

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



SILVESTRE
REVUELTAS:
ESCRITOS

MARGIT FRENK:
MÚSICA Y POESÍA EN
EL RENACIMIENTO
ESPAÑOL

GERARDO
DENIZ
HABLA
DE MÚSICA

LEIRIS: LA ÓPERA,
MÚSICA
EN ACCIÓN

CASTRILLÓN:
ANGÉLICA
MORALES

NAVARRO:
EZRA
POUND,
EL MÚSICO

ESTRADA: LA SUITE
EN BACH

POESÍA DE BORGES, FRAIRE, DÍAZ MIRÓN Y WORDSWORTH
ORESTANO: VERDI / BRENNAN: DISCOS / VOLPI: EL TRÍPTICO DE KLEINBURG

ENERO DE 1990



33



CENIDIM

\$ 10,000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES
Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS
ARTES
Víctor Sandoval
Director General

Martín Díaz y Días
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico*

Josefina Alberich
*Subdirectora General de Educación
e Investigación Artísticas*

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Luis Jaime Cortez
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"*

Paulina Campderá
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas
e Internacionales*

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de Redacción: Luis Ignacio Helguera

*Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter † / Antonio Russek /
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Moisés Ladrón
de Guevara / Juan Villoro
Diseño: Bernardo Recamier*

Precio del ejemplar: \$ 10,000.00 en el país. Dlls. 10 en el extranjero.

Suscripción anual \$ 35,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 35 en el extranjero.

Distribución: Paulina Campderá. *Directora de Difusión y Relaciones Públicas, INBA*
Subdirección editorial, Reforma y Campo Marte. Módulo C, Tercer piso, Tel.: 395 97 86

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Registros legales en trámite.

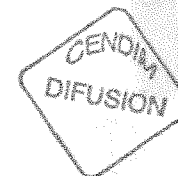
GENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. IX, No. 33, enero, febrero, marzo de 1990

GENIDIM
DIFUSION



SUMARIO

| | | | |
|--|----|--|----|
| Presentación | 3 | María Teresa Castrillón | |
| Antonio Navarro | | Angélica Morales | 56 |
| Ezra Pound, el músico | 5 | Margit Frenk | |
| Michel Leiris | | Música y poesía en el Renacimiento español | 59 |
| La ópera, música en acción | 14 | William Wordsworth | |
| Salvador Díaz Mirón | | Poema | 70 |
| Dos poemas | 20 | Luis Alfonso Estrada | |
| Francisco Orestano | | La suite en Bach | 71 |
| Guisepe Verdi, mediterráneo universal | 22 | NOTAS SIN MÚSICA | |
| Jorge Luis Borges | | Jorge Volpi Escalante | |
| Caja de música | 33 | Triptico de Gerardo Kleinburg | 88 |
| Gerardo Deniz habla de música (conversación con Luis Ignacio Helguera) | 34 | Juan Arturo Brennan | |
| Isabel Fraire | | Discos | 92 |
| Cuatro poemas | 48 | COLABORADORES | 98 |
| DOCUMENTOS | | Tercera de forros: Lección de música por Thomas Bernhard Pautas de Bernardo Recamier | |
| ● Silvestre Revueltas | | | |
| Escritos | 50 | | |

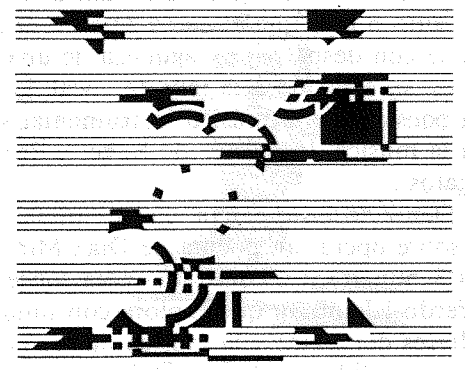


OPARAU

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

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACIÓN



Entre los escritores hay quienes escuchan música y quienes no la escuchan, quienes le profesan una devoción que puede rayar incluso en la infidelidad a su propia vocación y quienes sencillamente no gustan de ella. Hay también quien alcanza en la vida la felicidad de dedicarse a la literatura y a la música, felicidad que tuvo Ezra Pound, quien incurrió ávidamente en la composición, como nos refiere con detalles Antonio Navarro en el ensayo que abre esta vez nuestra revista. Eduardo Lizalde cuenta que en cierta ocasión, en Buenos Aires, le llevó a Borges su disco con poemas de *El tigre en la casa*. Borges agradeció mucho el obsequio, pero confesó que no tenía tocadiscos. Un ciego al que no se le ocurre conseguirse un tocadiscos, pues sencillamente, es porque no le hace falta. Pero en su poema "A Johannes Brahms" -recogido en *Pauta* 13-, Borges le dedica un canto humilde -"Mi servidumbre es la palabra impura"- y algo arrepentido a la música. En el hermoso poema, poco conocido, del gran poeta y prosista argentino que ahora publicamos, volvemos a sentir más que el amor a la música, la nostalgia de ese amor, un amor que quisiera resolverse en fusión ideal.

Muy diferente es el caso del poeta Gerardo Deniz, quien acusa grave melomanía e inaugura en *Pauta* un ciclo de conversaciones con escritores -melómanos, se entiende- sobre música que se alternará con nuestras entrevistas habituales a músicos. Creemos que siempre será de

interés el punto de vista no profesional, no especializado, pero informado, peculiar y personal de quienes se han dedicado a la palabra escrita y cultivan, tanto o más que el amor de ésta, el del mundo de los sonidos. Deniz habla con desparpajo y agudeza de una gran diversidad de tópicos musicales: su aversión a la música vocal, la superioridad de la música sobre la poesía y de la música instrumental sobre la música vocal, la ironía en la música, la música de Ravel y Prokofieff, la afición de Ravel por los gatos...

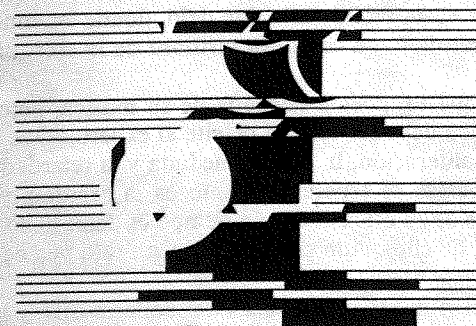
Para tormento de Deniz, lo acompañan en este número páginas de Orestano y Leiris sobre ópera, un poema de Díaz Mirón dedicado a Verdi –otro más a Schubert–, así como una nota sobre un reciente libro de cuentos de Gerardo Kleinburg que explora con innovación narrativa esas nupcias peculiares del teatro y la música que se consuman en la ópera.

Otras formas de relación y comunión entre la música y la literatura, concretamente la poesía, encontramos en esta entrega: la música como materia de inspiración lírica, en el poema de Wordsworth y el primero de los poemas, de sensitiva transparencia, de un próximo libro de Isabel Fraire; la penetración filológico-literaria, musicológica e histórica en la interrelación íntima de música y poesía durante el Renacimiento en España del admirable ensayo de Margit Frenk.

Para los que prefieran la música en estado puro, tenemos un justo homenaje a una de las mayores pianistas mexicanas, Angélica Morales, escritos poco difundidos de Silvestre Revueltas que escaparon a una significativa recopilación reciente, la segunda y última parte del estudio de L. A. Estrada sobre la suite en Bach, y a Brennan en su discoteca, a cada número de *Pauta* más vasta y envidiable.

L. I. H.

EZRA POUND, EL MÚSICO



ANTONIO NAVARRO

A la memoria de Gerhart Muench

1.

En el año de 1974 el crítico S. J. Adams expuso una conferencia en la Universidad de Toronto, Canadá, intitulada *Ezra Pound and Music*.¹ El tema, ciertamente, dio motivo a un interés inmediato entre el público asistente a dicha plática (público formado principalmente por estudiantes de artes y letras), y que por lo mismo descubrió una nueva faceta –quizá por muy pocos conocida– entre los múltiples oficios y aficiones que el poeta norteamericano Ezra Pound (Hailey, Idaho, 1885-Venecia, 1972) gustó de hacer: fue jugador de *football* y tenista; llegó a ser campeón de esgrima, y en el ajedrez no movía mal los alfiles, además de ser un buen carpintero.

Pero no sólo eso. Pound también fue músico y compositor.

Efectivamente, su relación con la música se dio bajo diversos acercamientos/acercamientos, no sólo en la teoría –como crítico y organizador de conciertos– sino en la práctica de la misma.

Por principio habría que referirse a la comunión de raíces entre la poesía de Pound y los textos y música medievales; su parentesco no es casual si encontramos que el autor de los *Cantos de Pisa* (1925-1956) siempre estuvo atraído por las especies y condimentos literario-musicales que los trovadores y troveros supieron conjugar en sus cantares. El interés del poeta hacia la música medieval se asocia de alguna manera con su conocimiento puesto en las literaturas romances; como ejemplo, su libro *The Spirit of Romance* (1910), un intento por definir el encanto de la literatura pre-renacentista de la Europa latina.² De ahí que la propia obra de

Pound se muestre con un rostro por el que asoman expresiones rodeadas de aires antiguos, entre otros elementos de forma y estilo. Aquí conviene recordar los conceptos vertidos en la vasta bibliografía que dejó, donde las innovaciones técnicas y verbales lo muestran hoy día como un virtuoso de la escritura.

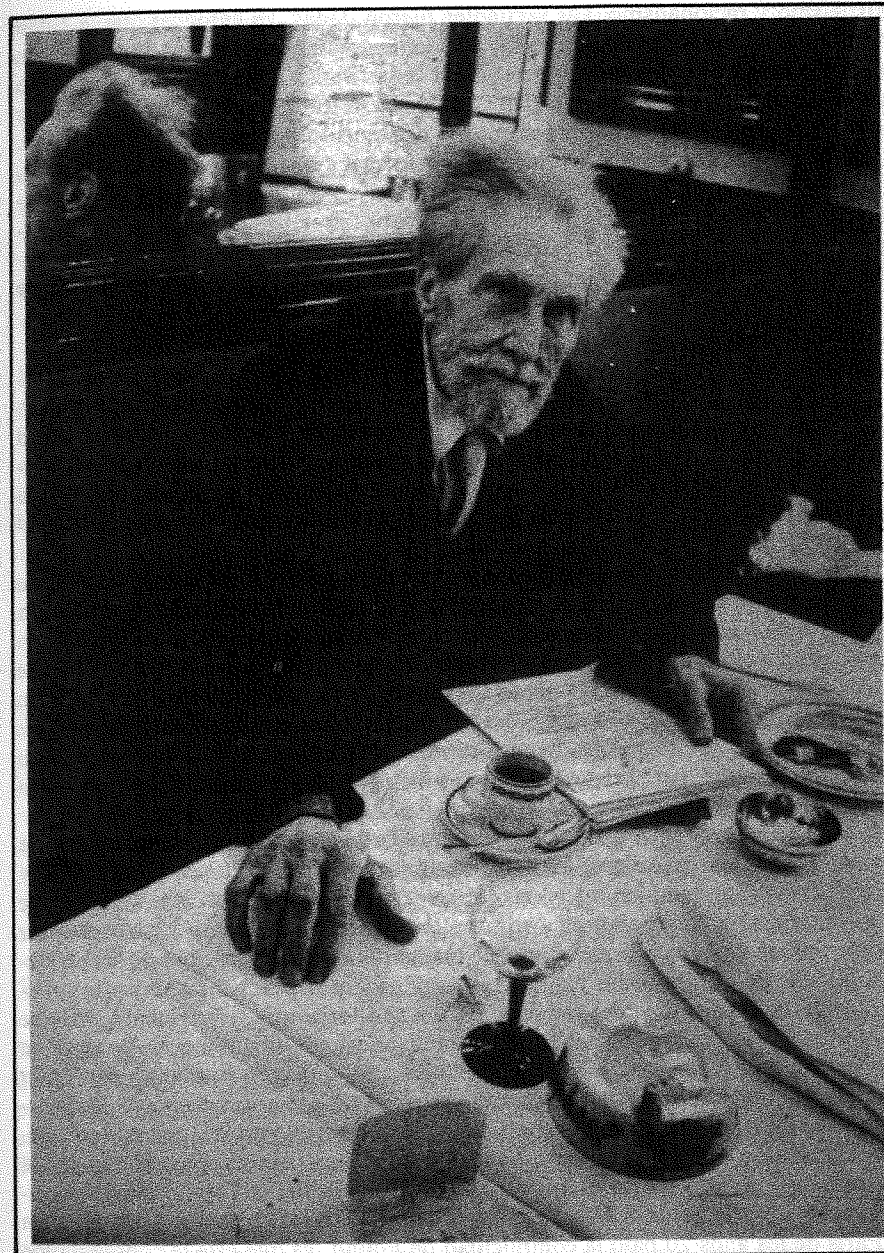
No es necesario que un poema dependa de su música, pero si depende de su música, esta música debe ser tal que deleite al experto. Que el neófito conozca la asonancia y la aliteración, la rima inmediata y la retardada, simple y polifónica, como un músico se espera que conozca la armonía y el contrapunto y todas las minucias de su oficio. Ningún tiempo es demasiado para estos asuntos o para cualquiera de ellos. Aun cuando el artista rara vez necesite estas cosas.³

Pound percibió en el ritmo la substancia vital de la música y la poesía. El ritmo —escribió— determina el tono y la melodía; el tono se identifica por el número de frecuencias percibidas por el oído; las variaciones del tono definen la melodía. En la poesía la frecuencia sonora de las vocales o consonantes produce, también, un tono; el *cambio* de frecuencias modifica el sonido en su altura, es decir, lo vuelve grave o agudo, y la *variación* determina la línea melódica.

Escribió artículos y dio conferencias sobre este tipo de asociaciones, música-poesía, ritmo-verso, después de haber leído *The Interpretation of Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* (1915) de Arnold Dolmetsch, cuyo libro significó una influencia notable para los conceptos expuestos por el poeta.

Escuchando el concierto de Bach en La menor, me preguntaba si la parte del violín debía fluir a través del concierto como agua incolora. Imposible *saberlo* de la audición de la reducción para piano de la orquesta. Uno tendría que escuchar un cierto número de interpretaciones con orquesta para *saberlo*. Hubiera sido una intención legítima y altamente distinguida por parte del compositor el hacer la fuerza que une a tan gran composición casi imperceptible (localmente).⁴

De esta manera su interés hacia la música se trasluce en los vasos comunicantes. Su gusto está concentrado, primeramente, en la teoría llevada a través de una labor de investigación con miras a rescatar algunos compositores de la Edad Media. Desde el canto de las liturgias latinas del siglo VII hasta las misas del siglo XV se abre el tiempo memorable donde la cultura occidental va gestando la música que ha de permanecer en la resonancia milenaria; labrada como las mismas esculturas de la Catedral de Orense; en la pulsación de las liras de aquellos cantores que nos miran y retienen con sus ojos de piedra. Tiempo en que Occidente decide escribir su propia historia: Bizancio es la decadencia; Grecia la iluminación fértil. La división trazada por la mano de *Otón el Grande* nos hace creer en una Edad Media y en un Renacimiento: aquella es la teocracia infinita conducida por la imagen del culto religioso; éste, la monarquía finita medida por el progreso de la historia.



Ezra Pound

Misticismo y racionalismo. Las vertientes fueron dadas. Es entonces que la Edad Media aparece como un fenómeno del occidente cristiano, con la evidente omisión del canto bizantino (aun cuando se conservan los *modos*), floreciendo así el canto latino. Aquí la música se hace consciente por su escritura: se desea su permanencia en la mente del hombre. Ya es testimonio del espíritu de progreso en la historia. Como lenguaje, se espera su evolución/transformación. La música deja el círculo ritual para entrar en el desarrollo de la técnica. Su estudio se inicia para dar evidencia de los siglos que han de registrar las distintas etapas de la cultura occidental. El tiempo la ha devuelto. Descubrimientos, revisiones, transcripciones, restauraciones... Poco a poco se va recuperando la memoria. Despiertan las gárgolas. Se encienden las catedrales. Todo se ilumina.

2.

Siendo un joven estudiante de música en la Universidad de Pennsylvania, Pound realiza su tesis con el tema *Trovadores Provenzales*, considerando la correspondencia entre la poesía y la música. Ampliando este trabajo, en 1913 publicó una antología de transcripciones musicales (textos y partituras) de nueve músicos medievales.⁵

Algo similar llevó a cabo con los conciertos que organizó bajo la nominación de *Settimana Vivaldiana*, en Siena, Italia, el año de 1939, donde dio oportunidad a rescatar del olvido al músico barroco Antonio Vivaldi (1676-1741), el cual hoy en día ocupa un sitio inmejorable en el repertorio y gusto musicales del mundo; parte de su obra se hubiera perdido para siempre sin la intervención de Pound. "Con 309 conciertos de Vivaldi sin ejecutar yacientes en Turín cuando esto escribo, es tan inútil como idiota hablar de cultura musical en Europa".⁶ Toda esta pasión por el mundo musical antiguo viene precedida por la influencia que tuvo de su amigo Arnold Dolmetsch.⁷

Si bien es cierto que la extraña intuición de Pound y su conocimiento acerca de la poesía acertaron en valorar las construcciones literarias de Joyce (1882-1941) y Eliot (1888-1965), también fue revelador respecto a la música (el caso Vivaldi). De la misma manera como empezó a editar a los jóvenes escritores, así dio a conocer a un grupo de novatos compositores que inauguraban el modernismo de las primeras décadas de nuestro siglo y que aún permanecían marginados del medio artístico y de la expectativa del público; de un auditorio que, ciertamente, más se conforma en la tradición. Pero Ezra Pound apoya particularmente la obra de George Antheil (1900-1959), autor norteamericano, quien en su música del *Ballet Mécanique* (1925) representa de manera excepcional la mecanización de la sociedad occidental portadora del capitalismo, de un espíritu eminentemente urbano. La partitura de Antheil está escrita para 16 pianos, una pianola, percusiones y una hélice de avión, además de incluir otra serie de artefactos sonoros: yunques, campanas, bocinas de automóviles y sierras circulares. Antheil provoca escándalos en el París de los años 20 bajo la complicidad de Pound, ya que éste le conseguía los

conciertos para presentar sus composiciones a un público europeo que vio llegar a un músico del nuevo mundo con una sonoridad igualmente nueva que recreaba la dinámica de las grandes urbes de hierro de Norteamérica. Otros compositores favoritos del poeta fueron Igor Stravinsky (1882-1971) y Edgar Varèse (1885-1965), quienes de igual manera habían sido interpretados por primera vez en los conciertos organizados por Ezra Pound, donde al mismo tiempo atacaba el repertorio común y su difusión complaciente. En Londres también patrocinó audiciones de música moderna entre 1917 y 1920, "mientras lograba mantenerse dando conferencias, publicando alguno que otro artículo y ayudándose con las pequeñas cantidades que ocasionalmente le mandaba su padre, gracias a que su estilo de vida era la de un estudiante pobre" (Isabel Fraire).

En Rapallo, pequeño puerto italiano, sumó este entusiasmo con varios conciertos durante la década de 1930, contando para ello con la valiosa colaboración del pianista y compositor alemán Gerhart Muench (1907-1988). En aquel puerto vivió Pound el resto de su vida, y es en esta etapa cuando se dedica a escribir con mayor dedicación: ensayos, artículos periodísticos, poesía. Desde Rapallo —a través de la correspondencia— siguió influyendo en revistas, editoriales y escritores. Para entonces ya andaba contando sus 40 de edad.

La técnica británica de la composición del verso es tan confusa, le falta tanta variedad y construcción estrófica, cuando incluso es cantable eficientemente, que un buen músico, como Lawes, interesado en las relaciones y contratensiones de las palabras y la melodía cambió a otro campo de mayor interés.

Idem Debussy. Como Mr. Atheling y yo hemos insistido, las canciones de salas de conciertos francesas de los 1890s estaban generalmente en una misma línea melódica. La interminable serie de nieblas y nabos en la métrica francesa no le daba al compositor ninguna oportunidad. Apretando los labios, proyectándolos dos pulgadas hacia adelante, comprimiendo la voz por una especie de esponja en la nariz, el cantante y/o el compositor agotaron todas las formas posibles de entonar esa clase de verso. La chançon de café estaba viva. Yvette fue la heredera de las épocas, y Debussy volvió a Villon y a Charles d'Orleans para su obra maestra cantada.⁸

3.

La literatura que él dedicó a la música se concentra principalmente en artículos que se han reunido en libros como el *ABC of Reading* (1934), antología que surgió precisamente de la época de Rapallo. Ahí menciona que el mejor volumen de crítica musical que ha encontrado es el dedicado a Stravinsky, escrito por Boris De Schloezer.⁹

Boris De Schloezer, en el interín, hace la observación, a propósito de Stravinsky, de que la melodía es la cosa más artificial de toda la música. Lo más alejado



Ezra Pound

de todo lo que está allí no más en las sonoridades accidentales de la naturaleza.¹⁰

Otros textos aparecerán en *Guide to Kulchur* (1938). En todos sus escritos aflora un estilo sumamente original, explosivo de intuiciones certeras, siempre lúcido. Su lectura traduce pronunciamientos fundamentales para la interpretación de la cultura.¹¹ “Creo que confundimos *tiempo*, o medida, con lo que se denomina *cadencia* o movimiento. La medida define la cantidad e igualdad (regularidad) de los pulsos-sonidos; cadencia es propiamente el espíritu, el alma que tiene que adquirir”.¹² Tales conceptos los escribió Pound con la referencia de la lectura que hizo de *L'Art de Toucher le Clavecin* (1717), del músico barroco François Couperin (1668-1733). La idea del discurso musical toma presencia cuando se logra identificar la sintaxis de las estructuras sonoras en un lenguaje que se enlaza por motivos y partículas, significantes como la escritura misma. Así como la literatura nos remite a imágenes discursivas por vía de su articulación, la música –según la visión del poeta– alcanza los mismos estados, “todo el mundo siente algo sobre ello”, nos dice. En su interior narra cada pasaje sonoro bajo la traducción de sus emociones. La melodía nos cuenta un sortilegio, por un momento destellan los signos en volúmenes que suenan a diferente intensidad, que se reflejan en infinidad de matices. He ahí una idea del discurso musical.

El autor de los *Cantos* (1915-1949) y *Patria Mía* (1912/1950) escribió también, en 1924, un *Treatise on Harmony* (*Tratado de armonía*). Es un intento –no del todo logrado– de sustituir los modelos tradicionales en la organización del ritmo y su métrica por otros no tan comunes, así como revalorar las sonoridades armónicas del *impresionismo* francés de principios de siglo para llevarlos al extremo de sus posibilidades disonantes. Había que ir contra la tonalidad por la *atonalidad*. Pound se adhiere con estas ideas al *futurismo*, más que coincidir, por ejemplo, con la teoría científica atonal-dodecafónica de Arnold Schoenberg (1874-1951) y la Escuela de Viena. En su *Tratado de armonía* Pound expresa su interés con respecto al trabajo compositivo hecho por los entonces jóvenes músicos.

Como ya lo había señalado, el descubridor y visionario Pound se mueve más por la intuición para suponer en la armonía una prolongación de la escritura innovadora y pionera de los elementos musicales del siglo XX. En las páginas del *Tratado de armonía* pone de manifiesto el conocimiento que el poeta guardaba hacia esta disciplina artística, partiendo necesariamente de la monodía trovadoresca hacia los compositores de la primera mitad de nuestra centuria; muestra asimismo un intento novedoso en la métrica y ritmo musicales con respecto a la poesía, sugiriendo compases de medida poco comunes en su notación.

4.

Las composiciones musicales escritas por Ezra Pound comprenden apenas un mi-

núsculo catálogo, el cual se desconoce casi en su totalidad. Sin embargo puede afirmarse con seguridad que su afición por la música fue una más de las múltiples experiencias vividas en torno al mundo de la creación y del conocimiento; no es de extrañar pues su parentesco con cualquier monje benedictino.

Ante la falta de material necesario para descubrir y analizar este capítulo inédito de su vida uno desearía que pronto alguien se aboque a la investigación de su obra musical. Por lo pronto disponemos de algunas páginas pautadas que el poeta escribió en 1920 y 1926: la ópera *El testamento* (Villon) y el *Hommage à Froissart*, respectivamente. A través de ambas es posible llegar a una aproximación y conocer su afinidad con la música antigua. Estas partituras nos arrojan una pequeña luz sobre el sentimiento musical del Pound; la melodía y el ritmo que aquí se inscriben denotan un aire medieval, como danza que baila entre el humor y la melancolía. La escritura musical del poeta resulta discreta, sencilla en sus elementos de progresión interválica, así como transparente en sus componentes armónicos. Curiosamente existe una semejanza entre la estética musical concebida por Pound y su propia creación que se muestra en cada una de las partituras que registra el breve catálogo. A las ideas condensadas que se registran en la crítica y la teoría se opone una música de ingenua sencillez.

Enumero a continuación los títulos de las obras musicales de Ezra Pound:

1. *El testamento* (Villon) (1920-23), ópera en un acto, basada en poemas de François Villon (1431-1465). La escribió con la ayuda del músico norteamericano George Antheil, y fue estrenada en París en 1926. Se representó en 1931 y en 1962.

2. *Hommage à Froissart* (1926), pieza para violín y piano, compuesta en honor de Jean Froissart (1337-1410), cronista francés, estudioso del feudalismo en el siglo XIV.

3. *Cavalcanti* (1932), ópera inconclusa sobre poemas de Guido Cavalcanti (1225-1300).

4. *Trovadores provenzales* (1913), canciones para voz y piano. Arreglos y transcripciones sobre poemas medievales.

Como información adicional, me permito citar este último comentario de Pound, particularmente referido a su ópera *El testamento* (Villon):

Mi *Villon* no puede ser explotado. No ha causado una revolución en la ópera por razones que no son en nada obvias y que no son en manera alguna halagadoras para el l.h.b.

Cualquiera que sean los defectos de la obra, esto queda bien establecido: yo estaba sentado en Rapallo en la cocina del electricista cuando el *Villon* fue radiado desde Londres, y no solamente sabía quién lo estaba cantando (si es que conocía a los cantantes), sino que pude distinguir las palabras y el sentido de las palabras.

La música es hasta ese punto un comentario sobre, o una elucidación de, la forma de las palabras y posiblemente de su significado, o si se prefiere, de su

contenido emotivo (...) El *Villon* ha sido cantado. Ha sido radiado. Será cantado de nuevo, y eso no lo agotará. Siempre he querido que fuese cantado en una *baraque de foire*. Aguantará el tono nasal de un áspero canto al aire libre. Aguantará el ruido del penique en la pianola de monedas. Podrá ser representada en un teatro de títeres.¹³

5.

Si François Villon –se dice– es el poeta moderno de la Edad Media, Pound será con certeza el poeta medieval del siglo XX. Su mundo se desgrana en imágenes maravillosas con toda la tradición que se conserva en los libros de cantigas y poemas, de misas y liturgias de la Europa luterana. Todo imaginado en el interior de frascos y pomos verdes como alquímicas conservas, esperando la mano inmiscuida que destape aquello para hacerlo flotar en un esparcimiento de deidades y sorpresas.

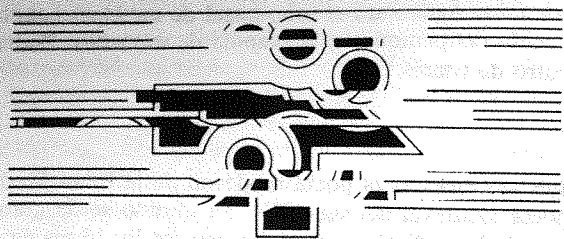
Así, Ezra Pound se diluye en la química del tiempo para conservar sus elementos en cierne. Su lengua mineral aún modula la cantiga de los siglos.

Diciembre de 1988/enero de 1989.

Notas:

1. *Ezra Pound and Music*, editado por R. M. Schafer (Nueva York, 1977).
2. Por el año de 1903, siendo un adolescente, Pound ingresa al Hamilton College en Clinton, Nueva York; ahí descubre la poesía provenzal a través de su profesor de literatura, William Pierce Shephard. En junio de 1905 –a la edad de 20 años– obtuvo su maestría en filosofía y letras, especializándose en literatura antigua.
3. Ezra Pound, *Antología*, Ed. Visor, Madrid, 1979, pp. 174-175.
4. E. Pound, *Guía de la Kultura*, Ed. Felmar, Madrid, 1976, p. 239.
5. Para la elaboración de este trabajo contó con la ayuda del pianista y compositor alemán Walter Rummel (1887-1953).
6. E. P., *Guía de la Kultura*, p. 240.
7. Arnold Dolmetsch (1858-1940), clavecinista y laudista, especializado en música antigua. Pionero en la difusión a través de conciertos, empleando instrumentos originales y cuidando el estilo de la época. Destacan sus estudios y transcripciones de obras de compositores del periodo barroco: Corelli, Purcell, Couperin y Haendel.
8. E. P., *Guía de la Kultura*, p. 370.
9. Boris De Schloezer (1881-1969), filósofo y crítico musical. Entre sus trabajos teóricos se encuentran: *A. Scriabin* (Berlín, 1923); *I. Stravinsky* (París, 1929); *Introducción a J. S. Bach* (Ensayos musicales) (París, 1947) y *Problemas de la Música Moderna* (París, 1959).
10. E. P., *Guía de la Kultura*, p. 368.
11. La edición en español de *Guide to Kulchur* (ver nota 4) se debe a la cuidadosa traducción de José González Vallarino. En sus páginas se reúnen varios textos dedicados a la música.
12. Citado por Leonard Unger en *American Writers*, Vol. III, University of Minnesota, 1972, p. 464.
13. E. P., *Guía de la Kultura*, pp. 369/371.

