Amadeo Roldán, pues en ambos se vuelve clara —en distinto grado— la presencia de un trasfondo étnico, voluntariamente asumido como núcleo ancestral, pero que se mantiene ajeno por entero a la cita textual o glamurización turística de materiales supuestamente folclóricos.

Chávez inventa, propone, manipula, estructura, pule y delimita con admirable claridad y concreción los contornos, planos o funciones de cada sonido así como el trayecto individual para las tres secciones que integran su partitura. Así, la *Toccata*

para percusión, en la actualidad constituye un testimonio claro, franco, abierto y específico de las excelencias fundamentales de Chávez como compositor. Y su audacia: necesario decirlo.

Sus texturas; la manera de provocar intersecciones acústicas, vecinas con frecuencia al **ruido blanco**¹, que sólo dos décadas más tarde —aproximadamente— se obtendría por medios electrónicos; el uso tan inteligente como económico y acertado de contrastes entre las diversas gradaciones dinámicas; su deliciosa manera de utilizar rugosidades o asperezas en un contexto a la vez brioso y refinado, son apenas algunas de las numerosas vertientes o recursos que contribuyen a dar un rostro individual a la *Toccata* para percusión de Chávez, compositor medular en el terreno.

Afirma William Kraft (1923) que el concepto contemporáneo de la percusión ha tenido tres grandes hitos a lo largo del siglo XX, decisivos para esta familia orquestal. Tres partituras de idéntica importancia y relieve que encarnan los fundamentos mismos de tal proceso orgánico, cuya cita se vuelve obligada

1. *Ionización* (1931) de Varèse
- 2.- *Toccata* (1942) de Carlos Chávez
- 3.- *Zyklus* (1959) de Stockhausen (1928)

Pocas observaciones tan veraces y solventes, dada la estatura así como trayectoria e inventiva deslumbrante en el terreno percusivo de quien las ha formulado.

Aunque al pasar, vale la pena poner de relieve que Shostakóvich había compuesto ya una pieza extensa destinada exclusivamente a la percusión, en el *Entreacto* (entre los cuadros segundo y tercero del primer acto) de su ópera *La nariz* (1927-28).

El próximo 13 de junio se cumple un aniversario más del nacimiento de Carlos Chávez, compositor decisivo. Quiero, como cada año, recordarlo al amparo de ese motivo. El maestro recio y entrañable, permanece.

¹ Cuya presencia así como aquella de ciertos ambientes prehispánicos ha hecho notar Herman Scherchen (1891-1966), con tanto acierto.

Tambuco: colorido y energía

Plena de imaginación y madurez, con un fascinante colorido y un gran sentido tímbrico es la obra más reciente que Carlos Chávez ha escrito para la percusión: *Tambuco*.

A diferencia de la *Toccata*, también compuesta para percusiones, esta nueva obra es un solo movimiento, a pesar de tener acciones claramente delimitadas a causa de la diversificación del material que en cada una de ellas se utiliza. Chávez ha seguido en esta obra la línea de gran pujanza y energía vital que mostró en su *Invencción* para piano; los materiales han sido admirablemente dispuestos y manejados con habilidad, produciendo así una arrolladora tempestad de sonidos.

Especialmente atractiva resulta la secuencia en que los siete instrumentos tocan sólo con instrumentos de madera, las sonoridades "huecas" de los mismos son combinadas a velocidades impresionantes; así el autor logra una continuidad asimétrica que metamorfosea a través de un vigoroso sentido plástico. Tanto esta permutación acústica simultánea, como el fascinador "puntillismo" de la sección inicial a base de instrumentos "raspados", muestran claramente que el compositor mexicano sabe prestar atención a las nuevas direcciones de la "música percutida" (*Improvisaciones sobre Mallarmé*, de Boulez), sin por ello distorsionar su individualidad.

Tambuco no posee la delicuescente o sofisticada elegancia de las más recientes creaciones de Eloy (*Equivalencias*), Calonne (*Tomo II*), o Haubenstock-Ramati (*Juegos*), pero enriquece con aportaciones personales e interesantes el repertorio de esta familia instrumental, la importancia de la cual se inicia básicamente en nuestro siglo—como muy razonablemente lo recordó en una charla el propio Chávez— con la obra de Edgar Varèse.

Audiomúsica, núm. 167, 1 de septiembre de 1966

Del arpa

La propuesta de la *Invencción III* de Carlos Chávez —dedicada a Nadia Boulanger (1887-1979)— resulta a tal punto insólita, que bien vale la pena ocuparse *in extenso* de dicha música.

Durante el trayecto de la *Invencción III* para arpa, **sereno** y **apabullante** se constituyen en sinónimos. Los calificativos tienden al abigarramiento cuando se intenta una reseña: en la pronunciada dilatación de la realidad auditiva donde impera —de un extremo al otro— una sobriedad exasperada sin plasticidad ni lirismo que resulta de una armonía desnuda, restringida, de trazo paralelo. Se diría semejante en cierta forma a un *Organum* del siglo x, sólo que ahora dotado de periodicidad asimétrica.

Una gélida exuberancia que, sin embargo, nada contiene de abrupto, priva en esta partitura monística de Carlos Chávez nacida de la suma entre lucidez, abstracción, objetividad y hermetismo.

He aquí un ritual profano, punzante al extremo, de filos ásperos, donde el compositor reflexiona, sin concesiones, acerca de la materia prima que manipula: el sonido.

Ningún guiño. Al igual que en varias otras partituras idiosincrásicas del músico mexicano (*Sinfonía india*, *Concierto para piano*, *Tambuco*, *Estudio a Rubinstein*) no hay puntos de relajación. Un discurso ceñido por el rigor y un ascetismo que canta sobrio, dramático. Monólogo soberbio, donde nada se soslaya: cada aseveración es concluyente: el decurso está puntuado por una tirantez apremiante.

Inflexible, Chávez despliega sus capacidades agonales para hacer de la austeridad un territorio radiante, a la vez que asesta al intérprete un ejercicio de autoconfirmación. El alarde toma cuerpo en los enfáticos desplantes del autor, quien sabe utilizar con habilidad intransferible sus propulsiones, calibrando el efecto cortante y cabal. Pesos, densidades y líneas de fuerza —así como sus secuelas o resonancias— han sido diseñados de modo magistral.

No hay contienda ni conciliación: sólo una entelequia resplandeciente en sí, inhóspita para cualquier giro visceral o hedonista; recia al punto de ser autosuficiente, colma sus necesidades con autonomía inmanente, devastadora. La suya es una munificencia que procura bastarse con recursos propios, evitando en lo posible las importaciones. Música donde no caben debilidades, titubeos u oscilaciones. Tritura cualquier posibilidad retórica: se torna expresiva mediante sus enérgicas descargas sostenidas. Nada quiere de gestos o parajes reposados.

Concisa, incapaz de sometimiento, no amonesta: tajante despliega —sin apiadarse— una geometría coercitiva que autocrática delimita sus dominios y ratifica inapelable la acción que lleva a cabo en los mismos.

Autorretrato de signos terminantes, obcecados, paradigmáticos: restalla con equidad draconiana. Atlético a los setenta años, Chávez porfia, abate concluyente, enarbola la rudeza en una construcción vertical de bloques, llenos de colisiones internas. Con un gesto de voluntad espléndida prescinde de toda referencia anecdótica, en una trama acústica reducida a lo esencial. De ahí su riqueza. Método, concepto, teoría y

práctica de apretada congruencia, configuran el pensamiento unitario de la obra, que acontece en la realidad más concreta con la solidez y energía proverbiales en la creación de este compositor.

Si bien la partitura declara sin ambages su naturaleza de un todo acabado más allá de la mera propuesta, no por ello carece de cierta ductilidad interna. Se trata del Chávez que describe Alejo Carpentier (1904-1980): "**Con toda libertad de miras**". La constitución orgánica de ésta, la única obra para arpa sola que compuso, proviene de su postura/táctica de la **no repetición**. En otras palabras: cada episodio resulta a la vez antecedente y consecuencia. No hay desarrollo, en cualquiera de los sentidos formales o consabidos del término. De modo singularísimo Chávez establece y da cuerpo así a lo que Octavio Paz cifra como: "circuito de relaciones". A su estructura inédita conviene particularmente la fórmula de Gisèle Brelet: "Siendo en sí misma su propia norma, se genera únicamente a partir de un ordenamiento sensible y concreto de todos los elementos que comporta".

Si en una sola palabra habría de resumirse la *Invencción III* para arpa, tal término residiría en la acotación: **resoluto**.

Proceso, núm. 577, 23 de noviembre de 1987

De las afinidades electivas

A priori, el repertorio que propone la primera aparición discográfica del asombroso pianista norteamericano Alan Marks se torna sumamente dispar: Boulez, Sessions (1896-1985) y Carlos Chávez.

Esta grabación (CRI SD 385) agrupa el *Estudio a Rubinstein* (1974) así como los *Cinco caprichos para piano* (1975) del compositor mexicano, con la *Primera sonata* (1946) escrita por el autor francés y la *Segunda sonata para piano* (1946) en el catálogo del músico norteamericano.

Sin embargo pueden señalarse varias incidencias: como primera y obvia se subraya la fecha de composición —en el mismo año— para Sessions y Boulez.

Además del evidente isomorfismo encarnado en el uso común del término **sonata** los tres compositores han tenido un vocabulario y sintaxis de rigurosa actualidad e innovación en su momento respectivo. Asimismo persiste en su creación el uso de una estructura clásica de probada eficacia (con las distintas resultantes arquitectónicas consecuentes) que sirve de cauce y referente formal. De igual modo puede adjudicárseles la descripción de ciertas características acerca de Sessions hechas por Aaron Copland:

...es por naturaleza un perfeccionista. Cada obra firmada con su nombre puede asegurarse que es el resultado de un cuidado extraordinario, quizá una meticulosidad exagerada [...] cada compás ha sido moldeado esmeradamente [...] Pero esto no quiere decir que su música sea preciosista; por lo contrario, es sólida, consistente, robusta.

...es música con una sensibilidad casi táctil [...] profundamente humana y de una cualidad no romántica [...] música casi atlética, brillante y algunas veces dramática de carácter, pero siempre fluyendo hacia adelante con un fuerte sentido direccional.

...pocos compositores, en cualquier país, poseen la conciencia artística que implica tal música, tan acabada [...] (misma que) ha perturbado a algunos comentaristas, quienes piensan que está moldeada de manera demasiado cercana a un *Nocturno* de Chopin. Pero, enfatizar esta semejanza superficial es omitir (y no percibir) el lirismo puramente personal del compositor.

Algunas veces me parece que [...] escribe su música para Titanes, olvidándose que somos, finalmente, tan sólo mortales con una capacidad para otorgar nuestra atención dentro de límites definidos. En su pasión por la perfección, pierde casi de vista, o descarta por completo, la consideración de la sicología del auditor. No se trata de darle al público lo que quiere, sino de **no** darle más de lo que puede esperarse razonablemente que esté apto a digerir. Es difícil establecer tales límites, lo sé. Pero cabría preguntarse si la textura general [...] no es continuamente compleja en demasía...

Una verdadera evaluación de su estatura como compositor en general, requiere audiciones más frecuentes de su obra. Incluso si, como ya sucede ahora, goza de una prodigiosa reputación en la comunidad musical a causa de su sobriedad, solidez y acabado global.

...Permanece como atributo de su obra aquello que los franceses llamarían *rébarbatif*¹ [...] como si las obras musicales mismas lo desafiaran a uno a atreverse a gustar de ellas. Pero bien puede resultar que la cualidad que les hace no ser fácilmente amables puede ser la misma que nos hace regresar siempre a ellas, cada vez con la esperanza de quebrantar la nuez que representan.

Toda esta larga cita para intentar demostrar cómo, partiendo de fundamentos divergentes, mediante sus talentos e intenciones individuales, compositores tan diversos entre sí pueden llegar a puntos y situaciones equivalentes en términos propios. Se trata asimismo de evidenciar la manera en que puede ampliarse la perspectiva crítica al paso del tiempo, por medio de la información adquirida durante el mismo y su digestión. Haber afirmado que podían observarse ciertas analogías entre Boulez, Chávez y Sessions, al momento de ser estrenada la *Sonata I* del primero se habría tomado como delirante, desorientado, o punto menos que sacrílego. Y a pesar de ello, hoy, gracias a un texto de Copland escrito básicamente en los cuarenta...

La ejecución de las obras contenidas en el disco resulta insólita: Marks se entrega con devoción e inteligencia ejemplares a la noble tarea de hacer música. Su virtuosismo es soberbio: espectacular y a la vez trascendente. Son los pianistas como él quienes contribuyen decisivamente a la evolución del lenguaje musical, al estudiar, comprender y poner de relieve los —para otros desconcertantes— hallazgos de compositores empeñados en fructíferas exploraciones. Baste evocar en relación a Marks aquí y ahora, los nombres de Ricardo Viñes o Yvonne Loriod en paralelo, para fundamentar tal afirmación.

No se sabe qué admirar con preferencia en Marks: si su rica variedad en articulaciones del sonido; vitalidad rítmica; destreza, precisión e intensidad de contrastes o la lucidez para recrear el estilo de lenguaje, la imaginación y la técnica, de cada uno de los compositores con opulencia. Un debut inmejorable; un pianista espléndido; un disco deslumbrante.

¹ Huraño, hosco. Poco atractivo.

Concierto para trombón: heurística, el arte de inventar

El estreno en México del *Concierto para trombón y orquesta* (1976-78), de Carlos Chávez, constituye sin duda una de las primeras audiciones mexicanas más importantes en el año que está por terminar. El solista fue Julio Briseño, acompañado por Eduardo Díazmuñoz al frente de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Cabe especificar que la inclusión de esta partitura forma parte de una política tendiente a renovar el repertorio de ese organismo, al interior de una temporada cuya programación denota haberse planificado en forma más cuidadosa, eficaz y osada que la habitual.

Si se ha señalado aquí mismo, con insistencia, la esclerosis reiterativa en la elección de obras y autores por parte de un sector mayoritario en las orquestas mexicanas, resulta justo que se enfatice hoy la saludable contrapartida.

Cabe especular que quizá en ello puede encontrarse una de las explicaciones a la mediocridad y/o sentimentalismo enfermizo de cuanto se ha escrito en la prensa defienda cotidiana o semanal acerca de esta partitura tan relevante, realizada por uno de los compositores fundamentales para la música mexicana de concierto.

Su *Concierto para trombón* hace oír en primer plano la poderosa voz de una fuente energética, que a la vez sabe cantar. Porque en ella prevalece, constante, el acerado sentido del color de Chávez marcado aquí por una austera desolación; sin embargo —vale la pena reiterar— la materia sonora canta de un extremo a otro.

Punzantes contornos melódicos se eslabonan en esta epifanía de la austeridad: es la suya una tensa trama, abarrotada de claroscuros. Al escucharla, se antoja que de la labor emprendida por el compositor ha desaparecido toda especulación estética. Aquí sólo hay hechos. Acontecimientos concretos.

Para Chávez, los instrumentos de aliento —tanto metales como maderas— representaron con insistencia una opción más allá del mero contraste o intervención pintoresca. Esto se amalgama en forma contundente, admirable, en el *Concierto para trombón* con su muy individual idea del no repetir y la manera de llevarla a cabo. Tal como sucede en *Soli II*, de acuerdo con lo expuesto ya en *Soli I* —a pesar de tener su escritura en ese momento aún, nexos con patrones formales arquetípicos, herencia de una tradición entendida y articulada en forma evolutiva— para culminar en *Soli V* (1964-67).

Dicho tríptico de música de cámara, compuesto exclusivamente para conjuntos de alientos, pone de manifiesto la exploración continua que el obstinado rigor de Chávez llevó a cabo, sin por ello caer en una sistematización maquinal. El ascetismo se fue haciendo cada vez más ostensible en este grupo de partituras conforme aparecía cada nuevo capítulo del mismo. El muy pronunciado filtraje que las unifica a manera de dominante orgánica, no reconoce cortapisas en el *Concierto para trombón*, llegando ahí a una desnudez devastadora.

Música definitiva, tajante, sin concesiones, donde Chávez alcanza el paroxismo de la ausencia de puntos de distensión al redactar. El contexto empuja de manera com-

pulsiva al auditor casi hasta la asfixia, porque el compositor mexicano no se permite relajamiento alguno. Él sabe perfectamente —con esa inteligencia radiante que le caracterizó— cómo la compensación a tal arrastre reside en la vertiente expresiva de este *Concierto para trombón* suyo: dominado por la gravedad de un ánimo sobrio al extremo. Por esto bien puede calificársele como augusto. Edifica así otro concepto de modernidad, distinto al acostumbrado. Y sigue siendo novedoso, casi a los ochenta años.

Al interior de un diestro juego de densidades, en que —tal como cabía esperarlo— resuenan los *Soli* antes citados, los caracteres hieráticos de la música de Chávez se depuran hasta la nobleza en espacios tangibles. Partitura sin puntos truncados: gran arco que culmina para vigorizarse cuando hace oír al descubierto el timbre del trombón solista, durante una cadencia cuyo correspondiente analógico encarna en un amplio episodio orquestal¹ caracterizado por la no repetición. El inventar continuo tipifica su tarea, y la lleva a cabo más allá del elogio. Los senderos de este jardín también se bifurcan.

No por ello se pierde —ni por un momento— el sentido de unidad. La maestría de Chávez para fusionar las trayectorias concurrentes se vuelve tal, que llega a identificar el timbre de cada instrumento en un ejercicio simbiótico con entidades rítmicas, trazos horizontales y funciones contrapuntísticas. Por lo general, la armonía nace de los choques o roces estos últimos, aun cuando pueden observarse ya tales rasgos en sus sinfonías *IV* "Romántica" y —especialmente— *III*.

La resultante abarca un territorio asolado. En la partitura más inhóspita de Chávez, a pesar de la inmersión radical, consciente, en los núcleos primeros de la identidad nacional del compositor, por lo que hay un encuentro de esencias patente. En consecuencia se vuelve posible homologar el trombón en la caracola ritual, tanto como los registros extremos de las maderas al timbre de las flautas prehispánicas de carrizo. Por otra parte, a lo largo de este *Concierto para trombón*, la voluntad creativa renuncia de manera explícita a cualquier brillantez, exuberancia o gesto cálido.

Así, la parte solista tiene una asombrosa dificultad y en sus diversos acontecimientos hay vastas zonas de construcción dramática: superficies pigmentadas con tanto tino como refinada cordura. Por lo tanto cuando la orquesta se escucha sola, lo hace con elocuencia medular, a diferencia del resto de la obra donde sus texturas reflejan y/o apoyan a modo de estela geométrica los severos trazos continuos encomendados al trombón.

Se hace indispensable poner de manifiesto, aquí y ahora, la gratitud hacia quienes hicieron posible que **seis años después de la muerte del compositor** se estrenara en México esta, la última obra suya que dirigió. Julio Briseño, la Filarmónica de la UNAM y Eduardo Díazmuñoz quien, una vez más, insiste así en la defensa y rescate de las partituras nuestras agredidas por las almas cándidas.

No cabe considerar el *Concierto para trombón* de Chávez, como réquiem. Aun en el umbral de su desaparición física este músico mexicano supo ser fiel a sí mismo, al crear con una anticonvencionalidad feroz y en sus propios términos, una obra

espléndida carente de vínculos con endebles y mortecinas reflexiones fúnebres o lugares comunes legendarios. Constituye, por lo contrario, un bloque de pulidas aristas, nítidas facetas, planos incisivos, repletos de música e invención. Sólo eso: música e invención.

¹ Tal como sucede en el *Concierto para piano*.

Proceso, núm. 421, 26 de noviembre de 1984

Autoexamen de Carlos Chávez

Anualmente son muy pocos los conciertos de música de cámara en nuestro medio que tengan un interés más allá de lo habitual y la rutina. Las actividades de la Asociación Ponce, la Biblioteca Franklin y El Colegio Nacional, cubren esta tan necesaria actividad, con directivas orgánicas claramente establecidas.

Una sesión musical pública es por vocación, algo otro que una compilación al azar de obras y autores sin nexos. Resulta —sería, en el mejor de los casos— una entidad organizada cabalmente, en que cada uno de sus componentes estuviera interrelacionado a los demás, dentro de una vista de conjunto: a la vez perspectiva y atención al detalle.

Decir que los puntos de partida con el lógico, enfoque derivado, para efectuar una sesión congruente de música de cámara —alejada del repertorio concebido como sinónimo de capricho despreocupado— son numerosos y posibles, es caer en la obviedad sin coartada posible.

Así, este año Carlos Chávez dedica sus sesiones en El Colegio Nacional al autoexamen: su catálogo pianístico será corporeizado por tres intérpretes que han demostrado particular devoción y/o acierto, para la ejecución de la obra del compositor mexicano.

William Masselos, Alan Marks y María Teresa Rodríguez pianistas escogidos por el propio Chávez para realizar la exégesis de sus partituras; en ellos puede apreciarse claramente la trayectoria evolutiva, nunca autocomplaciente, jamás estancada o carente de imaginación, de este autor mexicano.

La escritura pianística de Chávez se caracteriza por su concisa claridad de líneas, vigor interno y hábil explotación de recursos específicamente pertenecientes al instrumento: esta "objetividad", enemiga de lo superfluo, permite al auditor captar cada secuencia y sus pormenores con nitidez. Chávez no divaga jamás; porque con igual éxito realiza estructuras inscritas dentro de las formas clásicas, con un acabado impecable o bien nociones altamente personales, como la "no repetición" que tanto le ha obsesionado en los últimos años: "las ideas se encadenan unas con otras, se derivan unas de otras sin reaparecer jamás. Es como una cadena en que un **antecedente** de un **consecuente** que se vuelve a la vez **antecedente** de un nuevo **consecuente**, para seguir siempre ese mismo proceso hasta el fin". Desde el más estricto juego contrapuntístico hasta la rica vitalidad derivada de una sonora renovación incesante de material se logran con habilidad táctica y fértil poder de invención: rigor, precisión conceptual y limpieza de dibujo se alían en vigoroso equilibrio.

La música pianística de Carlos Chávez reclama la atención urgente del auditor: la realización de un compositor que ha trascendido todo posible pintoresquismo —tanto local como externo— gracias a una personalidad específica dotada de voz autónoma y que, si bien se encuentra en la actualidad alejada de las directivas presentes de la música (mismas de las que alguna vez formó parte, en su tiempo correspondiente) nos ofrece hoy la posibilidad de un examen concreto.

Entre *juvenilia*, trabajos didácticos, transcripciones, arreglos y obras maduras, el

catálogo pianístico de Chávez se acerca ya al centenar de partituras. El propio autor ha elegido varias entre las más representativas para realizar este ciclo. De la *Sonatina* escrita en 1924 hasta el asombroso *Estudio de segundas* (1973) —dotado de virtuosismo trascendente—, pasando por el *opus magnum*: la *Invencción*, el actual examen factible de la producción pianística de Chávez pone de relieve cuán leal consigo mismo sigue siendo este músico mexicano quien ha escrito: “una obra maestra es siempre un experimento que tuvo éxito y la comprobación de ello sólo puede encontrarse en el curso del tiempo”.

Proceso, núm. 2, 13 de noviembre de 1976

Perdone usted las molestias que le ocasiona esta obra

Sí, pues sucede que el 13 de junio de nuevo quiero recordar —insistir aquí, al igual que cada año— el aniversario del nacimiento de Carlos Chávez. Por si hiciera falta reiterarlo: uno de los compositores más importantes de México. Aun cuando, a juzgar por los hechos, esto concierne sólo a unos pocos, durante los últimos años.

Entre ellos: Manuel Enríquez y Rufino Montero como responsables de un concierto dedicado íntegramente a la producción coral —tan asombrosamente novedosa— del músico. Asimismo Eduardo Díazmuñoz quien dirigió la primera ejecución individual del *Balle*, partitura sinfónica que en un principio figuró como movimiento final de la *Cuarta sinfonía*. Con Carlos Prieto como solista, el mismo director dio a conocer o estrenó el segmento del *Concierto para chelo* (1975), al alcance de intérpretes y auditores: por desgracia esta obra quedó inconclusa.

Nada más. Únicas audiciones públicas de obras de Chávez que no se habían interpretado antes en México. Porque hay varias partituras suyas que todavía no se han estrenado en nuestro país. Circunstancia compartida: al igual que numerosos otros autores musicales, su producción se ha escuchado fuera de México, mientras aquí el repertorio de solistas, orquestas o conjuntos de cámara locales o directores continúa empecinado en el culto supersticioso, fetichista, del repertorio cosificado, desentendiéndose de cuanto se escribe entre nosotros, excepciones consabidas aparte.

No se han escuchado en México: la cantata *Prometeo encadenado* (1956) para voces solistas, coro y orquesta; ni *Lamentaciones* (1962), voz y pequeño conjunto instrumental¹; o *Sonante para orquesta de cuerdas* (1974).

Tampoco se ha oído *Paisajes mexicanos* (1973) para orquesta, donde el compositor reelabora *Llamadas*, renunciando voluntariamente la intención flamígera de la *Sinfonía proletaria*, cuyo texto aparece entrelazado a los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública (“... y todos un mismo partido”).

Sirva a manera de indicio o síntoma un sólo dato: *Prometeo encadenado* se estrenó en el Cabrillo Music Festival el 27 de agosto de 1972, con el propio autor dirigiendo la orquesta del festival y miembros del coro de Cámara de la Sinfónica de Oakland. Los solistas fueron la soprano Marian March así como Willene Gunn, Dudley Knight, Jerry Walter y William Hinshaw.

Mientras tanto, en noviembre de 1989 —vale la pena reiterar— la Universidad de Miami organizó un festival dedicado por completo a la música de Carlos Chávez durante diez días, gracias, en buena parte, a la acción saludable de Robert L. Parker, autor asimismo de un libro ejemplar: *Carlos Chávez, Mexico's modern-day Orpheus*.

Brechtiana excepción: esta vez en sectores editoriales. El Fondo de Cultura Económica publicó, gracias a la tarea tenaz al extremo de Gloria Carmona, una voluminosa compilación bienvenida de la correspondencia de Carlos Chávez. Golondrina y verano simultáneos.