LA ÓPERA, MÚSICA EN ACCIÓN



MICHEL LEIRIS

Para René y Mary-Jo Leibowitz

Una escena de ópera que nunca deja de conmoverme con sólo ser ejecutada convenientemente es, en el último acto de *El trovador*, el célebre "Miserere"; al patético lamento de la soprano situada en primer plano sobre el escenario se asocian —en un sorprendente mosaico de estilos— el canto brillante del tenor, que supuestamente encerrado entre los muros de una prisión permanece tras los bastidores, y los clamores o murmullos de un coro de carácter religioso, que también proceden de algún punto oculto, aunque éste sea imposible de localizar con exactitud. Así pues, distribuyéndose en espacios muy distintos, suenan en nuestros oídos dos veces claramente discernibles (la de aquella mujer que vemos lamentarse y la voz un poco retirada que emite el personaje invisible) y —salmódica de un miserere— una difusa masa coral cuyo lugar de origen, oculto por la escenografía, sólo sabemos que está más lejos de nosotros que el foso donde la orquesta desempeña su papel de cuarto elemento en esa constelación musical y espacial.

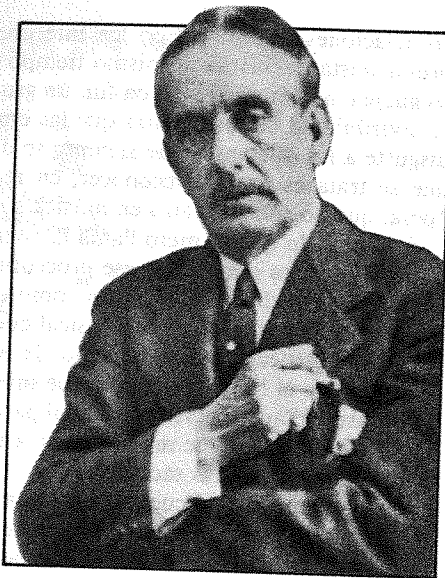
Quienes consideran vulgar toda obra trillada (como ocurre con *El trovador*, tan difundida que uno de los trozos de jazz más antiguos es una adaptación del "Miserere" y después los hermanos Marx hicieron una película maravillosamente burlesca basada en una representación de esa ópera, a lo cual se agrega la espeluznante parodia del "Miserere" que el Crazy Gang, grupo londinense, presentaba en una revista del Victoria Palace hace unos diez años), aquellos a los que obsesiona el temor de mostrarse demasiado "buen público" pensarán que Verdi ha movido, como lo hace a menudo, hilos sumamente gruesos: situación de melodrama abordada con el recurso de efecto consistente en el empleo de contrastes estilísticos, marcados con tanta más fuerza cuanto más esa diversidad se ejemplifica mediante

las relaciones respectivas de los intérpretes con el escenario, en este caso: una protagonista que actúa al mismo tiempo que canta; una voz *off* como se dice en lenguaje cinematográfico y, en fin, un grupo de voces que relega a último término la invisibilidad de los coristas que las emiten y su falta de personalidad. Aunque disguste a los diletantes que siempre se dicen de paladar delicado, en los hilos de que se trata es preciso reconocer, en realidad, los medios por excelencia de la ópera, que no sólo es teatro en música sino también música en un espacio teatral.

En efecto, lo que primero llama la atención es la constancia con que los compositores de ópera emplearon ese procedimiento, desde principios del siglo pasado hasta nuestros días. Tantó antes como después de Verdi, en quien se observa el caso extremo de una división musical que responde a una división de la escenografía (corte vertical para el cuarteto de *Rigoletto* con el duque y la doncella que juguetean en el interior del albergue mientras afuera el bufón y su hija intercambian frases amargas; corte horizontal para el último cuadro de *Aída*, abajo el tierno dúo de los amantes que mueren en una tumba del templo y arriba los cantos y las danzas sagrados de las sacerdotisas y luego la plegaria de la hija del faraón), a la que recurrieron con frecuencia los italianos: en *Norma* y en *Los puritanos*, Bellini a veces no sólo hace cantar al coro entre bastidores sino que, en esta última ópera, también introduce un llamado de cornos y luego, en el acto III, muestra al héroe que da rienda suelta a su dolor mientras la heroína loca deambula y canta detrás de una ventana; en *El barbero de Sevilla*, Figaro ataca en el foro su famosa aria y, en *Lucía de Lammermoor*, un lejano ruido de fiesta viene de la parte posterior del teatro en el curso de la escena que precede a aquella de la firma solemne del contrato matrimonial; más cerca de nosotros, en *Tosca*, el procedimiento interviene en diversas ocasiones (en el segundo acto, lo que desde el aposento del barón Scarpia se oye de la velada real, en la que canta la bella Floria, tras el interrogatorio del patriota entregado a los verdugos, y al principio del tercero, que se desarrolla en una terraza del castillo de Sant'Angelo, el canto del pastor que pasa al pie de la fortaleza). Exactamente lo mismo ocurre por el lado de la ópera tanto alemana como austriaca: Weber lo empleó en el episodio infernal del *Freischütz* (voces demoniacas a las que se mezclarán aullidos de perros y chasquidos de látigo); en Wagner aparece todo en *El buque fantasma* y en *Tristán* con los coros de los marineros, en *Sigfrido* con el ave cuyo canto comprende el vencedor del monstruo y en *Parsifal* con las "voces de niños que cantan bajo la cúpula" de que ha hablado Paul Verlaine; en fin, Richard Strauss lo usa en *Salomé* (Iokanaan profetiza desde el fondo de su pozo), y Alban Berg, quien en *Wozzeck* restablece el procedimiento de la orquesta en escena (clásico también, puesto que se aplica ya en el *Don Juan* de Mozart), obtiene un efecto muy dramático del gemido de Wozzeck desaparecido en el estanque. Tampoco podríamos olvidar el papel del coro tanto visible como invisible en *Boris Godunov* y, por lo que toca a la ópera francesa, los rumores de la plaza de toros en el último acto de *Carmen*, el aria cantada entre bastidores por la joven campesina en *Rey a pesar suyo* de Chabrier y el coro marino que, en el segundo acto de *Peleas*, demuestra que ni siquiera Debussy desdeñó recurrir a



Richard Wagner



Giácomo Puccini

ese procedimiento, aunque se propusiera crear una atmósfera musical antes que subrayar musicalmente las peripecias del drama (pese a que el cierre de las pesadas rejas del parque a espaldas de Peleas y Melisanda inocentemente culpables se exprese mediante la orquesta).

Los anteriores son sólo unos ejemplos, citados casi al azar del recuerdo, y no es dudoso que, por poco sistemática que fuera, una búsqueda permitiría multiplicarlos. Pero, en realidad, importa mucho menos mostrar la constancia de ese procedimiento que desentrañar su significado. Ahora bien, éste aparece con mayor claridad si se considera que también se usa corrientemente otro procedimiento, distinto aunque, como hemos de ver, persiga una finalidad del mismo orden.

El que al final del primer acto y luego en el último cuadro del *Don Juan* de Mozart se sitúen músicos en escena, que en el segundo acto de *Tristán* se oigan fanfarrias de caza provenientes de detrás de los bastidores o que las trompetas de *Aída* estén en manos de músicos que figuran en el desfile de las tropas egipcias victoriosas, todo ello representa una integración (visible o no) de la orquesta a la acción, mientras que, por el contrario, en el "Miserere" son los cantantes los que, con una sola excepción, se ven, si no sustraídos a la acción y anexados a la orquesta, al menos empleados con discreción. Aunque cada uno de los dos procedimientos se presente en cierto modo como negativo del otro, ¿no se trata, en ambos casos, de sustituir la simple división entre cantantes e instrumentistas, unos en escena, otros ante sus atriles, por una organización más compleja? Las cosas se



Alban Berg

desarrollan como si el compositor empleara voces e instrumentos concediendo capital importancia a una distribución material concebida, no en función exclusiva de la audición, sino en el entendimiento de que la música de ópera cobra su verdadero sentido en relación con realidades supuestas, una de cuyas partes privilegiadas se inscribe en el espacio escénico, ora amueblado profusamente, ora dejado a los protagonistas e incluso a uno solo de ellos, ora promovido a la categoría de única parte visible de una región más vasta donde respiran otros seres cuya presencia sólo puede adivinarse. Dentro de los propios límites del escenario y más allá de ellos se ha instaurado un espacio vivo que modulan múltiples tipos de separación –auditivos o casi palpables– y que es lugar de vaivén no sólo para los personajes (que entran, salen y se desplazan) sino para la música instrumental misma, sea que algunos ejecutantes se inmiscuyan en la acción, sea que las circunstancias de ésta encuentren –otra variedad de ósmosis– su expresión directa en la orquesta, como cuando Puccini introduce en el prelude del último acto de *Tosca* el tañido de las campanas de Roma que (según dicen) él había señalado con la mayor preocupación por el realismo y del que, combinado con otros temas, se había valido para una especie de *collage* musical. Cierto, esos procedimientos no son patrimonio exclusivo del teatro lírico (el otro teatro también puede hacer que los actores hablen al paño o que toquen invisibles fanfarrias y se produzcan otros ruidos entre bastidores). Pero es en el teatro lírico donde su empleo, dejando de ser puramente ocasional, da lugar a desarrollos de cierta amplitud, lo que sin duda obedece a la naturaleza misma de la ópera.

Lejos de ser simple resultado de la suma de una acción dramática y de una composición musical, la ópera es música en acción que por encima de su valor emotivo (serio o cómico) toma literalmente al teatro como *teatro de operaciones*. Aquí el canto-variedad sumamente estilizada de la palabra— se muestra de manera orgánica relacionado con los elementos inmediatamente “teatrales” que son las posiciones respectivas de los personajes, sus desplazamientos, sus apariciones y sus mutis, en un juego en que la música sigue reinando y, por lo tanto, la orquesta no puede desempeñar el papel pasivo de un fondo sonoro sino que (evidentemente, en diversos grados según las épocas y según los compositores) se encuen-

Mozart

tra mezclada con la intriga, aunque permanezca en su foso o se despliegue para invadir el escenario y penetrar eventualmente incluso tras el decorado. En ese teatro, la obra parece tener como especialísima razón de ser la de provocar el surgimiento de un espacio intensamente sensible que diferirá del espacio neutro donde con demasiada frecuencia, en el teatro hablado, solo tiene lugar la elocución y la ilustración espectacular de un texto. Especie de *espacio sonoro* se diría, que sugiere no solo el ordenamiento de los sonidos en una arquitectura imaginaria, sino también la asombrosa pluralidad de sus orígenes, la movilidad cuando menos de una parte de éstos, la atribución de partes vocales claramente distintas a cantores en situaciones diversas y los cambios que se operan entre la música que emana de este lado de la rampa y el canto (cuando no la música) producida del otro lado por ejecutantes cuya cantidad y cuyas relaciones mutuas varían de manera manifiesta. Al menos en sus formas tradicionales, ¿no incluye la ópera además de la obertura orquestal que expone los temas esenciales, una sucesión de recitados,



arias, dúos o conjuntos numéricamente más o menos importantes cuya sola alternancia, a ras de las tablas si pudiera decirse, dibuja ya los marcos que llenarán el argumento y su puesta en escena? Así pues la invención musical y el movimiento dramático son interdependientes, y ello hasta la imbricación perfecta de la mayor parte de la obra, no siendo entonces la acción sino música en imágenes y la música es acción transformada en resonancia insidiosa o apremiante. Ver la música cogida en las redes de un espacio afirmado de manera siempre nueva por la marcha del mecanismo escénico y sentir al mismo tiempo que escapa de esa red para instalar el espacio vibrátil donde nos hemos de hundir, ello constituye el milagro de la ópera. Y a fe de las ejecuciones correctas que se puedan haber oído (ejecuciones difíciles en vista de la multiplicidad de factores que intervienen) se está tentado a sugerir —parafraseando a Charles Baudelaire, según el cual “la música cava el cielo”— que en este caso la música cava y esculpe el espacio teatral a la manera como la disposición interior de un edificio barroco anima su geometría y abre perspectivas.

Que un coro de demonios subterráneos amenace a don Juan a punto de bajar a los infiernos, que Verdi, para el “Miserere”, encierre a su tenor en una torre de la que sólo se muestra el anverso, que en otra parte explote musicalmente la dicotomía de un decorado visto en corte, que al bloque de instrumentos reunidos exactamente ante nuestras butacas se mezclan las campanas de Roma o que algunos escapen de su foso, sea con gran pompa, sea subrepticamente, esas distensiones del aparato escénico normal, esas manifiestas intrusiones del drama en la orquesta o los desdoblamientos de ésta con el propósito de crear otro plano sonoro e instituir una “música en la música”, del mismo modo que existe un “teatro en el teatro” (de lo que nos ofrecen ejemplos el *Hamlet* de Shakespeare, *La ilusión cómica* de Corneille y muchas otras obras), tales procedimientos aparecen en definitiva como simples aplicaciones paroxísticas de lo que yo pienso que es la regla de oro de la ópera: una estrecha alianza de la música no únicamente con el mundo ficticio de las situaciones dramáticas y de los caracteres asignados a los diversos personajes, sino también con esta realidad concreta: la situación espacial de los intérpretes. Que éstos caigan o no dentro del campo visual, tanto su disposición como sus acercamientos, separaciones, desplazamientos solitarios y la formación de grupos más o menos voluminosos y más o menos homogéneos, para cantos alternativos o simultáneos, son elementos fundamentales en la prodigiosa combinación de sonidos, palabras articuladas, ritmos, ademanes, posturas e imágenes que hace de la ópera un teatro total, no sólo porque en ella intervengan las diversas artes, sino también porque la combinación de contrarios que se produce eleva el espectáculo al más alto grado de tensión.

En la ópera, efectivamente, la expansión lírica (en el más amplio sentido de esta expresión) se une a un rigor de movimiento de relojería, mientras la música traspasa lo ilimitado a un espacio cerrado, en lo más vivo del cual se realizan evoluciones, por decirlo así, ajedrecísticas.

GIUSEPPE VERDI, MEDITERRÁNEO Y UNIVERSAL*



FRANCESCO ORESTANO

Traducción de Guillermo Fernández

Lo que más impresiona en Verdi es su sinceridad de hombre y de artista. En él todo era genuino. Genuina su vida, genuino su arte.

Sentimientos, afectos, pasiones, vínculos familiares, amor, amistad, gratitud, fidelidad a los deberes cívicos, apego al terruño, a la patria y a la religión; orgullo, enemistades, aversiones y rencores, todo lo experimentaba y vivía desde lo profundo de las posibilidades humanas. Dolor y alegría, tormento y éxtasis, serenidad y desesperación, cordialidad y cólera, satisfacción propia y remordimiento se desarrollaban en él, en su naturaleza, de manera plena y libre. Era capaz de reír como un núnem y de llorar como un niño. Vuelven a la memoria las experiencias faustianas: “todos los dolores infinitos, todos los gozos infinitos”. Y todo permanecía fijado en su memoria, porque las experiencias se imprimían profundamente en su ánimo y allí se conservaban, por así decirlo, en una inmanencia total durante toda la vida. Jamás olvidaba nada.

Se podía observar un aspecto de su autenticidad en el hecho de que nunca negó

* Este es un fragmento del discurso que su autor pronunciara en la Künstlerhaus de Múnich el “15 de febrero de 1941-XIX (los números romanos indican los años del *nuevo imperio* italiano), durante la *Semana Verdiana*”.

En el *Dizionario Generale degli Autori Italiani Contemporanei* hallamos lo siguiente: “...Nació en Alia, Palermo, en 1873; murió en Roma en 1945. Filósofo. Estudió en Palermo y en Leipzig (...) Orestano sostiene que el superrealismo es la única filosofía verdaderamente italiana que pueda superar el subjetivismo (y por ello es escepticismo) idealista. No hay experiencia que no se refiera a una realidad en sí, independiente de la experiencia misma, objetiva y dotada de continuidad y regularidad de presentación, y a una realidad subjetiva, independiente del objeto: experiencia que Orestano llama ‘integral’ y que hay que entender en el significado más vasto que sea posible.”

Dicho discurso fue publicado por la Reale Accademia D'Italia, en el fascículo 3 de las *Celebrazioni Verdiane*, en 1941-XIX (!).

su origen campesino; es más, de buen grado le gustaba evidenciar que a menudo aparecía en él “el aldeanito de las Roncole”, y tuvo una destacada predilección por el campo y la vida campesina. A su origen campesino se debía tal vez su excesiva precisión y hasta cicatería en cuestiones de dinero, y de seguro su horror instintivo a la publicidad en torno de su nombre y de su persona. Los campesinos no dicen ni les gusta oír que pronuncien su nombre (una especie de tabú). Verdi solía decir: “cuando digo mi nombre me disgusto conmigo mismo”.

En todo caso, no era sino sinceridad del sentir, vivir y obrar de acuerdo con “ese no sé qué de natural”, “ce naturel” –como también decía Verdi–, que tanto apreciaba en los grandes italianos; en Manzoni, por ejemplo, como una característica típicamente nacional y que los demás encontraban en él. De ahí esa inmediatez en el ser y el obrar, esa espontaneidad en el gozo y en el sufrimiento, esa repugnancia contra toda pose y afectación. Y cuando llegaba la hora del dolor, lo aceptaba en toda su plenitud, sin disimulo ni vanos consuelos. Sabía apurar hasta la última gota el cáliz amargo. Y eso estaba bien. ¿Por qué? Porque “quien nunca ha comido el pan empapado con sus propias lágrimas; quien jamás ha pasado las noches llorando en su propia cama, ése no Os conoce, ¡oh Potencias Celestes!”.

Como Goethe, Verdi también aprendió, a través del dolor, a conocer las potencias celestes que dominan la vida humana, el corazón del hombre y la suerte de la humanidad. Aprendió a conocerlas al entender lo que significaba la destrucción de su dulce nido largamente anhelado –dos niños y la adorada esposa muertos–; y por propia experiencia supo cuánto mal y cuánta miseria pueden ocasionar en el mundo la envidia, las viles intrigas, las ambiciones desmedidas, la vulgar incomprensión y la mezquina estrechez del corazón. Sin embargo también aprendió por propia experiencia el desquite de la vida, la puntual e invencible, la victoriosa e incoercible supremacía del espíritu.

Todo el drama de la vida de Verdi se reflejó en su arte con la misma sinceridad, con la misma simplicidad e inmediatez. Por esta razón su arte es auténtico. Por ello sus óperas, desde la primera juventud hasta su extrema vejez, se sucedieron en una especie de toma y daca polemizando con su mundo y su destino. Por ello encontramos en ellas todo lo humano, y cada quien puede oír en el canto de Verdi la voz de los propios afectos y pasiones, de las alegrías y los dolores de los hombres. De verdad, como lo cantó D'Annunzio en *La muerte de Giuseppe Verdi*:

él extrajo sus coros de la infima
vorágine de la muchedumbre acezante.
Le dió voz a esperanzas y lutos,
lloró y amó por todos...

Esta es la raíz de lo universal y lo eterno en el arte de Verdi.

El segundo rasgo de su naturaleza era el *coraje*. Necesitaba mucho coraje, mucha fe en sí mismo para afirmar la propia personalidad artística libremente y en su plena originalidad, mientras el mundo entero repetía la música de Rossini, Bellini

y Donizetti, consideradas insuperables, soslayando a los menores: Pacini, Petrella, Ponchielli y algunos otros que también tenían su público, por lo menos en Italia.

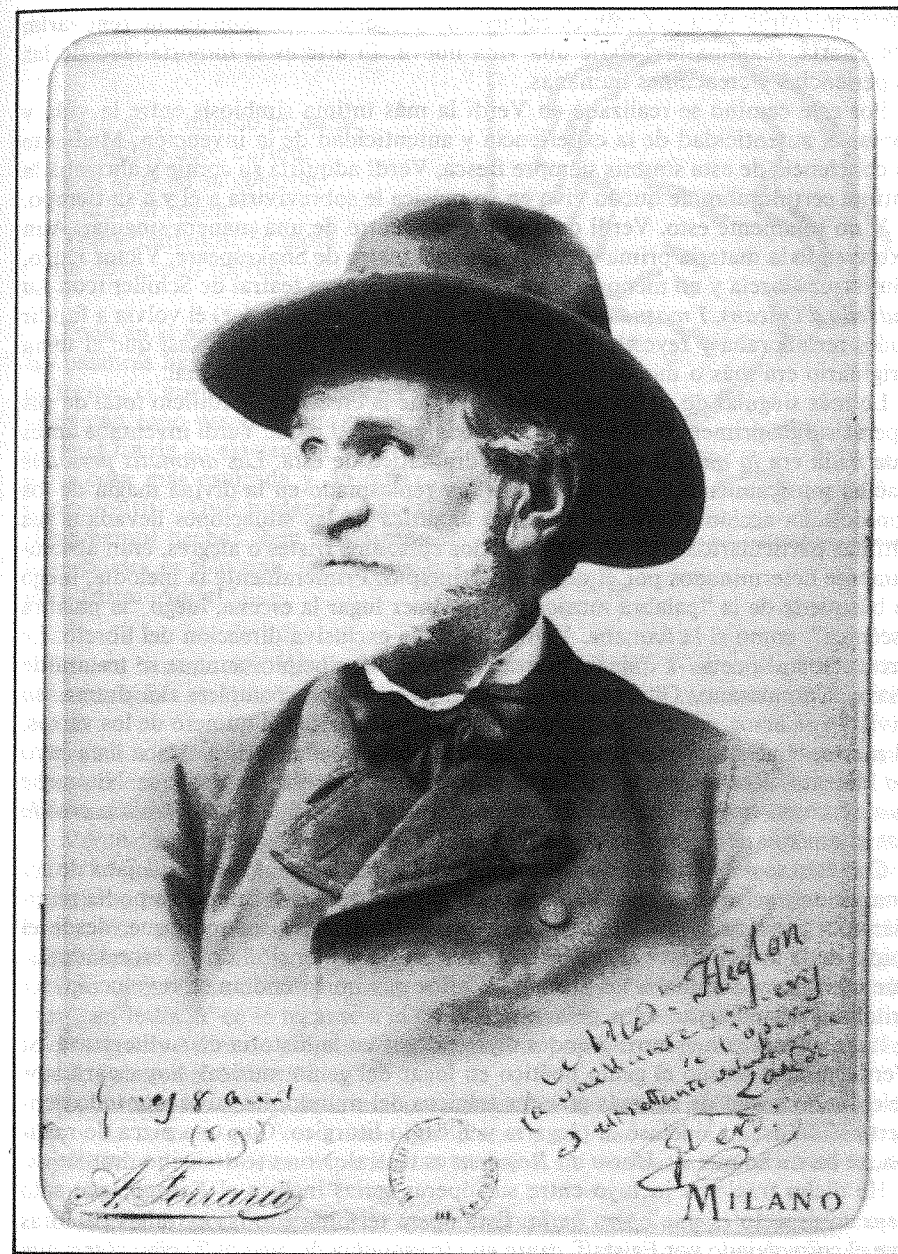
A pesar de todo, Verdi logró recorrer sus propios caminos e imponer su soberanía. Tampoco le faltó el coraje cuando su gran coetáneo Richard Wagner (ambos nacieron en 1813) apareció en el horizonte y realizó su arrolladora revolución. También en esa ocasión Verdi, siempre dispuesto a aprender, aprovechó lo que le pareció bueno de las nuevas experiencias artísticas y continuó impertérrito por su propio camino. Tuvo realmente el coraje y el orgullo de estar solo y de no escuchar sino su propia voz. Cuando dejó de ir en busca de otros, como Zaratustra, “avanzó y avanzó hasta no encontrar a nadie, estaba solo y únicamente se encontraba de nuevo a sí mismo”.

Algo más. Una *certidumbre* interior sostenía este coraje. Precisamente la certidumbre de que él, Verdi, con su música introducía en el mundo una *realidad* nueva, verdadera, viviente.

En su época se hablaba mucho de *realismo* en el arte, sobre todo en el teatro y en la ópera. Y el iniciador fue Donizetti. Sin embargo había muchos equívocos. Verdi tenía su propio concepto de la *verdad* del arte en general. El “libro” de Manzoni era “un libro verdadero, verdadero como la verdad. Oh, si los artistas pudieran entender alguna vez esta *verdad*, ya no habría más músicos del pasado y del porvenir; tampoco poetas puristas, realistas, idealistas, ni poetas clásicos y románticos, sino poetas, pintores y músicos verdaderos”. De la misma manera se expresó al contemplar el cuadro *Los obsesos* de Domenico Morelli: “es una pintura que es poesía, y poesía que es verdad; es verdad... ¡que es verdad!”. Y lo mismo decía respecto de la música de Wagner: “es música verdadera, en la que hay vida, sangre, nervio”.

Sin embargo en una ocasión, a propósito del “colorido local” y de la música descriptiva de *Aida*, Verdi expresó esta fórmula inesperada que tiene el valor de un tratado: “Imaginé que (Egipto) debía de ser así. Copiar lo verdadero puede ser una buena cosa, pero inventar lo verdadero es mejor, mucho mejor”. Y en otra parte abundaba el asunto: “parece que hay contradicción en estas palabras: *inventar lo verdadero*; pero pregúnteselo al papá (Shakespeare)... difícilmente pudo haberse topado con un ser tan desalmado como Yago y jamás, pero jamás, con ángeles como Cordelia, Himógenes, Desdémona, etc. Y sin embargo ¡son tan verdaderos!”.

Por *verdadero* en la poesía y en el arte, en la pintura y en la música, Verdi entendía, pues, no lo que está objetivamente dado y fielmente imitado, sino una realidad que tiene origen en el espíritu humano y es, por lo tanto, inventada, imaginada, creada por el hombre, y, no obstante, contiene los atributos de la realidad objetiva y de la vida. Una realidad tal se dispara desde las hondas corrientes tectónicas de la vida y del espíritu. Ésta, por lo tanto, no es una copia, porque constituye una libre multiplicación de las experiencias y de los acontecimientos humanos, un acrecentamiento y enriquecimiento del mundo humano. Y esta realidad poética, artística, musical es una substracción al azar del tiempo. No puede



Verdi

morir mientras existan hombres capaces de acogerla en su espíritu; de renovarla, resucitarla, reanimarla y darle una vida nueva. El arte es la inmortalidad de las experiencias y creaciones humanas.

Por este camino se realizaba en Verdi la más íntima simbiosis entre la vida y fantasía, autenticidad de la experiencia y autenticidad de la invención. Mediante la conciencia de esta síntesis siempre fresca, Verdi adquiría su coraje y abrigaba la íntima certidumbre de que lo vivo en su música le sobreviviría a él y a su tiempo.

Y no solamente esto. Verdi desarrollaba su teatro de una manera singular. Aun extrayendo la materia prima de sus óperas del teatro de Shakespeare, Víctor Hugo, Gutiérrez García y no menos de cuatro veces de la obra teatral de Schiller (con *La pulzella d'Orleans*, *I masnadieri*, *Cabbala e amore* y *Don Carlos*) él volvía a fundir todo, reelaboraba y revestía todo el conjunto de principio a fin, así que el tema originario era más o menos un pretexto para una creación personal.

Lo más singular de su procedimiento era que la creación, el edificio total de sus óperas surgía primeramente en el reino de la música. Lo que Verdi inventaba antes que nada era *la música* y el desarrollo dramático de ésta. Las *dramatis personae* nacían musicalmente. Todo era asumido y replasmado en la divina magia de los sonidos. La acción y hasta la sucesión analítica de las situaciones llevada a sus últimas particularidades y contrastes, a los episodios tristes o alegres, eran absolutamente determinados por él desde un principio. Primeramente la melodía, luego la búsqueda de la "palabra musical"; en primer lugar la escena, luego "la palabra escénica", como él la llamaba. Verdi asumía la exclusiva dirección del libreto. Le presentaba al poeta —a quien tiranizaba desde un principio, aunque se tratara de Piave, Cammarano, Ghislanzoni o Boito— la urdimbre completa del drama, su división en actos, cuadros y escenas; incluso les prescribía el número de los versos, el metro, el acento, todo. Muy a menudo sucedía que la música estaba lista pero no el texto. Realmente Verdi vivió en carne propia ese proceso que Nietzsche supuso como origen de todo el teatro griego: *el nacimiento de la tragedia creada por el espíritu de la música*.