Otro rescate de gran importancia: la renovación del disco compacto, pone de relieve en forma tan briosa como fidedigna la presencia del universo sonoro creado

por Chávez y a la vez su capacidad contundente para corporeizar cuanto la partitura impresa solicita, al dirigir sus propias obras. Realizada originalmente en Nueva York durante 1958 por Everest, la grabación de tres sinfonías (*India; Antígona; Romántica*) ha sido reprocesada en forma espléndida (PHILIPS 422 305-2) en una serie donde bajo el rubro de Clásicos Legendarios aparecen asimismo Copland, Prokofiev (1891-1953) y Ravel dirigiendo sus propias creaciones orquestales.

Remate óptimo: las notas de Max Harrison al folleto respectivo resultan excelentes:

Al material temático se le da un tratamiento sonoro [...] tan decisivo y personalizado como es proverbial en Chávez, y se evitan por completo los clichés de cualquier tipo. De hecho, la impresión global, a pesar de la invención constante, es como siempre de consistencia compacta: no se desperdicia una nota. Este sentimiento se intensifica por la calidad virtuosística de la interpretación de las tres obras, moldeadas por la destreza tantas veces ejercida del compositor como director.

¹ Según las evidencias la primera audición pública en México de dicha obra ocurrió sólo cuatro años **después** de haber sido escrita esta nota.

Proceso, núm. 710, 11 de junio de 1990

Las sinfonías

Sinfonía de Antígona

Palidísimo, inoperante, cualquier elogio a Jean Cocteau (1889-1963): la obra del poeta-cineasta-dramaturgo se empeña en rebasar cualquier tentativa de tal coloración. A manera de sustituto análogo valga ahora la cercanía —apenas en 1989— de la jubilosa celebración de su primer centenario, tan importante para este redactor, a fin de abarcar una de las vinculaciones más importantes entre Cocteau y la música mexicana.

Surge así el eslabonamiento de mayor relieve: la *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez. Partitura de tensas cargas dramáticas y tenaces hallazgos en la poética como morfológicos e idiomáticos. Tuvo como naturaleza primera la música escénica para una representación de la *Antígona* (1922) de Cocteau¹, llevada a cabo en la ciudad de México por el Teatro Orientación en 1932 (traducción: Jorge Cuesta).

Desde el presente se vuelve posible detectar, mediante diversas manifestaciones —entrevistas, ensayos, artículos periodísticos—, un consenso generalizado: las corrientes o movimientos destinados a renovar en nuestro siglo la actividad teatral en México hacia finales de los años veinte o inicios de los treinta pueden localizarse en el área de acción del grupo de escritores conocido como Los Contemporáneos. Sus miembros, lejos de un mero prurito de “poner al día” la tarea escénica, tenían miras evolutivas de una amplitud que abarca prácticamente todos los terrenos de acción considerados entonces como parte del ámbito (el espectro o la esfera, según se desee) cultural, más allá de circunscripciones artísticas.

Los inicios de la acción decisiva y patente de Los Contemporáneos se sitúan en forma casi simultánea al primer auge del nacionalismo mexicano (a decir verdad, se encabalgan repetidamente). En consecuencia, los miembros de este grupo fueron vistos con desconfianza por varios sectores que se empeñaron en no entender sus postulados, así como enarbolar una homofobia delirante. Al mismo tiempo, artistas de terrenos varios empiezan a ser atraídos —por diversas causas— hacia las prácticas de aquella esfera. Las ideologías afines, si bien con distintas articulaciones, toman cuerpo paulatinamente: tal es el caso del compositor Carlos Chávez, quien puede ser considerado análogo en sus terrenos respectivos.

Entre los miembros más importantes de Los Contemporáneos, dos de ellos manifestaron interés por el teatro; si se quiere, en parte, de manera concomitante a su actividad literaria: Salvador Novo y Xavier Villaurrutia se dedicaron a tareas escénicas en el Teatro de Ulises en 1928, dando impulso resuelto a las emprendidas por Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), cuya figura está vinculada también a la de Carlos Chávez en forma esencial.

Primera etapa, fundamental, para el arranque del teatro moderno en México.

Los Contemporáneos nos enseñaron otra manera de ser mexicanos: sin renunciar a los rasgos de una conducta nacional, volvieron a poner en juego lo que habitualmente se designa como valores universales. Supieron establecer un contacto con las corrientes que en su momento eran consideradas, o se autoproclamaban, de van-

guardia en Europa y Estados Unidos, así como efectuaron una reconsideración dinámica de los clásicos. Caso idéntico al de Carlos Chávez.

Otro capítulo trascendente y relevante —dada la importancia que tuvo mientras acontecía, como parte de un movimiento evolutivo— fue el Teatro Orientación (1932-34; 1938-39). Varios miembros del Teatro de Ulises se incorporaron a esta nueva etapa: los directores Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza (1904-1967), las actrices Isabela Corona (1913-1993) y Clementina Otero (1912-1996).

A diferencia del Ulises, varios dramaturgos mexicanos fueron presentados como parte del repertorio: Carlos Díaz Duffo (1861-1941), Alfonso Reyes (1889-1959), el propio Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia (*Parece mentira* y *¿En qué piensas?*, (auto sacramental que fácilmente puede considerarse su mejor texto dramático). Y, como ya se dijo, fue ahí, en el Teatro Orientación, donde nació la *Antígona* que relaciona en forma directa a Cocteau y Chávez.

El entonces joven compositor mexicano encontró el clima expresionista óptimo para una de sus creaciones más individuales y maduras durante la primera etapa afirmativa de su personalidad. Esta consolidación permite el despegue hacia la maestría en terrenos sinfónicos, tras una serie de muy valiosas obras (*Tres sonatas*) en la música de cámara, por ejemplo. El trazo, la atmósfera y brío en los personajes de Cocteau operan como estímulo decisivo para la imaginación y capacidad de diseño en Chávez. Música caracterizada por detonantes internos, entre cuyos momentos más incisivos pueden citarse, indistintamente: el “chirrido” de la cuerda, un uso punto menos que inédito del arpa y la asombrosa frase —brevísima— construida en las percusiones, que culmina la sorpresiva intervención de los membranófonos con un agudo toque metálico.

El juego orquestal de densidades, compulsivo, sin por ello carecer de puntos de relajamiento (como el anteriormente ejemplificado), se simbiotiza a un claroscuro constante mediante dichos recursos (instrumentales) expresivos. Dominios de una arqueología imaginada. Equivalente —similar tanto como distante— a la tarea emprendida por Alfonso Reyes hacia la develación de un helenismo (por así decirlo) de manifiesta raigambre mexicana². Con idénticas dosis de éxito, medida y sentido de lo monumental, el encuentro con Cocteau auspicia para el catálogo de Chávez su intervención más afortunada en territorios del mito clásico (donde se inscriben asimismo *La hija de Cólquide* y *Elatio*), que trata con tanto aplomo y acierto como las funciones rituales (*Sinfonía india*; *Upingos*; *Discovery*) o el juego (*Invencción*; *Toccata para percusiones*; *Estudio a Rubinstein*).

La *Sinfonía de Antígona* fue estrenada el 15 de diciembre de 1933 en el Teatro Hidalgo con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del propio autor. Por fortuna, actualmente resulta posible disponer de una versión magistral grabada en disco compacto, con Carlos Chávez y la New York Stadium Symphony Orchestra (PHILIPS 422 305-2).

Dos incisos que contienen otras tantas acotaciones y quisieran funcionar a manera de corolario:

a) El trayecto de esta nota ha tratado de poner de relieve a Carlos Chávez como partícipe de un proceso cultural, que rebasa los meros límites estrechos del arte sonoro. De manera reiterada y casi absoluta, la suya constituye —en la apreciación mayoritaria— la figura del músico *per se*. Lo aquí consignado intenta rebasar voluntariamente tan cerrada y monolítica concepción.

b) Otro de los puntos fundamentales encarna en el que trae a primer plano esa importantísima relación entre teatro mexicano y música mexicana, de la que nadie habla ni se ocupa. A diferencia de la actitud generosa y polivalente de los seres teatrales, cabe corroborar la existencia —inasible pero concreta— de una especie de gueto afincado en las notas que se toman a sí mismas por música.

Afortunadamente las excepciones se corporifican en forma tan notable como la de este caso. O la otra, ejemplar, enorme, en la historia de la música mexicana: Alicia Urreta (1931-1986), desde las antípodas.

¹ En Chávez pervivió intensa su admiración-vínculo hacia Cocteau. Uno de nuestros encuentros últimos en la ciudad de México ocurrió en el IFAL, con motivo de una proyección de *El testamento de Orfeo* (1960).

² Hasta la aparición de *Orestes parte* (1984), ópera magnífica de Federico Ibarra (1946), durante muchos años *Las troyanas* (1947) de Luis Sandi (1905) constituía la única obra maestra de la música mexicana capaz de situarse como partitura gemela a la *Sinfonía de Antígona* en dichas regiones, por derecho propio.

Nota al programa del Concierto 11, mayo 10 y 12 de 1991, ejecutado por la Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.

Sinfonía india

En el extenso, rico y muy variado catálogo de Carlos Chávez hay varias obras decisivas que marcan puntos clave para el mismo. Una de ellas reside en la *Sinfonía india*, segunda del género escrita por el compositor mexicano. La primera se conoce como *Sinfonía de Antígona*.

En ambas partituras resulta notable la asimilación y transmutación de las formas clásicas efectuada por Chávez, quien siempre que se sirvió de ellas supo integrar una coalescencia capaz de satisfacer las necesidades de su fantasía creativa y canalizar tales ímpetus a través de un modelo estructural, utilizado (especialmente en el caso concreto de la *Sinfonía india*) con tanto rigor como flexibilidad.¹

Esto establece un juego dialéctico sobre varios planos, porque en la *Sinfonía india* interviene además el uso de una materia sonora no inventada por el compositor, como son las tres melodías provenientes de diversos grupos indígenas: huicholes de Nayarit, y seris y yaquis de Sonora.

El encuadre del músico mexicano para la realización de la (en su momento) tan

compleja tarea tiene aspectos profundamente humanos, y no se vuelve del todo inoperante apuntar de paso que sobre esta obra sería muy factible redactar hoy una amplio estudio socioestético, como el que se vislumbra ya en el texto *ad hoc* escrito por el propio Chávez:

La fuerza del arte indígena radica en una serie de condiciones esenciales: obedece a un impulso creador natural del individuo y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación. En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica, en la libertad y amplitud de sus escalas y modos, en la riqueza del elemento sonoro instrumental, en la sencillez y pureza de sus melodías y en su condición moral.

Chávez, contra lo que quiere la conseja, era un ser profundamente emotivo, pero no sentimental:

...cuando la música va unida a la palabra (en las comunidades indígenas) las imágenes poéticas revelan más que nada el sentido y el conocimiento de los fenómenos naturales: en su profunda sencillez, la conducta de los animales, el crecimiento de las plantas, la floración y reproducción. Nunca un sentimiento morboso o denigrante, nunca un sentimiento negativo hacia los otros hombres o a la Naturaleza toda pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América. Es la música fuente del hombre que lucha y trata siempre de dominar su medio.

La fascinante sección final de esta *Sinfonía india*, dotada de funciones mágicas a lo largo de su hipnótica reiteración, revestida de un exuberante colorido orquestal por la mano a la vez sabia y amorosa de Chávez, refrenda cuán acertado está el compositor norteamericano John Cage cuando describe la *Sinfonía india*: "Es la tierra sobre la que caminamos hecha audible".

¹ "Todos los elementos de una sinfonía existen en forma condensada. El movimiento lento aparece entre la exposición y la recapitulación del allegro. La tradicional relación tonal es mantenida entre los elementos del allegro". Carlos Chávez.

Nota al programa del Concierto 8, abril 12 y 14 de 1991, interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.

***Sinfonía india* 1936-1986**

En 1936 Carlos Chávez escribió su *Sinfonía india*. El 23 de enero del año siguiente, el estreno mundial de esta partitura —en Nueva York— proclamó con brío la presencia de un compositor que iniciaba su plenitud.

Antes había dado testimonio ya de su cabal, recia singularidad en varias obras (*Tres sonatinas*; *Los cuatro soles*; *H.P.*; *Solí*). Sin embargo, la espléndida fusión de elementos étnicos, individuales y orgánicos —provenientes estos últimos de esquemas formales clásicos, articulados en forma personal— en la *Sinfonía india*, atrajo poderosamente la atención de la crítica o sus colegas creadores así como (hecho insólito) ciertos sectores mayoritarios del auditorio.

La *Sinfonía india*, medular para la música mexicana, ha cumplido cincuenta años: a pesar de ello no aparece aún arruga alguna en la lozanía de su rostro, ni surge la primera cana en ella. Por supuesto: nadie ha dicho una palabra en los medios nacionales acerca de su cincuentenario.

Proceso, núm. 498, 19 de mayo de 1986

Tercera sinfonía

Partitura de índole monumental. Con su precisión y resonancias, simultáneamente, las palabras significan aquello que quieren decir y a la vez adquieren múltiples acepciones, hasta proporcionarles una amplitud de riqueza manifiesta; tal vendría a ser el caso aquí del calificativo: monumental.