Con esto se daba también la unidad espiritual del drama. La ópera dejaba de ser una serie de arias, cavatinas, cabalette y florituras, en cuyos intervalos podía reiniciarse la conversación en los palcos. Ahora la ópera era un todo que, desde el inicio de la acción hasta el desenlace, requería de la atención de los espectadores, que aferraba y dominaba los ánimos. Y a los que no entendían su revolución, les gritaba: "¡Ustedes son unas pelucas!".

Italia cuenta con escasos grandes dramaturgos en la historia de su literatura. Si Verdi hubiese tenido el genio poético en lugar del genio musical, hoy estaríamos celebrando a uno de los más grandes trágicos del mundo. En su mente todo convertíase en drama, incluso la plegaria y el canto litúrgico. Con una pizca de malicia, se ha dicho que su *Messa da Requiem* es teatral. No es teatral sino dramática.

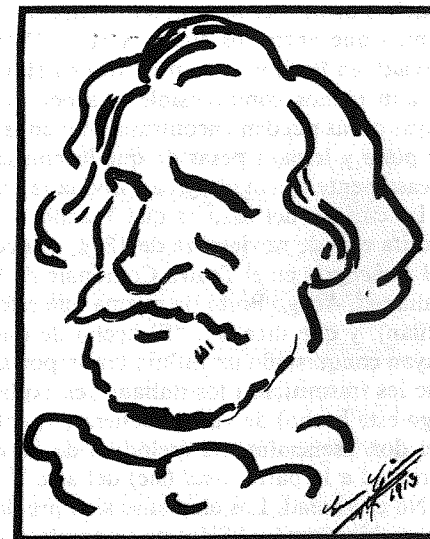
He dicho trágico e incluyo entre sus óperas serias incluso el *Falstaff*, que sólo bajo un aspecto es una *opera buffa*. Esta ópera termina con las extrañas palabras que el coro, guiado por Falstaff, canta en ese esquema de *fuga buffa* ejemplar y que

es una especie de caricatura de la más seria de las composiciones:

Todo en el mundo es burla,
el hombre nace burlón,
falla la fe en su corazón,
le falla la razón.

¡Todos burlados! Se mofa
de otros todo mortal...

¿Todo en el mundo es burla? En estas palabras hay precisamente un eco de lo que el mismo Verdi decía en su vejez con tono desconsolado, al acercarse el fin de su existencia: "La vida es la cosa más estúpida y, lo que es peor, inútil. ¿Qué podemos hacer? ¿Qué hemos hecho? Bien sintetizada, la respuesta es sólo una, humillante y muy triste: ¡Nada!"



Verdi por Caruso

En esta lamentación Verdi está de acuerdo con Falstaff. Y en estas palabras tan amargas quizá resuena todavía el eco de la nunca olvidada catástrofe de su paternidad.

Vayamos ahora al último punto, el cual nos permitirá la más cabal aproximación a la personalidad de Verdi y tal vez nos descubra su esencia más íntima. Una confrontación con Wagner puede servir en el desentrañamiento de este asunto. Verdi decía música al referirse al *canto*. Y en el canto quería expresar sobre todo "el grito humano" de todas las pasiones y de todos los efectos del hombre. Asimismo creía que la música italiana siempre había sido fundamentalmente el canto. Por eso desde un principio estuvo en contra de la difusión de la música instrumental en Italia, a la cual llamaba una "planta fuera de clima". Por algún tiempo también se declaró en contra de la moda del "sinfonismo orquestal alemán" en Italia. Y en lo tocante a la polifonía, recomendaba el regreso ("volvamos a lo antiguo y habrá un progreso") a los célebres polifonistas italianos de la música vocal, Palestrina, Marcello.

Por fortuna las óperas de la madurez muestran una mejor comprensión de todo esto y de todo lo que Verdi supo apropiarse y servirse de los nuevos modos de expresión y de las nuevas experiencias teatrales, sin desviarse de sus metas fundamentales.

Pero estaba equivocado al decir que la música italiana siempre había sido canto, porque los dos Gabrielli, Torelli, Corelli, Vivaldi, Sammartini, los dos Scarlatti y

muchos otros fueron también compositores de aquella música instrumental y sinfónica que entre los siglos XVI y XVIII se difundió en Europa. El influjo de Vivaldi en Bach y de Sammartini en Haydn es hoy reconocido por todos. Su error es aún menos comprensible al saber que él estudió a todos esos compositores, cuyas obras pueden encontrarse aún en la Villa de Santa Agata, con anotaciones de su puño y letra, a pesar de que la música instrumental y sinfónica italiana fuera escasamente ejecutada y casi olvidada en los años juveniles de Verdi.

Lo curioso del caso es que Wagner también se equivocaba en una carta suya escrita el 7 de noviembre de 1871, es decir seis días después de la cálida acogida del *Lohengrin* en el Teatro Comunale de Boloña, carta dirigida “a un joven amigo italiano”, Arrigo Boito (la misma que éste tradujo y publicó en *La Perseveranza* de Milán), y que dice así: “El hecho de que en los últimos cien años los alemanes hayan conquistado un influjo tan importante en el perfeccionamiento de la música que les transmitieron los italianos es explicable (si se desea considerar como fisiólogo este hecho) de varias maneras, y, entre otras, porque los alemanes, al carecer del don esencialmente melódico de la voz, han debido aplicarse con profunda seriedad a la parte *tonal* (sic) del arte”!

No es verdad. Los alemanes siempre han cantado, y han cantado bien. Reza un proverbio alemán: “Siéntete tranquilo donde se canta; los hombres malos no cantan”. Es más: los alemanes han cultivado en sus cantos corales precisamente esa polifonía vocal de la que Verdi se ufanaba como si ésta fuera un privilegio de la música italiana. En sus orígenes, el coro italiano, especialmente en la Italia meridional —heredera directa de la música antigua—, era a una sola voz; y la música vocal polifónica en Italia, en nuestros siglos XV y XVI, fue introducida aquí por Flandes, desde el norte y por un pueblo de estirpe germánica. Palestrina tuvo dos maestros flamencos en la “Cappella papale”. Por lo demás, la índole musical del pueblo alemán no se revela solamente en su música, sino —según mi punto de vista— preponderantemente en su lengua, la cual es, más que cualquier otra, onomatopéyica y la que mejor describe objetos y actos con sus sonidos.

Mientras los dos Maestros se engañaban sobre la situación histórica y las verdaderas causas, ambos estaban en lo justo al reconocer que entre la música italiana y la alemana debía existir una diferencia.

Verdi le escribió a Hans von Bülow, el cual lo había saludado en una carta con estas palabras “¡Viva Verdi, el Wagner de nuestros queridos Aliados!”: “si los artistas del norte y del sur tienen diversas tendencias, ¡está bien que sean diversas! Todos deberían mantener los caracteres de su propia nación, como lo dijo muy bien Wagner. ¡Dichosos ustedes, que aún siguen siendo los hijos de Bach! ¿Y nosotros? También somos hijos de Palestrina; un tiempo tuvimos una gran escuela... ¡y nuestra!”

Por su parte, en la citada carta de Wagner a Boito y en otros pasajes, el compositor alemán reconocía “la incomparable feracidad del itálico genio”, la natural originalidad de la música italiana, y admiraba sobre todo a Rossini y Bellini.

Sólo que la verdadera razón de su diversidad esencial, que ellos llamaban apre-

Página manuscrita de Rigoletto, 1850, 1851

suradamente *nacional*, se les escapaba a esos dos grandes espíritus; y para mí este es un caso tan interesante como frecuente, en el que la verdad habla por encima de las cabezas.

Limitando nuestra confrontación entre Verdi y Wagner, me parece muy claro que Verdi se movía en la línea histórica de la poesía y del arte grecolatino, mediterráneo. Esta poesía y este arte exalta al hombre como cima y finalidad del mundo. Por eso nuestro arte es antropocéntrico y antropomórfico. Su protagonista es el hombre, y éste se halla por encima de la naturaleza. La escultura y la pintura representan principalmente hombres reales (retratos) o formas humanas a las cuales se atribuyen significados simbólicos. Los conceptos más abstractos son sensibles y se expresan mediante gestos humanos. En este arte la naturaleza tiene valor como embellecimiento o contorno, y también en este oficio secundario ella penetra tardíamente en la órbita del arte. Incluso la arquitectura toma como modelo al cuerpo humano. ¿Cómo asombrarse de que la música y el canto, el teatro y el drama humanos sean una misma cosa?

Por ejemplo, ha sido significativo en la evolución musical italiana que el *aria*, la *cantata* y la *monodia*—desde el principio de la Reforma Florentina, introducida por la Camerata de Bardi, llevada a cabo por las “Nuove Musiche” de Caccini y desarrollada con amplitud en todos los cantos a una sola voz durante los siglos XVII y XVIII—se hayan abierto paso únicamente en oposición al contrapunto. Así empezó a ponerse de relieve “los entuertos” del contrapunto (Vincenzo Galilei), luego emprendiendo una verdadera campaña en favor de la liberación de la “palabra cantada” y de la voz humana, en contra de la competencia y preponderancia de otros sonidos; finalmente, con el intento de acercar lo más posible el canto monódico al antiguo modelo griego que el reciente descubrimiento de los tres himnos de Mesomedes y los eruditos estudios de humanistas del siglo XVII hacían imaginar como algo muy sencillo. Ésta era una poderosa reacción contra el influjo nórdico, la cual volvía a llevar el momento humano a su plena validez. Este movimiento adquirió su más completo desarrollo y celebró su triunfo en el melodrama italiano.

El Verdi operista de la primera época se hallaba cabalmente en el terreno de esta tradición. Al convertirse en *dramaturgo* original e independiente, habiendo cumplido en la madurez su personal síntesis superior de canto y polifonía vocal e instrumental, siguió manteniendo con firmeza la primacía del momento humano en el drama. Ahora podía desarrollar el acompañamiento orquestal como comentario de toda la acción, pero ni una sola vez pensó en disminuir la supremacía del canto. Con esto no sólo permaneció fiel al espíritu del melodrama italiano: también se mantuvo dentro de la corriente de todo el arte mediterráneo.

El verdadero lugar de Verdi en la historia de la cultura italiana está indicado, me lo parece, de gran manera por Gabriele d'Annunzio en su “Oda a la muerte del Maestro”, cuando el Poeta hace que velen sus restos tres espíritus hermanos: Dante, Leonardo y Miguel Ángel.

Sobre él se inclinaron tres amplias frentes
terribles, con el peso
de los eternos pensamientos y del dolor:
Dante Alighieri, que sostuvo el mundo
en su puño, y en su corazón
las fuentes de la vida universal;
Leonardo, señor
de la verdad, rey de oscuros dominios,
cuya pupila vio los rayos de soles ignotos;
el férreo Buonarroti
que en duras rocas animó con altivez
los imperecederos hijos,
los rebeldes héroes
silenciosos donde el destino es derrotado.

Dante, Leonardo, Miguel Ángel; tres jueces soberanos, árbitros y constructores de la realidad humana. Ellos reconocen en Verdi a un hermano, y así

Velado fue por sus
antiguos hermanos el creador extinto.

Por ésta su profunda inherencia constitucional en la histórica y siempre viva espiritualidad italiana, Verdi pudo convertirse en el heraldo de nuestro resurgimiento nacional, y particular y deliberadamente con *Nabucco*, *I Lombardi*, *Attila*, *La Battaglia di Legnano*, *I vespri siciliani*, fundiendo en un solo coro las mil vidas y las mil voces de todo un pueblo aún desunido y discordante.

Totalmente distinto a Richard Wagner. En armonía con el romanticismo alemán y con la filosofía de Schopenhauer, quien veía en el universo una voluntad ciega y oscura, de la que dependía todo el mundo natural y humano, incluso su destino, Wagner, metafísico, hizo de la naturaleza el centro y el vértice, el principio y el fin de todas las cosas; elevó a la Naturaleza, inconmensurable e infinita, al puesto de protagonista de la realidad, de la poesía y del arte. De manera que la música debía expresar no sólo la inefabilidad de los sentimientos humanos, sino además el Infinito mismo, el juego enorme de las fuerzas cósmicas. Por ello la música estaba plenamente justificada al emplear, además de la voz humana, todos los medios de expresión posibles. Por eso el *aria* fue destronada de su solio secular, el canto humano se redujo a ser un episodio en el drama del cosmos y la música orquestal se convirtió en la sede de una acción dramática propia. Por eso mismo la melodía cerrada, escandida y ritmada por la respiración del hombre, debía disolverse y devenir *melodía infinita*.

¿Una pequeña prueba de esto? Mientras en *Rigoletto* el Nilo es simple ambientación y en *Aida* sólo el fondo de una escena, en los *Nibelungos* el Rhin, la floresta, un pájaro, un monstruo, la espada y el fuego se transforman en *dramatis personae*.

Todo el interés y el centro de la acción han sido trasladados del mundo humano a un mundo metafísico, mágico, muy poderoso, que todo lo abraza y arrastra.

Me parece asombroso que los dos más grandes dramaturgos musicales de todos los tiempos, Verdi y Wagner, aun procediendo de dos concepciones filosóficas contrapuestas —el hombre por encima de la naturaleza y el hombre en la naturaleza— pudieran sentirse a gusto en el terreno de la música pura hallándose en campos opuestos.

Verdi, que siempre fue un atento crítico de su gran émulo, proclamaba: “Wagner tiene todo el derecho de ser colocado entre los más grandes”. Y cuando el 13 de febrero de 1883 llegó la noticia de la muerte de Wagner, Verdi escribió a su amigo Ricordi: “¡Triste, triste, triste! ¡Murió Wagner! ¡Leyendo ayer el despacho estuve, estoy aterrado! No discutamos. ¡Ha desaparecido una gran personalidad! ¡Un hombre que deja una huella muy profunda en la historia del arte!” Lo mismo pensaba D’Annunzio al escribir: “¡Murió Wagner! El mundo ha perdido un gran valor”.

Wagner, por su parte, como todo gran espíritu, no era aceptado a causa de su filosofía. Él mismo tuvo la sospecha de que su camino no fuera el único en el ilimitado reino del arte y de la poesía; de que pudiera llegar el tiempo en el que la búsqueda de un elemento complementario de la propia alma estuviera por convertirse en igualmente necesaria como lo era el propio desarrollo original. Esta duda le dictó las siguientes palabras proféticas, al final de su carta a Boito: “Quizá es necesario un nuevo connubio del genio de los pueblos; y en tal caso, a nosotros, los alemanes, no podría sonreírnos una elección más bella que la del matrimonio del genio de Italia con el genio de Alemania”.

Hoy está en curso este connubio de los genios italiano y alemán. La música no es vocal ni instrumental. Es la música misma de la cual Verdi se informaba con ansia en 1860, al preguntar: “¿Cómo van las corcheas y semicorcheas de Cialdini, Garibaldi y Persano? ¡Esos son maestros a cañonazos!” De modo paralelo hoy queremos ocuparnos de otra música aparte de la de nuestros generales, almirantes y aviadores. La más alta síntesis, preconizada por Wagner en 1871, habrá de cumplirse por cierto, tras la infaltable y completa victoria, la cual será tan benéfica y fecunda que hoy difícilmente la podemos imaginar.



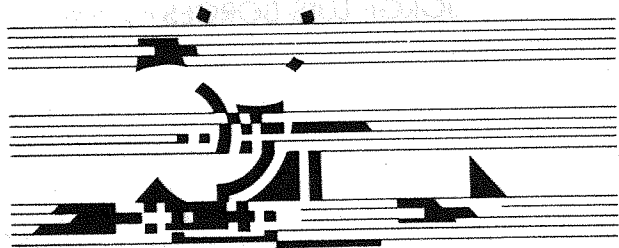
CAJA DE MÚSICA

JORGE LUIS BORGES

Música del Japón. Avaramente
De la clepsidra se desprenden gotas
De lenta miel o de invisible oro
Que en el tiempo repiten una trama
Eterna y frágil, misteriosa y clara.
Temo que cada una sea la última.
Son un ayer que vuelve. ¿De qué templo,
De qué leve jardín en la montaña,
De qué vigilias ante un mar que ignoro,
De qué pudor de la melancolía,
De qué pérdida y rescatada tarde,
Llegan a mí, su porvenir remoto?
No lo sabré. No importa. En esa música
Yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro.

(De *Historia de la noche*, 1977)

GERARDO DENIZ HABLA SOBRE MÚSICA Y POESÍA, RAVEL Y LOS GATOS, ETC.



CONVERSACIÓN CON LUIS IGNACIO HELGUERA

Departamento de Gerardo Deniz. Las persianas de bambú nos aíslan de la autopista de San Antonio y de La Luna –el luminoso supermercado, sí, suplen esta noche y otras de la verdadera–. Muchos libros y discos en librerías, de madera algunos y metálicos y enormes otros, como de biblioteca pública, pero en todo el ambiente se respira una perfecta privacidad, algo melancólica. Sobre el tocadiscos, un alebrije. Pocos muebles –“todos heredados”, dice siempre Deniz–, decorado sencillo, como en las mejores puestas en escena; lo más interesante está en la palabra suelta del personaje. Su hermosa gata, Kruzshka, ronda por ahí. El cálido ruido del whisky vertiéndose en los vasos se va entreverando con la plática...

–Gerardo Deniz, contra lo que mucha gente pensaría, demasiado frecuentemente –tú mismo lo has escrito en un agudo texto publicado en Pauta 22–, los poetas no sólo no son melómanos sino incluso ignorantes de música llenos de arrogancia, como si dijeran: “¿Música? Para qué, si ya tenemos la nuestra.” Acuérdate, por ejemplo, de Jules Renard anotando en su Diario que había dicho a Ravel, cuando éste le notificó con entusiasmo que había puesto música a sus notables Historias naturales, que “¿qué es lo que puede haber agregado a las Histoires Naturelles?”, o de Mallarmé –quien luego se retractó por completo– cuando supo que Debussy había puesto música a La siesta de un fauno y dijo: “Ah, creí que ya lo había hecho yo.” ¿Qué sucede? Tanto la música como la poesía son para el oído, pero ¿para el mismo oído? ¿Tiene alguna relación “la musicalidad de un poema” famosa con la música como tal o nada en absoluto, y se trata meramente de una metáfora manida que ha enredado las cosas?

–Yo creo que la poesía y la música no son para el mismo oído. La musicalidad de la poesía es una analogía que sólo tiene de legítima lo que tiene de cómoda. Las

palabras quieren decir cosas. Cuando son administradas de modo incoherente, o cuando se deforman o transforman en figuras arbitrarias, a mí, en lo personal, me invade en seguida un tedio sin límites. Una palabra absurda o sin sentido puede representar un valioso recurso poético, pero una docena seguidas se me vuelven una lata.

Para mí, la poesía dicha (no hablemos ya de recitada) es confusa y desagradable. Ahora bien, es asimismo posible entonar la palabra, según las normas del bel canto o según los hábitos de los pregoneros paquistanos. No sólo es posible, sino que la humanidad viene haciéndolo desde la prehistoria. No será quien me oponga a la humanidad. Los pregones tienen su lugar, y las canciones también, con moderación, sobre todo después de comer y si la letra es divertida, tortuosa o grosera: he aquí la salvación de tantas canciones populares. Pero, como venía yo diciendo, por regla general me molesta que alguien se obstine, con gran seriedad, en tomar un pobre vocablo y cantarlo sobre do-do-do o fa-si-fa. Dígame si se quiere que la musicalidad verbal y la puramente musical son distintas. Yo prefiero afirmar que no tienen prácticamente nada en común.

Esta aversión mía a la música vocal no fue innata, y tampoco obedeció a ningún sistema teórico (enfermedad que padezco poco). Comencé escuchando con reverencia *Estrellita* o *Lakmé* y acabé con *La flauta mágica* y la *Missa solemnis*, mientras empezaba a pensar para mis adentros: “qué lástima que canten”. Todo se fue haciendo solo. En fin, aunque el respeto no es mi virtud más señalada, siento que poner en solfa “el relámpago verde de los loros” es una falta de respeto, no tanto hacia la poesía, que no merece mucho, sino hacia los loros y la música.

–Y sin embargo, no pocos excelentes compositores han sido también excelentes consumidores de literatura y algunos, incluso, dotados de un gusto literario exquisito. Muchos recurrieron o recurren sistemáticamente a poemas, etc., como punto de partida –nunca de llegada, claro–, de lo que componen. ¿Por qué si la poesía es “ prescindible, farragosa”, etc., como escribes, puede imantar, por ejemplo, a Schubert, Debussy, Ravel o Berg?

–Sé que todos los compositores han hecho estas cosas. Lamento de veras mi limitación.

Ya indiqué cómo, para mí, la música vocal no existe desde hace mucho, sea de quien sea. Eso me pone en una situación muy cómoda para responder: a) los valiosos poemas que los compositores disfrutaban los conducen a escribir música cantada, la cual no me interesa, y hasta me molesta, aunque sea de Schubert o de Debussy; b) como “causa desencadenante” de una obra musical no vocal, un poema es, desde luego, tan válido como un jardín, un amor o un dolor de muelas. Son cosas, cosas, que hay quien sabe aprovechar.

–Tú no sólo sabes de melomanía sino que también sabes música. Cuéntame cuándo y cómo aprendiste a tocar el piano y por qué, si escribes que la poesía es “ prescindible, farragosa, poco de fiar, por lo general infumable” y que “fabrica, a lo sumo, mundúsculos discutibles” y en seguida pones a la música muy por encima, no te dedicaste al piano, a la composición, a la musicología o a la tuba, sino a la poesía.



Satie



Shostakovich



Página manuscrita del cuarteto para cuerdas opus 50 de Prokofiev

—Sé muy poco de música en serio. Al igual que media humanidad, entre los 12 y los 14 años tomé unas clases de piano (por gusto, no por imposición). Tengo congénitamente caído el meñique izquierdo, y la derecha maleada por un accidente de infancia, de modo que jamás habría podido tocar mucho. En vista de que no padecí al darme cuenta de ello, fue claro que no había venido al mundo para el piano, aunque fuese una experiencia valiosa, pues me enseñó a leer algo de música. De mi piano, mientras menos se hable mejor será. Hace años que ni lo abro, pues pienso en los vecinos. Otros instrumentos nunca me atrajeron, salvo para escucharlos.

De la musicología no me importa realmente sino algunos capítulos y, en cuanto a la composición, nunca he comprendido cómo puede “nacerle” ésta a alguien —lo cual me la torna aún más admirable, pues a mí no se me ocurre más que chuntata. Queda la dirección de orquesta. A lo mejor lo habría hecho yo aceptablemente. Sin embargo, cosa curiosa, creo que tal posibilidad sólo se me ocurrió cuando ya tenía 30 años, un poco tarde. Reconozco que, una vez más, no me dolió haber perdido la oportunidad. En resumen, la música activa no es para mí.

Pero este panorama negativo sería de lo más deprimente, en cuanto a mi equilibrio personal, si no aclarara enfáticamente que, músicas aparte, siempre tuve, de sobra, intereses que me apasionaban y dentro de los cuales convertía yo en oro todo lo que rozaba. Era natural que me concentrase en ellos. Ahora bien, la poesía no figuraba en la lista.

Si no alcancé tampoco aquellas metas, declaro serenamente que no fue por mi culpa. Aquí sí que sufrí, y veo que nunca me aliviaré del todo. Aquellas metas sí que eran las mías. Contar lo que ocurrió equivaldría a contar mi vida, y por esta vez me abstendré de hacerlo.

La poesía fue para mí un hallazgo tardío, a los 21 años, cuando ya estaba al cabo de la calle de escuchar música y en plena guerra cruel tratando de que me dejaran hacer aquello para lo cual sí servía. El descubrimiento de la poesía fue algo inolvidable, que me lanzó a vastas lecturas y a intentos personales, marginales pero incesantes. Sin embargo, no tardé en convencerme de un hecho indudable: si bien unos cuantos —poquísimos— poetas y poemas representaban un enriquecimiento muy estimable de mi existencia, prácticamente toda la demás poesía que leía me era indiferente y pronto insufrible. Salvo excepciones mínimas, la poesía me resultó a fin de cuentas “prescindible, farragosa, poco de fiar, por lo general infumable. En comparación con la música, la poesía fabrica, a lo sumo, mundúsculos discutibles”.

Eso sí, los intentos poéticos propios no cuestan nada; por eso, los llevé adelante —y así hasta la fecha—. Además, aunque intervinieran largas pausas, jamás se dio el caso de que tuviera que reconocerme a mí mismo que ya estaba harto de escribir, que ya no daba más de mí. La primera vez que publiqué poesía, llevaba 15 años trabajando en ella y sin pensar en publicación.

Para no hacer el cuento aún más largo, hoy en día mi poesía —o lo que sea— es absolutamente el único refugio que me queda para hacer o procurar hacer algo

mío, algo a qué entregarme. Mi poesía, digo, pues la ajena ya prácticamente ni la miro. Pero, por mucho que me ayude a sobrevivir, debo aceptar que la poesía –aparte a lo sumo de las consabidas, escasas excepciones, integradas hace mucho a mis tejidos– no es gran cosa, en resumidas cuentas. Al lado de la música es una miseria.

–*Tus poemas son para el oído. Por ejemplo, tu preciosa “Planta” nos permite oír a los pies caminantes pisando con ocio nostálgico y jugueteón las hojas secas del otoño “como una especia nada más para el oído”. Se oye eso, pero también la cadencia suave de tus palabras... De nuevo: ¿esto no es música en absoluto, o bien es sólo un paralelismo poético con su musiquilla propia sugerida por la música, como “Bruyères” inspirada en Debussy o “Mariposas” inspirada en Ravel?*

–Ojalá mis poemas fueran efectivamente para el oído, pues ésa es una de mis principales aspiraciones. Para el oído poético, se entiende, el cual funciona en silencio.

“Paralelismo poético”, dices, refiriéndote a los poemas que me fueron inspirados por “Bruyères” de Debussy o “Noctuelles” de Ravel. Pues bien, incluso ese “paralelismo” se me antoja una pretensión desmesurada. Prefiero pensar que, así como un poema o un dolor de muelas pueden desencadenar –inspirar– el nacimiento de música, también se da el caso inverso: que una música, excelsa o pobrísima, provoque una efusión poética. Forzosamente limitada. Tanto que, repito, “paralelismo” con la música es mucho decir. No es preciso remontarse a prodigiosas piezas musicales: para mí, 99,9 por ciento de la poesía no le llega ni a los talones –en cuanto a repercusiones emotivas y (¿cómo decirlo?) satisfacciones estructurales– a un dancón o un mambo.

–*Hay una posible semejanza: los ruidos de la calle, los escándalos y silencios del mundo, los ritmos de la vida, entran y salen por la música y la poesía. No se trata de imitación sino de recreación o reorganización artística, de comunicaciones hondas y tangibles. Ni la gallina de Rameau, ni los polluelos de Mussorgsky, ni el elefante de Saint-Saëns, ni el trenecito de Villa-Lobos, ni los perros de la Suite Delfica de Jolivet, ni los relojes y los gatos de El niño y los sortilegios de Ravel caben bien en una clasificación tan pobre como la de mera “música imitativa”, ¿no crees?*

–En efecto, todo entra –o puede entrar– en la música y la poesía, pero con cuan diferentes resultados. En música, los sonidos, los ritmos, las cosas del mundo pueden, con un poco de suerte y transfiguración, pasar a poblar otro mundo –ése sí, paralelo, el de la música–. Literariamente, en cambio, todo aquello no puede aspirar a ir más allá de un comentario –la poesía– enquistado al margen de la vida y de las cosas. Comentario bonito, este, de tarde en tarde, pero conviene no perder el sentido de las proporciones.

Pasando a lo segundo, a mí no me molesta la expresión “música imitativa”. Las imitaciones musicales hechas con gracia son deliciosas. Claro está, una música llena de esto sería una pesadilla. Sin embargo, así como no puede negarse la empatía atlética que experimenta el oyente –al lado de los efectos estéticos– al escuchar

la fuga de la *Hammerklavier* o las abominaciones del violonchelo solo de Kodály, así también es cierto regocijo visceral el que se siente al oír, tan reales, los aullidos de Jolivet o los organillos de Stravinsky.

En una palabra, si yo fuese compositor (cosa, ay, inconcebible) estoy seguro de que prodigaría las imitaciones más viles: ¿cómo privarse de ello teniendo en la mano una orquesta posible? Ahora bien, al lado de la imitación sana, en primera instancia –los pajarillos–, también es interesante la imitación de estereotipos, de convenciones sociopoliticoeconómicas –el elefante de Saint-Saëns: no es que los elefantes emitan tales sonidos, pero éstos *nos suenan* a elefante; así como un violín solo que se desprende de la orquesta está en las mejores condiciones para sugerir las cursilerías más deliciosas.

Y aquí viene más o menos al caso mencionar estas situaciones donde, por qué no, tanto la música como la literatura explotan recursos análogos: la ironía en música es mi ejemplo favorito, ese frecuente Prokofiev, aquel Shostakovich joven, Ravel por supuesto, y tantos otros. La bien sabida cadena de posibilidades de la ironía: recalcar y repetir con intención, exagerar y deformar, salirse –con medida– de lo previsto, decir lo contrario de lo que se quiere significar, para que lo note quien merezca notarlo. La ironía –sin precedente en la música que yo conozco– que irrumpe en la sonata 8 de Prokofiev, esa ironía –hermanada con atroz tristeza, como se debe– ¿es una respuesta a Stalin? Seguramente, pero también es mucho más, y ningún texto podría alcanzar nada comparable, ni en sueños. No comprendo cómo dicha sonata consiguió entrar sin reparos –hasta donde estoy enterado– en el triunvirato prokofiano de “sonatas de guerra”, que debieran ser el colmo de la derechura de corazón y la purga de bacterias ajenas al leninismo. Ya es desconcertante la aceptación de la 6 y el premio Stalin a la 7, tan corrosivas ambas. El caso de la 8 es inconcebible.

–*No creo que la ironía sea un recurso tan frecuente en la música. Empieza tal vez con Mozart, o poco antes, y atravesando por Rossini, se consuma hasta nuestro siglo: Satie, Ravel –quizás el humor de Debussy es más suave, como en “General Lavine, eccentric”–, Poulenc, Stravinsky, Prokofieff, Shostakovitch, en efecto. ¿Por qué crees; en caso de que lo creas, que la ironía en la música tuvo un desarrollo mucho más lento que en la literatura?*

–Bueno, si nos fuésemos a poner históricos, es bien sabido que el camino de la música fue más lento que otros. El apogeo renacentista de la pintura o la literatura no lo alcanza la música hasta el siglo XVII o incluso XVIII. No obstante, cuando llega el romanticismo literario, la música tarda ya muy poco en ponerse –diríamos– “al corriente”.

Por otra parte, el asunto es delicado, tiene innumerables matices, que van desde el pitorreo y la broma discutible hasta la ironía más sutil. Muchas veces, asimismo, se trata de momentos, de detalles, de gestos. Y además la palabra “ironía” con frecuencia no despierta, sin más ni más, todas las resonancias que debiera. El concepto de ironía romántica, tan multiforme, no ha sido agotado, ni mucho menos superado. Ese desdoblamiento en sujeto y observador, esa entrega lúcida pero

sin reservas, que puede costar muy caro, por lo general no entra en la noción apresurada de "ironía".

Media humanidad se figura que lo irónico es superficial, frío y, a fin de cuentas, insincero. Puede ocurrir, en efecto, y en tal caso no vale gran cosa. Pero hay mucho más. Ironía romántica es, por ejemplo, suicidarse por una mujer que no lo amerita, y sabiendo que no lo amerita, y dejando constancia de que lo sabe uno, en una página pulida y puesta en limpio. Hoy hay quien se emociona –y está en su derecho– con el que muere de asco, o porque todo da igual, o porque todo es absurdo. Yo prefiero a quien, entre llanto genuino, se aplica la pistola y, antes de apretar el gatillo, hace un guiño con ojo lagrimoso. Afortunadamente, tampoco es obligatoria la defunción. Hay ironía en entregarse a algo que sea más o menos sonreible y asumiendo esto –pero entregándose–. Y hay mil ironías rectilíneas, saludables, valerosas.

Pero hablábamos de música.

Ejemplos al azar. La frase que el fagot interrumpe, súbitamente avergonzado, pocos momentos antes de que concluya la Cuarta de Beethoven, es de una ironía memorable. El *Carnaval* de Schumann está, para mí, saturado de la ironía romántica más fina. El *Vals Mefisto* que se toca siempre (entiendo que hay otros) es también una mina irónica.

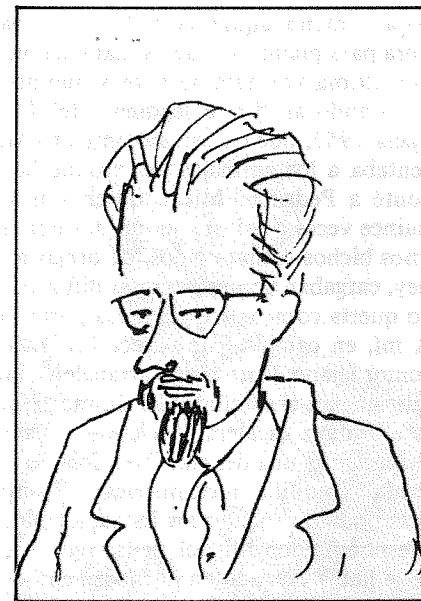
En el último siglo, desde luego, es cuando los ejemplos menudean. Satie es patético. Con palabras, ironiza tanto que fastidia. Con notas, cuando vale la pena –no muchas veces–, no tiene un pelo de irónico; refleja más bien a un pobre señor muy, muy amolado. ¿Debussy? Largo caso. Tal vez la ironía más lograda esté en los portentosos Doce estudios. Prokofiev me parece, como ya insinué, el colmo de la ironía musical. Por ejemplo, su primer Concierto para violín es como una niña infinitamente burlona pero a quien las brujas, de veras, la aterran. En *La valse* está una entrega en cuerpo y alma a una ironía devastadora. Sin embargo, la apoteosis de la ironía raveliana acaso esté en la pieza "A la manera de Chabrier".

Dentro de la mejor ironía romántica se cuentan, entre deliciosas espinas curvas, los pasos de vals del Concierto de Berg y el último movimiento de la *Suite lírica*, con su cita del *Tristán*, con una marcha que en el acto cae de rodillas, y la viola que se aleja, impasible. Una lección para quien se cree que ironía significa chiste-cito. En Bartók hay de todo. En el Cuarteto 5, cerca del final, se lee en la partitura: *meccanico*, y sale una *poker face* que evoluciona en pocos segundos hasta la infamia; hay que oírlo para creerlo. En el Concierto para violín (que hoy, para ser cultos, debemos llamar número 2) brotan de pronto unos borborigmos sin motivo aparente (lo cual es muy bartokiano). Otros, parecidos, surgen en el Concierto para orquesta, sólo que aquí sabemos la razón: se trata de una burla sangrienta a costa de la Séptima de Shostakovich. Así es la vida, sobre todo en las sociedades perfectas. Shostakovich, cuyo juvenil Concierto con trompeta casi causa urticaria a fuerza de mofas, transformado en lastimoso mamut convencido –¿realmente?– de que las buenas intenciones lo suplen todo.

Ese tema tonto de Shostakovich conduce a una cuestión afin: Mahler o Richard



Prokofiev



Gerardo Deniz

Strauss cultivan con toda intención ironías que yo encuentro fastidiosas. En cambio, obtienen a veces una perla espléndida: la del humor involuntario.

–Sí, de acuerdo, la pobre Sinfonía doméstica nunca debió salir de su casa, su ambiente natural, pero, por ejemplo, Till Eulenspiegel ya en 1895 asesta un golpe notable a tanta terrible solemnidad decimonónica. Respecto a Satie, como bien sabes, protesto: ahí está Parade o algunas piezas para piano –no tan pocas según mis cuentas– de sutilísima ironía que muy temprano suenan como unas golondrinas de music hall para tantas góndolas cargadas de ninfas y nenúfares. Las Gnossones, que no son nada irónicas son maravillosas, pero como bien decía don Julio Torri, "le melancolía es el color complementario de la ironía..."

Olvidábamos, de México, a Revueltas, aunque no sé si la suya es ironía o más bien humor, buen humor, y muy agudo, en medio de la tragedia.

–El Till rebasa mi tolerancia, lo confieso. Me quedo con la batalla zarrapastrosa de la *Vida de héroe* o el lírico rebuznar con que se cierra el *Zaratustra*. Nunca olvidaré cuando me encontré a don Miguel García Ascot (no, no a Jomi: a su tío) frente al radio, con aire preocupado. –¿Conoce usted esto? –me preguntó de inmediato–. Escuché un poco. –Don Miguel –dije al fin–, me temo que estamos ante la *Sinfonía doméstica*. –¿De veras? Qué cosa más espantosa... –murmuró–. Y sí lo fue, según confirmamos tres cuartos de hora de charla más tarde. A propósito, tengo entendido que, para dejar por los suelos a Ravel, Strauss realizó una reducción

para la mano izquierda de la susodicha sinfonía. Y, ahora me acuerdo, tiene una obra para piano y orquesta, llamada, ni más ni menos, *Burlesca*, que debí escuchar por última vez hará 35 años y que no estaba mal.

Pasando al "Frère Jacques" del *Titán* de Mahler: me parece que leí por ahí, hacia 1952, que en ese movimiento Mahler tuvo presente un grabado que representaba a los animales del bosque llevando a enterrar al cazador muerto. Se lo conté a Pedro F. Miret, quien tomó distraídamente un papel (como lo hacía quince veces diarias) y en un dos por tres esbozó una escena desternillante en que unos bichos compungidos, de orejas gachas, injertos de perro, ardilla y Walt Disney, cargaban con esfuerzo al difunto, del cual sólo se veían las botas. Pero ahora yo quería comentar que en esa parte Mahler aspiró a una ironía de veras trágica. A mí, en cambio, me parece oír, tras el aburrimiento inicial del contrabajo, el rumor lejano de un tango arrabalero, interrumpido a su vez por un pasodoble muy taurino. En el estallido del último tiempo imagino a una cocinera gritando desde lo alto de la escalera: *-Ach, mein lieber Gott! Die Würste sind hinuntergefallen...!*

Parade es una delicia. Oyéndola, le comentaba a García Ascot: *-Esta parte debe ser la "chiquilla norteamericana", simple número de circo, pues para Satie ¿qué más podían producir los Estados Unidos sino macacos ágiles? -Sí... mírelos ahora -respondía don Miguel, pensativo, recordando la guerra de Vietnam, nombre que se le había cruzado en la cabeza con el de Batman, lo cual le hacía proferir frases sorprendentes.*

Admiro como el que más las *Gimnopedias*, *Gnosianas*, *Peras*. El resto de la música para piano de Satie que he oído fluctúa entre lo indiferente y *-perdón-* lo tonto. Debussy y Ravel lo pusieron por las nubes, y es simpático leer tales declaraciones, aunque tampoco olvido que ambos eran, aún más de palabra que en sonidos, unos irónicos de marca mayor. Debussy y Ravel pueden decir lo que les dé la gana, por supuesto. Pero aquel "entierro del impresionismo" que Cocteau le encomendó a Satie nunca fue necesario, nunca existió; con el postizo grupo de "los Seis", a duras penas se hace uno: ¿Poulenc? Sólo Satie, según se cuenta, se creyó la tomadura de pelo de su genialidad. Qué importa. En realidad, un puñado de música que incluye minutos preciosos no tienen la culpa del furgón de snobismos e intelectualosidades que desde hace 70 años enarbola como bandera el apellido de Satie.

Tenemos al gran Revueltas. Lo que más abunda en él es el humor franco. El *Renacuajo* es ejemplar al respecto: la cita de la "Marcha nupcial" (también la explotó Ibert); ya para terminar, un "desinfe" impresionante, no sé si de trombón o tuba. Ironía, propiamente, me parece que escasea. Tal vez el compositor la producía sin fijarse, tal vez no la identificamos. Vamos a ver. En el *Homenaje a Lorca*, al llegar al clímax del "Duelo" *-para mí un instante cumbre de la música mexicana-*, ¿no se oye vocear el periódico de la tarde. *-¡La Extra...!* *-* con un realismo desgarrador, muy por encima de los cebollazos cerebrales de Mahler?

Se me ocurre de pronto una obra nuestra, que todos amamos y que es irónica ciento por ciento: el *Concertino* de Bernal Jiménez. Pero esto no tiene fin, y corre-

mos el riesgo de caer en una literatura espantosa. Torri nos lo impedirá. Su frase es impecable, como literatura. Ante toda la complejidad de lo real, tal vez sería más prudente no decir "el color" sino "un color", pero entonces se perdería exactitud. Si Torri hubiera entendido de música, tal vez habría dicho que ironía y melancolía eran como un intervalo y su inversión, sin dejar de subrayar que estas dos medidas sólo concuerdan en el tritono, o sea nuestro hermano el diábolus.

(En este preciso momento, Kruzhka, tal vez ya aburrida del tema, pega, con agilidad imprevista, un gran salto que la hace llegar justamente sobre el tocá-discos, al lado del alebrije. Y desde ahí me mira fijamente con sus ojos insondables, abanicándose elegantemente con la cola...)

Volviendo un poco a lo de la música imitativa, Baudelaire dice en una de sus Flores del mal que no hay arco de violín capaz de tocar en su corazón con la sutileza de la voz del gato. Tú, por cierto, escribes en un poema de tu Enroque: "donde sobrenada todo, si se quiere, menos lo inapreciable: el gato atigrado y la viola". Y cierra este libro un bonito homenaje al misterio de estos seres engañosamente domésticos y decorativos: los gatos componen el Blues de la Sonata para violín y piano de Ravel. Además de este blues y del aria de mias citada de El niño y los sortilegios, creo que tenemos también un pasaje gatuno en la "Feria" de la Rapsodia española. ¿Qué opinas pues de la voz el gato y qué sabes de esta afición de Ravel por los gatos, a los que tú también eres adicto?



Ravel y su gato, 1935

-Creo que recuerdo el momento de la *Rapsodia española* al cual te refieres, y es gatesco, en efecto, si bien no tanto como cierto pasaje de otra *Rapsodia*, la de Gershwin.

En cuanto a eso de Baudelaire, es muy bello, pero tampoco hay que exagerar. Si bien los esclavos del gato hallamos con frecuencia interesante su voz, debe reconocerse que otras muchas veces es poco agradable. Puestos a repasar los efectos sonoros de los felinos, me quedo con el ronroneo, que es un hallazgo rico en regocijo y hasta en ironía. Hace mucho yo conseguía emitir un maullido, siempre idéntico, que hoy por hoy ya no me sale. En aquel tiempo tuve la satisfacción de lograr un par de veces que, al oírme maullar, algunos gatos acudieran presurosos hacia mí, con expresión idéntica a la que pondríamos nosotros si oyésemos que el gato nos llamaba por nuestro nombre.

Hay una experiencia estupenda, que los ailurófilos conocemos: te le quedas mirando en silencio a un gato desconocido (que no esté, evidentemente, padeciendo ni pidiendo nada) y él, mientras sostiene tu mirada, y sin moverse, emite un miau especial, que traduce un infinito desengaño ante el mundo y que el gato plantea con plena franqueza. Si miras de frente a un perro, meneará la cola, nervioso -pues para él tu mirada representa una agresión-, o bien, si no te conoce, se te abalanzará hecho una fiera. El gato, en cambio, te clava unos ojos prodigiosos y, si corres con suerte, emite ese maullido desencantado, no creo que superior al violín, pero sí superior a mucho de mi querido Baudelaire.

De los gatos de Ravel sólo sé lo que se cuenta: que los adoraba, que los tenía por pares, y siameses (de voz inquietante, pues). Poseo además dos fotos de Ravel con gatos, siameses en efecto: en una, Ravel se acerca a buen paso, sin mirar a la cámara, trayendo un gato. Años veinte. En la otra, sin duda 1935, Ravel ya está enfermo, sostiene abrazado al siamés y le hace una de esas caras que nos nacen a todos en tales momentos.

-¿Y qué opina Kruzhka de Ravel? No confesarás ahora su colaboración en el poema de Enroque...

-Koshka Kruzhka Perestroika es para mí un enigma -aunque me duela reconocerlo- por lo que respecta a sus opiniones musicales. Se coloca ante las bocinas, pero casi nunca parece del todo feliz. Y a veces manifiesta síntomas extraordinarios. No hace mucho puse las variaciones *Diabelli*. Koshka Kruzhka las soportó, completas, con leves signos de desdén. Sólo que se trata de uno de esos discos en que, al final, están grabados también los aplausos. En cuanto comenzaron a aplaudir, Koshka se puso en pie con violencia, miró horrorizada a la bocina y huyó.

Por otra parte, cuando quiero que venga, no la llamo, por supuesto, lo que hago es silbar notas agudas (o uso un pito michoacano de barro). Silbo, y en seguida llega, de pésimo humor, si bien me parece que, por este lado, los perros sufren aún más.

Hacia la poesía, Koshka Kruzhka es implacable: si dejo tales papeles a su alcance, los desgarrará, y me temo que sabe bien lo que hace. Quizá tenga un hondo significado su gusto por dejar hundidas las teclas de la máquina de escribir.

-¿Qué es lo que ha hecho que el gato inspire no poca literatura y música? Si, es fascinante, pero ¿por qué? A ti, además de su ronroneo, ¿qué es lo que más te gusta de él?

-Peligrosa pregunta, pues conduce directamente a la problemática del gato en pleno, para cuyo esclarecimiento la humanidad no está aún madura. Baste, por el momento, con dar gracias porque el gato se halle entre nosotros, pese a todos los infundios de que es víctima.

Si por fuerza tuviera yo que escoger, diría que lo que prefiero del gato es la cara. En casi todos los animales de pelo, la nariz -lo que se llama técnicamente el rinario- y sus alrededores me enternecen en particular, y en el caso del gato este sentimiento alcanza su máximo. Y esos bigotes, cada uno de los cuales nace de un punto oscuro, son de un arte insuperable. Los ojos están muy por encima de mis recursos expresivos.

-¿En qué se parece un gato a un búho? (Así, "El búho y el gatito", se llama la última pieza -o canción-, que escribió Stravinsky.)

-Vestidos hasta el nacimiento de las uñas de un plumaje extraordinariamente elegante, los búhos son admirables, desde luego, y sus ojos son hermosos, etc. Ahora bien, ya se sabe que las comparaciones son abominables, y las comparaciones con el gato, devastadoras. Dejemos al respetable búho meditar con su antifaz de fósforo en la sombra.

-Tú tienes una teoría muy interesante sobre la composición de los dos conciertos para piano de Ravel. ¿Puedes exponerla ahora con todo y sus fundamentos?

-En mi opinión, el concierto en Sol, para las dos manos, empezó siendo para la mano izquierda. Ya terminado, Ravel pensó que, con la pericia de composición izquierdística que acababa de adquirir, podría hacer un concierto para la izquierda aún más estupendo. Lo escribió, pues: es el concierto en Re, que conocemos. Entonces, al concierto en Sol le añadió mano derecha.

-Creo que, una vez que se le ocurre a uno esta idea, en adelante resulta imposible examinar el concierto en Sol sin persuadirse de ella más y más. La escritura de este concierto es singularísima, los movimientos primero y tercero constan casi exclusi-



Ravel en Mont Fort L'Amaury, 1925



Ravel

vamente de pasajes en que las manos tocan alternativamente, paralelamente, o al unísono. Se entrevé la versión previa, para la mano izquierda sola. Llega la cadencia: es para la izquierda; la derecha hace unos trinos que son una maravilla, pero que acaso en un principio no existían.

En el segundo movimiento, la célebre frase larga del piano es perfectamente ejecutable, y hasta incluyendo una parte sustanciosa del acompañamiento, usando nada más la izquierda (si bien a dos manos la claridad gana, por supuesto). En adelante, basta con asignar a la izquierda lo que está escrito para la derecha; en casi todo ello el acompañamiento es de una sencillez franciscana.

—¿Por qué crees, de ser las cosas como dices, que Ravel se habría ahorrado revelarnos ese peculiar proceso de gestación siamesa de sus conciertos, manco uno y ambidiestro el otro, pero ambos prodigiosos?

—En cuanto a fechas y esas cosas, el esquema que propongo no causa la menor dificultad. Detalles de composición no se conocen, pues así era Ravel. Los biógrafos concuerdan casi completamente en lo que narran de aquellos tiempos. El concierto en Re, para la mano izquierda, fue el primero en ser terminado; el otro

estuvo listo en seguida. Lo que se comenta y se celebra sin cesar, como es natural, es el hecho de que Ravel trabajara simultáneamente en dos obras del mismo género, y tan diferentes.

Esto me da ocasión de dejar algo muy en claro: mi hipótesis nace, exclusivamente, de esa situación de la elaboración simultánea de ambas obras, una de las cuales tenía que ser para la mano izquierda (por encargo del manco Paul Wittgenstein). De no ser por ello, bastaría con suponer que las peculiaridades pianísticas del concierto en sol las había decidido Ravel por su libérrimo gusto. El concierto en sol es —hasta da vergüenza el recalcarlo— una obra genial y perfecta. Ahora bien, esto no excluye que pueda tener una historia singular y no inmune a la conjetura.

Puesto a divagar, por tanto, yo pienso que, de haber quedado en la mano izquierda, el concierto en sol no habría sido tan excelente; sería, quizá, un poco análogo al número 4 de Prokofiev (también para la izquierda y encargo de Wittgenstein). El concierto en Re, sin embargo, constituye un mundo aparte. Si con el concierto en sol es posible jugar a reducirlo a la mano izquierda, en el concierto en Re se da una paradoja notable: es prácticamente imposible pretender facilitararlo haciendo intervenir la derecha (como tuvo que hacer Ravel en persona al tocárselo en privado a sus amigos). En fin, me agrada imaginar que la sublime filigrana del piano en la recapitulación del segundo tiempo del concierto en sol tal vez fue, asimismo, una especie de ensayo general antes de que Ravel emprendiera la cadencia del concierto en Re —páginas más que suficientes para que a quienes tildan a nuestro siglo de estúpido les rebote el adjetivo.

La conversación termina con la ejecución de la Toccata para percusiones de Carlos Chávez transcrita por Gerardo Deniz para los dedos de sus pies y que lamento mucho que no puedan oír nuestros lectores.

(Nota: La digresión sobre gatos estaba originalmente destinada a una publicación literaria que planeaba un número sobre el tema. Como finalmente no se hizo, se incluyeron aquí los conceptos gatunos de Deniz).



CUATRO POEMAS

ISABEL FRAIRE

*What thou lovest well remains,
the rest is dross
What thou lov'st well shall not be reft from thee*
Pound

Vivaldi en manos de Bach,
via Sartori, Elizondo,
escuchado por Melo y por otros en mi casa
punto de reunión

“lo que bien amas permanece”

no se pierde
te hace
te rehace
construye

ese mundo habitable
con que sueñas

*

todo lo conocido se deshace

todo lo que tocamos se evapora
sólo los tercos átomos perduran
reiniciando danza y contradanza
cuyo fruto
coincidencia pasajera
somos

*

un pájaro insistente
silba sin respuesta

como yo
cuando escribo
estos poemas

detrás de una ventana
alguien
invisible
nos escucha

*

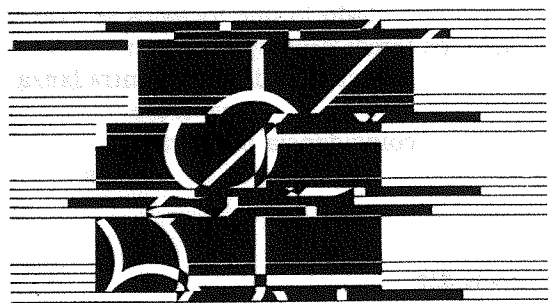
yo te diría
cállate
mira
la flor de azogue brilla escapada del espejo

es peligroso hablar

las palabras
astillarían ahora la verdadera piel del día

De los libros inéditos *Encuentros casuales, largamente meditadas rendiciones e Irse para volver.*

DOCUMENTOS



ESCRITOS DE REVUELTAS

Pauta felicita a Rosaura Revueltas y a la Editorial Era por la edición del libro Silvestre Revueltas por él mismo. Ayudará mucho al conocimiento del gran compositor.

En un intento por ampliar aún más el panorama, publicamos ahora algunas notas de Revueltas que no están incluidas en el libro mencionado, y que fueron publicadas en los programas de mano de la Orquesta Sinfónica Nacional.

CUANAHUAC REVUELTAS

(Antiguo nombre de Cuernavaca que significa "junto al bosque").

Música sugerida por una palabra.

Música sin calles, sin árboles y sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada.

Cualquier camión que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro.

En la partitura se usa un "huehuatl", como medio de propaganda nacionalista.

El "huehuatl" está pintado con los colores nacionales. A veces, algunos otros instrumentos de la orquesta dicen cosas más nacionales; no hay que hacerles caso, es propaganda anticapitalista.

Concierto extraordinario en honor de los señores delegados al XXI Congreso Internacional de Estadística y a beneficio de los damnificados por las inundaciones, 15 de octubre de 1933.

ROSAMUNDE SCHUBERT

La obertura conocida con el nombre de "Rosamunde" fue escrita para la obra titulada *El Arpa Encantada* (*Die Zauberharfe*).

Esto es más o menos lo que dicen, sin entrar en explicaciones, los diccionarios de música. Probablemente, y con sobrada injusticia, no han encontrado la obra lo suficientemente importante (es obra sin pretensiones) para dedicarle mayor atención. Los investigadores tienen la palabra.

Toda la música de Schubert tiene un suave encanto indefinible que nos la hace amable como algo íntimo y propio, entrañable y familiar. Así estas melodías de "Rosamunde", que tienen una sencillez infantil, una tierna delicadeza expresiva que envuelve toda la obra como un sueño adolescente y feliz. Alegre sin ostentación, su canto fluye sin prejuicios, sincero y libre, con el dulce y cándido sabor de una confidencia ingenua y enamorada.

PROGRAMA 1, viernes 24 de noviembre de 1933.

CLAUDIO ARRAU

El arte de Claudio Arrau es tan hondamente sincero, tan desinteresado, que el elogio suena extrañamente falso, ausente, como voz en el vacío. Su actitud de cariñoso respeto, de comprensión apasionada e íntima ante las obras que interpreta, está iluminada por un extraño pudor, por una clara honradez, orgullosamente ajena a todo halago exterior.

Las "escuelas" de piano no existen, y Liszt no ha resucitado. Arrau vive con poderosa personalidad. Su maestría mecánica, sin magia, ha hecho desaparecer el teclado y ha eliminado el secreto; su capacidad interpretativa ha descubierto la belleza, virilmente y sin concesiones.

PROGRAMA 1, viernes 24 de noviembre de 1933.

CONCERTO GROSSO HAENDEL

Fuerte y combativa alegría, profundidad dolorosa y noble de esta música de líneas sin tropiezos que marcan su camino con un vigor lleno de majestad, con seguro ritmo afirmativo y rotundo.

SINFONÍA CLÁSICA PROKOFIEV

La sinfonía de Prokofiev juega con los sonidos como luz en el agua de una fuente; y es así, fresca, cintilante; con un remoto clasicismo que nos sugiere vagamente un Mozart que no fuera clásico y hubiera nacido en el siglo XX.

DON JUAN STRAUSS

Violento y burlón, apasionado y tierno, con una ternura que apenas contiene al ímpetu conquistador, este *Don Juan* germano se lanza al galope sobre corazones rendidos con una arrogancia de dueño absoluto, y sin la virtuosa cobardía del arrepentimiento.

Segundo concierto, viernes 10. de diciembre de 1933.

ESQUINAS REVUELTAS

Escritas en 1931, reorquestadas en 1933

Esquinas de ayer con mi emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con una nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modeladas con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldías que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara mañana de nueva energía, y esperanza nueva.

Sólo quedó lo esencial de esas *Esquinas* tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo, y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores.

Segundo concierto, viernes 10. de diciembre de 1933.

CANDELARIO HUÍZAR

Huízar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical, es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad en su expresión, medularmente mexicana. Ha sabido aprovechar el material adquirido, para construir su obra con un sentido nuevo y una nueva dirección de acuerdo con su idiosincrasia racial: no "mariachi" estilizado, sino hondo cantar ancestral, que conserva la fuerte contextura de una ideológica raza que no ha sido conquistada, y no ha vuelto hacia Europa los ojos sometidos.

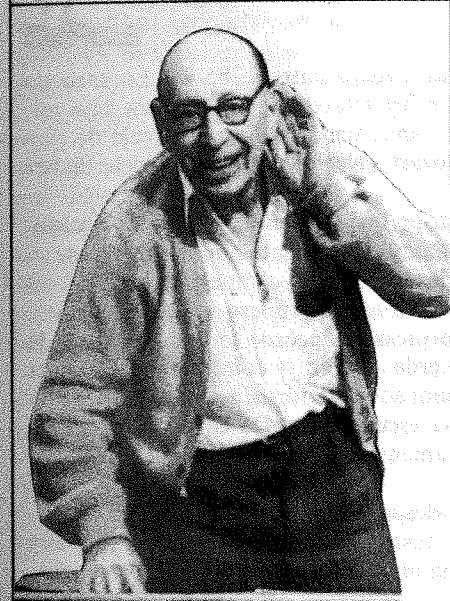
Tercer concierto, viernes 8 de diciembre de 1933.



Silvestre Revueltas



Candelario Huízar



Igor Stravinski



Richard Strauss

SINFONÍA

HUIZAR

Para los que no creen en la música mexicana, la *Sinfonía* de Huizar será probablemente una muestra de música europea, lo que no quita méritos a su obra, lograda por un cariño inspirado en nuestra tierra.

LA VALSE

RAVEL

A través de la orquesta de Ravel el vals vienés añade a su fascinación un exquisito encanto de gracia francesa, aristocrática y sonriente.