A diferencia de la mayoría de quienes han emprendido la tentativa de reseña y/o análisis acerca de las seis sinfonías compuestas por Chávez (Weinstock, Orbón, Parker, Ewen), encuentro en esta *Tercera* (1951), no en su *Sexta* (1961), lo que pudiera considerarse culminación de poderes creativos del compositor mexicano en el género. Tal actitud no implica demérito o minusvalía para las restantes. Cabe aclarar: con sus grandes logros de escritura —por muy subjetivo que esto pueda parecer— encuentro la *Sexta* excesiva e inhóspita por igual, apabullante a decir verdad. Se trata de una mera impresión subjetiva, originada en cierto método comparativo al frecuentar, con avidez, cada una de las sinfonías de Chávez. Esto no vuelve —casi inútil declararlo— menos importante y ejemplar (en el sentido didáctico del término) la *Sexta*. Ni tampoco quiere señalar su naturaleza como "fría".

Al igual que en esta *Tercera* (y para el caso la *Cuarta* y/o *Quinta*) la obra constituye una abstracción. Cien por ciento musical. Magna en el caso de la *Tercera* y la *Sexta*. Escritas ambas para una dotación similar: gran orquesta. Característica notoria, especialmente por comparación a la experiencia "amable" de la *Cuarta* (1953); sobre todo, a causa de su último movimiento "definitivo" atípico.

Durante la *Tercera*, Chávez experimenta en forma magistral, con dosis idénticas de tanteo y aplomo, explorando el esquema arquitectural de la forma: en la *introduzione* se encuentran ya —de una manera u otra— todas las células temáticas, núcleos y motivos para el resto de la partitura. Aunque, a veces, se haga necesario discernir esto tras los ingeniosos procedimientos utilizados por el autor para no volver evidente en exceso tal recurso.

Del mismo modo, el movimiento lento —por así decirlo— disfraza, o soslaya un tanto, su carácter. Y el episodio conclusivo, también a la manera de la *Cuarta*, recapitula en forma sinóptica: volviendo a hacer uso de la totalidad de ideas expuestas o desarrolladas durante el transcurso de la obra.

Tejido cerradísimo donde —sin embargo— cada uno de los capítulos enarbola su individualidad dramática manifiesta.

Político cuyos episodios se enlazan mediante una respectiva suspensión, que de inmediato opera también como eslabonamiento: gozne y nexos por igual.

La preponderancia de timbres y registros graves se vuelve notable una vez y otra, sin por ello aportar un carácter sombrío, sino —más bien— hierático. Adusto y sombrío sin llegar a lo tajante inabordable.

En sus abigarradas texturas o grandes acumulaciones sonoras, la *Tercera* pone de relieve el empuje, áspero tanto como estimulante, de varios entre los mejores momentos de la escritura de Chávez a lo largo de todo su catálogo. Para ello usa la percusión de manera inmejorable. Igual cornos y trombones, sea en alianza o disociados.

El contraste más pronunciado a este clima y su arrastre se manifiesta de manera óptima en el tercer movimiento, desde su inicio mismo. Ahí Chávez, con su colmillo envidiable, en una fuga de fructuosa complejidad utiliza las maderas para crear lo que se antoja giros sarcásticos —lejos, a pesar de ello, de toda parodia o caricatura— con un pulso subyacente de danza (por momentos se diría tropical, en otros del Istmo) muy quebradizo. Articulación de un humor punzante, acerado, más allá del elogio, envolvente al máximo, sin que por ello implique hedonismo complaciente.

El movimiento final corona de manera muy satisfactoria —a causa de los términos que el propio autor se ha planteado al redactar la obra— el sistema de proporciones, así como la intrincada edificación de un discurso sinfónico, a la vez recio y transparente. Suya es la voz de un creador adulto en plenitud, decidido a fusionar —con éxito evidente— tradición y modernidad.

Nota al programa del Concierto 7, abril 5 y 7 de 1991.
Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.

“Por este sobrio estilo...”

Octavio Paz (1914) afirma, con acierto evidente: “...el rito está fundado en la idea del tiempo como repetición; es una fecha que regresa y encarna en un presente que es también un pasado y un futuro. Los ritos son expresiones del tiempo cíclico” (*Corriente Alterna*). Esto conviene de manera manifiesta al texto que hoy aparece, pues intenta dar cuerpo —una vez más— al rito, voluntariamente establecido, de recordar anualmente a Carlos Chávez en tiempo cercano a la de su nacimiento: 13 de junio.

A diferencia de los años precedentes, dicho ritual —recurrente, por supuesto— queda ahora un poco desfasado en razón de la oportunidad periodística, al haber fallecido Claudio Arrau (1903-1991) en cercanía a la fecha originalmente asignada para la memoración del compositor mexicano. De cualquier manera, dado el vínculo existente entre ambos (magños) protagonistas de la tarea musical, el nombre de Chávez no se vio ausente por completo del espacio que, según el rito, le correspondía —en principio— hace sólo una semana.

Al momento de escribir esto termina el afortunado ciclo con el que la Sinfónica Nacional ha traído de nuevo a un primer plano —saludable por entero— la obra orquestal de Chávez, mediante la ejecución de sus seis sinfonías. Punto determinante en esta serie, la interpretación de la *Sinfonía III* que ha vindicado dicha partitura, al volverse palpable el incremento de su estima en el consumidor medio de México, representado por el público asistente al Palacio de Bellas Artes el 5 de abril.

Cuando esta obra se oyó por primera vez durante 1956, con la misma OSN bajo la dirección de Richard Austin (1903), el 16 de noviembre de 1956¹ fue recibida con un aplauso apenas al borde de lo glacial, a pesar de haber constituido aquélla una versión satisfactoria por entero.

La diferencia con lo ocurrido en 1991 se vuelve patente: entre los miembros de la orquesta había un nerviosismo cuya presión operó a modo de estímulo. La reputación de constituir esta *Sinfonía III* una obra “difícil”, sirvió como elemento incitante, capitalizado en forma magistral por el director Enrique Diemecke, quien puso de relieve así el desarrollo progresivamente acelerado que, a ciencia cierta, experimentan en los últimos tiempos sus capacidades profesionales.

Puede afirmarse con certeza que tanto la orquesta como Diemecke alcanzaron el plano superlativo durante la presente temporada, al dar vida sonora a esta sinfonía.

Tal logro revierte juicios endebles o insidiosos, parcialidades y ofuscaciones del pretérito, provenientes de la obnubilación voluntaria. Quede aquí explícita la gratitud inexorable, oportuna, a tal beneficio pues ha dado cuerpo a los atributos mejores de la *Sinfonía III*.

Testimonio infatigable de algunas entre las cualidades óptimas de Chávez, esta obra manifiesta —con el brío característico en el compositor— cómo guarda, incandescente, una adusta lozanía.

En ella reside aún, perfecto, impecable, su sentido de unidad dramática. Una acción desencadena la otra. Nexos orgánicos que en lo formal y expresivo provienen de una fuente idéntica así como enarbolan un mismo propósito. Indole pragmática en la distribución de roles: sus bloques instrumentales —al igual que solos y detalles— quedan así integrados en equilibrio irreprochable. Uso de registros extremos en las maderas, que revisten en consecuencia caracteres tanto sardónicos como de lirismo ascético. La severidad al concebir y redactar la obra no excluye intensidades o vehemencias de genuina naturaleza trágica, obtenidas mediante certeros contrastes internos. El arpa, de nuevo, recibe un tratamiento punto menos que inédito, lejos de todo estereotipo o fórmula proverbial. Chávez descarta la tradición que petrifica: en

sus manos este instrumento utiliza **otros** recursos, tal como en los casos respectivos de la *Sinfonía de Antígona*, el *Concierto para piano* e *Invencción III*.

Suma de tensiones exacerbadas, la *Sinfonía III* encarna de nuevo su propio tiempo presente. A la manera del rito.

¹ Encargada por Claire Boothe Luce, la *Sinfonía III* obtuvo el Premio "Caro de Boesi", en el Primer Festival de Música Latinoamericana en Caracas, donde se estrenó mundialmente el 19 de diciembre de 1954. En Baden-Baden, en junio de 1955, se incluyó como una de las obras seleccionadas en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, con la Orquesta de la Südwestfunk bajo la dirección de Ernest Bour, en su estreno europeo. El 26 de enero de 1956 se interpretó por primera vez en Estados Unidos, con la Filarmónica de Nueva York. En esa ocasión dirigió el compositor, quien asimismo la hizo oír en agosto de dicho año en el Teatro Colón de Buenos Aires, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina. Ahí, en 1957, obtuvo la distinción de ser nombrada como la mejor partitura de autor americano (no argentino), que se estrenó en aquella ciudad durante la temporada anterior.

Proceso, núm. 764, 24 de junio de 1991

Cuarta sinfonía: "Romántica"

"...una estupenda fe de crear."

Carlos Pellicer, *Nocturno*.

En la producción orquestal de Carlos Chávez la *Cuarta sinfonía*, "Romántica", disfruta de singularidad manifiesta. Numerosos rasgos y situaciones contribuyeron a ello. Ante todo, su índole amable*, así como un uso de la tonalidad cercano al habitual dentro de un lenguaje "moderno" de los años cincuenta.

Esto último aun cuando Chávez roza la atonalidad (afirmación que seguramente no le hubiera gustado) en amplias secciones de varias obras suyas, como el *Concierto para piano*, o bien sucede que la vertiente armónica se enriquece a tal punto con el manejo de resonancias que, al aunarse a cierta diáfana complejidad de su redacción, se crean con reiterada frecuencia episodios politonales de gran sabrosura. Dichos pasajes están conectados directamente a aquélla que en los treinta fuera una escritura audaz. Tal resulta el caso tanto de la *Sinfonía de Antígona* como el de la *Sinfonía india*.

En la *Cuarta sinfonía* a esto debe añadirse la estructura tripartita, donde puede apreciarse claramente la inteligencia con que Chávez se servía de las formas clásicas, dándoles siempre un aire renovado, por ejemplo: al orquestrar las repeticiones de manera diferente a la exposición. Y, por supuesto, la denominación de *Sinfonía Romántica* contribuye a dicha individualidad. Justifican por entero dicho sobrenombre la actitud del compositor, que en esta partitura pudiera calificarse como "mode-

rada" al acercarse a un lenguaje al alcance del auditor medio, así como el aspecto anímico, donde fantasía y rigor se enlazan impidiendo un predominio de aspectos formales. (Esto sucede de manera análoga a cuanto puede observarse en la mayoría de los románticos importantes en el siglo XIX cuando se sirven de la sinfonía como forma).

Se hace indispensable esclarecer —tanto como subrayar— tal postura en Chávez, dado que si bien la *Cuarta sinfonía* es romántica en concepto e impulso, su edificación (o escritura si se prefiere) resulta netamente neoclásica. Esto a causa de numerosos recursos contrapuntísticos, cuya claridad de dibujo, manipulación diestra y ágiles trayectorias constituyen una de las características más atractivas de la obra. Lo mismo puede afirmarse sobre la clarísima definición de los diversos capítulos que integran las formas respectivas de cada panel en el tríptico, delineadas de modo conciso, donde los elementos que conforman su corte simétrico han sido dispuestos con aplomo envidiable.

Así, el rondó doble que constituye el último movimiento se evidencia como neoclásico al extremo. Su diseño y estrategias (artesanado impecable y recurrencias temáticas en esta etapa final, marcada por un clima de regocijo desbordante) hacen coincidir a Chávez con uno de los compositores más distantes de su ideología y acción: Benjamín Britten. Puede incluso percibirse, gemelo, un trazo ornamental de gran dinamismo —a base de escalas ascendentes y descendentes— en el interludio entre las dos amplias escenas que integran el segundo acto de la ópera *Albert Herring* (1947), de Britten y el último movimiento, *vivo non troppo mosso*, culminación de la *Sinfonía Romántica* de Chávez.

La obra abunda en toques que revelan la maestría de Chávez, cuyo vocabulario tiene particular cohesión en esta partitura precisamente a causa de tales detalles, a saber:

Utilización del corno inglés y presencia de la línea melódica a su cargo en el primer movimiento; incisividad rítmica de ese mismo fragmento, cuyos clímax enérgicos no pierden por ello la bonomía que predomina a lo largo de los dos paneles colocados al extremo del tríptico; balanceo sugestivo provocado por la articulación, y el color particular de los fagotes en ciertos dibujos insistentes; amplio lirismo, no retórico y casi ascético (y sin embargo tan emotivo) en el uso de la cuerda —especialmente los violonchelos— durante el segundo movimiento; contraste cuidadosamente calibrado entre este capítulo y los otros dos; economía de medios que se traduce en una admirable nitidez de contornos, por más que pueda ser compleja la trama resultante; presencia —rarísima en Chávez— de puntos de distensión, donde la música se relaja sin por ello hacer concesiones y prepara el arranque de nuevas ideas o fragmentos ulteriores, y naturaleza juguetona, así como vigorosa articulación del material temático en el tercer movimiento, que pone de manifiesto evidente un franco y abierto sentido del humor, muy peculiar, cuyo júbilo travieso y desparpajo —espontáneo así como un tanto atlético— nutre su constitución tumultuosa. (La frescura de este fragmento se antoja, con todo, muy mexicana, con una robusta raigambre que puede localizarse directamente en danzas populares mestizas, entendiéndolo tal término en su sentido más amplio. A ello contribuyen decisivamente los toques de color distribuidos con maestría y tino minucioso, lo mismo en la percusión que en el clarinete.)

El movimiento final, tan logrado, resulta de una drástica revisión. El compositor, insatisfecho con el tercer movimiento que había escrito originalmente, lo reemplazó por uno enteramente nuevo, aquél que hoy conocemos. El anterior figura ahora en el catálogo de Chávez como pieza independiente para orquesta: *Baile* (1953).

Dicho episodio final reviste particular importancia para el pronunciado sentido orgánico de la *Cuarta sinfonía*: de sus dos temas principales "... el primero de ellos está relacionado con el primer tema del movimiento inicial", como lo hace notar David Ewen. Esta idea sonora origina también el arranque del capítulo central, que "se inicia con fragmentos del tema del primer movimiento" (Ewen). Sin que pueda decirse que toda la obra deriva por entero de dicha idea —expuesta por el corno inglés al comienzo de la partitura— es posible afirmar que actúa a manera de célula referente, de modo semejante —a distancia, y en términos propios— a ciertos núcleos utilizados en procedimientos cíclicos. Por pasmosa que pueda parecer la afirmación (en consecuencia), se asemeja a la manera en que está construida la *Quinta sinfonía* (1888) de Chaikovski, compositor hacia quien Chávez manifestó siempre una gran entusiasmo.

Varios analistas de la *Sinfonía Romántica* coinciden en señalar el papel preponderante que desempeña el episodio final: "... es un movimiento extenso que ocupa más de la mitad de la partitura", subraya Julián Orbón. Y no sólo sobre el plano formal resulta importante: como ya se ha dicho antes aquí, determina en buena parte la configuración anímica de la obra.

Así, Herbert Weinstock identifica una noción con otra cuando hace notar "... el empleo de reapariciones motívicas que enfatizan notablemente la sana digestión y el carácter optimista de la Sinfonía", mientras Orbón señala "una brillante coda [...] en un incesante movimiento convergente [...] pleno de júbilo y poder orquestal".

A su vez, Roberto García Morillo reseña:

La obra termina en el máximo de impulso y luminosidad [...] Es un trozo de música animada y alegre, realizada en un movimiento vivo [...] atrayentes y sabrosas combinaciones rítmicas [...] conservando siempre la pieza el carácter general de la danza, que al final va cobrando mayor fuerza e intensidad [...] como de animadísima fiesta popular.

La *Cuarta Sinfonía*, "Romántica", de Chávez cristaliza un encargo hecho al músico mexicano en 1951 por la Orquesta de Louisville y su director Robert Whitney, quienes llevaron a cabo una actitud ejemplar a favor de la música del siglo xx al haber solicitado la composición de más de doscientas partituras a creadores de muy diversas nacionalidades y tendencias.

Chávez elaboró la primera versión de su *Sinfonía Romántica* en enero de 1953, y la estrenó la Orquesta de Louisville —a la que está dedicada— el 11 de febrero de 1953. En octubre del mismo año compuso el nuevo final, terminando así la redacción definitiva de una de sus obras más atrayentes.

¹ Tal puede considerarse al confrontarla a otras músicas de Chávez con carácter adusto, cuya norma suele ser un perfil sobrio y/o severo. Aun cuando quizá sea más precisa la manera en que David Ewen describe tal posición relativa (“... se aparta de la escritura más discordante y percusiva de algunas de sus sinfonías precedentes”), el calificativo “amable” es provocado por una visión en retrospectiva, donde prevalece la impresión que despierta el último movimiento de la partitura y tiende a englobar el total, en cierta postura subjetiva que reivindica la validez de posiciones un tanto hedónicas como otras originadas de modo instintivo. Anímicamente gozo e intuición se solidarizan.

Nota al programa del Concierto 13, mayo 24 y 26 de 1991.
Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.

La Quinta

In Memoriam Otto Mayer Serra: 1968-1993

I

Ahora, este 13 de junio, como cada año quiero recordar el aniversario del nacimiento de Carlos Chávez. En este momento las noticias se vuelven particularmente alentadoras: acaba de publicarse —bajo la égida de El Colegio Nacional— *Hacia una nueva música*, libro profético del compositor mexicano, hasta ahora sólo disponible en su versión de lengua inglesa, irónicamente.

Documento para ser examinado en forma minuciosa, por resultar revelador al extremo del pensamiento siempre inmerso —a su manera— en la modernidad, como era proverbial en Chávez.

A modo de memoración toca hoy el turno a una tentativa de reseña analítica acerca de la *Sinfonía V* (1953), una de sus obras más logradas y llena de puntos atractivos, en numerosas comarcas.

... la Quinta sinfonía muestra un lenguaje que [...] podemos aceptar como neoclásico. Las bases para esta definición consisten en la solidez y diafanidad de sus temas; la fluencia de sus tempos; el escueto y severo uso del contrapunto en su desarrollo. Sin embargo, como acertadamente señala Robert L. Parker, “hay (en la obra) suficiente subjetividad y expresión dramática, especialmente en el segundo movimiento, para que el término ‘neoclásico’ deba aplicarse con cautela”,

advierte sabiamente Julián Orbón.

Así, alguna vez hice notar el parentesco que existe entre el trazo general y mordacidad rítmica de la *Sinfonietta para cuerdas* —también de índole neoclásica— compuesta por Albert Roussel (1869-1937) y la *Sinfonía V* de Chávez. Hoy no me parece tan importante subrayarlo; puede sólo apuntarse como circunstancia a tomar en cuenta, al pasar.

Desde sus *Sonatinas* primeras —para violín, chelo y piano respectivamente— escritas en 1924, Chávez se revela como creador de situaciones inéditas, afincadas a pesar de todo en la idiosincrasia de los instrumentos que maneja, yendo a lo recóndito, la esencia misma, de su constitución y recursos. Esto lo identifica.

Y tal exploración —con el conocimiento hondo que la origina— nutre la potencia creativa de Chávez para engendrar, como resultado, una obra con la singularidad de la *Toccata de percusiones* o la *Sinfonía V* para cuerdas; especialmente en el asombroso episodio de los armónicos¹ en esta partitura. Uno de sus rasgos más notables.

Dichos sonidos aflautados —por llamarlos de algún modo— de las cuerdas, antes de Chávez no habían constituido material sistematizado para un pasaje de tales dimensiones y diseño.

Chávez juega con ellos, los explota y hace fructificar con maestría deslumbrante.

Pocas obras ponen de relieve tanto como la *Sinfonía V* de Chávez la simbiosis impecable, que se traduce en un balance óptimo entre rigor y fantasía con dosis idénticas.

Rigor: en el tratamiento estricto —al igual que jugoso— de la forma en los movimientos I y III, cuyo diseño arquitectural se haya emparentado “al concierto de los siglos XVII y XVIII aunque desde luego en versión condicionada por el habitual concepto de individuación tan consistentemente seguida por Chávez”, como atinadamente enfatiza Orbón.

Rigor, asimismo, en la “neta escritura polifónica” resaltada por Roberto García Morillo. A lo que concurre Francisco Agea cuando afirma: “La forma de los movimientos I y III contienen los elementos esenciales de estructura de la sinfonía clásica, tratados con gran libertad pero logrando verdadera cohesión formal”.

II

Respecto a la *Sinfonía V* de Chávez afirma García Morillo:

Estamos ya muy lejos de la percusiva escritura inicial de Chávez, habiéndose tomado ahora más melódica y contrapuntística, rica en procedimientos [...] La *Quinta sinfonía* deberá contar evidentemente entre las mejores partituras de este periodo (1953). Chávez ha logrado aquí un perfecto equilibrio entre su material temático (definido y sustancioso) y la forma, que deriva de su lógica expansión, y realizada con procedimientos bastante sencillos, pero muy originales y efectivos [...] Es una partitura “sofisticada” en el mejor sentido de la palabra, dando la sensación de una música que se genera constantemente a sí misma, que los diversos episodios no son más que la consecuencia inevitable de lo que antecede, sin redundancias ni divagaciones [...] se destaca tanto por la destreza en la presentación de una polifonía áspera y disonante, el interés sostenido de una rítmica persistente, y la fuerza dramática de sus tensas y amplias disposiciones armónicas, como por la seguridad de la realización instrumental...

Fantasía: envidiable, la de Chávez al inventar el amplio capítulo de armónicos durante el segundo movimiento, con sus atmósferas feéricas, coruscantes, traslúcidas; de modo auditivo cercanas al impresionismo, por su ambigüedad fascinante: una especie de "Lilas acuáticas" de Monet en terrenos sonoros. Pero asimismo de pronunciado carácter expresionista en su filiación estética: expandiendo los rasgos fundamentales del sujeto tratado, enfatizándolos con vehemencia.

Reaparece García Morillo, acerca de dicha sección:

Su sonoridad es muy particular, frágil y plena al mismo tiempo por el empleo constante de los armónicos naturales [...] en toda la masa instrumental, en el registro sobreagudo; es un efecto de tensión extrema [...] La originalidad de su fisonomía debe buscarse principalmente en la magistral disposición de sus matices, mediante la cual Chávez hace pasar el canto (de un pentatonismo modulante o, si se quiere mejor, oscilante) de un instrumento a otro, en ocasiones en cada nota...

Vale la pena dar cuerpo aquí a una cita, pertinente al extremo, de Henri Matisse (1869-1954): "Los colores poseen belleza propia que es preciso conservar como se trata de conservar el sonido musical. Que el color mantenga su belleza y frescura en cualquier construcción es una cuestión de organización."

La *Quinta* se evidencia prototípica de Chávez en tales dominios: no hay una sola de sus seis sinfonías que renuncie a vertientes expresionistas; tal como lo proclama el primer movimiento desde el inicio mismo, o sus dibujos a la vez tan mexicanos, con su perfil rítmico a base de incisivas repeticiones de un grupo de notas rápidas que dan paso a otra larga, sin quebrarse por ello el contorno o dibujo.

Tal veta expresionista se vuelve dominante de un panorama complejo; incluso en la *Sinfonía IV* de carácter bonancible y acogedor así como festivo.

Podría hablarse —con todo y el posible oxímoron adjunto— de una cosmogonía briosamente afincada en lo telúrico, a lo largo de las seis sinfonías de Chávez: panorama espléndido y maciza columnata de un catálogo implacablemente vigoroso.

Sólo en la acre música escrita por William Walton (1902-1963) puede encontrarse reciedumbre similar, en ámbitos neoclásicos. Lo que viene particularmente al caso dada dicha naturaleza, ya señalada, de la *Sinfonía V* de Carlos Chávez.

III

En la *Sinfonía V* de Carlos Chávez: Fantasía —asimismo— en el uso de trazos ornamentales a gran velocidad durante el tercer movimiento, propulsoras de una energía acumulativa a lo largo de un capítulo dotado de lógica implacable, rico en figuras sincopadas, que al sumarse dan su carácter "precipitado y tumultuoso" (García Morillo) al trayecto final.

No constituiría un desacato —ni da cuerpo a la exageración— considerar la

Quinta de Chávez una “sinfonía concertante para cuerdas”, dada la explotación amplia, fructífera, de recursos en las fuentes sonoras.

Al respecto Edward Cole señala:

La escritura para los instrumentos es altamente virtuosística y las secciones individuales de la orquesta tienen que representar papeles (y registros) que tradicionalmente están fuera del campo de su vocabulario. Así, los contrabajos se ven de repente remontados a elevados registros agudos, tocando una melodía conmovedora y dolorosa.

Respecto a la identidad de la obra, el mismo Cole acota anteriormente:

Desde luego pueden reconocerse a su transcurso elementos melódicos, armónicos y rítmicos “mexicanos”, pero el carácter general da más bien la impresión de neoclásico. Es una gran obra en su diseño expresivo, a pesar de requerir una cantidad relativamente pequeña de ejecutantes. Tiene nobleza y majestad además de una notable inventiva en el manejo de una orquesta de cuerdas.

El propio compositor se detuvo a analizar la tarea creativa que emprendió en esta y otras partituras suyas:

Al examinar una página mía encuentro, digamos, una feliz combinación de temas, armonías e instrumentación. Si quisiera escribir otra como ésta, en el mismo estilo o controlada por los mismos aspectos esenciales, estaría limitando mi habilidad para crear [...] Mis obras no se parecen unas a otras; son todas diferentes.

La *Sinfonía V* para orquesta de cuerdas respalda con amplitud, de modo solvente al extremo, lo que Chávez afirma. Dicho por otro sonaría fatuo o pretencioso. En su caso la veracidad resulta patente y plena.

De nuevo el compositor en primera persona:

El artista creador es un caso de excepción, porque crear, integrar formas nuevas con conceptos propios, es el más complejo fenómeno de análisis y síntesis. La aptitud de análisis y la de síntesis [...] tienen que convivir en el artista que realiza su obra creadora, como si dijéramos en dos tiempos: el de conocimiento de todos los factores, objetivos y subjetivos, circundantes, disponibles, y el de organización de éstos con un sentido de depuración, de composición, de cohesión y de armonía: Crear es, primero, explorar, y luego, organizar; primero analizar y luego sintetizar.