SUITE No. 2

STRAVINSKY

La Segunda suite de Stravinsky es un ejemplo de música seria; pretender lo contrario sería restarle valor a su falta de seriedad. Además es agradable y confortante, como todo lo que va en contra del prójimo.

Tercer concierto, viernes 8 de diciembre de 1933.

EL PROGRAMA DE HOY

Mozart escribió la ópera cómica *Bodas de Figaro* entre 1785-86. Lorenzo da Ponte, el libreto, basado en una comedia de Beaumarchais. La obertura, casi miniatura -dura tres minutos- de forma impecable, tiene el encanto frívolo de esas historias galantes del siglo XVIII, que Mozart -alegría y claridad- debe haber amado entrañablemente.

Seis años más tarde, en 1792, Haydn escribe una sinfonía en Sol mayor, conocida generalmente por *La Sorpresa*. Música más francamente popular que la de su contemporáneo, ésta de Haydn; a veces de una rudeza campesina, como en el minueto de esta sinfonía. Buen humor, bonhomía del primero y último tiempos. En el segundo movimiento -andante- la sorpresa: un acorde fortísimo de toda la orquesta, después de un pianísimo de la cuerda. Haydn se complacía en bromear musicalmente: despertador muy mal intencionado este fortísimo. (Quizás un modesto deseo de no pasar inadvertido, de ser escuchado...) De cualquier modo, el andante es un relato infantil, conmovedoramente ingenuo. Cuento de abuela. El ogro terrible; un buen ogro.

Luego otra historia en sonido, cien años después, con Ricardo Strauss: *Till Eulenspiegel*; escrita en 1895. De Haydn a Strauss la vida se complica y la orquesta también. Para Haydn 40 ejecutantes son una multitud; para Strauss, 100, son apenas suficientes.

Haydn por
Rossini



Polifonía, ciencia, ingenio, cuento en contrapunto. Till destroza, ama, crea; salta, corre por el pentagrama con fecunda y alegre rebeldía; y su carcajada brota triunfal, orgullosa y potente, con la sonoridad brillante de los metales de la orquesta. Till es condenado a muerte por los que odian la risa y la rebeldía. La orquesta epiloga la tragedia con una dulce y preventiva moraleja, que la valiente afirmación de los últimos compases de la obra corta altivamente.

1934. *Planos*. Arquitectura "funcional" que no excluye al sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente.

Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión.

Programa 2, viernes 5 de julio de 1935.

EN EL PROGRAMA DE HOY

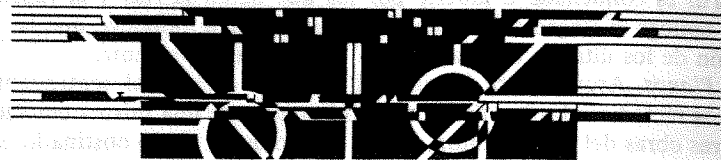
Beethoven escribió la Segunda sinfonía en la época del famoso *Testamento*. No es creíble que la música de la Segunda Sinfonía sea una heroica mentira, como piensan los atormentadores de Beethoven. La alegría de esta obra, en la que ya germinan las siete sinfonías restantes, es tan espontánea, tan fácil, hay en el tierno lirismo del larghetto tanta claridad y en el scherzo y final tanto vigor feliz, que difícilmente pudo haber sido influenciado por algo tan pesado y tan poco recatado como el *Testamento*. Beethoven, casi siempre genial, debe haber sentido que su tragedia era menos interesante que su música, y escribió esta, que es una de sus más bellas páginas.

Haendel, cuyas actividades lo obligaron a tratar con músicos, cantantes y gentes de teatro, no tuvo el heroico placer de atormentarse a sí mismo, pero su música -y en este concierto de Si menor tan claramente- es también intensa, vigorosa y feliz; probablemente menos humana, sin esas entrañables debilidades de Beethoven que tanto lo acercan a nuestra cobardía sentimental.

De entonces acá, Strauss, que viene de Beethoven y Wagner y que a veces tiene un sentido trágico de la vida, y es a veces endomingadamente sentimental, oculta su verdadera naturaleza bajo una carátula burlona y se lanza a la aventura con *Don Juan*, *Don Quijote*, y *Till* (en lo más íntimo sus héroes predilectos -siempre lejanos de su vida-) lleno de entusiasmo, en espera de una problemática transfiguración, o de una Salomé que pida su cabeza de músico violento, de filósofo sonoro y de nazi.

Programa 8, viernes 4 de octubre de 1935.

ANGÉLICA MORALES: MÁXIMA PIANISTA MEXICANA



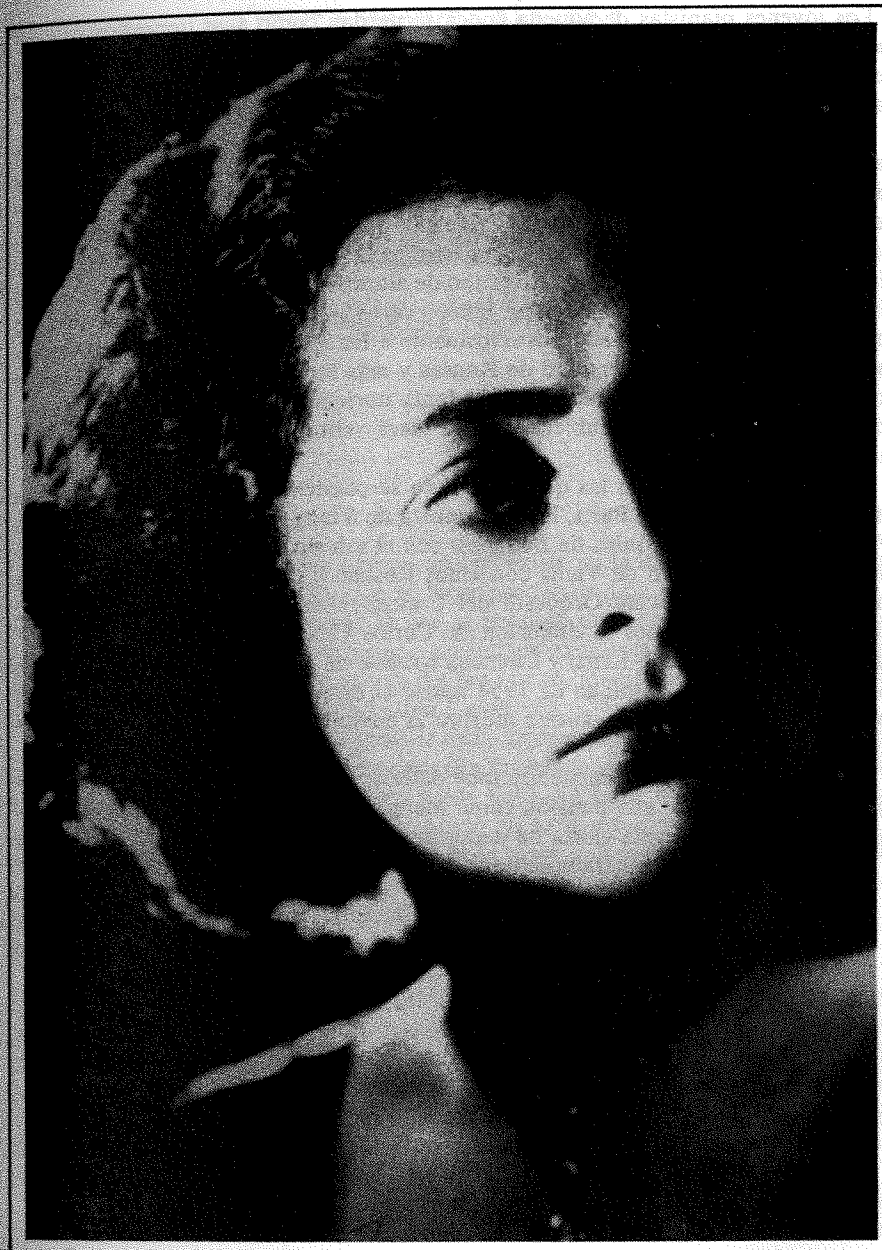
MARÍA TERESA CASTRILLÓN

Hace unos tres o cuatro años que Angélica Morales, la máxima figura del piano en México, se encuentra retirada de los escenarios y de la docencia debido a motivos de salud, en su casa de Oklahoma; pero su nombre perdurará en la historia de la música como una gloria nacional; quién no recuerda sus últimos recitales: el dedicado a Schubert en el año de ese compositor (1978), más tarde el de Liszt, en el que interpretó obras del genial húngaro como pocos pueden hacerlo; ella hereda la tradición de Liszt, ya que su maestro y más tarde su marido, Emil von Sauer, fue alumno brillante de él.

Entre sus últimas interpretaciones están las dedicadas a la serie completa de los 48 Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado de Bach, que se editaron en disco. Como éstas, que fueron de las últimas, podrían citarse infinidad, ya que cada presentación suya era una acabada perfección en técnica y en arte, desde que recuerdo haberla escuchado en el Palacio de Bellas Artes siendo yo niña, cuando ella aún radicaba en Viena y venía de vez en cuando a su patria, en donde se le aclamaba como figura de primera magnitud.

A los nueve años fue becada por el gobierno de México —siendo Presidente Alvaro Obregón y Ministro de Cultura el Lic. José Vasconcelos— y partió a Europa. A esa edad ya había dado conciertos. Carlos González Peña, dijo de ella: “Era una chiquitina; sus pies no alcanzaban los pedales... Me impresionó hondamente su anticipación al culto por el arte; aquel temprano brote de amor musical. No los razonaba, los sentía... El escucharla al piano completó lo que faltaba: aquella chiquilla era en verdad un prodigio”.

En Berlín estudió con Egon Petri y a los trece años tocó como solista de la Berliner Philharmonik y dio recitales en que fue aclamada por la crítica. Después se trasladó a Viena, en donde estudió con Emil von Sauer, con quien casó más tarde y de quien recibió la gran tradición de la escuela pianística vienesa.



Angélica Morales

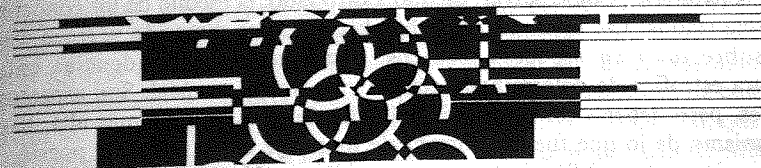
Los jóvenes pianistas de aquella época recuerdan como algo impresionante su interpretación de los 48 Preludios y Fugas de Bach, hazaña realizada por muy pocos y menos por una jovencita; he oído comentar también por ellos "su inolvidable interpretación" de la difícilísima Toccata de Schumann.

Al morir su marido, la Academia de Música le ofreció la cátedra que dejaba vacante este ilustre pianista y músico, quien fuera el portador de la técnica de Liszt. Durante todo este tiempo ella estuvo dando conciertos en Europa. Al terminar la guerra quiso volver a su país, al que ella siempre se ha sentido tan arraigada, y fue invitada para dar conciertos e impartir la clase magistral en el Conservatorio Nacional, en donde tuvo un selecto grupo de alumnos destacados, como Francisco Gyves, José Arceo Jácome, Manuel Elías y otros. Desgraciadamente, México no supo retenerla y tuvo que irse posteriormente a Estados Unidos donde le ofrecieron la cátedra en la Universidad de Kansas y más tarde en Oklahoma. En varias ocasiones le ofrecieron aceptar la ciudadanía norteamericana, pero nunca quiso, no obstante que con ello hubiera podido tener ventajas económicas; siempre se mantuvo fiel a su país.

Entre las orquestas con las que ha tocado se pueden mencionar entre otras la Orquesta Lamoureux de París, la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Félix Weingartner, la Filarmónica de Budapest con el mismo director, la Orquesta Sinfónica del Musikverein de Viena con Hans Rosbaud, la Filarmónica de Dresden en el Festival Beethoven, Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam con Paul Kletzky, en México bajo la dirección de Carlos Chávez, Herrera de la Fuente, Fabian Sevitzky, Joseph Krips y Clemens Krauss, de quien le tocara ser la última solista, ya que aquel domingo de 1954 murió el director vienes poco después del concierto. Aún recuerdo la corona mortuoria enviada por ella, con un moño que decía "de su última solista".

Actualmente su salud se encuentra muy deteriorada; por no ser ciudadana norteamericana no goza de una pensión como merecería; ojalá que el gobierno de México, su país, al que tanta gloria ha dado, pueda pagar en algún modo lo que ella le dio con su talento y su trabajo, poniendo el nombre de México tan alto.

MÚSICA Y POESÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL (1490-1560)



MARGIT FRENK

Creemos saber desde hace tiempo que no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se produjo durante el Renacimiento. La pregunta es: ¿Lo sabemos realmente?, ¿lo hemos explorado realmente? Sospecho que la musicología ha sido consciente del fenómeno, mientras que la investigación literaria o lo desconoce o lo olvida una y otra vez.

En efecto, ¿qué historia o qué análisis de la lírica española renacentista toma en cuenta el papel importantísimo que para ella tuvo la música vocal contemporánea? Al hablar de la lírica cortesana de los siglos XV y XVI, ¿se tiene presente que fue una poesía escrita para ser cantada? ¿Acaso no se la estudia como si fuera autónoma, autosuficiente? Incluso en el caso de la lírica italianizante del siglo XVI, de muchos sonetos, octavas, canciones petrarquistas —ésta sí autosuficiente en cuanto poesía— la dimensión musical que adquirieron por obra de polifonistas y vihuelistas fue mucho más que un mero aditamento circunstancial.

La verdad es que no podemos captar en su plenitud toda esa poesía cantada o cantable sin conocer la música contemporánea. Debemos ser capaces de imaginar la música con la que pudo ser ejecutado un determinado poema, de oír mentalmente la armonía posible de las voces y de los instrumentos. Además, para la historia de la literatura es importante saber lo que ocurría en el terreno musical: ciertas modas poéticas estaban, sin duda, relacionadas con modas musicales y aun condicionadas por ellas; ciertos ritmos poéticos pudieron provenir de ritmos musicales...

Inversamente, la historia de la música española requiere de conocimientos sobre las tendencias, los estilos y las formas en la poesía. Y, en términos de sensibilidad,

la captación de los textos poéticos no puede dejar de incidir en el goce y en la comprensión de las piezas vocales.

Sin embargo, ¿cómo abordar esa relación tan íntima entre dos artes para nosotros tan separadas? ¿Cómo salvar, de uno y otro lado, el escollo de los conocimientos especializados? Los intentos que se han hecho en esa dirección parecen concentrarse sobre todo en aspectos técnicos, como las correspondencias entre la estructura estrófica de determinado género y su forma musical. Son aspectos importantes, pero debería ser posible ir más allá de ellos, mucho más allá, hasta el centro mismo de lo que fue ese entrañable maridaje entre música y poesía.

¿Aspiración utópica? Sí, ciertamente, en mi caso. Yo no puedo ahora más que abordar, en un plano bien modesto, algunas relaciones que creo interesantes entre la lírica y la música vocal, ciñéndome al período que va del *Cancionero musical de la Colombina* a la publicación de la *Recopilación* de Juan Vásquez, en 1560. Considero esta última como una especie de parteaguas en términos de la relación música-poesía. Es significativo el título del libro de Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos...*, con la palabra *sonetos* en primer lugar: muestra que la poesía italianizante, que surge y se desarrolla en España durante la década de 1530, está adquiriendo en la música de hacia 1560 un prestigio antes sólo incipiente. Ello se ve en el *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, reunido precisamente por esos años, que ya concede amplio espacio a la música compuesta sobre textos de poemas petrarquistas. Éstos aparecen, en cambio, tan escasamente representados en la *Recopilación* de Vásquez —pese a su título— como en las obras de los vihuelistas, para no hablar del llamado *Cancionero de Upsala*, donde no hay un solo endecasílabo.

Toda esa música vocal, entre 1490 y 1560, privilegia los géneros de la canción y el villancico —la diferencia entre ambos, por lo demás, es insignificante—, y en ellos voy a concentrarme aquí. Desde el punto de vista literario, decir *canción* y *villancico* significa aludir no sólo a una poesía destinada al canto, sino a toda una manera de concebir la poesía lírica, manera que procede de la Edad Media y que contrasta tajantemente con la concepción que presidirá a la poesía petrarquista.

Si la poesía petrarquista será considerada como gran arte, como un quehacer profundamente serio, que debía aspirar a la máxima perfección, la lírica cortesana que la precede, o sea, la llamada «poesía de cancionero» o «poesía cancioneril», era una de tantas actividades con las que la aristocracia honestaba sus ocios; «ejercicio cortesano» la llamó el marqués de Santillana, quien la asoció «con el vestir, con el justar, con el danzar», con todo lo que debía saber hacer un cortesano. La poesía era un juego, un deporte, en suma, un entretenimiento social. Exigía una cierta habilidad, unos ciertos conocimientos, pero no un verdadero profesionalismo.¹ La mayor parte de esa poesía fue obra de aficionados.

La actitud que el músico asumiría frente a los textos de villancicos y canciones cuando los utilizaba para una composición tiene que haber sido radicalmente diferente de la que adoptaría, digamos, ante un soneto. Éste se impondría a él, exigiéndole una especie de sometimiento y de análoga perfección. El poemita cortesano,

en cambio, estaba hecho a su medida, estaba hecho *para él*. Importa tener en cuenta además un factor socio-económico de no escasa importancia: el hecho de que el compositor sí fuera un profesional y de que, al igual que los ejecutantes, estuviera a sueldo. A diferencia de tantos poetas que pertenecían a la aristocracia, los músicos procederían casi siempre de las clases medias.

No es un azar el que en el gran *Cancionero musical de Palacio* los nombres de autor que encabezan la mayoría de las composiciones sean apellidos de compositores, y que los textos, en cambio, aparezcan como anónimos. Se sabe, sí, que en este y otros cancioneros de la época hay poemas de Santillana, de Juan de Mena, Rodríguez del Padrón, Jorge Manrique, Diego de San Pedro y otros poetas conocidos, pero estos casos constituyen excepciones. Es interesante que también sean bastante pocos los textos poéticos, anónimos o no, que, a juzgar por las fuentes, gozaron de cierta fama. Y aun habría que preguntar si, en varios casos, la fama no se debió fundamentalmente a la calidad de la música. Aquel poema del primer duque de Alba,

*Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño,
que iguale con el dolor
que recibo del engaño,²*

tan pobre en cuanto poesía, ¿no debió su enorme divulgación a la música que le puso Juan Urrede? Y el famosísimo villancico de Garci Sánchez de Badajoz, que incluso sobrevive, parodiado, en el folklore actual,³

*Lo que queda es lo seguro,
que lo que conmigo va
deseándoo morir,*

¿no alcanzaría tal notoriedad, originalmente, por la pieza polifónica de Pedro de Escobar?

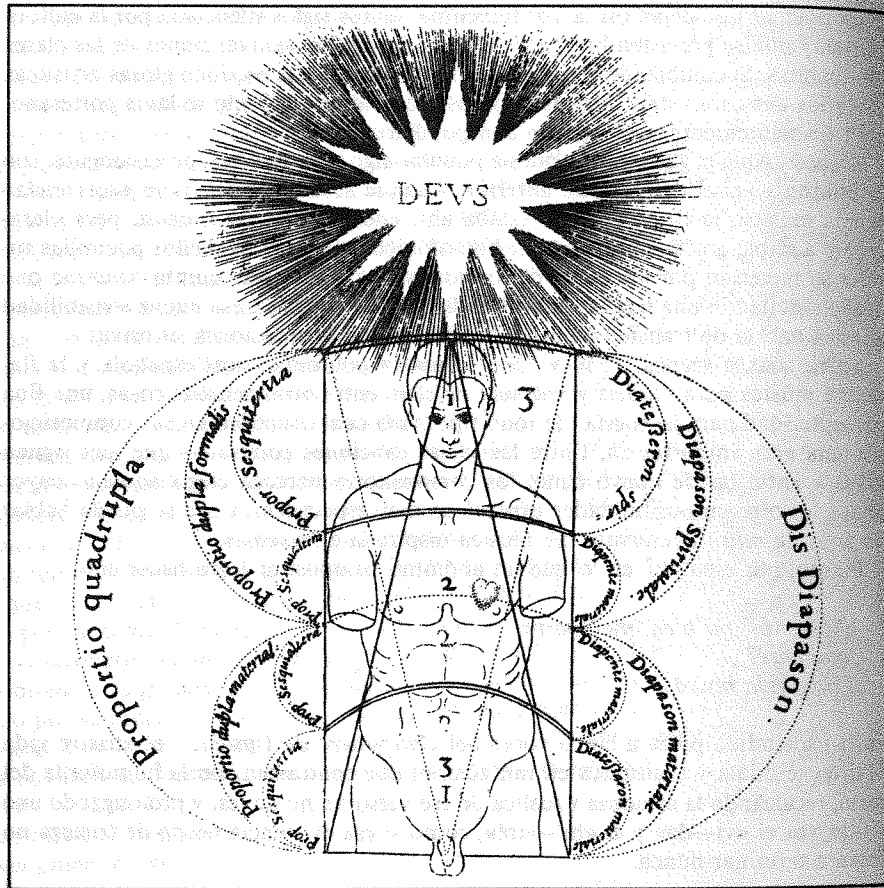
Sea como fuere, se trata, nuevamente, de excepciones. El grueso de la producción en verso que aparece en los cancioneros musicales de la época no trascendió. Serían poemas escritos para ser musicados, *poesía per musica*: más que textos, pre-textos. El hecho ha sido señalado ya para otras regiones de Europa. Así, Nanie Bridgman⁴ ha dicho que la poesía musicada en Italia entre fines del siglo XV y comienzos del XVI era «obra de improvisadores..., que escribían... poemas sin pretensión literaria, destinados a ser puestos en música inmediatamente»; es, dice, una poesía que «no tiene otra razón de ser que su destino musical» y que, si se salva, es por la música. Otro tanto ocurría en la Francia del siglo XVI, donde casi todos los *virelais*, *rondeaux* y *chansons*, publicados o manuscritos, llevan texto anónimo.

No es nada remota la posibilidad de que, en muchos casos, fueran los músicos

Pienso en la pieza a cuatro voces que Juan Vásquez compuso sobre un villancico cortesano del comendador Escrivá, que figura en el *Cancionero general* de Castillo y, ya con música, en el cancionero de Elvas:

*¿Qué sentis, coraçon mio?
¿No deçis
qué mal es el que sentís?*¹¹

La enorme ternura del texto –no frecuente en la poesía cancioneril– se va imprimiendo en las frases melódicas desde el principio y se aúna a la congoja reiterada y en súbito ascenso –casi grito– del «¿qué mal es el que sentís?», para luego remanerse en la escala descendente del verso repetido. Y después, la mudanza:



Robert Fludd, La armonía del hombre

*¿Qué sentistes aquel día
quando a mi señora vistes,
que perdistes alegría
y el descanso despedistes?*

donde una nueva subida carga de emoción la palabra «señora» y llena de desesperanza el último verso, entrecortando como en un sollozo el «despedistes». La vuelta, «¿cómo a mí nunca bolvistés?», reitera en imitaciones el angustioso «¿cómo... cómo...?» y retoma, tras el «¿No deçis?», la exaltada emoción de «¿qué mal es el que sentís?»

Este maravilloso arte de la expresividad se volcó también en muchas de las composiciones polifónicas y vihuelísticas que en la nueva etapa se construyeron sobre cantos populares. Por cierto, que la proporción entre la lírica cortesana y la popular se ha invertido: si en el *Cancionero musical de Palacio* hay aproximadamente dos textos cortesanos por cada villancico de origen popular, ahora este último género se impone de manera notable. El *Cancionero de Upsala*, que, como ha demostrado José Romeu Figueroa,¹² contiene una muestra de lo que se cantaba en la corte valenciana del duque de Canabria, incluye unos veintitrés villancicos profanos de raigambre popular, más cuatro villancicos religiosos popularizantes, sobre apenas quince en estilo cortesano. En la *Recopilación* de Juan Vásquez hay catorce piezas sobre poemas cortesanos, pero nada menos que cuarenta y dos que se inspiran en viejos cantares aldeanos. Entre los vihuelistas, para sólo citar unos ejemplos, Narváez, en 1538, elabora cinco villancicos populares y ninguno cortesano; Mudarra, en 1546, cuatro villancicos populares frente a dos cortesanos y Pisador, en 1552, trece populares y sólo tres cortesanos. Los músicos de este período llevaron la afición por lo popular aún más lejos que los poetas contemporáneos y, en la mayoría de los casos, no sólo utilizaron, como ellos, la letra del estribillo, sino también la de sus estrofas populares.

En este terreno de lo popular, la búsqueda de una correspondencia entre la música y la letra, también presente, como vimos, en las colecciones anteriores, es ahora infinitamente mayor. No encontraremos un poemita como «Las mis penas, madre, / de amores son»¹³ musicado con el ritmo saltarín que tiene la pieza de Pedro de Escobar, ni el desesperado «¡Ay, que non ay, mas ay, que non era / quien de mi pena se duela!» convertido en exclamación jubilosa. Incluso si, como es posible, los compositores de los años 30 a 60 tendrían buen cuidado en evitarla. «¿Con qué la lavaré / la flor de la mi cara...», favorita de estos compositores, es siempre hondamente melancólica; lo mismo «Estas noches atán largas / para mí...» del *Cancionero de Upsala*, y, también ahí, «Si la noche haze oscura...», donde el «¿cómo no venís, amigo!» se asemeja, en técnica y en intensidad, al «¿cómo a mí nunca bolvistés?» de Juan Vásquez.

En este admirable polifonista las sencillas cancioncillas que cantaba el pueblo se transfiguran muchas veces en bellísimas obras de arte: con casi nada lo hace todo. En «Soledad tengo de ti, / tierra mía do naçis»¹⁴ la tristeza es intensísima; el tiple

nos eleva hasta la alta cumbre donde el poeta quiere ser sepultado para «ver» desde ahí la tierra que le dio origen, y luego, con «mi cuerpo en la sepultura», desciende, nota a nota, al sepulcro. (Esa glosa, por cierto, sólo figura en Juan Vásquez, quien al igual que Luis Milán y Luis de Narváez, bien pudo ser también poeta; varias de las glosas populizantes son, creo, obra suya.)

En su elaboración de cantares tradicionales, Juan Vásquez dispone de una vasta gama de recursos expresivos. Frecuentemente elige una tónica ligera, de acuerdo quizá con el carácter de la melodía popular utilizada, pero también, sin duda, con el de la letra. Su famoso «De los álamos vengo, madre...» reproduce el revoloteo de las hojitas, hasta el punto de cubrir con ellas el tronco de la melodía, cantada por el tenor, y de semi-ocultar también la letra. Ésta, en cambio, destaca nítidamente en una serie de villancicos juguetones, algunos de factura más simple y ritmo rápido, imbuidos de gracia y humor: «De las dos hermanas, dose...», «En la fuente del rosel...», «Morenica m'era yo...»¹⁵ y tantos otros. Raras veces roza Vásquez la abierta picardía de ciertas piezas del *Cancionero de Upsala*, que entroncan con todo un grupo de composiciones burlescas de los cancioneros de *Palacio y de la Colombina*: «Besáme y abrázame...», con su homofonía y su ritmo marcado, o el travieso «Teresica, hermana...» de Mateo Flecha el Viejo¹⁶.

Un aire de alegría desenfadada recorre también muchas piezas vocales de inspiración popular en los libros de los vihuelistas, desde Luis Milán hasta Miguel de Fuenllana. (La influencia de Vásquez se hace sentir en varios de ellos, incluso en piezas que no proceden de él). Sorprende ver hasta qué punto esas rústicas cancioncillas fueron, literalmente, consagradas por la música artística.

El contexto social, por cierto, ha cambiado; ahora son las damas y los caballeros nobles los que aprenden a tocar la vihuela y a cantar, acompañándose, esas melodías. Tienen ante los ojos, no ya el garabateado manuscrito en que solían leer los cantores profesionales, sino un libro bien impreso. Tocan y cantan, compitiendo, en sus reuniones sociales. Lo ha dicho Castiglione: el cortesano debe saber cantar y tocar un instrumento; además, *il cantare alla viola* es más hermoso que *il cantare al libro*, o sea a varias voces. La moda italiana va penetrando, en pequeña escala, los libros de los vihuelistas: sonetos en italiano –Petrarca, Sannazaro– traen el libro de Milán y el de Mudarra y Pisador; Fuenllana pone música al madrigal «Ojos claros, serenos» de Gutierre de Cetina... Se va preparando el ambiente que hará florecer al madrigal en la segunda mitad del siglo.

Pero en ese momento en que terminamos nuestro recorrido las preferencias de los compositores de música profana y, por lo visto, las de su clientela aristocrática, se dirigen hacia los géneros más tradicionalmente hispánicos y sobre todo, como hemos visto, hacia las canciones de largo arraigo popular.