En lo que coinciden y se apartan, las observaciones de Chávez y aquéllas formuladas por Henri Matisse se toman complementarias, convergentes-divergentes quizá, pero de idéntica oportunidad, cuando el pintor francés afirma:

Lo verdadero y real en el arte comienza cuando uno ya no entiende lo que hace y lo

que puede hacer, pero sigue percibiendo en sí mismo una fuerza que es tanto más fuerte cuanto más fuerte es contraria y cuanto más se concentra. Por ello hay que ofrecerse totalmente claro, puro e inocente, aparentemente sin recuerdos, como un comulgante que va a la Santa Cena. Por lo visto, debemos aprender a dejar atrás nuestras experiencias y al mismo tiempo conservar la frescura del instinto.

Por todo ello una partitura como la *Sinfonía V*, en continua dilatación, con sus texturas inclementes, bruscas articulaciones, marcado ímpetu individual y arrastre manifiesto ejemplifica la estatura e índole de Chávez como compositor. Edward Cole ha definido el carácter de la obra con un hallazgo digno de aplauso: "Su huesudo armazón se transforma en carne de auténticos valores específicos".

N.B. Hay una excelente grabación en disco compacto de esta *Sinfonía V* de Chávez, recomendable en consecuencia: la dirigida por Eduardo Mata (VOX BOX CDX 5061).

¹ Armónicos (sonidos). Para demostrar en qué modo vibra una cuerda, los físicos se sirven del sonómetro o monocordio, instrumento que consiste en una caja armónica rectangular, sobre la cual, entre dos caballetes fijos, está tendida una cuerda. Ésta, cuando vibra en toda su longitud, da el sonido fundamental. Pero si es rozada por un objeto, en su parte media, se divide en dos segmentos iguales, vibrantes, mientras la vibración cesa en el punto tocado. Este punto se llama nodo: los dos segmentos vibrantes se llaman vientres. Si el rozamiento es producido sobre la cuerda a un tercio de su longitud, la cuerda se dividirá en tres segmentos, porque el rozamiento practicado en un punto de alícuota establece un nodo y provoca otros, a igual distancia. Las cuerdas rozadas en las partes alícuotas emiten sonidos especiales que se llaman hipertonos, armónicos o flautines. (Della Corte y Gatti, *Diccionario de la música*).

Las tres partes de este artículo fueron publicadas en la revista *Proceso* los días 14, 21 y 28 de junio de 1993

Sinfonía VI

Para poner de manifiesto varias entre las cualidades así como características de la *Sinfonía VI* de Chávez conviene establecer un inventario de citas. Por fortuna han sido varios los analistas que con agudeza particular han escrito acerca de la obra y sus rasgos sobresalientes.

Herbert Weinstock: La *Sexta sinfonía* de Chávez fue encargada por la Filarmónica de Nueva York para su temporada inaugural en el Philharmonic Hall, en el Lincoln Center. La obra está dedicada a Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York, que llevaron a cabo el estreno mundial el 7 de mayo de 1964. Aunque cada uno de sus tres movimientos tienen un carácter distintivo, el efecto total es de unidad (cohe-

siva). La sinfonía es clásica en lo formal (no neoclásica, ha señalado Chávez). Tal como Jay S. Harrison destacó (*Musical America*, julio de 1964), nada en esta obra puede ser calificado como imitación servil: hace un uso contemporáneo de procedimientos esenciales que sirvieron muy bien a Mozart y Beethoven, (aquí) Chávez ha tomado la vía de hacer que el pasado sea un componente vivo del presente.

El allegro enérgico (término que bien podría ser utilizado para caracterizar al propio Chávez) inicial está dominado por una serie de amplias aseveraciones líricas. El movimiento central, adagio molto cantabile (ligeramente *il tropo*), tiene una naturaleza vocal, canta y es romántico. El final (con ánimo) es una *passacaglia* sumamente elaborada, cuya longitud resulta, *grosso modo*, la de los dos primeros movimientos juntos. Es vigoroso, viril y de algún modo sugiere la música indígena mexicana que influenció siempre a Chávez.

Julián Orbón: Chávez solía definir una obra maestra como "un experimento que resultó bien". Sin embargo, en la *Sexta sinfonía*, quizá la culminación de la obra sinfónica de Chávez, no percibimos esa voluntad experimental, como no sea que el experimento consista aquí en aceptar el reto de las formas clásicas en su inmutable majestad; así, el compositor se enfrenta con la forma sonata, la *passacaglia*, la fuga. El "impulso", el *phatos* orquestal que señalamos en el sinfonismo romántico, es patente en toda la obra.

...el resultado es una obra maestra, quizá la *passacaglia* más vigorosa y original del siglo xx [...] de enorme riqueza contrapuntística y hermosa lógica estructural del movimiento [...] Esta obra es la cima del pensamiento sinfónico de Carlos Chávez...

Robert L. Parker: Esta sinfonía es un monumento al clasicismo del compositor: su habilidad de organizar vastas porciones de materiales según líneas clásicas.

Al unir la polifonía histórica y procesos homofónicos con la pantonalidad y el atonalismo, Chávez ha logrado "la tarea maravillosa de tomar el pasado y retornarlo como parte del futuro". Irving Kolodin ha dicho, refiriéndose a esta obra, que "Chávez ha erigido una catedral de sonoridades a su fe, que, claramente, es la música".

Autocita: Entre toda la música sinfónica escrita por Chávez, la *Sexta sinfonía* resulta una de las partituras más dificultosas para los atrilistas, así como para el director. Exige un esfuerzo más que exhaustivo. La densidad del transcurso sonoro, sus combinaciones instrumentales y complejidades perfectamente calibradas, pero no por ello menos agobiantes, la vuelven una experiencia (también auditiva) sobrecogedora. No resultaría difícil considerarla globalmente como un canto exacerbado al absolutismo, dados sus atributos.

Nota al programa del Concierto 17, junio 21 y 23 de 1991.
Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Enrique Diemecke.

Apéndice

Contracanto

Desde sus fortificaciones de "El Gráfico", el señor Salomón Kahan me dirige una carta abierta, que no hay más remedio que leer y comentar, pues aunque no correspondo el cariño que aparenta tenerme, mi cortesía me impide callar, y me obliga a agradecer los conceptos elogiosos que su amable carta contiene.

Nadie como los extraños (siempre tienen un especial interés) para darse cuenta de nuestras virtudes o nuestros vicios. Héme aquí por el camino del bien (artístico se entiende) sin que mi naciente egolatría me hubiera dado tiempo de percatarme. Pero nunca es tarde para volver sobre sus pasos cuando de la rectitud se trata.

El señor Kahan ha encontrado mal camino. Con su penetración racial característica, ha descubierto recodos de mi espíritu que yo desconocía; su fina mirada de psicólogo ha alumbrado los vericuetos en tinieblas de mi alma y la ha mostrado desnuda ante los públicos. Nueva Friné sin taparrabo y sin convicciones a quien la multitud perdonará sus pecados por obra y gracia del señor Kahan, espíritu justo y convencido. ¡Pecados musicales, horrendos pecados contra la rutina consoladora y cómoda! Para el señor Kahan la causa que yo defiendo y que me es orgánicamente ajena, (pasemos por alto la ofensa) es causa perdida. Tiene razón. Una causa de renovación musical, de saneamiento, de lucha contra la ignorancia, es siempre una causa injusta. Yo, por pereza natural peleo siempre por causas injustas, de ahí que me identifique con mis compañeros de lucha por un arraigado hábito de superación. El señor Kahan, hombre de poca fe, no puede creer que podamos caminar sobre las aguas. Yo tampoco. En cambio podemos pasar entre los elogios sin mancharnos, que es más difícil.

Yo siempre he amado a las gentes que tienen el espíritu recto y fuerte; que no saben de los caminos fáciles que tanto gustan a la poltronería mental de las mayorías. Es por eso, por lo que son amigos míos esos "modernistas" que abomina el señor Kahan. Entre esos "modernistas" se encuentra Aaron Copland con quien nos une la misma ideología. Aaron Copland reconoce y admira la fecunda labor de Carlos Chávez. *Cuanabuc, Colorines, Janitzio*, etc., jamás hubieran visto la luz sin el estímulo y la alentadora energía de Carlos Chávez.

Que me perdone Chávez la tirada anterior impropia de mi seriedad y de nuestra amistad, pero no puedo impedir que mi fuerte y generoso brazo se tienda desesperado en su ayuda y la de nuestros compañeros, ante la amenaza de olvido del señor Kahan y Cía. (la Cía. del señor Kahan —todos los que hablan por su boca— sí está identificada con el señor Kahan) pues si ese olvido los llega a cubrir totalmente ¿qué sería de ellos? La muerte irremediable. ¿Serían el señor Kahan y Cía. capaces de cometer semejante atentado? No; no puedo creerlo. Los móviles del señor Kahan y Cía. son nobles, cualquiera puede darse cuenta de la buena fe con que proceden.

Sin embargo, hay que tratar de no ser injustos. "Yo no estoy de acuerdo con lo que usted dice, pero siempre defenderé con todas mis fuerzas su derecho a decirlo", dice el señor Kahan que decía Voltaire, con quien tiene muchos puntos de con-

tacto: El célebre desterrado de Guernnesey (lo llamaremos así para ser originales; Víctor Hugo no nos lo podrá reprochar) también escribía y seguramente tomaba café o té; creo que tampoco le gustaba la música. Así, pues, yo defenderé con todas mis fuerzas el derecho del señor Kahan para decir los mayores absurdos. ¿Qué sería la vida sin el absurdo? Un absurdo sin vida. (Al señor Kahan le gustan los juegos de palabras.) Una cosa gris, lisa, sin interés, sin el saludable regocijo que hace amar la vida. Si no fuera por el absurdo nunca se le hubiera ocurrido a Charles Ives escribir para dos orquestas con ritmo y tonalidades diferentes, ni al señor Kahan admirarse de una cosa tan musicalmente simple y tan poco absurda, ni a mí escribir el "Dúo para pato y canario". ¿Sabe el señor Kahan de dónde me vino la idea de escribir el "Dúo para pato y canario", que tan benévolamente considera mi obra maestra? De oír cantar a un ruiseñor. Los ruiseñores habidos y por haber siempre han provocado y provocarán mi indignación; tengo entendido que no se pueden comer; ni han servido nunca para nada práctico, y eso choca profundamente a mi romanticismo incurable.

Silvestre Revueltas

El Universal, 8 de noviembre de 1933

El INBA: del proceso y las metamorfosis o simpatías y diferencias

Creado en 1946 por el gobierno de Miguel Alemán, el Instituto Nacional de Bellas Artes ha conocido muy diversas suertes y etapas, reflejo —en la mayoría de los casos— de la personalidad y capacidad de acción del director en turno.

El primero de ellos fue el compositor Carlos Chávez quien llevó a cabo su tarea con el arrastre compulsivo que caracterizó tanto sus actividades públicas como a muchas de las partituras escritas por él. Según una opinión muy generalizada fue un periodo magnífico, el suyo, donde lo mismo Diego Rivera que Rufino Tamayo (corrientes divergentes, casi innecesario aclararlo) realizaron murales muy importantes dentro del propio Palacio de Bellas Artes, sede primera del organismo gubernamental más importante en términos culturales.

Se crearon: el Teatro Escolar, lo mismo que numerosas obras coreográficas fundamentales para la Danza Moderna Mexicana en su "época de oro"; la Orquesta Sinfónica de México pasó a ser una institución oficial adoptando —dos años después de su transformación— el nombre de Orquesta Sinfónica Nacional; fueron puestos en escena nuevos dramaturgos: entre ellos algunos tan importantes como Sergio Magaña (1924) y Emilio Carballido (1925); se promovieron actividades lo mismo pedagógicas que de difusión y estímulo a la creación (óperas mexicanas, ediciones literarias,

etc.); y al igual se iniciaron trabajos muy importantes en diversas áreas que hasta entonces habían sido poco estimuladas: museografía, escenografía, producción teatral, etcétera.

Todo esto, además de muchísimos otros logros, hacen —tácitamente— de la gestión de Chávez un módulo comparativo para aquellas posteriores. A modo de paralelo, no resulta difícil encontrar en varios sectores artísticos, intelectuales o periodísticos un consenso amplio acerca de los óptimos niveles alcanzados y desarrollados por Juan José Bremer (n. 1944) en los cinco años que permaneció en el INBA, del que fue director hasta unas cuantas horas antes de ser escrito esto.

“El mejor director, desde Carlos Chávez”, se oyó en repetidas ocasiones como sumario generalizado, acerca de la actividad y actitud de Bremer al frente de Bellas Artes.

Las comparaciones retrospectivas, sancionadas por el mero enunciado de los hechos, se empeñan en corroborar tal dictamen; especialmente cuando se intenta examinar cuanto llevó a cabo cada uno de los directores situados cronológica y políticamente entre Chávez y Bremer.

Andrés Iduarte (1907-1984) fue designado como el sucesor de Chávez por el régimen de Ruiz Cortines (1890-1973). Muy poco es lo que puede destacarse de la permanencia del escritor tabasqueño, siguiendo en sus rasgos esenciales los lineamientos trazados por la administración precedente. Iduarte se vio obligado a renunciar después de un corto lapso, a causa de la campaña amarillista desatada por la supuesta gran prensa, movida por un chauvinismo macartista furibundo, que dio enormes magnitudes al incidente suscitado en la ceremonia donde se veló a Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes, pues el ataúd de la pintora fue cubierto por la bandera del Partido Comunista Mexicano.