Para las dos décadas que siguen, una serie de cancioneros poéticos, manuscritos e impresos, muestran, junto con otros testimonios literarios, la continuación de esas preferencias en la poesía cantada, ya no sólo por la élite aristocrática, sino por los habitantes clasemedios de ciudades como Sevilla, Toledo, Salamanca, Valencia. Lo que no nos dicen esos testimonios es la índole de la música con la que se

cantaba ahora la poesía en esos otros ambientes. ¿Se habrá pasado de la polifonía a la monodía y de la refinada música para vihuela «al tin-tin de la guitarrilla», como ya se dolía Mateo Flecha en la Valencia de los años 30?

No sé–lo confieso– si la musicología ha dado respuesta a estas preguntas. Lo que puedo decir, ya para terminar, es que ciertos estudios literarios recientes, así como ciertas ediciones –de pliegos sueltos, por ejemplo– y las excelentes investigaciones bibliográficas de un Rodríguez-Moñino, pueden, sí, aportar su granito de arena a los trabajos musicológicos. Quizá, después de todo, sea posible llegar algún día a la ansiada colaboración entre las dos disciplinas, reproduciendo en pequeña escala la íntima fusión de las dos artes que marcó ese gran período de la cultura española que fue el Renacimiento.

Instituto de Investigaciones Filológicas.
Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Cf. Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de la historia literaria*, Madrid: Gredos, 1967, pp. 145-161, y *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Revista de Occidente, 1948, capítulo I.

² Para las fuentes de la música y del texto solo, ver Brian Dutton, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, 1982, Índice maestro, no. 0670.

³ *Ibid.*, no. 0711. Ver ahora mi *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid: Castalia, 1987, no. 1603.

⁴ «La frottola et la transition de la frottola au madrigal» *Musique et poésie au XVIe siècle*, París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, pp. 63-75, en especial, p. 64.

⁵ Ver arriba, nota 2.

⁶ *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV-2. Cancionero musical de Palacio (Siglos XV–XVI)*, vol. 3-B. ed. crítica de los textos por José Romeu Figueras, Barcelona: C.S.I.C., 1965, no. 66.

⁷ Cf. M. Frenk, *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, 2a. ed., México: El Colegio de México, 1984, y *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, pp. 47-80.

⁸ *Cancionero musical de Palacio*, ed. cit., no. 155. Cf. *Corpus* (cit. arriba, nota 3), no. 454 B.

⁹ *Ibid.*, no. 1817 y 1719.

¹⁰ Ed. J. Bal y Gay, México: El Colegio de México, 1944, no. 52.

¹¹ Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1560), ed. H. Anglés, Barcelona, 1946, Parte I.

¹² «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria el Cancionero llamado de Upsala», *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101.

¹³ Para este texto y los que siguen, ver los números 591, 496, 589, 585 A del *Corpus*.

¹⁴ Juan Vásquez, *Recopilación*, op. cit. Parte II, no. 20. Cf. *Corpus*, no. 916.

¹⁵ Juan Vásquez, op. cit. Parte II, nos. 17, 42; I, no. 8. Cf. *Corpus*, nos. 88, 2, 129.

¹⁶ *Cancionero de Upsala*, ed. cit., nos. 18, 36; Cf. *Corpus*, nos. 1726 y 1704.

WILLIAM WORDSWORTH

POEMA

Traducción de Jaime Siles y Fernando Toda

Oí –¡Ay!, tan sólo fue un sueño
acordes que según la sabia Antigüedad creía
percibieron a veces los oídos despiertos
traídos por el viento desde un lago o arroyo.

Un melódico requiem, una suprema
y perfecta armonía de notas, lograda
por un bello Cisne alzado en olas somnolientas
sobre las cuales sus alas proyectan un destello de plata.

¿Acaso no es el devoto de Apolo?
¿Y no sabe al cantar mientras le inspira
que le aguarda un deleite que el vacío impropio
de la tierra insulsa no comparte ni anhela?

¡Asciende, Páiaro melodioso y únete a los coros inmortales!
Voló –y desperté, luchando en vano por seguirlo.

LA SUITE EN BACH
(II PARTE Y ÚLTIMA)



LUIS ALFONSO ESTRADA

Características rítmicas y expresivas de los diferentes movimientos de la suite

AIR

Pieza instrumental que no tiene origen coreográfico. Escrita en compás ϕ , excepcionalmente C. Donington dice acerca del *air*: “Los aires deben ser del mismo tiempo que las *allemandes*... solamente difieren de ella por ser comúnmente más cortos y de ejecución más viva y rápida”.

COMPÁS

ϕ
excepcionalmente
 ϕ

ANACRUSA

ϕ

Donington, Robert. *The interpretation of early music*.

ALLEMANDE

Danza escrita en C, excepcionalmente ϕ , con motivos rítmicos anacrúsicos de ♪ , excepcionalmente de ♪ o de ♪♪

Su *tempo* es moderado. Usualmente es la primera danza en las suites de Bach. Acerca de su carácter, Mattheson dice: “la *Allemande* ahora, es una armonía quebrada, seria y bien trabajada, que da la imagen de un alma contenta que se recrea en el orden y la tranquilidad”.

COMPÁS
C
excepcionalmente

Grove y Harvard Dictionaries of music.

ANACRUSA
excepcionalmente



FIGURA RÍTMICA
mov. continuo voz
superior



ANGLAISE

Danza escrita en compás de \mathbb{C} sin anacrusa. Su *tempo* es rápido. No tiene otras características rítmicas definidas. Bach solamente utiliza una *Anglaise* dentro de sus suites (Suite francesa III).

COMPÁS
C

ARIA

Pieza que no tiene origen coreográfico sino vocal. En las suites de Bach la única aria aparece en la partita IV para teclado. Está escrita en compás de 2/4 con anacrusa de

COMPÁS
2
4


ANACRUSA



BADINERIE

Pieza instrumental que no tiene origen coreográfico.

En la suite orquestal II se encuentra como último movimiento. Está escrita en compás de 2/4 y tiene una anacrusa de

 Su *tempo* es rápido.

COMPÁS
2
4

Grove Dictionary.

BOURRÉE

Danza escrita en \mathbb{C} excepcionalmente C con motivos rítmicos anacrúsicos de \mathbb{J} dividido en \mathbb{J} o \mathbb{J} .

Su *tempo* es entre moderado y rápido (Quantz, un compás = 80).

Acerca de su carácter Quantz nos dice: "Una *bourrée*... es ejecutada alegremente

y con golpes de arco cortos y ligeros". Mattheson opina que el carácter de la danza es más bien satisfecho y sosegado.

COMPÁS
Excep. C

ANACRUSA
dividido en \mathbb{J} o \mathbb{J}
excepto (obertura
francesa): \mathbb{J}

FIGURA RÍTMICA
y comb. de \mathbb{J} \mathbb{J} \mathbb{J} \mathbb{J} \mathbb{J} \mathbb{J}

Quantz, *Op. cit.* p. 291

Mattheson, *Der Volkommene Kapellmeister* 1739

BOURLESQUE

Pieza de carácter humorístico que tiene su origen en el teatro popular.

El ejemplo de esta pieza en la partita BWV 827 no tiene nada particularmente jocoso. Sin embargo las sucesiones armónicas son algo imprevisibles y además tiene un pasaje de octavas paralelas.

COMPÁS
3/8

CAPRICHIO

En el capricho las reglas del contrapunto pueden romperse e incluso ignorarse por razones de expresión, sobre todo hay libertades rítmicas, fluctuaciones agógicas. Bach utilizó el capricho en su partita en C (BWV 826).

Furetière dice acerca del capricho: "Los caprichos son obras musicales, pictóricas o poéticas donde la fuerza de la imaginación tiene más éxito que la observación de las reglas".

Furetière (1690) *Op. cit.* Grove.

CORRENTE

Danza escrita en compás de 3/4, excepcionalmente en 3/8. Tiene motivos rítmicos con anacrusa de \mathbb{J} y en algunas ocasiones de \mathbb{J}

o \mathbb{J} de \mathbb{J}

Acerca del carácter, Michael Praetorius dice: "la *corrente* tiene el nombre a *currando* o *curtisando*, porque contiene saltos medidos hacia abajo y hacia arriba, tal y como se usan en el correr de las danzas".

Su *tempo* es según Quantz $\mathbb{J} = 80$.

COMPÁS
3/4 excep. 3/8

ANACRUSA
generalmente:

FIGURAS RÍTMICAS



Citado por Gotthold Frotzcher: *Auffuehrungspraxis alter Musik*.

COURANTE

Danza escrita en compás de 3/2 con motivos rítmicos con anacrusa de ♩. Su tempo es según Quantz ♩ = 80.

Ecorcheville compara su carácter con los movimientos rápidamente cambiantes de un pez.

COMPÁS
3/2

ANACRUSA
♩

FIGURAS RÍTMICAS
♩ | ♩ ♩

Harvard Dictionary of Music.

CHACONE

Es una forma musical relacionada con la passacaglia. Consiste en una continua variación. No es una danza.

Su tempo es de ♩ = 160.

COMPÁS
3/4

ANACRUSA
♩ ♩

ECHO

Pieza musical que pretende imitar el efecto natural del eco. Existe un ejemplo en el último movimiento de la Partita en si menor para teclado de Bach.

COMPÁS
2/4

ENTRÉE

Pieza instrumental con carácter de marcha, originalmente usada como división entre escenas de ballet.

En la Obertura en fa mayor de J. S. Bach, es utilizado como pieza introductoria.

COMPÁS
4/4

FANTASÍA

Es una forma musical flexible en la que el compositor tiene gran libertad de expresión y que a menudo parece una improvisación. Generalmente está asociada a una fuga. Sólo excepcionalmente se usa en la suite.

En la *partita* número III para teclado de Bach hay un ejemplo que está en compás de 3/8 y no tiene anacrusa.

FORLANE

Danza escrita en compás de 6/4 con anacrusa de ♩. El único ejemplo de ella se encuentra en la suite orquestal I de J. S. Bach.

COMPÁS
6/4

ANACRUSA
♩

FUGA

Forma musical basada en el contrapunto imitativo, compuesta por un número de voces individuales, usualmente tres o cuatro, consta esencialmente de tres partes: exposición, desarrollo y reexposición.

En la exposición, el tema o sujeto es presentado por una sola voz y es imitado después por cada una de las voces.

En el desarrollo se presentan partes del sujeto y se intercalan con material nuevo, o puede presentarse algo totalmente nuevo.

En la reexposición se cita al sujeto en alguna de las voces y al final de esta parte se llega otra vez al tono original.

La fuga se presenta normalmente acompañada de un preludio.

GAVOTTE

Danza escrita en compás de ϕ excepcionalmente C, con motivos anacrúsicos de ♩ y en algunos casos subdivididos en ♩ o ♩

Acerca de su tempo, nos dice Quantz "casi como un *rigaudon* pero un poco más moderado". La indicación metronómica del *rigaudon* según Quantz es: un compás = 80.

Mattheson afirma de su carácter: "Su afecto es verdaderamente una alegría que lanza gritos. Su esencia retonzona es una propiedad de las gavotas, de ninguna manera caminada".

COMPÁS
 ϕ excep. C

ANACRUSA
♩ ♩

FIGURAS RÍTMICAS
♩ ♩ ♩

GIGUE

Danza que carece de un compás característico, con motivos rítmico-anacrúsicos de ♩ excepcionalmente ♩ aunque en pocas ocasiones aparece con motivos rítmicos téticos.


Su tempo es rápido (Quantz = 160).


Brossard describe el carácter de la *Gigue* así: "es una danza alegre que se mueve saltando".

COMPÁS
variable

ANACRUSA 

FIGURAS RÍTMICAS

excepcionalmente
o tético 

y movimiento de 

Brossard cit. por Rudolf Steiglich, *Franzoesische Suiten*.

LOURE

Danza escrita en compás de 6/4 con motivos rítmicos anacrúsicos de . Su tempo es moderado.

COMPÁS
6/4

ANACRUSA



MINUET

Danza escrita en compás de 3/4, con motivos rítmicos téticos.

Acerca del *minuet* Rousseau dice: "el carácter del *minuet* es de sencillez elegante y distinguida, el tempo es por eso más moderado que rápido, uno puede decir que el *minuet* es de todos los géneros danzables el menos divertido". La indicación metronómica del tempo según Quantz es $\text{♩} = 160$.

COMPÁS
3/4

FIGURAS RÍTMICAS



Jean Jacques Rousseau, citado por Gotthold Frotzcher, *Op. cit.*

OVERTURA




Pieza introductoria que Bach utiliza en algunas *suites*. Adopta el tipo francés que consta de tres movimientos: lento, rápido y moderato.

El movimiento intermedio es de estilo fugado y su compás es generalmente ♩ .

COMPÁS



PASSEPIED

Danza escrita en 3/8 o 3/4, con motivos rítmicos anacrúsicos de  y excepcionalmente de  o 

Acerca de su *tempo*, Quantz dice lo siguiente: "el *passepied* es ligeramente más rápido que un *minuet*". La indicación metronómica del tempo es un *minuet* según Quantz es $\text{♩} = 160$.

COMPÁS
3 3
4 8

ANACRUSA

excep.



POLONAISE

Danza que tiene su origen en danzas folklóricas polacas. Está escrita en compás de 3/4 y no tiene anacrusa.

COMPÁS

3
4

FIGURAS RÍTMICAS



PRELUDIO Y PREAMBULUM

Pieza musical escrita para tocarse como una introducción a otra composición, como una fuga o una suite. También se presenta como una obra independiente.

Su compás y tempo son muy variables. Tiene un carácter predominantemente armónico.

REJOUISSANCE

Sólo existe una *Rejouissance* en las obras de Bach, en la *suite* orquestal IV.

Está escrita en compás de 3/4 con anacrusa de . Su *tempo* es rápido y su carácter es alegre y vivo.

COMPÁS

3
4

RONDEAU

Forma instrumental consistente en una serie de secciones, la primera de las cuales (sección principal), aparece recurrentemente entre secciones subsidiarias (Couplets). La composición termina con la sección principal. (A B A C A D A).

Acerca del *Rondeau*, Quantz dice: "un *rondeau* es tocado más bien tranquilamente". (En compás de ♩ , $\text{♩} = 80$ o en 3/4 = 160).



COMPÁS



ANACRUSA



SARABANDE

Danza escrita en compás de 3/4, excepcionalmente 3/2. En general no tiene anacrusa, aunque aparece en algunas ocasiones con una de  o .

Acerca de su tempo, Quantz nos da la indicación metronómica $\text{♩} = 80$.

De las sarabandas de Bach, Donington dice: "las sarabandas, que son lentas,


tienen algo de su armonía más apasionada, combinada con una naturaleza contemplativa que es quizás única”.

| | |
|------------|----------|
| COMPÁS | ANACRUSA |
| 3/4 | |
| excep. 3/2 | (excep.) |

Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*.

SCHERZO

Movimiento generalmente rápido y ligero de carácter, comúnmente escrito en compás ternario. El único *scherzo* en las *suites* de Bach lo encontramos en la *partita* en la menor para teclado como penúltimo movimiento.

Tiene compás de 2/4 y anacrusa de 

| |
|--------|
| COMPAS |
| 2 |
| 4 |

SINFONÍA

Pieza instrumental que sirve de introducción a otra obra. En el barroco, no tiene forma o estilo definido, es uno entre varios nombres (obertura, tocatta, etc.) para una pieza introductoria. En las *suites* de Bach sólo hay un ejemplo, en la *Partita* para teclado en do menor. Está escrita en compás de 4/4.

TRÍO

Es la segunda de una de dos danzas que se alternan y forman así una forma ternaria. La mayoría de los tríos siguen a un *minuet* que luego se repite *da capo*. Ambos suelen estar en el mismo tono aunque puede haber contraste entre los modos mayor y menor. Conserva el carácter del *minuet*, y debe su nombre a que frecuentemente es para tres instrumentos, o al menos se imita ese efecto.

TOCCATA

Es una pieza instrumental con clara intención de demostrar virtuosismo, a menudo libre de forma y casi siempre para un instrumento de teclado solo. En el primer movimiento de la *Partita* en mi menor de Bach se encuentra una *tocatta* que consiste en un material de *tocatta* introductoria, una fuga extendida y un regreso a la primera sección. Está escrita en compás de C.

GUÍA AUDITIVA

Escuchar una suite es un placer para cualquier amante de la música por la riqueza de contraste de carácter, expresión y ritmo que ofrecen los cambios de un movimiento a otro. Estos contrastes son más evidentes debido también a la brevedad relativa de cada movimiento; si comparamos su duración con la de los movimientos de otras formas musicales. La mayoría de los movimientos de la suite tienen su origen en las danzas, cortesanas unas y populares otras. Si bien las danzas de las suites de Bach se presentan algunas veces estilizadas, siempre conservan una serie de factores rítmicos que están relacionados íntimamente con el modelo original.

Para oír una suite, debemos considerar que los oyentes de la época barroca tenían a su favor una mayor familiaridad con las danzas, pues las oían en su forma original e incluso las bailaban, de tal manera que formaban parte de su ambiente. Desafortunadamente, nuestra condición histórica es diferente y por eso es necesario aprender a escuchar con atención los factores rítmicos que se utilizan para caracterizar cada danza.

Para seguir adelante es necesario contar con grabaciones de algunas de las suites compuestas por J. S. Bach. Entre las más recomendables para familiarizarse con esta forma musical, se encuentran las *Suites francesas* para teclado y las suites orquestales, ya que es común que las suites de cello y las partitas de violín se interpreten con una mayor libertad agógica, lo que dificulta seguir sus características rítmicas.

Toda idea musical contiene en sí misma los diferentes elementos de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre. La confluencia y las relaciones de estos elementos y su expresión forman las ideas musicales. En el caso de las danzas de la suite nuestro enfoque será hacia el ritmo, lo que nos servirá además para conocer cómo se maneja este elemento musical dentro de una obra.

Nuestro conocimiento de las danzas tendrá como punto de partida poder diferenciar algunos factores rítmicos tales como el compás, la acentuación de los motivos rítmicos, las proporciones de duración utilizadas más frecuentemente y la duración de las frases. Todo lo anterior tiene que ver con impulsos rítmicos, duraciones, velocidad, relaciones de proporción y orden de intensidades dentro de una frase musical.

La práctica auditiva que acompaña a la definición de los términos arriba empleados formará la base de nuestra experiencia musical necesaria para finalmente poder oír una suite, reconocer sus movimientos y contemplar la riqueza de expresión, carácter y contrastes rítmicos.

El primer paso consistirá en escuchar varios tipos de danzas, conociendo de antemano la danza y procurando percibir cada uno de los factores rítmicos que la caracterizan. En lugar de oír una suite completa partiremos de las danzas más fáciles de reconocer a las más complejas.

MINUET

El *minuet* reúne las características necesarias para servirnos de ejemplo. Se recomienda en especial el de la *suite* orquestal I y el de la *suite* francesa III por ser especialmente claros. Probablemente para un oyente experimentado una primera audición sería suficiente para definir todos los factores rítmicos, pero como nuestro propósito es llegar a una audición más consciente y sistemática nos detendremos en cada aspecto.

COMPÁS

Para determinar el compás empleado se recomienda atender a la secuencia regular de los tiempos fuertes (tiempos acentuados) que se mantienen a lo largo de la danza, lo que se puede realizar más fácilmente si seguimos el movimiento melódico del bajo o sea la voz más grave. Es recomendable auxiliarse de un movimiento del brazo como lo hacen los directores de orquesta, marcando el tiempo fuerte abajo. Habiendo localizado esta secuencia de tiempos fuertes, la segunda tarea consistirá en determinar si es posible dividir el compás en dos o tres, es decir, si el compás es binario o ternario. En el caso del *minuet* la división del compás es ternaria. Para seguir esta secuencia ternaria, uno se puede auxiliar del movimiento de director, marcando el primer tiempo abajo, el segundo hacia afuera y el tercero hacia arriba. En el *minuet*, el compás de 3/4 puede contener tres notas de un tiempo por compás o dos notas por tiempo (hasta un total de seis en un compás) o combinaciones de notas de un tiempo de duración y dos por tiempo. No es usual, aunque excepcionalmente sería posible, utilizar subdivisiones mayores (cuatro notas por tiempo). En general, la voz superior utiliza dos notas por tiempo: mientras que en la voz inferior es más frecuente encontrar una nota por tiempo.

El compás establece una regularidad básica que se manifiesta como un orden de intensidades, en el caso del *minuet*: fuerte, débil, débil. Este continente es llenado por ritmos de diferentes duraciones, que se ven afectadas y ordenadas por el compás. Esto lo percibimos como notas más fuertes unas que otras, pero sutilmente diferenciadas, como en el lenguaje hablado, por ejemplo, cuando repetimos la palabra *dámelo*. La extensión del compás sería lo equivalente a la duración de la palabra y cada tiempo sería el equivalente a una sílaba. ¿Qué tanto se acentúa? ¿Cuánto más fuerte es la primera nota de un compás? ¿Cuánto más débiles las siguientes? Si se conocen los pasos básicos de la danza, se sabe bailar, es posible tener una idea muy clara de cómo se realiza, pero en el caso de un *minuet* de Bach dependerá de la sensibilidad del ejecutante y de la percepción del oyente, de tal manera que la respuesta es personal. El compás como continente rítmico puede verse enriquecido por figuras rítmicas que incluso lo hagan más difícil de percibir, y también se ve afectado por factores melódicos y armónicos, de tal manera que la interpretación del concepto 3/4 estará condicionada por el manejo de los elementos musica-

les que tenga el intérprete. Lo importante para uno como estudiante o aficionado a la música es encontrar en el mundo de la interpretación esas diferentes maneras de realización y no esquematizar el concepto del compás ternario en una idea estática.

TEMPO

El segundo factor a definir es el *tempo*, o sea, qué tan rápida o lenta es una pieza. Para ello tomaremos el *minuet* como punto de referencia. Esta danza, según los teóricos de la época, deberá tocarse moderato, o sea moderadamente rápido; de tal manera, el *minuet* podría ser un punto medio entre las danzas rápidas y las danzas lentas. Es importante aclarar que cuando se habla del tempo de una obra se refiere uno a la velocidad con la que se suceden los tiempos del compás, independientemente de los valores rítmicos más pequeños que se utilicen o los más grandes. En el caso del *minuet* esta aclaración no es muy significativa porque generalmente el *minuet* no utiliza una gama muy amplia de valores rítmicos. Si se consultan la tabla y las fichas de cada danza se podrá ver que el tempo es muy importante para definir las; asimismo el tempo guarda una estrecha relación con el carácter de la danza. En general, la convención para la interpretación del tempo en la suite es que este no debe modificarse durante la ejecución, o sea, no se recomiendan las variaciones agógicas como el ritardando o el acelerando.

MOTIVOS RÍTMICOS ANACRÚSICOS Y TÉTICOS

Los motivos rítmicos usuales en una danza son también muy importantes para caracterizarla. Un motivo rítmico es una célula musical que consta de varias notas y que se dan en un solo impulso. En principio, los motivos rítmicos pueden ser anacrúsicos o téticos. Son anacrúsicos cuando una o varias notas no acentuadas preceden a la nota acentuada, o sea, aquella que se escribe al principio del compás. En este caso el impulso rítmico se dirige hacia aquella nota que recibe el acento. Si tomamos por ejemplo al lenguaje hablado, podríamos decir que palabras anacrúsicas son todas aquellas cuya primera sílaba no se acentúa, por ejemplo: *papá*, *esdrújula*, *ratón*, etc. Por el contrario, aquellas palabras que se acentúan en la primera sílaba, serían téticas, por ejemplo: *silaba*, *rítmico*, etc. Si durante la audición de una danza se lleva al compás marcando los primeros tiempos hacia abajo es posible, sobre todo al principio de cada sección, oír si hay notas antes del tiempo fuerte o no. Para ello hay que observar con detenimiento si la primera nota es la más fuerte del motivo.

Los motivos rítmicos del *minuet* son téticos y solamente de manera excepcional se presentan motivos anacrúsicos.

MOTIVOS RÍTMICOS TÍPICOS

Hay algunas danzas que tienen combinaciones de valores rítmicos muy particulares, por ejemplo, valores rítmicos largos en el segundo tiempo. La descripción de estas particularidades se encuentra en las fichas de cada danza. Hay otras danzas que no presentan precisamente motivos rítmicos típicos, pero sí se encuentran en cada danza valores rítmicos usuales. En el caso del *minuet* los valores rítmicos usuales son los octavos en la voz superior y los cuartos en la voz inferior, es decir, dos notas por tiempo para la voz superior y una nota por tiempo para la inferior.

OTRAS OBRAS RECOMENDABLES

Ya que hemos definido los aspectos básicos por los que se distinguen las danzas de la *suite*, es recomendable poder seguir con otras danzas que no sean muy complicadas.

GAVOTTE

Sugerimos para esta forma musical, la *gavotte* de la *suite* francesa IV o la de la *gavotte* I de la *suite* orquestal I.

No es necesario un orden definido para determinar el compás, los motivos rítmicos usuales, si éstos son anacrúsicos o téticos o el tempo de la danza. Buscando el camino más fácil para estas experiencias, llegamos a la conclusión de que en este caso es más recomendable primero definir el tipo de motivos anacrúsicos o téticos. Con esta recomendación podría hacerse una primera audición. La *gavotte* tiene como característica un motivo rítmico anacrúsico que abarca todo un tiempo; en el caso de la *suite* francesa IV son cuatro las notas que preceden a la primera acentuada, lo que se puede apreciar fácilmente si atendemos a las entradas de las voces; la primera voz, que es la superior, comienza con el motivo anacrúsico y la segunda voz entra en el tiempo fuerte. En el caso de la *suite* orquestal I, la *gavotte* I tiene dos notas que anteceden al tiempo fuerte. Los valores rítmicos empleados en uno y otro caso son la razón por la que una vez tenemos cuatro notas antes del tiempo fuerte y en el otro caso solamente dos. En un caso son valores cortos y en el otro, largos. Habiendo definido que los motivos rítmicos son anacrúsicos, podríamos pasar a la definición del compás. La pregunta número dos, consistiría pues en definir si tenemos un compás binario o ternario. Tal vez ayude saber que el valor rítmico total de la anacrusa es de un tiempo. Sabiendo lo anterior y habiendo localizado la sucesión de tiempos fuertes, lo único que hay que hacer es experimentar dividir en dos o tres cada compás. La respuesta es que el compás de la *gavottes* es binario. La tercera pregunta sería con respecto al *tempo*; habiendo experimentado ya en el caso del *minuet*, tendríamos que comparar y definir si se trata de una danza más rápida o más lenta. La información respectiva la encontramos en las tablas del apéndice.

Antes de pasar a otras danzas, sería importante oír varios *minuets* y varias *gavottes* tratando de encontrar esas características en obras no estudiadas. Se podrían tomar para ello los *minuets* de las *suites* francesas restantes y para el caso de las *gavottes*, se podrían oír las otras *gavottes* de las *suites* orquestales y de las *suites* francesas. Para localizar qué obras contienen estas danzas, es posible consultar la tabla correspondiente en el apéndice.

COURANTE Y CORRENTE

¿Hasta qué punto dos danzas que en algunas ediciones aparecen con el mismo nombre pueden tener contenidos diferentes?

Éste es el caso de la *courante* que puede ser francesa o italiana. Hay que recordar que en los manuscritos, Bach hacía la diferencia y que ésta no se hace más en las ediciones nuevas.

Como ejemplos de *corrente* italiana, se pueden citar las *correntes* de las *suites* francesas II y IV. Como ejemplos de *courante* francesa se pueden oír las de la *suite* francesa I y la de la *suite* orquestal I. Las características propias de cada una de estas danzas pueden encontrarse en las tablas correspondientes.