A Iduarte sucedió el licenciado Miguel Álvarez Acosta (1907), orador de inflamado verbo y espaciosa retórica quien extremó sus cuidados por despolitizar la actividad de Bellas Artes, eliminando todo lo que siquiera por asomo pudiera resultar espinoso o sugerente al respecto.

No obstante, Álvarez Acosta llevó a cabo una labor de amplios alcances: uno de sus más grandes aciertos fue la extensión de las actividades del INBA a la provincia, creándose entonces los Institutos Regionales, amplio circuito que permitía resonancias mayores de las acostumbradas hasta entonces para las tareas de Bellas Artes.

Varias promociones internacionales incrementaron eso que los medios suelen llamar “la proyección” de las actividades artísticas mexicanas: entre las más notables se cuentan la primera gira europea de la Orquesta Sinfónica Nacional y las muy completas Exposiciones Itinerantes de Arte Mexicano, que obtuvieron gran éxito.

La llamada Ópera Internacional contribuyó a esclerotizar de manera alarmante las tareas en ese terreno y paulatinamente el apogeo de la danza mexicana comenzó a tocar su fin, como efecto de un afán empecinado de institucionalización codificadora y departamentaria que restringió con empecinada frecuencia la libertad de los creadores.

Sin embargo, como ya se ha dicho, el trabajo de Álvarez Acosta difícilmente puede situarse bajo un signo negativo: comenzaron a abrirse los canales oficiales a nuevas corrientes así como personalidades independientes a la vez que se fomentó de manera decidida el renglón de la educación artística, pues las instituciones didácticas dependientes del INBA vieron aumentar satisfactoriamente sus presupuestos y posibilidades en forma gradual.

Adolfo López Mateos (1910-1969) premió la lealtad a su antiguo jefe Celestino Gorostiza, haciéndolo director del INBA durante su sexenio. Siendo Presidente de la República, su alguna vez secretario, don Celestino, se sintió particularmente respaldado y aprovechó esta circunstancia con cierta habilidad. A diferencia de Álvarez Acosta, Gorostiza dio mano libre en muchos casos a sus colaboradores, permitiéndoles acrecentar sus actividades, actuando él en la mayoría de los casos como árbitro paternal y ecuánime. Sólo en el caso de Salvador Novo, quien inició el sexenio como director del Departamento de Teatro, pero renunció aproximadamente al año y medio de permanencia, hubo un choque abierto ("se acabaron las Novatadas"... "Pero comienza el Celestinaje").

Las bienales pictóricas alcanzaron gran importancia; hubo el intento poco exitoso de una "Compañía Nacional de Teatro", que a diferencia de la actual no alcanzó a cobrar importancia decisiva para el medio; se consolidó una Compañía Nacional de Danza Moderna y se efectuaron visitas determinantes de los coreógrafos José Limón (1908-1972) y Ana Sokolow (1915) quienes realizaron obras espléndidas. Igor Stravinski dirigió —en compañía de Robert Craft (1923)— la Sinfónica Nacional que, a su vez, viajó a los Estados Unidos en dos ocasiones. Lo mismo hizo el Coro de Madrigalistas.

Las "estrellas" del equipo de don Celestino eran Luis Sandi (1905) —música— y Ana Mérida (1924-1991) —danza—, quienes alcanzaron una estatura considerable en las actividades diseñadas y promovidas por ellos.

También el trabajo de Miguel Salas Anzures (1911-1965) como jefe del departamento de Artes Plásticas fue importante al diversificar un panorama tendiente al academismo.

Indudablemente uno de los puntos más notables de este periodo en Bellas Artes lo constituyó la creación del Ballet Folklórico de México que con su directora Amalia Hernández (1918) obtuvo en el Teatro de las Naciones en París, el *Grand Prix* que esa institución discernía.

El factor que limitó principalmente la intensidad del desempeño de Gorostiza fue de orden presupuestal: Bellas Artes no era —como en la actualidad— una dependencia rica. Los recursos puestos al alcance de Gorostiza fueron muy modestos en lo económico.

José Luis Martínez (1918), actual cronista de la ciudad de México, fue el siguiente director del INBA. A diferencia de lo que habría de ocurrir en el sexenio de Luis Echeverría (1922), la situación política del país —manifestada con fuerza en el Movimiento del 68— no afectó en forma directa las actividades del Instituto, excepto en contadas ocasiones (*Fuenteovejuna*).

Creció mucho el número de compañías extranjeras (danza, teatro, ópera) visitantes, así como ciertas actividades que por una razón u otra eran consideradas de segunda importancia: conferencias o música de cámara.

El Departamento de Teatro, dirigido por Héctor Azar (1930), cobró decidida fuerza especialmente al tener a su disposición un nuevo foro, bien equipado técnicamente y situado en lo que entonces era todavía un lugar alcanzable: el Jiménez Rueda.

El trabajo conjunto de Miguel García Mora (jefe del Departamento de Música) y Luis Herrera de la Fuente (director titular de la Sinfónica Nacional) logró un auge evidente para las actividades orquestales. Se estrenaron numerosas partituras mexicanas y los festivales que antes estaban divididos en Música Mexicana, Panamericana y Contemporánea se fundieron, con particular éxito, en un Festival anual de Música Contemporánea que remozó el repertorio y logró una estimulante "puesta al día" respecto a las corrientes renovadoras pues, claramente, el medio mexicano se había quedado a la zaga de las mismas.

Incluso en la Ópera Nacional hubo un intento similar al realizarse varios estrenos (Stravinski, Falla, Poulenc) producto de otra colaboración entre García Mora y —esta vez— Antonio López Mancera (1923-1994).

Miguel Bueno (1923), designado por Luis Echeverría desbordó la capacidad física de sus colaboradores al acrecentar las actividades del Instituto en forma exorbitante. Lo intentó todo, ensayó cualquier procedimiento por descabellado que fuera y logró —más que cualquier otra cosa— una serie apabullante de cifras que insistían en verse a sí mismas como estadísticas. Con todo, fue el mejor director durante el más anárquico de los sexenios que ha conocido Bellas Artes en su historia.

Irónicamente, Miguel Bueno pereció víctima de sus impulsos desorbitados y el balconeo, resultado a su vez de conflictos con sus supuestos subordinados.

Bellas Artes tenía aún que sufrir un descenso pronunciado al llegar a su dirección el arquitecto Luis Ortiz Macedo (1933), cuya gestión tuvo tanto de sórdido carnaval gangsteril como de charada al interior de la Torre de Babel, en modo furtiva. Ineficiencia e intriga se multiplicaron hasta el infinito. Escandalosas filtraciones económicas ocurrieron sin cesar. La Sinfónica Nacional comenzó a transformarse en un lote de chatarra estridente. (Hoy, vuelve por sus fueros).

La humillación llegó al máximo cuando el propio Presidente de la República declaró demagógicamente con cándida perfidia que el Instituto no cumplía ya las funciones para las que fue creado —teniendo por lo tanto un rendimiento insatisfactorio— al inaugurar la Retrospectiva Siqueiros.

Ortiz Macedo —según la locución popular— "serruchó el piso" a Carlos Chávez sin darse cuenta que al provocar la renuncia de éste, propiciaba para sí mismo el emprender un camino análogo.

Tercer episodio del echeverriato: el escritor Sergio Galindo llegó a un territorio devastado —donde tuvo que enfrentar un déficit astronómico, quedando condenado punto menos que a la impotencia— para cubrir el expediente en medio de una

atmósfera de pronunciada anonimía, muy cercana a la paz ficticia de cualquier agencia de inhumaciones. Más vale correr el piadoso velo de la discreción sobre su permanencia en el INBA.

El contraste con lo ocurrido en la gestión de Juan José Bremer, en el sexenio actual, no puede ser más grande: no sólo se multiplicaron las actividades, dentro de una calidad evidente, sino que se logró una clara estabilidad y aplauso generalizado.

Si fueron muchas las orquestas visitantes, asimismo se promovieron numerosas actividades en el extranjero para difundir los logros y hallazgos de la actividad artística mexicana. De la misma manera se insistió en forma particularmente acertada en la búsqueda de una identidad nacional, tarea que ha tenido manifestaciones como los Homenajes Nacionales (Rivera, Chávez, Reyes, Rulfo) así como un vigoroso relanzamiento del trabajo en provincia.

Espectáculos, exposiciones, ediciones, conciertos, compañías de danza, proyectos no convencionales, proyecciones cinematográficas, puestas en escena, encargos lo mismo a dramaturgos que a compositores se fueron ampliando gradualmente hasta integrar una resultante que sobrepasa los límites del elogio, en un ensancharse orgánico, multiforme y hasta en ocasiones lúcidamente contradictorio.

La tarea no fue cómoda: pues había que restaurar el prestigio y dinámica de una institución gubernamental mortecina, tan devastada como desacreditada. Esto se logró con gran habilidad utilizando en forma inteligente el apoyo económico recibido por el INBA y conciliando los diversos sectores de un medio tradicionalmente bofrascoso, como es el artístico entre nosotros.

Cultura o arte no fueron para la administración de Juan José Bremer términos huecos u ornamentales ni entelequia yerta, sino suma vital de aspiraciones legítimas.

La postura y desempeño de Bremer pudieron resumirse al término de su gestión, en un párrafo que forma parte de su texto *Ausencia y presencia de Diego Rivera*, escrito en 1977: "La búsqueda de lo que somos, la definición de lo que es nuestro, no es una tarea estática, aunque reclame constantes, sino esencialmente un proyecto en movimiento. Es un proceso dinámico que evoluciona permanentemente al transcurso del tiempo y al paso de los acontecimientos".

Carta a Martín Luis Guzmán

México, D.F., 6 de mayo de 1948.

Señor Martín Luis Guzmán.
Presente.

Querido Martín Luis:

Me ha pedido usted algunos comentarios respecto al caso de los grandes compositores soviéticos, cuyo gobierno les ha pedido, entre otras muchas cosas, que su música sea "inmediatamente accesible" y de absoluta "comprensividad" a las grandes masas.

Sin entrar en consideraciones mayores, deseo hacer tan sólo unos breves comentarios acerca de los puntos que me parecen de esencia.

La gran música —el gran arte— ha sido siempre obra de hombres superiores, hombres de selección, que por ello mismo se han adelantado a su tiempo, es decir, a la generalidad de los hombres de su tiempo: los primeros ven, oyen, sienten, imaginan, coordinan, componen, lo que los segundos no hacen, y sólo con el tiempo, una o dos generaciones más tarde, aprenden a hacer.

Por eso el gran arte ha sido, **siempre**, mal comprendido en su época.

Obligar a los grandes artistas a descender al nivel intelectual y de sensibilidad de la generalidad, es un contrasentido de consecuencias gravísimas: detiene el desarrollo del arte. Equivale a invertir los valores, es decir, a hacer que los hombres de selección sean guiados por los que forman la mayoría; equivale a privar al pueblo, a la masa —en el buen sentido del término— de sus guías e ilustradores.

Porque los grandes maestros es eso lo que hacen, guiar e ilustrar a la generalidad: enseñarles a ver, a oír, a entender, a sentir conforme a sensibilidades mejores, más depuradas, más justas, más desarrolladas.

Por otra parte, las grandes creaciones, auténticamente tales, y superiores, no pueden tener más cuna que la libertad más amplia posible, de expresión. Las restricciones impuestas implacablemente por un poder dictatorial, omnímodo, a las expresiones culturales, ideológicas, son, y han sido siempre, la negación de todo auténtico sentido creador.

Con afectuosos saludos, soy siempre su amigo y muy atento seguro servidor.

Carlos Chávez

Chávez

Henry Cowell

Traducción y notas de José Antonio Alcaraz

En 1942 David Ewen, infatigable, publicó *The book of modern composers*, en Nueva York. Para dicha compilación excelente, el musicólogo norteamericano solicitó al compositor Henry Cowell (1897-1965) un texto sobre Carlos Chávez. Curiosamente ha sido poco difundido en las décadas posteriores a su aparición.

Los Universitarios me han invitado gentilmente a escribir sobre el músico mexicano a quien más admiro. Dado que Carlos Chávez nació el 13 de junio de 1899, he decidido publicar una traducción del artículo original de Cowell, en vez de redactar algo propio por entero, pues estoy convencido de cuánto y cómo habrá de contribuir a un mejor conocimiento de nuestro compositor lo escrito por su colega, dada su penetrante visión analítica.

A ello hay que añadir el valor histórico, pues el texto hace uso del —entonces— presente de indicativo. Va con ello la promesa de un trabajo futuro acerca de ciertos rasgos, productos musicales y hallazgos de Carlos Chávez: creador decisivo lo mismo para la modernidad del arte que el perfil mexicanos.

Carlos Chávez es varias personas reunidas en una sola. Fundamentalmente es un compositor dotado de originalidad y vigor, uno cuyas obras lo colocan en primera fila entre los compositores del Hemisferio Occidental. Pero incluso si nunca hubiera compuesto una nota, sus otras actividades lo harían una figura de importancia mundial en el campo de la música. A Chávez pertenece la distinción de haber cambiado México, en unos cuantos años, de un país cuyos músicos eran sólo conocidos localmente a uno de los centros más importantes de la cultura y actividad. Si Chávez hubiera intentado hacer de la vida musical mexicana una pálida imitación de los más grandes centros musicales europeos, el resultado hubiera sido un lugar común. Pero Chávez, quizá como resultado del hecho de que es en gran parte autodidacta, tiene ideas originales y poco habituales; y ha procedido a llevar a cabo muchos de ellos en México, aunque a través del procedimiento habitual, al haber organizado una Orquesta Sinfónica Nacional, renovado y modernizado enteramente el Conservatorio Nacional de Música, y hecho mucho para organizar la vida musical del país cuando estuvo a la cabeza del departamento gubernamental de Bellas Artes. Al hacer todo esto, Chávez no volteó la espalda a las cimas de la cultura musical europea. Muy por el contrario, hizo uso excelente de refinamientos europeos, e inició a su pueblo en algunos de ellos, como si no se les conociera de antemano en México. Pero estableció la premisa que ambos, la composición musical y la presentación (pública) de la música en México, debían estar relacionados con la vida y necesidades musicales del

pueblo mexicano. El problema, al llevar a cabo esta idea simple en apariencia, era muy complejo, debido al amplio abismo existente entre los mexicanos educados, ultrasofisticados, por un lado y el peón supersticioso por el otro. Chávez, en consecuencia, no trató de forzar a sus compatriotas con preciosismos snobs. Su Orquesta toca las más grandes obras maestras de los países extranjeros, de la música antigua o la más moderna (difícilmente ha sido igualada —en cualquier parte— en lo que concierne al balance de obras importantes de todas las épocas); y su Conservatorio enseña la teoría musical habitual.

Pero al mismo tiempo, Chávez ha alentado a los músicos creativos que le rodean para integrar un nuevo estilo de música, que está relacionado con las escalas y cualidades del sonido de la música nativa, indígena... Chávez alentó también la ejecución de música nativa en sus instrumentos nativos y reaccionó ante su punzante atractivo. No que deseara únicamente que los mexicanos estuvieran orgullosos de este espléndido producto nativo antes de ceder ante un estilo importado menos patente, sino que se dio cuenta que al usar estos instrumentos e incrementar su uso, al servirse de melodías tipo nativo, podía construirse un estilo verdaderamente mexicano. Sería un estilo musical suyo que tendría sus raíces en las prácticas indígenas de los nativos.

Al crear tal estilo en su propia música, Chávez estableció un nivel (de referencia). También ha impulsado a otros compositores de México a iniciar su práctica de composición con música nativa como punto de partida, pero hacerlo de manera personal, más que por imitación de su música. Como resultado, hay un grupo vital de compositores jóvenes que están relacionados entre sí por un interés común hacia la música nativa de México y que sin embargo han llegado de manera muy independiente al uso de esta música.

Además de Chávez, el más talentoso de los compositores mexicanos fue Silvestre Revueltas, quien murió recientemente.¹ Su fallecimiento fue una gran pérdida para la música mexicana. Desgraciadamente, los músicos de México se han dividido en dos bandos: aquéllos que siguen a Revueltas y los que ponen en primer plano y veneran a Chávez; y en algunos casos, el antagonismo se ha vuelto tan amargo que incluso compositores norteamericanos están tomando partido en la controversia; un estado de cosas de lo más deplorable puesto que no hay una polémica intrínseca involucrada. Revueltas, junto a todos los otros músicos de México, obtuvo mucho a través del estímulo que Chávez dio a la vida musical de la ciudad de México. Revueltas, independientemente tenía talento y, sin duda, hubiera compuesto obras excelentes sin la influencia de Chávez. Sin embargo tengo la razonable certeza de que la presencia cercana a él de otro compositor de primera fila, fue un estímulo patente para Revueltas. Solo, es difícil concebir que hubiera podido lograr para la vida musical mexicana, lo que Chávez en general alcanzó...

Chávez tiene la independencia y seguridad del punto de vista que, con frecuencia, caracteriza al autodidacta. Tuvo algo de ayuda y enseñanza en el seno de su propia familia,² enseguida fue a Europa, donde viajó extensamente, particularmente

en Alemania y Francia poniéndose en contacto con los grandes músicos de ambos países. El evitar un estudio formal le impidió adoptar cualquier culto estrecho unidireccional, o asimilar las ideas de cualquier profesor dominante. Aceptó sólo tales ideas y técnicas conforme convenían a sus concepciones ya formuladas acerca de cuanto él quería que su propia música llegara a ser. Aceptaba críticas de músicos reconocidos —de varios países— a sus obras, y era capaz de equilibrar sus comentarios por contraposición comparativa. Regresó a América con una idea clara del entrenamiento profesional europeo, sin ser atrapado por éste o exagerar su importancia. A continuación de los viajes europeos, permaneció durante un tiempo en Nueva York ampliando sus contactos artísticos. En 1921 la Secretaría de Educación de México le encargó escribir la música para una ambiciosa producción escénica *El fuego nuevo*, un ballet concebido en forma bastante novedosa. Esta obra, aunque en cierta forma poststravinskiana en estilo, tiene una potencia evidente y grandes arranques. Asimismo convenció al mundo musical moderno que había ahí un nuevo talento de primera fila. Su éxito, sin embargo, se vio más o menos limitado al grupo de los modernos. Los músicos conservadores tanto en México como en el extranjero se levantaron con ira contra lo que calificaban como agresivo, horriblemente disonante y de forma distorsionada. Los románticos echaban de menos su droga favorita consistente en armonías brillantes y, en consecuencia, la hallaron falta de contenido emocional. Sin embargo, su poder venció en contra de toda oposición y Carlos Chávez tuvo así su lanzamiento como compositor importante en la escuela "moderna".

El propósito —como compositor— de Chávez es lograr una música que sea más lineal que super-armónica. Sus líneas son muy simples, excepto en algunos momentos contrastantes bastante cortos, de súbita complejidad. Esas líneas de sonidos musicales están unidas conjuntamente para preservar su independencia, en vez de ser amalgamadas armónicamente. Al análisis, cada línea melódica será básicamente diatónica, pero tendrá unas cuantas e inesperadas notas atonales³; fluirá a lo largo (de la obra) en un ritmo justamente simple simple con interjecciones ocasionales de irregularidades contrastantes; su relación armónica con las otras partes será fundamentalmente consonante, pero habrá algunas disonancias hirientes ahí donde puedan ser más mordaces. La forma, aunque original, está organizada de manera tal que pueda reconocerse en ella (de nuevo) la idea primordial del contraste colocándose en un primer plano. Cada movimiento tiene habitualmente una consistencia estilística a fondo, de modo que nunca se crea la impresión de muchos elementos dispersos y borrosos, como es el caso en la obra de tantos compositores que aspiran a trabajar con materiales contrastantes. El argumento principal a favor de la afirmación que proclama a Chávez un genio —y no me sorprendería en absoluto, si fuera clasificado como tal por otros además de mí— es su manera extraordinaria de hacer que los contrastes puros, completos, parezcan inevitables en el flujo de su música.

Todo esto se encuentra inherente en *El fuego nuevo*, pero difícilmente se realiza en plenitud. Pueden percibirse aun influencias externas, así como climas difusos de cierto modo; ninguna de estas características aparece en sus obras posteriores.

El estilo desnudo, que le ha ganado su fama actual, puede observarse quizá por primera vez en sus tres *Sonatinas* (1924); una para piano solo (la mejor de las tres), otra para violín y piano y la tercera para chelo y piano. En ellas hay un maravilloso sentido del clímax, un sentido de marcha inevitable hacia el frente para llegar a un punto dado; y cuando finalmente esto ocurre, no hay desilusión alguna. Sin embargo, aún en las *Sonatinas* hay confusiones, hiper-complejidad y algunos vestigios de estilo europeo.

Fue alrededor de esa época, no obstante, que su interés por la música mexicana le hizo dejar a un lado otros temas y emprender algunos viajes, llenos de problemas, a regiones distantes donde la música indígena permanecía ajena a influencias de fuentes exteriores. Los descubrimientos efectuados en esos viajes le llevaron a un primer rango entre los musicólogos de nuestro tiempo. La música que descubrió es de extraordinario interés y Chávez la ha dado a conocer en varias ciudades de México, así como Nueva York, a través de ejecuciones públicas y en un excelente álbum de discos utilizando instrumentos nativos. La influencia de estas audiciones en la obra de todo un grupo de jóvenes compositores mexicanos, ha sido profunda. Pero en ninguna parte ha sido tan perceptible como en el propio Chávez. Sus obras posteriores, tales como *La sinfonía india* (1936) y *Sinfonía Antígona* (1933) han llegado a la simplificación. Toda escoria ha sido descartada, no hay más [...] ornamentos; cada nota es significativa y necesaria. La música no es una imitación de lo primitivo. Más bien, a través del cultivo constante de la música primitiva, ha llegado a un punto de simplicidad donde todos los elementos innecesarios son eliminados. Su *Sinfonía proletaria* (1934), escrita para ser un llamado a los marginados de México cumple en verdad esta misión; hecho que por sí mismo debería probar a qué grado Chávez el moderno, ha crecido (o madurado) hasta llegar a ser Chávez el compositor con resonancias populares, con un atractivo popular.

Las composiciones escritas en el periodo de transición en la evolución de Chávez, incluyen *H.P.* (1931). Originalmente era una obra para orquesta, pero más tarde fue utilizada escénicamente —muy en forma ornamental— en Filadelfia por Stokowski, el infatigable campeón y amigo de Chávez. *H.P. (Caballos de vapor)* delata aún la influencia de Stravinski; y es culpable de su mucho relleno innecesario. La puesta en escena, en que los bailarines cruzaban el foro de un salto, envueltos en vestuario fantástico que representaba gasolinera, piñas y otros objetos relevantes para la economía mexicana, era demasiado sobrecargada como para satisfacer el ideal de severidad exagerada hacia el que se han orientado los esfuerzos de Chávez a partir de ese momento. *Energía* (1925) [...] es asimismo típica de este periodo. En esta partitura excesivamente disonante y rítmicamente compleja, aun cuando la “energía” que publicita está presente, el total es un producto bastante híbrido. Mayor impulso o empuje indígena puede encontrarse en la estructura más simple de *Los cuatro soles*, ballet basado en una antigua leyenda mexicana, donde la música ha sido concebida con amplios alcances sonoros y momentos conmovedores de excelente contraste.

A pesar de sus muchas diversificaciones hacia terrenos de la dirección de orques-

ta y educación, Chávez no ha experimentado ninguna laxitud en la composición. Sus obras orquestales más recientes lo ubican como uno de los compositores más importantes del mundo, en virtud de su gran sobriedad, originalidad directa hacia una nueva sencillez, y uso diestro de materiales auténticos. Si existe alguien que pueda llamarse un compositor americano, Chávez es uno. No hay compositor en el mundo cuya raigambre en los recursos de su propio país sea tan clara.

¹ Este ensayo fue escrito por Cowell (1897-1965) en 1941.

² Cabe precisar: Carlos Chávez recibió sus primeras lecciones de piano de su hermano Manuel. Continuó sus estudios pianísticos con "una Srita. Asunción Parra, y más tarde con dos músicos importantes, Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón" (Herbert Weinstock.) Sólo en la composición, Chávez fue enteramente autodidacta.

³ Imposible saber cuál es el sentido de la frase de Cowell: "primarily diatonic, but will have a few unexpected atonal notes". Se trata quizá de algunos sonidos ajenos al contexto tonal específico y concreto en que se lleva a cabo la escritura del fragmento; pero, en ese caso: ¿no resultarían contradictorios, aunque fuera sólo ligeramente los términos "cromático", inherente al recurso, y "básicamente diatónica" utilizados por Cowell poquísimos antes en la redacción del texto?

Maestro que me escuchas:
si he robado tu fuego,
aquí está.

Carlos Pellicer,
Fuego nuevo en honor de José Clemente Orozco

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

Claudia Veites
*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artísticas*

José Antonio Robles Cahero
*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez*

Mónica Navarro
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Carlos Chávez. Un constante renacer
se terminó de imprimir en noviembre de 1996 en

El tiro fue de 1,000 ejemplares

Carlos Chávez Ramírez (1899-1978), protagonista a la vez privilegiado y polémico de la vida musical mexicana del siglo xx, no cesa de atraer la atención de todo estudioso serio de nuestra música. En el pasado su vida y obra provocaron la dedicación afectuosa de plumas como las de Copland, Weinstock, Bal y Gay, Halffter y García Morillo; hoy Gloria Carmona, Leonora Saavedra, Robert Parker, Max Lifchitz y José Antonio Alcaraz realizan un admirable trabajo de investigación, análisis, edición y crítica que justiprecian cabal y rectamente las múltiples dimensiones de la obra y la trayectoria de Chávez.

Los textos que aquí se publican han sido escritos por José Antonio Alcaraz (México, 1938) en el transcurso de varios decenios. Su compilación, con justicia demandada, manifiesta con nitidez tanto un depurado ejercicio crítico como una devoción por Carlos Chávez, devoción —ciertamente— no exenta de probidad musicológica, ni carente de inflexible sentido examinador.

El autor ha preferido dejar casi intocables las notas que en su mayor parte componen la antología. Se preserva así la condición oportuna y sincera del texto periodístico, de cuya elocuente virtud para registrar un instante específico carecería un estudio de pretendidas objetividad y profundidad.

Juan José Escorza



CENIDIM