Creemos que los casos anteriores son suficientes para llegar al objetivo propuesto al principio de este trabajo, siempre y cuando las experiencias auditivas sean seguidas con el máximo de atención y que estas se acumulen siguiendo paso a paso el camino aquí señalado. Otro aspecto importante consiste en consultar las tablas del apéndice para encontrar las danzas en las *suites* correspondientes, seguir los diferentes caminos para caracterizar cada danza y consultar la sección denominada "Características rítmicas y expresivas de los diferentes movimientos de la *suite*".



| SUITES PARA VIOLONCELLO | | | | | | |
|-------------------------|-------------|------------|------------|----|---|----|
| | I | II | III | IV | V | VI |
| 1er. mov. | PRELUDIO | | | | | |
| 2do. mov. | ALLEMANDE | | | | | |
| 3er. mov. | COURANTE | | | | | |
| 4o. mov. | SARABANDE | | | | | |
| 5o. mov. | Minuet I | Bourrée I | Gavotte I | | | |
| 6o. mov. | Minuet II 1 | Bourrée II | Gavotte II | | | |
| 7o. mov. | GIGUE | | | | | |

Fuente: Bach, J. S., *Six Suites for unaccompanied cello*
Lea Pocket Scores, no. 2, N. Y., 1950.

| SUITES INGLESAS | | | | | | |
|-----------------|----------------------------|------------------------|------------|-----------|------------------------|-------------------------|
| | I | II | III | IV | V | VI |
| 1er. mov. | PRELUDIO | | | | | |
| 2do. mov. | ALLEMANDE | | | | | |
| 3er. mov. | COURANTE | | | | | |
| 4o. mov. | Courante II con 2 dobles 2 | SARABANDE ² | | | | |
| 5o. mov. | Sarabande | Bourrée I | Gavotte I | Minuet I | Passepied I en Rondeau | Gavotte I |
| 6o. mov. | Bourrée I | Bourrée II | Gavotte II | Minuet II | Passepied II | Gavotte ³ II |
| 7o. mov. | Bourrée II | GIGUE | | | | |
| 8o. mov. | Gigue | | | | | |

Fuente: Bach, J. S., *Französische Suiten*, Urtext. Edición G. Henle. Editor Rudolf Steglich. München, 1965.

| SUITES FRANCESAS | | | | | | |
|------------------|------------------------|--------|----------|---------|---------|-----------|
| | I | II | III | IV | V | VI |
| 1er. mov. | ALLEMANDE | | | | | |
| 2do. mov. | COURANTE O CORRENTE | | | | | |
| 3er. mov. | SARABANDE | | | | | |
| 4o. mov. | Minuet I | Air | Minuet | GAVOTTE | | |
| 5o. mov. | Minuet II ₁ | Minuet | (Trio) | Minuet | Bourrée | Polonaise |
| 6o. mov. | GUIGUE | | Anglaise | Air | Loure | Minuet |
| 7o. mov. | GIGUE | | | | | Bourrée |
| 8o. mov. | | | | | | Gigue |

Fuente: Bach, J. S., *Französische Suiten*, Urtext. Edición G. Henle. Editor Rudolf Steglich. München, 1965.

| PARTITAS PARA CLAVE | | | | | | |
|---------------------|--|-----------|----------|-----------|-------------------|------------------|
| | I | II | III | IV | V | VI |
| 1er. mov. | Praeludium | Sinfonia | Fantasia | Ouverture | Preambulum | Tocatta |
| 2do. mov. | ALLEMANDE | | | | | |
| 3er. mov. | CORRENTE (I, III, V y VI) COURANTE (II y IV) | | | | | |
| 4o. mov. | SARABANDE | | | Aria | Sarabande | Air |
| 5o. mov. | Minuet I | Rondeaux | Burlesca | Sarabande | Tempo di Minuetto | Sarabande |
| 6o. mov. | Minuet II ₁ | Capriccio | Scherzo | Minuet | Passepied | Tempo di Gavotta |
| 7o. mov. | Gigue | GIGUE | | | | |

Bach, J. S. *Sechs Partiten*, Urtext. Edición G. Henle. Editor Rudolf Steglich. München, 1970.

| PARTITAS PARA VIOLIN | | | |
|----------------------|------------------|-----------|------------------------|
| | I | II | III |
| 1er. mov. | Allemande Double | | Preludio |
| 2o. mov. | Corrente Double | Corrente | Loure |
| 3er. mov. | Sarabande Double | Sarabande | Gavotte en Rondeau 3 |
| 4o. mov. | Tempo di Bourrée | Giga | Minuet I |
| 5o. mov. | | Ciaccona | Minuet II ₁ |
| 6o. mov. | | | Bourrée |
| 7o. mov. | | | Giga |

Fuente: Bach, J. S., *6 Sonatas and Partitas for violin solo*. Editor Ivan Galamian. International Music Company, N. Y.

CLAVIER ÜBUNG II
PARTITA EN
SI MENOR BWV 831
(OBERTURA A LA FRANCESA)

| | |
|-----------|--------------|
| 1er. mov. | Ouverture |
| 2do. mov. | Courante |
| 3er. mov. | Gavotte I |
| 4o. mov. | Gavotte II |
| 5o. mov. | Passepied I |
| 6o. mov. | Passepied II |
| 7o. mov. | Sarabande |
| 8o. mov. | Bourrée I |
| 9o. mov. | Bourrée II |
| 10o. mov. | Gigue |
| 11o. mov. | Echo |

Fuente: Bach, J. S.,
The Work for Clavier in nine volumes.
Vol. V, *Lee Pocket*. Scores n. 22 N. Y.

SUITE EN MI BEMOL
MAYOR BWV 819

| | |
|-----------|-----------|
| 1er. mov. | Allemande |
| 2do. mov. | Courante |
| 3er. | Sarabande |
| 4o. | Bourrée |
| 5o. | Minuet I |
| 6o. | Minuet II |

SUITE EN LA MENOR
BWV 818

| | |
|-----------|------------------|
| 1er. mov. | Allemande |
| 2do. mov. | Courante |
| 3er. mov. | Sarabande simple |
| 4o. mov. | Sarabande Double |
| 5o. | Gigue |

Fuente: *Op. cit.* vol. VI, n. 45.

| SUITES ORQUESTALES | | | | |
|--------------------|-------------------------|---------------------|------------|--------------|
| | I | II | III | IV |
| 1er. mov. | Ouverture | | | |
| 2do. mov. | Courante | Rondeau | Air | Bourrée I |
| 3er. mov. | Gavotte I | Sarabande | Gavotte I | Bourrée II |
| 4o. mov. | Gavotte II ₁ | Bourrée I | Gavotte II | Gavotte |
| 5o. mov. | Forlane | Bourrée II | Bourrée | Minuet I |
| 6o. mov. | Minuet I | Polonaise con doble | Gigue | Minuet II |
| 7o. mov. | Minuet II | Minuet | | Rejouissance |
| 8o. mov. | Bourrée I | Badinerie | | |
| 9o. mov. | Bourrée II | | | |
| 10o. mov. | Passepied I | | | |
| 11o. mov. | Passepied II | | | |

Fuente: Bach, J. S., *The Six Brandenburg Concertos and the Four Orchestral Suites*.
Dover. Publications, Inc. N. Y.

Notas.

1. Cuando en una suite se encuentran juntas dos danzas del mismo género, después de terminar la II, se repite la I, formando así una estructura ternaria, p. ej. Minuet I, Minuet II, Minuet I (A-B-A). La mayoría de las veces, está escrita la palabra *Alternativement* al principio de la primera danza y al final de la II, *Da capo*.
2. Cuando una danza tiene *Double* o *Les agréments de la même...*, se trata de repeticiones de la misma danza, más ornamentadas y con variaciones en los movimientos melódicos. (Suites inglesas, y partitas para violín y Suite orquestal, II.)
3. Si un movimiento tiene la indicación *...en Rondeau*, éste tendrá una estructura que se basa en la repetición de una parte (A) intercalando diferentes (B, C, etc.). Por ejemplo A + B + A + C + A.

NOTAS SIN MÚSICA



TRÍPTICO DE GERARDO KLEINBURG: LOS ENIGMAS SON TRES, LA VIDA ES UNA

Jorge Volpi Escalante

Tutto nel mondo è burla!
VERDI, *Falstaff*.

Cuando el 25 de abril de 1926, durante el estreno absoluto de *Turandot* en la Scala, Arturo Toscanini decidió detener la representación en el punto en que Puccini había dejado la partitura —como el propio compositor lo había deseado—, olvidando por una noche la música de Franco Alfano, el director no podía imaginar que su acto, además de rendir homenaje al maestro, intercalaba una sutil duda respecto al final de la obra. Antes de la *première* desde luego no había razón para desconfiar del trabajo de Alfano, incluso demasiado apegado al resto de la pieza; pero, con el atisbo de inseguridad desarrollado por Toscanini —quien, por otro lado, había seguido de cerca la terminación de la ópera—, se abrió de pronto la posibilidad de revalorar aquellas últimas escenas.

A partir de esta mínima incertidumbre, Ge-

rardo Kleinburg ha retomado el hilo suelto dejado por Toscanini sesenta años atrás para construir, con un espíritu semejante, no uno —el de *Turandot*— sino tres caminos alternos para reinventar y completar tres sendas operísticas distintas, tres anécdotas descuidadas por la realidad. En *Tríptico* (tres actos en una ópera),* su primer libro, Kleinburg ha optado por revisar tres mitos preexistentes: *Otello* o las desventuras del aficionado, *Turandot* o el amor de los tres príncipes y el imposible romance entre Giuseppe di Stefano y María Callas que bien podría haber sido escrito por Bellini o Gounod. Entreverado en un mundo de deseos y sustituciones, de triunfos del azar, ha urdido páginas hechas con algunas de las filigranas más exquisitas de la música; en este sentido, *Tríptico* también hubiera podido llamarse *Tres variaciones sobre temas originales*. Los arquetipos, las tramas se ven llenadas, ante la sorpresa del lector, y sobre todo del *connoisseur*, en los intersticios de lo verificable; Kleinburg entrega, pues, versiones rejuvenecidas por las libertades que se toma como artista, como falso imitador de lo real.

El juego es cortazariano y a la vez muy familiar a cualquier desesperado amante de la ópera. El músico Kleinburg ha sido contratado para volvernos a contar, por enésima ocasión, obras que conocemos de memoria, que casi podríamos tararear de principio a fin; al igual que cuando

compramos una grabación más del *Don Giovanni* sólo para disfrutar los cambios en los tiempos, los diversos timbres y las múltiples interpretaciones, tenemos ahora a nuestro escritor para que recree nuestras arias y dúos favoritos: he aquí el primer encanto del libro. Pero cuál no será nuestra sorpresa cuando, de improviso, el libreto, nuestro libreto, comienza a desvariar, a modificarse; cuando Kleinburg, haciendo trampa, varía los motivos y los finales. Es como si de pronto, mientras escuchamos nuestra última adquisición, alguno de los cantantes alterara los versos de Da Ponte sólo por capricho. Sin embargo, en esta dislocación, en este absurdo se halla el segundo y definitivo mérito de Kleinburg. Poco le importan las consecuencias de sus alteraciones: no es un copista sino un irónico creador. De esta manera una función de *Otello* puede terminar con un moro *amateur*, *Turandot* puede encontrar su auténtico final en un minúsculo departamento en Nueva York o en un sanatorio en Bruselas, y Giuseppe y María pueden cantar una última *Tosca* antes de morir en la Casa di Risparmio Verdi en Milán. Lo imposible, lo maravilloso corrige los errores del mundo.

Acaso la única falla de Kleinburg —si es que puede considerársela así— yace en el *sentimentalismo*, en la pasión que desborda en cada línea. Si bien por momentos es el rebelde que modifica a su antojo los originales, a veces parece francamente convencido de que sus versiones son mejores. Una soberbia que no debe permitirse pues la verdadera broma —como lo sabía, de nuevo, Cortázar— está justo en lo contrario: en hacer creer a los demás en tanto uno solo aparenta, finge. Y es que el cariño de Kleinburg por la ópera es incontentible y, si en ocasiones acerca al lector al estado de ánimo del fanático —de él mismo al escribir—, en otras lo llena de temor ante la grandeza del espectáculo. La ópera también es un vicio.

Desde el título, el libro persigue una intención similar a la del *Tríptico* de Puccini: ser una unidad formada por capítulos de valor independiente. Porque si algo relaciona las tres óperas en un acto puccinianas, como los tres cuentos de Kleinburg, es la técnica, el parejo ambiente sonoro y la solidez de los personajes, más que la acción o el nivel dramático. Otra coincidencia: tanto en el músico como en el escritor hay una obra sombría y cruel —*Il Tabarro* y el segundo cuento—, una tragedia sentimental —*Suor Angelica* y el tercer cuento— y una comedia festiva



—*Gianni Schicchi* y el primer cuento—. Pero asimismo es claro que el autor no buscó intencionalmente estos paralelismos puesto que las ideas centrales nunca se asocian.

El primero de los cuentos —o actos—, un prólogo *buffo*, está formado por un largo arioso, un monólogo que se acerca más al último Verdi que a Strauss, en el que se cuentan las aventuras de un “espontáneo de la ópera”. Fuera de la crítica a la vida musical mexicana, hábilmente encubierta, el tono es anacrónico y rígido, similar al de Boito en *Falstaff*, pero resulta igualmente efectivo para los propósitos del autor. Sin embargo, cierto amaneramiento no lo deja escapar de un estilo ligero que lo acerca a las melodías dulces y simples —aunque no por ello menos disfrutables— de la opereta. Definitivamente es un *Gianni Schicchi* que se quedó en *Rondine*.

Por el contrario, el segundo acto es el mejor del libro y uno de los mejores textos breves publicados en México recientemente. Tres narraciones —el número le sienta a Kleinburg—, separadas por

el tiempo y por la imaginación, se mezclan, intercalan y asimilan para revisar la biografía de Puccini y la génesis y final de su *Turandot* a través de un personaje que, en nuestra época, viaja a Nueva York para oír la ópera en el Met: entonces la actualiza, la inventa y la sufre en carne propia. Las líneas se cruzan, en este eterno retorno, para enmendar una agonía malinterpretada, un fin errado y una muerte ilógica. La tesis central de Kleinburg es la siguiente: tras el suicidio de Doria Manfredi, la sirvienta de su casa de Torre del Lago —provocada por las intrigas de la esposa, Elvira Gemignani—, y del cáncer de garganta que le había sobrevenido, resulta imposible creer que Puccini deseara un *happy end* arbitrario para su última obra. Kleinburg prefiere pensar que el compositor habría esbozado un nuevo dúo y un nuevo cuadro culminante más acordes con las dolorosas circunstancias que atravesaba; los caracteres de su íntima tragedia serían extrapolados a *Turandot*. Así, Calaf se asemeja al propio Puccini: Liù, la princesa que se sacrifica por amor, a Doria, y la helada Turandot, sedienta de sangre, a la implacable Elvira que jamás se dejaría vencer. Este es el terrible descubrimiento de Carlos, el héroe del cuento: ha resuelto el enigma pero no será perdonado.

Excepcional es, por otra parte, la forma en que Kleinburg compone a tres voces: la primera es la de Carlos, el obsesivo amante de la ópera, destinado a desvelar el misterio y a condenarse por ello; la segunda es la de Puccini y Doria, recordados por Niche, viejo amigo del maestro y después custodio de su museo en Viareggio, y, la úl-

tima, es la de Calaf y Turandot, pero sobre todo la de Liù: es la partitura original que termina con un coro que repite: "Liù!... Poesia!..." Poco a poco los temas se superponen en una fuga de enorme belleza y fuerza: nos hallamos frente al triunfo de la muerte, pero en especial ante la reivindicación del sacrificio de Doria y de Liù.

Cierra el libro el melancólico dúo (en realidad es un trío, pero poco importa) entre Giuseppe Fadi-Tesno (anagrama de Di Stefano) y María Scallani (Callas), dos de los más grandes cantantes en la historia de la ópera. En una estructura de tres columnas que permiten un sinfín de lecturas —experimento interesante pero que sirve, sobre todo, para distraer la atención en momentos de insalvable romanticismo—, asistimos a la que probablemente sea la mejor representación de *Tosca* de todos los tiempos. El cuento es una inteligente reflexión sobre la ancianidad, sobre las carreras truncadas por los años, sobre la persistencia del arte. Giuseppe y María, envejecidos, pasan sus postreros días en la Casa di Risparmio Verdi: no se han hablado, apenas se han visto, intentando olvidar un posible amor juvenil. Tenía que ser la música la que volviera a unirlos, la que permitiera un último *Qual occhio al mondo...* ¿Qué puede importar entonces el cansancio, el vibrato incontenible, la inestable afinación? El arte verdadero está más allá de esto, en una zona limítrofe con el silencio, con la muerte. Ahora sí, como dice Turandot: *Il suo nome è Amor!*

* Gerardo Kleinburg, *Tríptico (tres actos en una ópera)*, Joaquín Mortiz, México, 1989.



ANIVERSARIOS DEL 90

Tal vez una de las pocas virtudes de los traídos y llevados aniversarios culturales, de chocante superstitión aritmética, sea servir de pretexto para tratar efectivamente de refrescar la memoria ante sus malos y sus buenos olvidos.

A la música mexicana le espera un año de fiestas bastante agitado: noventa años del nacimiento de Rodolfo Halffter, ochenta años del nacimiento de Miguel Bernal Jiménez, ochenta años de edad de Blas Galindo, cincuenta años de la muerte de Silvestre Revueltas, veinte años de la muerte de Candelario Huizar, para sólo mencionar algunas de las conmemoraciones más relevantes.

50 AÑOS DE XELA

La felicitación cálida, sincera y agradecida que enviamos aquí a la XELA, la estación radiofónica, junto con Radio UNAM, de mayor experiencia y tradición musical en México, por sus cincuenta velitas de cumpleaños, nos da ocasión para ser un poco aguafiestas: a veces XELA AM corre el peligro de convertirse en una nueva estación de fragmentos musicales y ni siquiera de piezas o movimientos de obras, como ya hay alguna otra, sino de *cachitos*. Es decir, algunos locutores se empeñan en tomar las pausas largas de las composiciones del caso por finales abruptos y francamente desconcertantes de las mismas. ¿Sería mucho pedir a nuestra querida XELA mayor cuidado en esto, o bien, la utilización de cintas bien grabadas —con todo y créditos de interpretación, etc.— en lugar de discos?

UNA VICTORIA MÁS DE LOS ÁNGELES

Acompañada al piano por Manuel García Morante, Victoria de los Ángeles nos dio el gusto de visitar nuevamente nuestro país para deleitarnos el 22 de noviembre pasado en Bellas Artes con su voz maravillosa, su encantadora presencia y sus espléndidas interpretaciones. Si su programa (arias de ópera italianas, lieder famosos de Schubert, etc.) probó que, con gran responsabilidad profesional, cuida ya su repertorio, no dejó de sorprender con su delicada y magnífica versión de las *Cinco canciones populares griegas* de Ravel, tan rarísima vez oídas aquí. La última parte, integrada con canciones de Granados y otros españoles, acabó de ganarse por completo la voluntad entusiasta de un público que cambió el "¡Bis!" por el "¡Olé!"

ASPIRANTE A PIRRURRIS

Muy curioso resulta que después de publicar en *Sábado* de *Unomásuno* un largo libelo más extraño que impertinente, más caótico que extraño y más indiferente que caótico, "La estética de los pirruris (Ve y dile a mi niña popis que ya llegó su peor es nada)", en que el escritor y el compositor pirruris queda definido como el refinado decadente, el nacido para triunfar que complace a la gente bien, el crítico Evodio Escalante haya enviado a *Pauta* un artículo sobre jazz francamente flojo para su publicación. Si *Pauta* es una revista dirigida por el que según Escalante es el campeón de los pirruris en la música, luego lo más probable es que *Pauta* sea una revista pirrurri. Luego ¿para qué quiere publicar Escalante en *Pauta*? ¿Será que decidió volverse pirruris para acceder al triunfo que caracteriza a los pirruris? Si así es, mejor suerte para la próxima, Evodio.



"El amor no tiene necesidad de analistas, sino de poetas." La última palabra del arte de amar no está en Stendhal, sino, como Stendhal mismo lo ha dicho frecuentemente, en Mozart.

André Maurois, *Un arte de vivir*.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Era sólo cuestión de tiempo que apareciera el primer disco del Trío Hotteterre (Horacio Franco, Bozena Slawinska, Luisa Durón) para dejar constancia de una de las labores más interesantes y consistentes de nuestro medio musical. Es una lástima, pues, que como proyecto discográfico este debut sea menos que satisfactorio. De entrada, una consideración general sobre el quehacer del mundo del disco: a estas alturas, muchos otros proyectos similares surgidos en México han decidido definitivamente olvidarse del disco de acetato para producir directamente en disco compacto. En este sentido, parece que las condiciones del mercado hacen casi indispensable pensar en el compacto a exclusión definitiva del disco LP tradicional. En fin, el caso es que el disco del Trío Hotteterre ha aparecido en vinilo, y de hecho, en un vinilo de no muy buena calidad sonora, lo cual es una lástima considerando la buena calidad de la música que en él podemos hallar.

A través de obras de Bassano, Frescobaldi, Dieupart, Hotteterre y Vivaldi, el trío demuestra la amplitud de su repertorio y el trabajo de conjunto flexible y acoplado que les es tradicional. De especial interés, por cuestiones formales y de estructura musical, son las obras de Frescobaldi y Vivaldi, ejecutadas con gran atención al detalle contrapuntístico y a las texturas sonoras. Considerando, pues, la evidente calidad de la música, es un hecho que estas grabaciones del Trío Hotteterre merecían haber aparecido bajo mejores auspicios. El disco en cuestión es bastante rústico en su presentación, y aparece bajo una nueva marca: MEXIDISCO, cuyo nombre y cuyo logotipo son pedestres y arcaicos, lo que no ayuda para nada a dar visos de verdad al lema que reza: PRODUCTO DE EXPORTACION-EL DISCO ES CULTURA. Por otra parte, las notas discográficas son buenas, pero su traducción al inglés es torpe e inexperta, lo cual es poco ventajoso si de penetrar al mercado internacional se trata. En resumen, se trata de un primer proyecto que merecía una mejor envoltura; la música es buena,

pero la producción y la presentación dejan mucho que desear.

TRIO HOTTETERRE:

Horacio Franco, flauta de pico; Bozena Slawinska, violoncello; Luisa Durón, clavecín
Obras de Bassano, Frescobaldi, Dieupart, Hotteterre y Vivaldi
MEXIDISCO 89-001-C (LP)

De reciente aparición es otro proyecto mexicano de grabación que resulta muy interesante. Se trata de una colección de piezas para piano de Miguel Bernal Jiménez, que nos permite acercarnos a una vertiente de su pensamiento musical que nada tiene que ver con el órgano ni con la música sacra. A lo largo de este trayecto pianístico hallamos atractivos elementos sonoros que son, sobre todo, buenas pistas para la comprensión del pensamiento musical de Bernal.

Así, tenemos que *Antigua Valladolid* es como un nostálgico paseo por la vieja Morelia, lleno de acotaciones románticas. En el *Vals bagatela*, el compositor propone sugestivas aventuras armónicas en miniatura, mientras que sus *Autógrafos juveniles* son brevísimas piezas en las que a ciertos gestos experimentales se une un ámbito sonoro rústico que en ocasiones se acerca a Villanueva o Castro.

Las *Cuatro invenciones* están concebidas muy en el espíritu de Bach, lo que nos lleva a recordar otra obra de Bernal titulada *En el estilo de Bach*; estas cuatro breves exploraciones contrapuntísticas son un elemento más en el perfil musical de Bernal que apunta hacia lo arcaico. Después, una de sus obras más conocidas: *Carteles*, juguetera suite pianística en la que hay algunos apuntes nacionalistas, principalmente el empleo de la famosa melodía de origen maya *Kónex, Kónex, Palaxén*. Tenemos, finalmente, *Naderías*, breve colección de frescas miniaturas de cambiante estado de ánimo.

El arreglo de *Las mañanitas* que incluye esta grabación es lo único que sale sobrando, en el entendido de que no aporta nada a la música ni al conocimiento de Bernal Jiménez como compositor. Las interpretaciones de Alberto Cruzprieto son claras y bien matizadas, y la grabación, producida por la Asociación Miguel Bernal Jiménez, A. C., tiene un sonido aceptable y una presenta-

Yo diría que la música es el medio más fácil de expresarse, puesto que fue el primero que se produjo en la experiencia y la historia del hombre. Pero puesto que mi talento reside en las palabras, debo tratar de expresar torpemente en palabras lo que la música pura habría expresado mejor. Es decir, que la música lo expresaría mejor y más simplemente, pero yo prefiero usar palabras, del mismo modo que prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras ocurre en el silencio. Es decir, que el trueno y la música de la prosa tienen lugar en el silencio.

William Faulkner

ción decorosa. Como siempre, tratándose de un proyecto privado, y ciertamente interesante, se impone la pregunta: ¿cómo tienen acceso a este cassette los interesados en acercarse a la música pianística de Bernal Jiménez?

MIGUEL BERNAL JIMENEZ:

Antigua Valladolid, Vals bagatela, Autógrafos juveniles, Cuatro invenciones, Carteles, Las mañanitas, Naderías
Alberto Cruzprieto, piano
Sin marca/Sin número de serie (CASSETTE)
Producción de la Asociación Miguel Bernal Jiménez, A. C.

Hay ocasiones en que esto que suele llamarse "grabaciones históricas" resulta una experiencia sonora decepcionante, en la que no alcanzamos a oír más que música mal grabada y peor interpretada, con mucho ruido y poca calidad. Sin embargo, en este rubro pueden hallarse también verdaderas joyas, y ese es el caso de una maravillosa grabación con obras de George Gershwin interpretadas por él mismo. Este rico viaje musical se inicia con la versión original de la *Rapsodia en azul*, con Gershwin al piano y la pequeña orquesta de Paul Whiteman, combinación que se encargara del estreno de la obra. Desde el sinuoso glissando del clarinete con que inicia la obra, es evidente que nos hallamos ante un mundo sonoro enteramente distinto al de las modernas versiones de la *Rapsodia* a cargo de pulidas orquestas sinfónicas. Después de unos mi-

nutos, uno cae en la cuenta de la referencia inmediata en el ámbito sonoro: esta *Rapsodia en azul* suena como si emergiera de un salón de baile y no de una sala de conciertos; se parece más al sonido de Tommy Dorsey que al de la Filarmónica de Nueva York. Y en este sentido, es una experiencia musical fascinante y sabrosa, en la que el nervioso, hiperactivo piano de George Gershwin viene a confirmar que el compositor estaba pensando más en el jazz y el swing que en cualquier otra cosa cuando escribió y cuando tocó su *Rapsodia en azul*. Si, suena rústico y anticuado, pero parece quedar claro que así es como Gershwin quería que sonara. Y si no es así, al menos este es un divertido viaje hacia regiones no tan antiguas del sonido orquestal, viaje en el que no podía haber mejor guía que Gershwin. Lo mismo que se ha dicho aquí sobre la *Rapsodia* vale para la versión de *Un americano en París*, en la que Gershwin toca la celesta, perdido en la orquesta pero muy presente en el espíritu musical de la obra. Otra referencia posible a este modo de hacer y escuchar a Gershwin podría ser la música de los primeros años del cine sonoro. De nuevo, se siente más la orquesta de baile que la gran sinfónica.

El segundo lado del cassette en cuestión está dedicado a la música para piano solo de Gershwin, a manos del autor. Aquí opera el mismo fenómeno que en las partituras orquestales mencionadas: aún en los famosos *Tres preludios* con que inicia esta parte de la grabación, el ambiente sonoro es el de un *music hall*, y de nuevo se evidencia la personalidad efervescente de Gershwin como pianista, agitada, vivaz, llena

de chispa. Así pues, en el mundo de las (a veces) sospechosas grabaciones históricas, ésta es una que bien vale la pena escuchar, porque da lugar no sólo al disfrute, sino también a la sorpresa.

GEORGE GERSHWIN:

Rapsodia en azul, Un americano en París
Piezas para piano

George Gershwin, piano y celesta
Orquesta de Paul Whiteman
Orquesta Sinfónica RCA Víctor
Nathaniel Shilkret, director
RCA ALKI-7114 (CASSETTE)

Otra grabación histórica de mérito es aquella que contiene un importante recital ofrecido por Béla Bartók en los Estados Unidos al inicio de la década de los 40. Recién llegado a la Unión Americana, Bartók se trasladó a Washington para dar un importante concierto de piano en compañía de su amigo y compatriota, el legendario violinista Joseph Szigeti. Al entonces curador del Departamento de Música de la Biblioteca del Congreso, un hombre de apellido Spivacke, se le ocurrió en buena hora que quizá sería importante grabar el recital. Lo hizo, en viejos discos de pasta que recientemente han sido transferidos a disco compacto, con buenos resultados sonoros. Sí, se nota que las grabaciones son viejas y que las matrices son algo ruidosas, pero la música allí contenida bien vale la pena de ser escuchada aún en esas condiciones. A través de dos obras del propio Bartók, una sonata de Debussy y la famosa sonata *Kreutzer* de Beethoven, Bartók se muestra como un pianista inteligente, sensible y, sobre todo, muy atento a cuestiones de estilo en el caso de cada compositor. Lógicamente, el interés central de esta grabación está en escuchar la música de Bartók en manos del compositor y su paisano, aunque no hay que descartar su lúcida lectura de

la obra de Beethoven y sus ricas texturas en la pieza de Debussy. En sus propias obras, Bartók evidencia un profundo conocimiento del piano y, sobre todo, una gran sensibilidad para el trabajo de conjunto con Szigeti. En algunos momentos salen a relucir las cualidades pianísticas percusivas que se harían más evidentes, por ejemplo, en sus conciertos para piano y orquesta. Otra grabación histórica que, sin duda alguna, es altamente recomendable.

LUDWIG VAN BEETHOVEN:

Sonata *Kreutzer*

BELA BARTÓK:

Rapsodia No. 1, Sonata No. 2

CLAUDE DEBUSSY:

Sonata en Sol menor

Bela Bartók, piano; Joseph Szigeti, violín

VANGUARD VCD-72025 (CD)

La mayor parte de los festivales musicales que se organizan por estos rumbos comparte una triste cualidad: la de dejar, en el mejor de los casos, una huella efímera de su existencia. Una interesante excepción a esta regla es el reciente Primer Gran Festival Ciudad de México, que bajo el rubro de *450 Años de Música* se celebró en la capital de la República en el verano de 1989. Como memoria de ese festival, ha aparecido un interesante álbum de dos discos compactos con una selección de lo interpretado en las diversas sedes del evento. Lo más llamativo de dicho álbum es el hecho de que contiene música mexicana de cuatro siglos, lo cual no deja de ser una novedad en nuestro ámbito discográfico.

Así, de la época colonial hallamos las músicas sacras de Franco, Sumaya, Lienas, Jerusalem y Cruzealegui, que cubren los siglos XVI, XVII y XVIII. Más interesantes son las selecciones del

siglo XIX, si no por su valor musical, sí por el hecho de que es precisamente ese periodo el más oscuro y abandonado de nuestra musicología. Así, sorprende escuchar la obertura *La huerfanita* de José María Chávez, mozartiana en concepción, y llena de rossinismos musicales. Por su parte, el *Ave María* de Luis Baca nada tiene de música sacra, y en cambio, es exhibicionistamente operístico.

De Ricardo Castro, tenemos un *Minueto* dulce y sencillo, que raya en ciertos territorios de lo cursi. Viene después una interesante selección de obras mexicanas del siglo XX, comenzando con una brevísima, fascinante *Pieza* para orquesta de Revueltas, quizá menos compacta y unitaria que otras de sus músicas orquestales, pero llena de sus huellas inconfundibles y sólidamente expresadas.

De Gerardo Meza, unas *Acuarelas* para flauta y orquesta que se mueven a medio camino entre un impresionismo sencillo y un neorromanticismo menos denso que lo usual, sobre todo dada la concepción germánica del término. Eduardo Angulo, por su parte, presenta su *Concierto* para arpa y cuerdas, de corte también romántico pero más claro en su planteamiento y en las soluciones musicales, llevadas a buen término gracias a la austeridad armónica y la sencillez de la textura instrumental.

En cuanto a *Reflejos de la noche*, de Mario Lavista, el interés fundamental radica en escuchar la versión de la obra para orquesta de cuerdas, realizada por el autor a partir de su original para cuarteto. Aquí, el trabajo con los armónicos es más complicado, y se hace evidente que al grupo instrumental le faltó algo de técnica para resolver la partitura de Lavista a plena satisfacción.

Finalmente, del joven y lúcido Juan Carlos Areán, su obra *Coyoacán*, encargada por el Festival, que se mueve en su ámbito entre travieso, divertido, memorioso y contemplativo, sin caer en la fiesta musical ni el retrato folklorizante, y con interesantes apuntes de orquestación.

En suma, un par de discos muy valiosos, aún tomando en cuenta que tratándose de grabaciones en vivo, la calidad sonora no se acerca al sonido de estudio, y no todas las interpretaciones alcanzan el nivel técnico adecuado. Sin embargo, sea bienvenido un proyecto discográfico que, de un plumazo, pone en disco (y compacto) más de una docena de obras de música mexicana de concierto. Ojalá otros festivales cuenten con la iniciativa y los recursos para seguir realizando

grabaciones como ésta. Hay que hacer notar la buena presentación del álbum compacto doble, incluyendo un buen folleto con notas a cargo de varios especialistas.

PRIMER GRAN FESTIVAL CIUDAD DE MEXICO

450 AÑOS DE MUSICA

Obras de don Hernando Franco, Juan de Lienas, Ignacio Jerusalem, Manuel de Sumaya, Martín Francisco de Cruzealegui, Luis Baca, José María Chávez, Ricardo Castro, Silvestre Revueltas, Gerardo Meza, Eduardo Angulo, Mario Lavista y Juan Carlos Areán.

Solistas Ensamble del INBA

Coro de Niños Cantores de la UNAM

Solistas varios

Conjunto de Cámara de la Ciudad de México
Benjamín Juárez Echenique, director
CUATRO ESTACIONES/Sin número de serie
(2 CD)

Considerando todo lo que hay de historia, leyenda y chisme alrededor de Mozart y Salieri, y considerando las extrapolaciones imaginativas a cargo de Pushkin, Shaffer y otros, no es descabellado pensar en un disco con obras de ambos compositores.

Existe, pues, al menos una, que contiene dos curiosas obras de estos acérrimos rivales. La primera es un divertimento teatral de Salieri, titulado *Prima la musica, poi le parole* (Primero la música, después las palabras); la segunda, de Mozart, es *Der Schauspieldirektor* (El empresario), comedia con música en un acto. La justificación histórica para editar juntas estas obras está perfectamente bien documentada: ambas fueron encargadas por el Emperador José II y ambas tratan el mismo tema, la creación de una ópera y el establecimiento de una compañía operística.

De hecho, el emperador tenía intenciones ulteriores: enfrentar la ópera de estilo italiano (Salieri) con un intento por hacer ópera auténticamente alemana (Mozart). La historia nos dice con claridad que, a pesar de la hegemonía tradicional de la ópera italiana, los esfuerzos de Mozart hacia una ópera alemana habrían de fructificar después en una gran tradición anclada por Weber y culminada, en cierto momento histórico, por Wagner. Lo curioso del caso es que, dadas las posiciones relativas de Mozart y Salieri en

Lo que Wagner llamaba el *arte verdadero* es la operación del instinto del artista, que es tan ciego como cualquier otro instinto. Mozart, al pedirle una explicación de sus obras, respondió con franqueza: *Yo qué sé.*

George Bernard Shaw
El perfecto wagnerófilo

la historia, el 7 de febrero de 1786, cuando ambas obras se estrenaron, la de Mozart fue un fracaso y la de Salieri resultó todo un éxito. Dejemos, pues, la historia, para concentrarnos en la grabación. La audición sucesiva de estas dos breves piezas (se omitieron los recitativos y algunas arias) confirma, más allá de toda duda, la mediocridad de Salieri y su tendencia a componer música rústica y simplona. Por otro lado, si bien *Der Schauspieldirektor* no es una de las obras más importantes de Mozart, se nota claramente su instinto certero, su habilidad en la orquestación, el flujo lógico de sus ideas, cualidades que están ausentes en el trabajo de Salieri.

Desde el punto de vista de la interpretación, las versiones son buenas y la grabación muy transparente. Lo llamativo del asunto es que esta producción se realizó bajo la dirección musical de Nikolaus Harnoncourt, especialista en la interpretación de la música antigua, pero con una orquesta sinfónica moderna.

No es este el espacio idóneo para discutir las ventajas relativas de interpretar obras como estas con el *Concentus Musicus* o con la Orquesta del Concertgebouw; el caso es que la técnica interpretativa en esta grabación es de primera calidad, aunque las obras mismas no pasen de ser curiosidades musicológicas.

ANTONIO SALIERI:

Prima la musica, poi le parole
Robert Holl, Thomas Hampson, Roberta Alexander, Julia Hamari

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

Der Schauspieldirektor
Magda Nador, Krisztina Laki, Thomas Hampson, Harry Van Der Kamp
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam
Nikolaus Harnoncourt, director
TELDEC 8.43336 (CD)

Wagner es un compositor que
tiene hermosos momentos,
pero horribles cuartos de hora.

Gioacchino Rossini

LOS COMPOSITORES PROGRAMAN

Estimulante ciclo éste, llamado "Los compositores programan" y realizado a principios de año en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario. Los dos recitales de música de cámara a los que tuvimos oportunidad de asistir, los dedicados a la música de Marcela Rodríguez y de Mario Lavista, no sólo nos impresionaron por la calidad de las composiciones y de las interpretaciones —del flautista Horacio Franco, el Trio Neos, el oboísta Roberto Kolb, entre otros—, sino por el acierto de dar oportunidad al compositor a que programe las obras del recital, pues así pudimos escuchar música tan hermosa, tan diversa y tan poco ejecutada como *Les folies d'Espagne* de Marin Marais, música folklórica de África-China-Medio-Oriente-Japón, *Sarabande y Cortège* de Henri Dutilleux o el *Trio* de S. Skrowaczewski. Originalidad y buen gusto de los que algo podrían aprender los programas de temporada de las sinfónicas.

SOBRE EL CONCIERTO DE BUSONI

Y a propósito de orquestas, el programa con que Jorge Velazco, al frente de la Orquesta Filarmónica de la UNAM, estrenó (24 y 25 de febrero) con pulcro esmero, la "Paráfrasis orquestal" de *Aura* de Mario Lavista, incluyó también el *Concierto* en Do mayor, Op. 39, para piano, coro masculino y orquesta de Ferruccio Busoni. Este tiranosáurico *Concierto*, ciertamente muy rara vez tocado —afortunadamente, opinamos varios—, según nos informan las extrañas notas del programa de mano, fue interpretado en noviembre

de 1986 por la Orquesta Sinfónica de Chicago, "con un director que no conocía la partitura y un pianista que no pudo tocar su parte, pero con un público que fue capaz de suplir lo que a la interpretación faltó". Se pregunta el confundido lector: ¿Y cómo le habrá hecho el público para suplir a la orquesta, el director y el pianista: chiflando desde palcos y butacas en coro vehemente el *Concierto*?

LA MUSA INEPTA

¿Sabía usted que el ritmo comete tonterías? Nuestra Musa inepta se siente colmada de honra

en revelar al lector que el verdadero título del estudio *Pitágoras: una teoría del ritmo* de José Vasconcelos —del que recogimos unas páginas en *Pauta*— no es tal, según un acucioso profesor en su compilación erudita más reciente, *Julio Torri y la crítica en los años ochenta* (U. de G., Patronato del Teatro Isauro Martínez, INBA, CONACULTA, 1989). Transcribimos a continuación el párrafo revelador: "Apenas reunidos todos los capítulos de *Divagaciones literarias*, Vasconcelos ya le propone a su amigo (Torri) otra idea que consistiría en preparar una segunda edición de su *Pitágoras: una tontería del ritmo* (1916)..." (p. 87).

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- Octavio Paz: Vigilias (fragmento)
- Luis Ignacio Helguera: Suite
- Jorge Velazco: Entrevista a Lukas Foss
- Miguel Bernal Jiménez: Escritos
- Aloysius Bertrand: La viola de gamba
- Villiers de l'Isle Adam: El secreto de la música antigua
- Marcel Schwob: Las seis notas de la flauta
- Henryk Szering: La técnica del violín
- José Durand: Hasta más no poder
- Poesía de Ortiz de Montellano y Víctor Hugo Piña Williams

COLABORADORES

● **Antonio Navarro:** véase *Pauta 4*

● **Michel Leiris:** véase *Pauta 32*

La vida pública de **Salvador Díaz Mirón** (1853-1928), agitada por una violencia pasional que lo llevó varias veces a duelos a muerte, a perder la mano izquierda y a la cárcel, es casi tan interesante como su poesía, una de las mejores del período modernista mexicano y que culmina con *Lascas* (1901).

● **Jorge Luis Borges:** véase *Pauta 13*

● **Gerardo Deniz:** véase *Pauta 22*

Isabel Fraire (Monterrey, 1934) es autora de una poesía lúdica e imaginativa de fina transparencia. Ha publicado poco: *15 poemas* (Katharsis, 1959), *Sólo esta luz* (Era, 1969), *Poemas en el rezo de la muerte* (Joaquín Mortiz, 1978).

● **Silvestre Revueltas:** véase *Pauta 4*

● **María Teresa Castrillón.** Egresada del Conservatorio Nacional como concertista y maestra, perfeccionó sus estudios en la Academia de Viena y en París, además de tomar cursos con Alicia de Larrocha y Joerg Demus. Es una de las pianistas más activas en México: además de ofrecer conciertos en Europa, Estados Unidos y Guatemala, es maestra del Conservatorio Nacional desde hace 22 años y hace crítica musical también desde entonces. Fue condecorada con la "Cruz de Oro de Honor" por el gobierno de Austria en 1978 y obtuvo el Premio de la crítica en 1982.

Margit Frenk nació en Hamburgo y vive en México hace cerca de cuarenta años. Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, Coordinadora del Centro de Estudios Literarios de

la UNAM, Doctora en Letras, ha dedicado su vida al estudio de la lírica popular, estudio cuyo último fruto, de más de veinte años de trabajo, es su monumento *Corpus de la Lírica Hispánica*, que recoge y documenta toda la lírica hispánica popular.

William Wordsworth (1770- 1850) es uno de los más grandes poetas románticos. En Inglaterra conoció a Coleridge, con quien escribió en colaboración y publicó en 1798 las *Baladas líricas*, precursoras de la poesía moderna y manifiesto del romanticismo inglés. *El Preludio*, largo poema autobiográfico, es una de sus obras principales. Toda su poesía explora el acercamiento del hombre a la naturaleza.

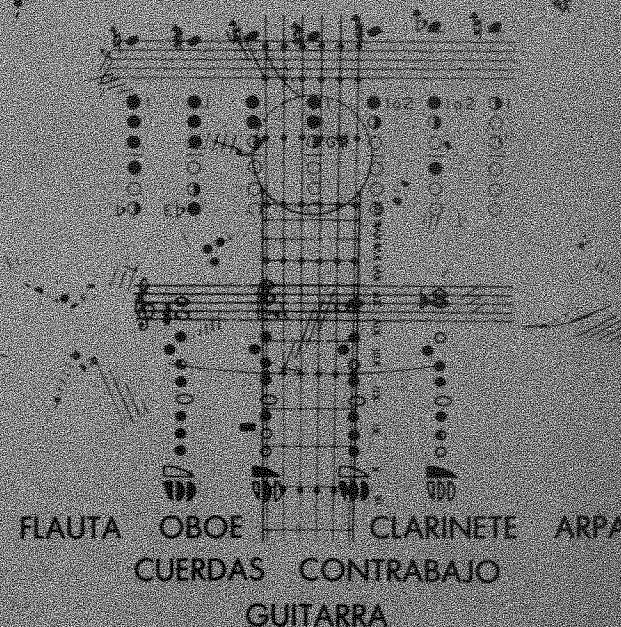
● **Luis Alfonso Estrada:** véase *Pauta 32*

● **Juan Arturo Brennan:** véase *Pauta 1* y subsecuentes

● **Jorge Volpi** (México, D. F., 1968). Narrador y crítico, ha colaborado en el semanario *Punto* y el periódico *Excelsior*. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores "Salvador Novo" (1988-89). Actualmente es coordinador y maestro de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento".

Thomas Bernhard (Molanda, 1931-Salzburg, 1990), poeta, dramaturgo y sobre todo, novelista, una de las figuras más atractivas de la literatura contemporánea reciente, obtuvo los premios literarios alemanes más importantes. Estudió música en la Academia de Viena y arte dramático en el Mozarteum de Salzburg, ciudad donde pasó a residir desde muy joven. Alianza Editorial y Anagrama han puesto en circulación en español su obra.


NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES



Archivo Musical
de la
Catedral de Oaxaca

Antología de Obras

TRANSCRIPCIÓN AL RELOJ TALLEO


TOMO DE LA
MÚSICA SINFÓNICA
EN MÉXICO
IV

Archivo Musical
de la
Catedral de Oaxaca

Catálogo

AL RELOJ TALLEO


SERIE
CATÁLOGOS
I

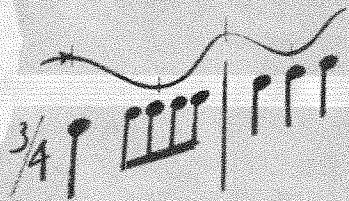
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COLECCIÓN DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA
COORDINADOR: MARIO LAVISTA

LISTA DE OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

- DIARIO, para orquesta de cuerda, de Julio Estrada
- TIERRA FINAL, para soprano y orquesta sinfónica, de Daniel Catán
- SINFONÍA EN UN MOVIMIENTO, de Carlos Jiménez Mabarak
- CONCERTINO, para violín y orquesta de cuerda (Homenaje a Carlos Chávez), de Blas Galindo
- BALADA DEL VENADO Y LA LUNA, para orquesta, de Carlos Jiménez Mabarak (segunda edición)

Educación musical
básica
I Entrenamiento auditivo

Luis A. Estrada



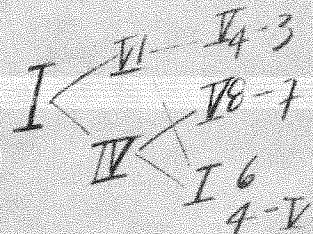
EDITORIAL
PATRIA



Educación musical
básica

Luis A. Estrada

II Nociones de teoría y
notación musicales,
armonía y contrapunto



EDITORIAL
PATRIA



ESTADO Y
SINDICALISMO
MEXICANO, 1986 Maximino Ortega Aguirre

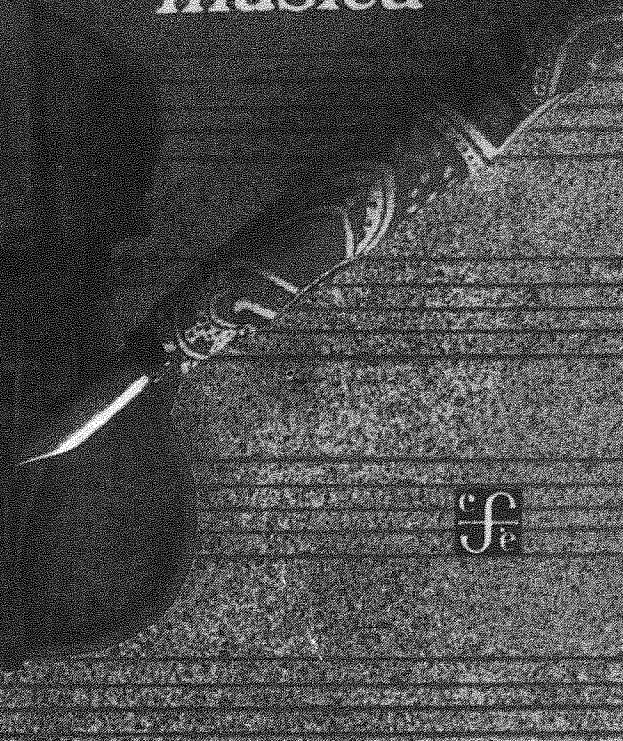
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD ESTADALAPA, División de Ciencias Sociales y Humanidades

LA INDUSTRIA TEXTIL
Y EL MOVIMIENTO
OBRERO EN MEXICO Carmen Ramos Escandón

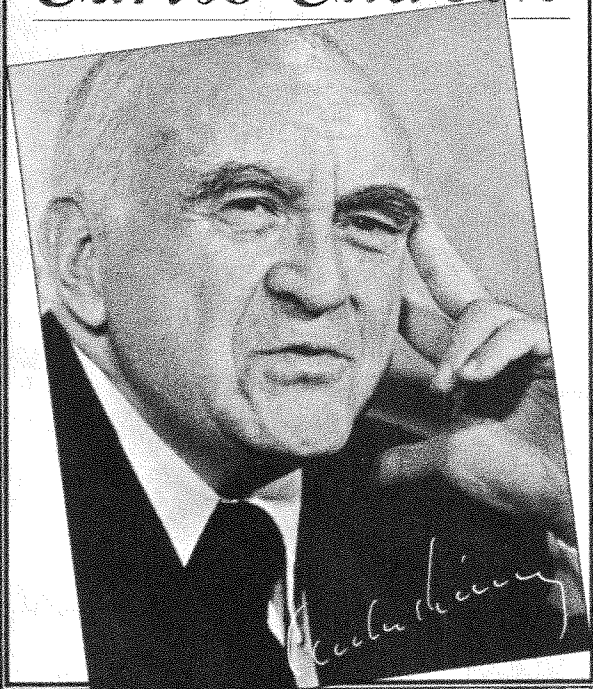
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD ESTADALAPA, División de Ciencias Sociales y Humanidades

Juan Vicente
Melo

Notas Sin
música

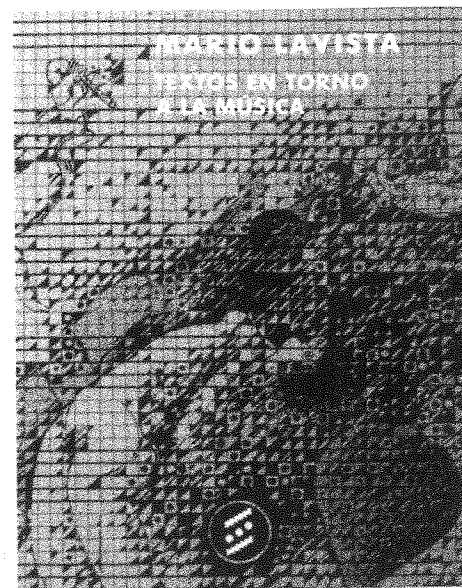


*Epistolario selecto de
Carlos Chávez*



cf
e

MARIO LAVISTA
TEXTOS EN TORNO
A LA MÚSICA



De venta en las
principales Casas
de Música

DE RECIENTE
APARICION



De venta en las
principales Casas
de Música

DANIEL CATÁN

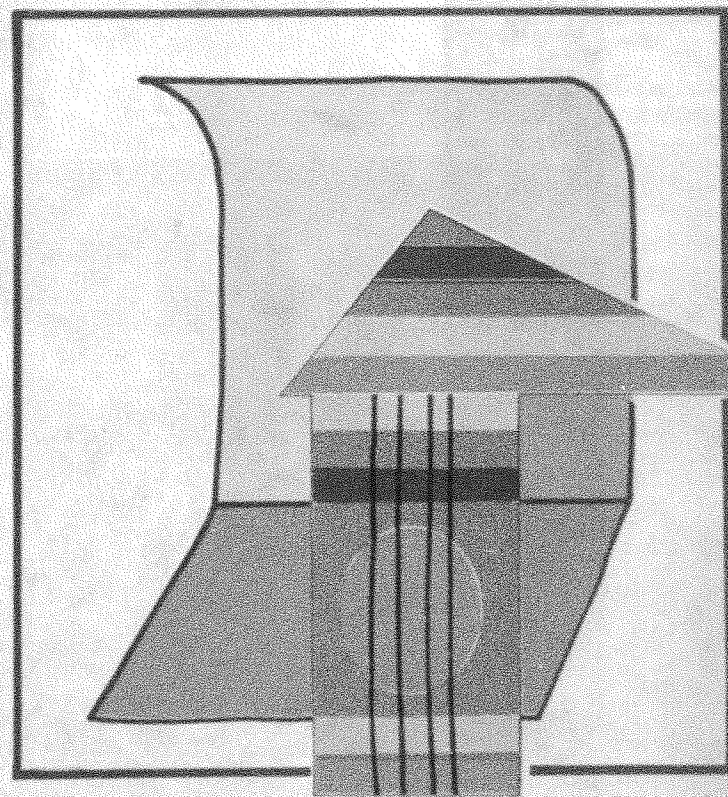
PARTITURA
INACABADA



 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Escritos y **ENSAYOS**
MUSICALES

Antonio Navarro



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

LOS UNIVERSITARIOS

13

POESÍA DE
DEL TORO,
TORRES, RESENDIZ
Y CANSINO

ENTREVISTA CON
ALVARO MUTIS

DOS SONETOS
DE ROBERTO
CABRAL DEL HOYO

ELENA LUNA
SOBRE ROGELIO
H. RANGEL

SAMPERO Y
SICILIA: EL HOMBRE
QUE RECOGÍA
LOS VASOS

LUIS ARTURO
RAMOS: NINEZ
Y LITERATURA

TERCIOPELO
VIOLETA-
UN ENSAYO SOBRE
SERGIO GALINDO

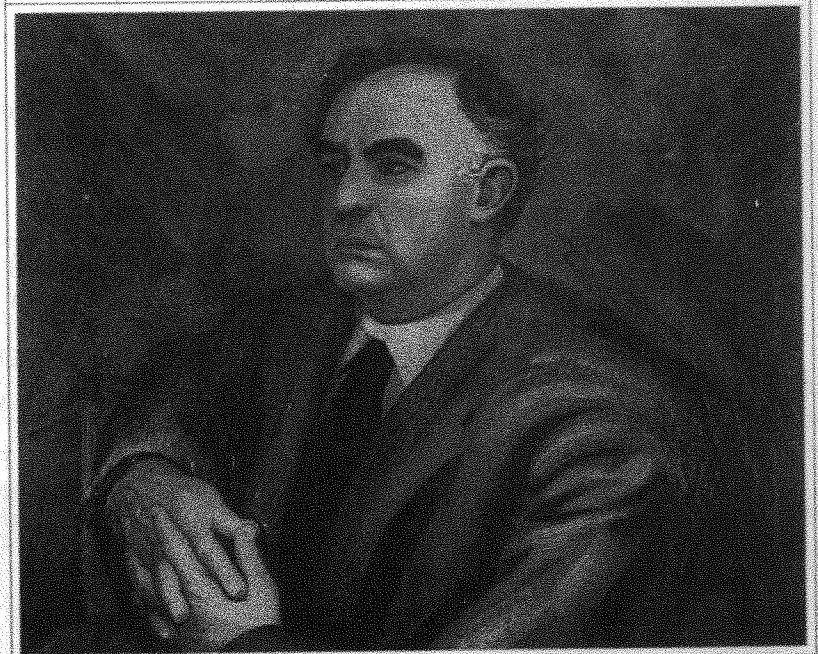
CARTELERA



TERCERA ÉPOCA

MÉXICO
EN ARTE EL

24



INVIERNO DE 1989 ■ INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

PUBLICACIONES DEL CENIDIM

LIBROS

- L01 ■ PAVÓN, Raúl, *La electrónica en la música y en el arte*. 1981.
- L02 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con un estrépito de plata*. Colección Ensayos 1, 1983.
- L03 ■ CALVA, José Rafael, *Julián Carrillo y el microtonalismo: La visión de Moisés*. Colección Ensayos 2, 1984.
- L04 ■ ALCARAZ, José Antonio, *...con el ahínco de su voz pretérita*. Colección Ensayos 3, 1984.
- L05 ■ CORTEZ, Luis Jaime, *Tabiques rotos: Siete ensayos musicológicos*. Colección Ensayos 4, 1985.
- L06 ■ TELLO, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*. 1986.
- L07 ■ ALCARAZ, José Antonio, *En una música estelar*. Colección Ensayos 5, 1987.
- L08 ■ DULTZIN, Susana, comp., *Educación musical en México. Memoria del Primer Encuentro Metropolitano sobre Educación Musical Infantil*. 1987.

GRABACIONES

- G01 ■ *Diciembre en la tradición popular. Confites y canelones*. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G02 ■ *Festival de música y danza autóctonos*. Vol. I. Diferentes grupos autóctonos, 1984. LP.
- G03 ■ ENRIQUEZ, Manuel, *Los cuartetos de cuerdas*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano, 1986. LP.
- G04 ■ TORRES, Joseph de, *La obra para órgano*. Felipe Ramírez, órgano. 1986. 2 LP.
- G05 ■ CONTRERAS, Salvador, *Música de cámara*. Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano; Quinteto de Alientos Anastasio Flores; Arón Bitrán, violín; Álvaro Bitrán, cello; Alberto Cruzpriet, piano. 1987. LP.
- G06 ■ HUÍZAR, Candelario. *Música de cámara*. Margarita Pruneda, soprano; Erika Kubacsek, piano; Fernando Traba, fagot; Luis Humberto Ramos, clarinete; Fernando García Torres, piano; Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. 1987. LP.



pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

VERA MUENCH: DIARIO

CLAUDE DEBUSSY: PROSAS LÍRICAS

ENTREVISTA A JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

REQUIEM MAMBO



DOS RETRATOS DE LEIRIS: SATIE Y SCHOENBERG

POESÍA DE COCTEAU, SFFÉRIS, WESIPHALEN, DENIZ Y DAVID HUERTA

GLORIA CARMONA HABLA SOBRE CARLOS CHÁVEZ

DOCUMENTOS: CORTOT, CHOPIN / POSTAL INÉDITA DE PUCCINI

RELATOS DE ARREOLA Y BRENNAN • CORTÉZ: REVUELTAS

ESTRADA: LA SUITE EN BACH • MONTALE: LA MÚSICA ALEATORIA

NOTAS SIN MÚSICA: MALDONADO Y BRENNAN

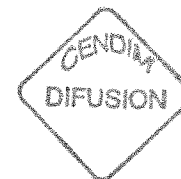
OCTUBRE DE 1989



32

\$ 8.000.00

LECCIÓN DE MÚSICA



Tuvimos que aprender a tocar el violín y a tocar el piano y a tañer la flauta, por una parte porque nuestra madre así lo quería, por otra, porque teníamos talento en alguna de esas disciplinas musicales, pero las lecciones de música las odiábamos todos los hermanos por igual, la música, sólo me interesó, sólo me fascinó, cuando no tuve que practicarla ya, por mi propia voluntad estuve totalmente absorbido entonces durante cierto tiempo, incluso durante años, en la música, creí que debía emprender unos estudios musicales superiores, muy superiores, y efectivamente emprendí esos estudios, pero luego los abandoné otra vez, porque esos estudios musicales oficiales me hubieran apartado más de la música, por los estudios musicales oficiales me había alejado de la música en lugar de entrar en la música por unos estudios oficiales, el efecto fue el mismo que el de las lecciones de música a que me obligaban en casa, en Altensam.

Thomas Bernhard. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983.
Traducción: Miguel Sáenz.

Imprenta Madero, S. A. de C. V.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA