

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

BARCE Y SCODANIBBIO: LA VANGUARDIA
GLORIA CARMONA: CARLOS CHÁVEZ Y LA MÚSICA DEL FUTURO
ENTREVISTA A MILAN TURKOVIC / CORRADO: MORTON FELDMAN

MIRANDA:
SOBRE EL
CONCIERTO
PARA
PIANO DE
ROLÓN



CONSUELO
CARREDANO
Y ROBLES
CAHERO:
REVISTAS
MUSICALES
MEXICANAS

POEMAS DE MORÁBITO Y ADRIANA DÍAZ ENCISO
ROJO CAMA: NUEVAS PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS
UNA PROSA DE L.I. HELGUERA Y UN RELATO HINDÚ
PALINDROMAS MUSICALES DE P. HELGUERA
NOTAS DE BRENNAN, TAMARA MARTÍN, BEMOL

ENERO - MARZO DE 1993



45



N\$ 15.00



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

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Manuel De Elías
Director de Música

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

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 / Juan Villoro /
Juan Arturo Brennan
Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: \$ 15,000.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: \$ 50,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: Mónica Navarro, Directora de Difusión y Relaciones Públicas, INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 280 87 71

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Certificado de Licitud de Título No. 9414
Certificado de Contenido No. 2755

CENIDIM
DIFUSION

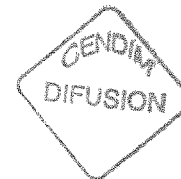
pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Volumen XII, enero, febrero, marzo de 1993

SUMARIO

CENIDIM
DIFUSION



Presentación	3	Juan Arturo Brennan	
		Entrevista a Milan Turkovic	46
Gloria Carmona		Luis Ignacio Helguera	
Carlos Chávez y la música del futuro	5	Réverie	51
Fabio Morábito		Ramón Barce	
Canto (poema)	19	La vanguardia y yo	52
José Antonio Robles Cahero		El prisionero (relato hindú)	63
Revista Musical de México (1919-20): la primera revista musical moderna	20	Omar Corrado	
Consuelo Carredano		Piano (Three Hands) de Morton Feldman	64
Nuestra Música, 40 años después	27	NOTAS SIN MÚSICA	
Adriana Díaz Enciso		Stefano Scodanibbio	
Función cancelada (poema)	36	Del renacimiento instrumental	74
Ricardo Miranda		Juan Arturo Brennan	
Aclaraciones sobre el Concierto para piano de Rolón	38	Libros	76
Vicente Rojo Cama		Tamara Martín	
Nuevas perspectivas latinoamericanas	42	El Festival de La Habana	78
Pablo Helguera		Juan Arturo Brennan	
15 palíndromas musicales	45	Discos	83

Juan Arturo Brennan
 Bob Wagner; *La Voz*; la presión
 sanguínea de Rampal 88

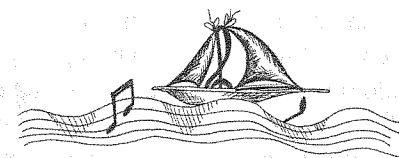
Joaquín Bemol
 El misterio de las dos Nadias 91

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

Tercera de forros: Lección de música por
 Carlos Chávez
 Pautas de Roxana Juárez

PRESENTACIÓN

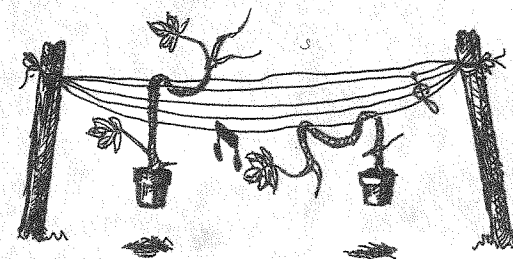


En esta entrega de *Pauta* ofrecemos a nuestros lectores el excelente prólogo de Gloria Carmona para *Hacia una nueva música* de Carlos Chávez, libro publicado en inglés a principios de los años treinta y que próximamente aparecerá en español editado por el Colegio Nacional. Se trata de un libro visionario en el que Chávez plantea, entre otras cosas, la posibilidad de emplear la electrónica para hacer música (véase la Lección de Música). Veinte años después las palabras de Chávez se harían realidad en Francia con la música concreta y en Colonia con la música electrónica. Con motivo de la reedición facsimilar de *Nuestra Música* y de la *Revista Musical de México*, Consuelo Carredano y José Antonio Robles exploran la hemerografía musical mexicana y destacan la innegable importancia que tienen las revistas —parteras y testigos de la historia— para un conocimiento más profundo y vital de la historia de la música mexicana. Dos artículos, uno de Barce y otro de Scodanibbio, comentan bajo diferentes perspectivas el ocaso de la vanguardia musical de los años cincuenta y sesenta. El primero reprueba la intolerancia y el dogmatismo de la escuela post-weberniana con su cuartel general en Darmstadt, siempre bajo las órdenes de Pierre Boulez y la asistencia técnica del *contemporaniómetro*. El segundo celebra el décimo aniversario del Festival de Macerata que año tras año presenta a notables músicos protagonistas del llamado *renacimiento instrumental*. Para Scodanibbio, la música de

nuestros días recupera la expresión y la emoción —palabras que la vanguardia había excluido de su vocabulario—, a la vez que inaugura una nueva relación del instrumentista con su instrumento, propiciando, así, una estrecha colaboración entre el intérprete y el compositor. El músico argentino Omar Corrado nos entrega el análisis de una curiosa obra para piano a tres manos del compositor norteamericano Morton Feldman quien, junto con John Cage, Earl Brown y Christian Wolff, formó la llamada Escuela Americana. El texto de Vicente Rojo sobre las nuevas perspectivas latinoamericanas destaca la importancia que tiene la tecnología digital en la composición musical actual y señala la originalidad con la que los compositores latinoamericanos emplean esta nueva herramienta. Ricardo Miranda polemiza con Blas Galindo a propósito del Concierto para piano y orquesta de José Rolón (véase la entrevista a Blas Galindo en *Pauta* 41) y reivindica a la crítica —aquella en la que el “gusto” como juicio valorativo no tiene cabida— como un elemento vital del quehacer musical. La entrevista al espléndido fegotista Milan Turkovic (cuya presencia en México hace unos cuantos meses pasó desapercibida por nuestros críticos y comentaristas), la poesía de Fabio Morábito, Adriana Díaz Enciso y Arturo Corcuera, los sueños de Luis Ignacio Helguera, los palindromas de Pablo Helguera, la reseña de Tamara Martín sobre el Festival de la Habana, nuestras indiscretas musas ineptas y las reseñas de Brennan completan este número de *Pauta* que inicia, así, su doceavo año de vida.

Mario Lavista

CARLOS CHÁVEZ Y LA MÚSICA DEL FUTURO



GLORIA CARMONA

México, D.F., a 12 de enero de 1993

Querido Mario:

Tal vez te interese, como director de *Pauta* y por tu cercanía con el maestro Carlos Chávez en el Taller de Composición, publicar el prólogo a un librito que afortunadamente pronto lanzará El Colegio Nacional en español (sólo existe traducción al inglés de 1937). Se trata de *Hacia una nueva música*, escrito por Chávez en 1936 y cuyo contenido permite valorar a distancia la clarividencia de Chávez en más de un sentido, respecto a la “música del futuro”.

El prólogo me interesa particularmente porque en él incursiono en el aspecto “ingrato” —como amistosamente lo calificaba Aaron Copland— de la música de Chávez, en su “estridentismo”, como le llamaban otros, que no son sino formas de torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje, esto es, de expresar su absoluta rebeldía frente a la música del siglo XIX y en general al concepto musical europeo de superficies muy pulidas y acabadas, refinadas texturas y fraseología ampulosa, continua y repetitiva.

Ojalá estés de acuerdo conmigo.

Con un saludo cordial y los mejores deseos se despide tu amiga,

Gloria Carmona.



Carlos Chávez y Arthur Rubinstein ensayando con la Orquesta Sinfónica de San Francisco en 1944.

El arte es una declaración sobre la esencia del ser humano, un reflejo de su estado...

Fred Prieberg, Música de la era técnica.

De acuerdo con Roberto García Morillo, biógrafo minucioso y preciso de Carlos Chávez, *Hacia una nueva música* fue el resultado de una visita por los estudios de la RCA en Camden y los Laboratorios Bell Telephone en Nueva York del músico mexicano.

En efecto, en febrero de 1932, el compositor viajó a los Estados Unidos con el propósito de asistir a los preparativos para el estreno que de su ballet *HP* (1926) haría Leopold Stokowski en la Metropolitan Opera House de Filadelfia, el 31 de marzo siguiente.

Durante ese lapso, Stokowski lo llevaría a visitar los estudios y laboratorios de sonido y lo relacionaría con directivos, ingenieros y técnicos. La actitud generosa de Stokowski respondía no sólo a su reconocido patrocinio y apoyo a los jóvenes compositores, sino a su genuino interés por los medios y expresiones musicales de vanguardia.

La estancia de Chávez en los Estados Unidos se prolongaría hasta abril de 1932 y a su regreso, entre julio y agosto de ese mismo año, aparecerían en el periódico *El Universal* —donde colaboraba asiduamente el compositor— tres capítulos de *Música y electricidad*, como primeramente se llamó el estudio: “Música y física” el 22 de julio, “Producción y reproducción musical” el 4 de agosto, y “Los instrumentos eléctricos de reproducción musical” el 16 de agosto.

Aunque por su interés en la redacción de *Música y electricidad* mereció una comisión de la Secretaría de Educación Pública, no sabemos que su publicación en el diario capitalino haya despertado comentario alguno en el ámbito musical nacional. Para el público, muy recientemente incorporado al gusto y conocimiento del género sinfónico¹ y por lo tanto reacio a aceptar “novedades” dentro de este género, las cuestiones tratadas en *Música y electricidad* debieron parecerle otra extravagancia más del “estridentismo” de Chávez.

Fue la editorial Norton de Nueva York la que en 1937 publicaría la traducción al inglés de Herbert Weinstock del estudio primitivo ampliado y complementado por Chávez con cinco capítulos más, que Antonio Ruiz se encargó de ilustrar.

Contra todo lo que pudiera pensarse, *Toward a New Music. Music and Electricity* fue reimpresso en 1975, cuando mucho de lo allí prefigurado era una realidad que comenzaba incluso a sobrepasarse.

Pero dadas las condiciones obvias de atraso en nuestro medio en los años treinta, uno se preguntaría por qué el compositor de la Sinfonía *India* estuvo interesado en escribir un estudio semejante, cuya práctica tendría nula aplicación o interés en

los procedimientos técnicos o experimentales todavía en capullo de la música mexicana.

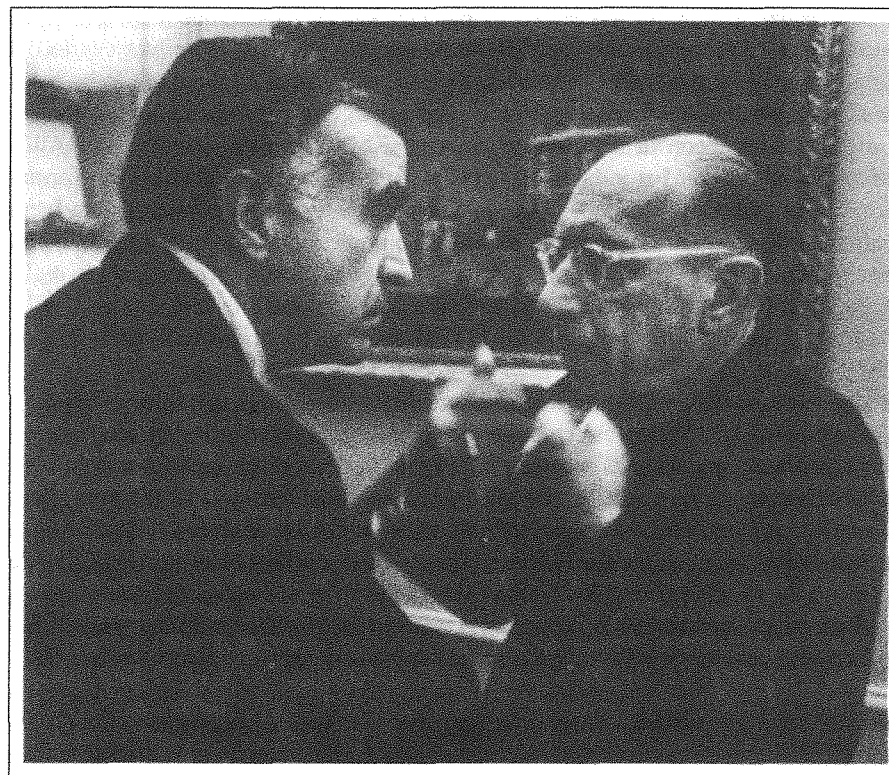
Sin embargo, fuera de su incuestionable espíritu por alentar el interés hacia otros medios de expresión sonora, que determinarían vías alejadas de la tradición fuertemente romántica tan en boga aún, *Hacia una nueva música* pone de manifiesto los cuestionamientos personales del compositor sobre el fenómeno sonoro en sí mismo, y lo que es más importante, clarifica sus imperativos interiores.

Algunas diferencias aparentemente inconexas permiten rastrear los orígenes de *Música y electricidad*. La evidencia más antigua es la composición del ballet *El fuego nuevo*, primera obra mayor del compositor, escrita en 1921, cuando el músico tenía 22 años. A la instrumentación considerablemente ampliada en los alientos —tan propia de la orquestación que se rebela contra la hegemonía de las cuerdas, de cepa característicamente romántica—, el compositor agrega un coro de silbatos, una *boutade* muy Chávez que no deja de sorprendernos aún hoy. No se necesita escucharla para imaginar que los medios sonoros determinan el carácter de la música. Las partes de que consta —Danza del terror, Danza de los guerreros, Danza de la alegría, etcétera.—, conllevan en los títulos vitalidad, movimiento, ritmo, aceleración. El ballet restaurado por Diaghilev como expresión moderna del arte de la danza y por Stravinsky como justificación total a la liberación rítmica y sonora, es otra peculiaridad que habla de las inclinaciones de Chávez en estos años, por más que *El fuego nuevo* haya sido víctima de la falta de coreógrafos y cuerpos de danza capaces de darla a conocer en esos años en México.²

Dos años más tarde, resulta significativa la composición de los *Exágonos* sobre poemas de Carlos Pellicer, uno de los cuales dice así:

Cuando el transatlántico pasaba
bajo el arco verde oro de la aurora,
las sirenas aparecieron coronadas
con las últimas rosas
pidiéndonos sandwiches y champagne.
Se olvidaron las islas y las costas.³

Junto con los *Exágonos*, los *Polígonos* (1923) para piano, reflejan bien las tentativas del músico en la búsqueda de un lenguaje abstracto, acendrado, acorde a la modernidad de los poemas, a sus vocablos y giros insólitos. No es un azar que tres de los *Exágonos* hayan sido estrenados en Nueva York en uno de los conciertos de la International Composers' Guild —presidida por Edgard Varèse (1885-1963), y a la que pertenecía Carlos Chávez— cuya finalidad era la de promover las últimas corrientes de la vanguardia musical; ni que en sus memorias, la mujer de Varèse



Carlos Chávez con Igor Stravinski en 1950.

considerara al compositor mexicano como “uno de los escasos compositores que comenzaron a oír los ruidos alrededor suyo”.

Habría que retener por su intención, es cierto, pero también por sus títulos, partituras como *Energía* para nueve instrumentos, obra escrita en 1925 a solicitud de Varèse, el ballet *H(orse) P(ower)* (1926) y una de sus partes, la “Danza de los hombres y las máquinas”, estrenada en forma independiente en otro de los conciertos de la International, para establecer los lazos de unión entre Chávez y los movimientos de vanguardia. Habría que revisar o preguntarse, desde esta perspectiva, si el arcaísmo o primitivismo tan propio del período inmediatamente posterior a las obras mencionadas y al que pertenecen obras como la *Sinfonía de Antígona*, la *India*, *La hija de Cólquide*, etcétera, no fue asimismo resultado obvio y una manera muy personal por parte de Chávez de asimilar y digerir la vanguardia.

A fines de 1977, en una entrevista grabada en Radio UNAM, que le hiciera quien esto escribe, el compositor expresó la deuda que los músicos del primer cuarto del siglo tenían con los *futuristas* italianos. Es verdad que al movimiento se le ha escatimado significación, en gran medida por los nexos que sus exponentes establecieron muy al final con la Italia fascista, pero si bien los *futuristas* no fueron los únicos en manifestar los indicios del cambio, ni a quienes se debió la transformación radical de la sensibilidad, ni en sus filas existió artista alguno cuya obra fuera realmente perdurable o dejara los cimientos de una escuela, lo cierto es que, como movimiento, el Futurismo fue paradigmático en esta nueva percepción de la realidad y, lo que es más importante, el que formulara sus características.

Decía su adalid Filippo Marinetti (1876-1944) en el *Manifiesto Futurista* de 1909:

Pondremos las multitudes acuciadas por el trabajo, la diversión o la revuelta; las policromas y polifónicas rompientes del movimiento en las modernas capitales; la vibración nocturna de los arsenales y las construcciones a la luz de sus violentas lunas eléctricas; las estaciones de ferrocarril que degluten hambrientas a humeantes sierpes; las fundiciones, suspendidas de las nubes por los hilos de humo de sus chimeneas; los puentes, lanzados en gimnástico salto sobre la hoja de acero reluciente y de brillo infernal que son los ríos iluminados por el sol; los extravagantes transatlánticos que se lanzan hacia el horizonte; las locomotoras...

Las asociaciones visuales surgen de inmediato con las imágenes de *Metrópolis* (1926), el film de Fritz Lang, cuyo tono moral y apocalíptico —muy al gusto ultrarromántico y expresionista— sobre la amenaza que el progreso y el maquinismo representaban para la humanidad, Chaplin parodiaría sin empacho en *Tiempos Modernos* (1936). Pero la influencia del maquinismo, el espíritu de modernidad que creaba la gran tecnología, la liberación por el progreso, eran tópicos que se dejaban sentir por igual en otras manifestaciones artísticas, en el teatro, por ejemplo, la literatura, la pintura.

La música no sólo no se quedó atrás en la descripción de la modernidad circundante, resultado sensible de la nueva era tecnológica, sino que por primera vez parecía ir a la vanguardia de las manifestaciones artísticas, al punto de convertirse en su expresión pueril. En 1913, unos meses antes del estreno de la *Sacre du Printemps* en París, el pintor y músico italiano Luigi Russolo (1888-1942), otro de los guías futuristas, escribía:

La música se vuelve hoy cada vez más complicada. Busca aquellas combinaciones de tonos que resultan muy disonantes, extrañas y ásperas al oído. Así nos

acercamos cada vez más a la música del ruido... Nosotros, los futuristas, hemos amado siempre la música de los grandes maestros. Beethoven y Wagner conmovieron por espacio de dos años nuestros corazones. Pero ahora nos hemos hartado de ellos. A nosotros nos depara mayor satisfacción la combinación ideal de los ruidos de tranvías, motores de explosión, automóviles y multitudes presurosas; preferimos eso antes que volver a oír, por ejemplo, la *Heroica* o la *Pastoral*. Nos ocuparemos en orquestar, espiritualmente, los ruidos de cortinas metálicas, de puertas que se golpean, de multitudes que se deslizan o atropellan, de estaciones ferroviarias rumorosas, de fundiciones, fábricas, imprentas, usinas y trenes subterráneos. Tampoco deberían ser olvidados los nuevos ruidos de la guerra moderna.

Ese mismo año, Russolo construyó el *intonarumore*, el primero de muchos instrumentos para hacer ruido que inventaría —el último sería el *rumorarmonio* o *russofono*, presentado en París en 1929 por Edgard Varèse. Lo empleó junto con diecinueve instrumentistas en un concierto con sus obras que presentó en 1914 en Milán y que causó un escándalo fenomenal. “El despertar de la ciudad”, “Reunión de automóviles y aeroplanos”, “Asalto en el oasis”, se titulaban algunas de las partituras de Russolo.

El ballet *Parade* de Satie (1866-1925), estrenado en 1917 en París, requeriría un botellófono o juego de botellas, “charcos sonoros” sugeridos con grandes gongs, además de ruidos de dínamos y aeroplanos.

Sucesivamente, surgieron obras que si bien no recurrían al empleo literal de instrumentos para hacer ruido, sí tenían una relación directa con él, con la máquina, promotora del ruido, o intentaban reproducirlo e incorporarlo por medios sonoros tradicionales. Entre ellas, *L'Aviatore Dro* (1920) ópera de Francesco Balilla Pratella, *Promenade* sobre automóviles, aeroplanos, trenes y autobuses (1921) de Francis Poulenc, *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger, *Ballet Mécanique* (1927) de George Antheil, *Pas d'Acier* (1927) de Sergei Prokofiev, *Le Raid Merveilleux* (1927) de Bohuslav Martinu, *Fundición de acero* (1928) de Alexander Mossolov, *Mekhano* (1937), ballet de Juan José Castro, *El surtidor de gasolina* (1938) de Virgil Thomson, etcétera.

Música de la era técnica —como la llama acertadamente Fred Prieberg en su libro del mismo nombre—. Al principio música sobre la máquina. Sus características eran una detallada estructuración rítmica hasta llegar a un afiebrado motorismo, efectos de percusión y emancipación del ruido. Gracias a ello obtuvo un aspecto juvenil y robusto. Esta música acercaba a la naturaleza elemental. Su latido golpeaba sincrónicamente con el pulso de un mundo joven y calenturo.



Chávez en 1936. Secuencia de Rosa Covarrubias.

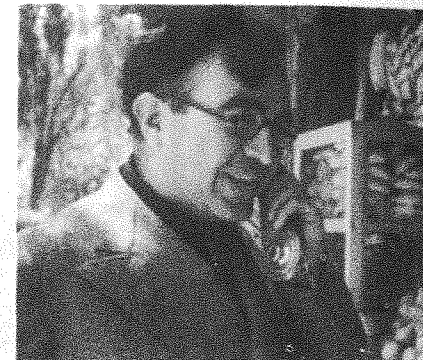
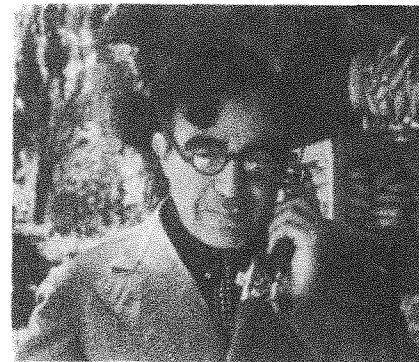
riente que sentía con desazón a sus espaldas, como una deformidad, las masas sinfónicas de Reger, Bruckner o Mahler.

En este punto, el autor llama la atención, además, sobre las similitudes que Stravinsky —figura central en el curso de la música del siglo xx— guarda con este esquema de principios:

La obra de Stravinsky, por su tema —explica—, se hallaba completamente alejada de la era mecánica. Pero con el rodar y machacar de los acordes percutidos surgía un principio dinámico, casi un valor animal y primitivo, que tanto correspondería a las culturas arcaicas como a la civilización contemporánea. De ahí a la reproducción musical de la máquina sólo mediaba un paso.

Es fácil advertir a partir de ahora los esfuerzos liberadores no sólo del ritmo sino de la materia sonora. Por diversos caminos y en diferentes circunstancias, los compositores inician una marcha sin retorno que los conducirá a una misma finalidad. “Toda nueva técnica corresponde a una nueva metafísica —sostiene el músico francés Pierre Henry—. La idea de los sentidos, especialmente la del oído, se encuentra ligada a la idea de civilización.”

Reactivada la vieja relación del hombre con la máquina— ¿No son las máquinas instrumentos de sojuzgamiento y de poder? La rebelión de las máquinas. ¿Desde cuándo permite Dios a las máquinas tomar la palabra? La adoración de las máquinas. El hombre máquina. La máquina, sosias del hombre...—, cuya manifestación consignó de manera sensible la literatura, el teatro, y el cine de la primera mitad del siglo xx, el músico se ve ante la disyuntiva de usar los instrumentos tradicionales en forma no



tradicional —vino nuevo en odres viejos—, o de colaborar a la búsqueda de aquellos que fueron compatibles con sus afanes libertarios.

En el pasado, la relación del músico y el instrumento, y un poco después la máquina o instrumento mecánico de hacer música —el carrillón, el órgano portátil, el cembalo, el piano, el órgano—, ha sido muy estrecha. Al margen del fetichismo oculto tras estas “almas sonoras”, el músico se ha interesado primordialmente en el fenómeno de la producción del sonido, lo que ha dado lugar no sólo a la variedad de efectos sonoros obtenidos de un solo instrumento —variedad de “ataques” que todo instrumentista debe considerar en su aprendizaje—, sino a la búsqueda de un mejoramiento en el mecanismo de la producción sonora. El músico ha gustado de experimentar con el timbre, y la máquina ha surtido no pocos medios gracias a los que ha encarnado su afán de lo inaudito. Desde Niccolò Vicentino en el siglo xiv, degustador como nuestro Julián Carrillo de la microtonalidad, para la que construyó el *archicembalo* y el *archiorgano* capaces de producirla, hasta los sintetizadores y computadoras actuales, el músico se ha sentido atraído por explorar nuevas regiones sonoras. Es el caso, por ejemplo, de Mozart, que escribió música para cilindro, Haydn para cajas de música y juguetes mecánicos, finalmente no hay que olvidar a Beethoven, cuya *Sinfonía de la Victoria* (1813), escrita para celebrar la victoria de Wellington sobre Napoleón, fue originalmente escrita para el *panharmonicon*, suerte de instrumento construido en 1804 por Juan Nepomuceno Maelzel, inventor también del metrónomo, que reproducía por medios mecánicos los instrumentos de la orquesta.

El panorama anterior nos permite situar, ahora sí, *Hacia una nueva música* no como un libro acerca de la electrónica en la música, ni como una revisión de la situación que en 1932 guardaban los instrumentos mecánicos y electrónicos de producción sonora, sino como un documento que junto con la música de Carlos Chávez forma un cuerpo de ideas y expresiones sonoras que avalan con original y



Chávez en 1937. Foto de Manuel Álvarez Bravo.

singular visión la metafísica de su tiempo. En la confluencia de dos épocas contradictorias, este librito se convierte en atalaya luminosa y esclarecedora respecto a ciertos aspectos de la música en el pasado, y en sutil premonición respecto a los medios y cualidades de la música del porvenir.

A más de medio siglo de distancia, años que nos permiten testimoniar acerca de las prodigiosas transformaciones de la música en el siglo XX, es curioso constatar, por ejemplo, el interés y asombro clarividente de Chávez por el almacenamiento de “ruidos” propios para sonorizar el cine —y la radio obviamente—, como si de antemano advirtiera en ello un potencial sonoro, potencial que en 1948, en París, en el seno de la Radio y la Televisión Francesa, sería el punto de partida para la experimentación sonora y musical de la llamada *música concreta*.

El párrafo de Chávez dice así:

Pero también hay un medio sonoro que no es música; que podríamos llamar semimusical: ruidos y otros sonidos que tienden a formar ambiente.

...Hay conjuntos nutridísimos de aparatos productores de ruidos o sonidos semimusicales que los músicos e ingenieros de Hollywood han coleccionado con gran paciencia y con ingenio supremo. Esto es, en verdad, digno de verse: a más de todas las percusiones conocidas, han surgido las más curiosas variantes, las colecciones de sirenas, claxons, máquinas de tempestad, trueno, lluvia, rugidos del mar o de multitudes humanas embravecidas, etc., hay ingeniosos instrumentos resonadores eléctricos que producen ruidos y murmullos inesperados. [...]

Pero hay aún más; los agentes sonoros no son solamente instrumentos como los antes mencionados, sino toda clase de ruidos de la naturaleza y de la vida industrial y citadina, que ha sido tomado especialmente sobre el terreno, en pista sonora o en disco, para ser almacenados y quedar en disponibilidad para su uso en el momento requerido. Así se han formado las llamadas “filmotecas” de ruidos, sonidos, murmullos producidos por la naturaleza, o por el hombre, en mil lugares y ocasiones distintas.

El músico del cine ya no cuenta solamente con la dotación normal de los treinta o cuarenta elementos sonoros que componen la más complicada partitura sinfónica clásica. Allí tienen en sus manos y dispuestos para su creación, prácticamente todos los elementos sonoros posibles e imaginables. Esta riqueza, este conjunto de elementos sonoros dominados y manejables, parece un cuento fabuloso. Sin embargo, es una realidad.

Si bien antes que Chávez, Busoni creyó en la inadecuación de la notación musical hasta hoy empleada para fijar las nuevas concepciones sonoras, el músico mexicana-

no estaba cierto de que siendo el arte expresión del pensamiento, sentimiento y emoción humanas, "dicha expresión hallará cada vez mayor amplitud y claridad mientras más aptos sean los medios físicos de exteriorización". En un momento dado, al analizar el instrumento ideal para dicha exteriorización, augura el advenimiento del sintetizador electrónico.

La colaboración de los ingenieros y los músicos deberá ofrecer en pocos años, un material apropiado y práctico para grandes ejecuciones musicales eléctricas. La increíble "armonía de timbres" en que se obtenga la gradación más perfecta del color del sonido; la valorización de la intensidad de los planos que den una perspectiva sonora efectiva; la articulación de los ritmos más complicados; la melodización más delicada y variada. Todo esto darán los medios de producción sonora.

Y serán asimismo los aparatos eléctricos de reproducción sonora los que cumplan con sus expectativas en 1932 de que "en la práctica de la música al aire libre ofrecerán grandes recursos."

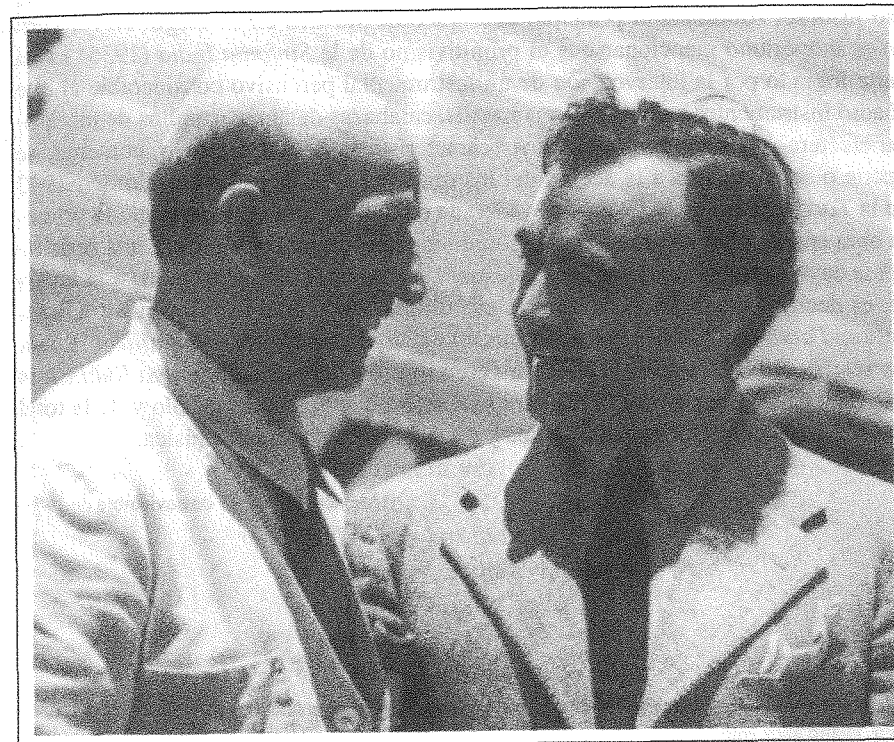
Finalmente, llama la atención que dentro del somero análisis que realiza el compositor sobre el proceso histórico de las consonancias, termine con el siguiente párrafo:

Nadie puede decir con fundamento que la consonancia es un valor absoluto. Es, simplemente, una verdad relativa a cada época.

Todo lo anterior nos autoriza a confirmar la idea de que en el futuro se continuará evolucionando hacia los intervalos más pequeños, ya que el impulso creador del individuo no puede jamás detenerse.

Con ello, el compositor se refiere obviamente al microtonalismo, del que también hace mención al hablar de la música árabe e hindú. Y el asunto sale al paso porque lejos de presentar a Chávez como el músico que por su formación y por su época no "entendió" las teorías revolucionarias de su compatriota Julián Carrillo (1875-1965) —idea que convertida en *slogan* repiten músicos y críticos mexicanos de la actualidad—, es la mejor constatación a su cabal conocimiento de la materia. Lo que en realidad Chávez puso en tela de juicio no fue la microtonalidad de Carrillo, sino que por sí misma no bastara para justificar como nuevas, obras envejecidas.

"Hablo de la posibilidad de una nueva música —escribe en otra parte— porque a nuevos medios físicos y a nuevas circunstancias sociológicas corresponden nuevas formas de arte", con lo que concuerda, anticipándose, con el músico francés Pierre Henry.



Chávez con Dimitri Mitropoulos.

Muchas de las aseveraciones en *Hacia una nueva música* resultarán tal vez exageradas, discutibles o simplistas, otras reflejan de manera contundente la gran vitalidad del compositor, su optimismo reparador y necesario; pero lo que tiene sin duda mayor significación es que, más de medio siglo después, muchas de ellas siguen vigentes.

Por último, el lector se preguntará, no sin cierta ironía, por qué siendo Chávez partidario de las innovaciones sonoras al grado de escribir un libro sobre los nuevos instrumentos mecánicos y electrónicos de producción sonora, no haya hecho uso de ellos en sus obras electrónicas.

Fuera de convenir que en 1932 aún no había instrumento que satisficiera el *desideratum* del músico, Chávez en efecto, a excepción de su ballet *Pirámide* (1968), donde a la orquesta sinfónica añadió banda magnética, no empleó ninguno. El compositor optaría por otro camino: el de dar a los instrumentos tradicionales un

uso insólito. Aludimos al principio al empleo de silbatos en *El fuego nuevo*, pero no es inoportuno mencionar que el primitivismo de la *Sinfonía India* (1935) es en parte logrado por la intervención de un instrumental percusivo considerable al que añadió instrumentos exóticos —teponaxtlis, calabazas de agua, capullos de mariposa, etcétera— y que, con las mismas características del coro griego, comenta, se opone o se amalgama a la acción del instrumental sinfónico. La creación en 1942 de la *Toccata* para percusiones, considerada en la literatura musical como la primera obra escrita para instrumentos de sonido indeterminado, dio inicio a una serie de obras cuya experimentación tímbrica estuvo encaminada a una búsqueda a la inversa, es decir, la producción de timbres electrónicos mediante instrumentos tradicionales: *Tambuco* (1964) para percusiones, *Fragmento de Pirámide* (1968), *Nonantzin* (1971), *Nokwik* (1964) para coro mixto a cappella, *Estudio a Rubinstein* (1973) y *Cinco caprichos* (1975) para piano, son buen ejemplo de ello y de la total participación del autor en la búsqueda y encuentro de una nueva música.

México, D.F., a 15 de noviembre de 1991.

Notas

¹ Recordemos que, gracias a Chávez, México tuvo sinfónica permanente sólo a partir de 1928, es decir, cuatro años antes de la fecha que se trata.

² La música de *El fuego nuevo* se estrenó el 14 de enero de 1930 con la Orquesta Sinfónica de México dirigida por el autor. Como ballet, no ha sido estrenado todavía.

³ Otro de los *Exágonos* de Pellicer dice así:

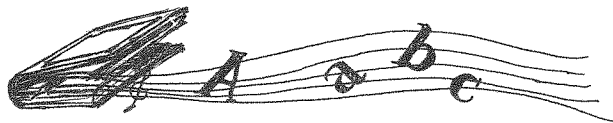
Amo las máquinas, las grandes máquinas.
Mi cuerpo canta sobre un pedestal
cuando escucho y veo y toco las máquinas.
Hay un país con ruedas, gran poeta industrial,
que estremece mis fuerzas tropicales.
(Pennsilvania sentida desde un cañaveral.)

Pese a que el poeta data la fecha de los *Exágonos* en 1941 (*Material poético 1918-1961*, UNAM. Segunda edición, México, 1962), no hay duda de que fueron escritos años antes, no sólo porque Carlos Chávez fija la fecha de composición de la música en 1923 y 1924, sino porque en estas fechas la influencia del Futurismo deja sensibles resonancias en la poesía de Pellicer. Es el momento de insurgencia, asimismo, del Estridentismo mexicano, movimiento que tuvo origen en el Futurismo.

FABIO MORÁBITO CANTO

Sólo hay canto
porque hay montañas,
porque lo que decimos
las montañas lo deforman,
y así se forma,
con las palabras desvirtuadas
por los montes,
como el deseo de oírse
por primera vez,
el canto.
Ellas nos enseñaron
a no tener del todo la razón,
a suspendernos
y esperar.
Cuando aprendimos a callarnos
pudimos aprender a oírlo todo
sin asustarnos más
de lo que oíamos,
y en las palabras
desvirtuadas por los montes
reconocimos un anhelo
que las palabras no decían.
Así, silencio y canto
vienen juntos
y para algunos son lo mismo,
porque después de los silencios
más profundos,
para volver a pronunciar
cualquier palabra,
es imposible no cantar.

REVISTA MUSICAL DE MÉXICO (1919-20): LA PRIMERA REVISTA MUSICAL MODERNA



JOSÉ ANTONIO ROBLES CAHERO

En 1919, año del asesinato de Zapata y dos años después de la promulgación de la Nueva Constitución de México (1917), nace una revista musical moderna. Después de un año exacto de vida la revista muere, junto con Carranza, en 1920. En aquel año comienza, con la presidencia de Obregón, la lenta etapa de reconstrucción posrevolucionaria de México durante quince años de gobierno de la llamada "Dinastía Sonorense". La corta vida de la *Revista Musical de México* se enmarca, pues, en un momento de transición fundamental de México: el fin de la lucha armada y el inicio de una etapa más o menos pacífica que dará al país los entramados políticos, sociales y culturales de su nueva vida en el vigésimo siglo.

La *Revista Musical de México* es, así lo creo, la primera revista musical mexicana "moderna", hija de la modernidad artística que se había adelantado, desde fines del siglo XIX, a la modernidad política del México de los años veinte. No era la primera revista musical mexicana ni la primera revista que incluía artículos de tema musical, pero sí la primera que conscientemente se instalaba en la ruta de modernidad trazada por la *Revista Azul* (1894-96) y la *Revista Moderna* (1898-1903), que en su segunda época se llamaba *Revista Moderna de México* (1903-1911). Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX eran años de modernidad estética en México, y los títulos de las revistas literarias de la época así lo muestran abiertamente: *Revista Moderna*, *Savia Moderna* (1906), *México Moderno* (1920-23) y *Vida Moderna*, algo más tarde.¹ Muy poco faltó para que la

Este texto fue leído por su autor con motivo de la presentación de la reedición facsimilar de la *Revista Musical de México*, el 27 de octubre de 1992 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

Revista Musical de México ostentara el adjetivo "moderna" en su sobrio título.

La *Revista Musical de México*, que hoy presentamos editada en forma facsimilar por el CENIDIM en 1991, 71 años después de que viera la luz, consta de doce números en un solo tomo. El primer número aparece el 15 de mayo de 1919, y el último, el número 12, se edita un año después, el 31 de mayo de 1920. Hasta antes de esta bella edición facsimilar, que se adquiere protegida por una caja de cartón, la *Revista Musical de México* era una rara joya bibliográfica pocas veces conseguible y, hasta diría, visible, por los interesados en las revistas musicales mexicanas. Rara es una edición original completa de esta revista en bibliotecas o librerías de viejo, y así su precio se cotiza elevado entre los afortunados libreros que pueden venderla. Hoy ya no será así. Musicólogos, bibliófilos y filomúsicos podrán disfrutar de esta revista a un precio razonable, pero los señores libreros acabarán por odiar al CENIDIM y al INBA por inmiscuirse en el hermoso y redituable mercado de los libros y revistas de antaño. No los culparía por ello, pero quizá estarán de acuerdo en que un facsimilar es mejor que las vulgares fotocopias, tan odiadas por los editores como amadas por los investigadores.

Los fundadores y directores de esta revista de efímera vida fueron dos sagaces artistas mexicanos hoy sólo recordados por músicos y escritores: Manuel M. Ponce (1882-1948) y Rubén M. Campos (1871-1945).

Manuel M. Ponce posee justa fama como compositor por sus espléndidas y numerosas partituras, pero pocos saben que también fue escritor de ágil pluma que nos legó ensayos y libros de reflexión musical muy estimables. Además de sus libros y su labor periodística, Ponce publicó tres revistas musicales durante su vida, las tres de un solo año de vida: la revista que comentamos en 1919-20 y *Cultura Musical* en 1936-37, ambas editadas en México, y la *Gaceta Musical* en París en 1928 (dos de las cuales esperan también su edición facsimilar). Ya es hora que, amén de sus obras musicales, la obra reflexiva de Ponce merezca una edición completa, tanto de sus libros como de sus muchos artículos dispersos en revistas y periódicos, pues sus ideas fueron guía y estímulo de más de una generación de músicos mexicanos.

Rubén M. Campos es menos conocido que Ponce, y quizá se le recuerde mejor entre los estudiosos de la literatura y del folklore mexicanos. Campos fue también un hombre versátil: escritor (poeta, prosista y libretista de ópera), periodista (crítico musical y teatral) e historiador musical y folklorista. Fue cronista del diario *El Demócrata* y redactor de la *Revista Moderna* junto con Amado Nervo, José Juan Tablada, Luis G. Urbina y otros famosos escritores mexicanos. Antes de colaborar con Ponce en la *Revista Musical de México*, adquirió gran experiencia como editor de la última revista musical del Porfiriato, la *Gaceta Musical* (1902-1911), la cual co-dirigió con Gustavo E. Campa. Amén de sus muchos artículos sobre música y

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

DIRECTORES:

MANUEL M. PONCE
RUBEN M. CAMPOS

PROSAS DE
ANTONIO CASO
MANUEL M. PONCE
EDUARDO GABRIEL
CARLOS CHAVEZ

POR EL MUNDO MUSICAL
CRONICA MEXICANA
MUSICA DE
GUSTAVO E. CAMPA



EDICIONES
MEXICO
MODERNO

TOMO 1 NUMERO 2
15 DE JUNIO DE 1919
PRECIO 50 CENTAVOS

literatura, debemos a Campos varios libros esenciales sobre folklore musical y literario (uno de los cuales recién editó el CENIDIM), que también merecen recogerse junto con sus obras completas.

Colegas y amigos, Ponce y Campos compartieron algo más que la M de sus nombres, les tocó vivir los inolvidables y furibundos veintes del México posrevolucionario, nacionalista y educador a ultranza, donde todo estaba por hacerse en arte. (Característica que compartimos, creo, todas las generaciones cuando negamos a la última que nos precedió.) El eficaz vínculo de aquella amistad era un acendrado nacionalismo musical, heredado de la música decimonónica e inspirado en la querencia de la música popular y folklórica mexicana, la cual recogían y armonizaban hasta el cansancio. La inagotable fuerza de la tradición musical los llevó a consumir, estoy seguro, largas horas durante largas tardes de plática entusiasta. Quizá en alguna de esas tardes surgió la idea de editar, en compañía de los amigos escritores, una revista en la que dejarían constancia de sus obsesiones musicales.

Aquellos veintes eran especiales: surgían desde la modernidad de un mundo que acababa de salir de la primera de sus grandes guerras. Y en México la épica de posguerra era doble: la guerra del mundo y la de México, la revolución que no quería acabar y seguía cobrando víctimas. El fin de ambas guerras le daba a los artistas la fuerza para empezar una nueva época de paz signada por lo moderno en arte y música.

No es casual que el primer artículo de esta revista, firmado por Ponce, se titulara "La música después de la guerra", oportuno manifiesto contra la destrucción guerrera:

Cuando se desencadenó la Gran Guerra que ha conmovido al mundo en los últimos años, la música encontrábase en un período de transición muy importante. Los compositores modernos, importantes para superar las obras maestras de los grandes músicos de los siglos XVIII y XIX, buscaban ansiosos nuevas fuentes de originalidad.²

Examinando la situación de la música al finalizar la Gran Guerra, a Ponce se le presentaba "un hecho muy doloroso": "los jóvenes músicos muertos en los combates. ¿Cuántos millares de talentos habrán desaparecido? ¿Qué cantidad de energías, de inspiración, de nobles propósitos se habrán perdido para siempre?"³

Parece curioso que a Ponce le doliera más la Primera Guerra Mundial que la Revolución Mexicana, a la que silencia en su primer artículo de la revista. Pero no es tan extraño si consideramos que Ponce regresó de su exilio cubano poco antes de haber publicado ese artículo en 1919, exilio al que se fue debido a su apoyo al régimen huertista. Los Constitucionalistas triunfantes, bajo el liderazgo de Carranza,

exiliaron a Huerta en 1914 y después persiguieron a los que lo apoyaron. Errado o no en su apoyo a Huerta, el hecho es que al iniciar la revista en 1919 la Revolución significaba para Ponce la persecución de Carranza, quien fuera asesinado en 1920, por coincidencia el mismo año en que apareció el último número de la revista.

Ponce y Campos no estaban solos en su empresa al editar esta revista. Formaban parte del grupo de artistas e intelectuales aglutinados en torno a la Editorial México Moderno, S. A.: presidente, Enrique González Martínez; director-gerente, Agustín Loera y Chávez; vicepresidentes, Antonio Caso y Julio Torri; vocales, Ramón López Velarde y Efrén Rebolledo, entre otros. Por tanto, la edición de la revista corría a cargo de Ediciones México Moderno, en cuyas colecciones aparecieran las obras de Antonio Caso, González Martínez o *Zozobra* de López Velarde.

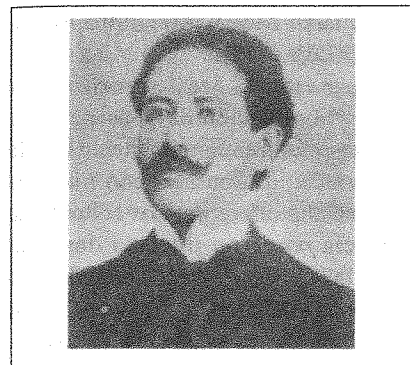
Algunos de los nombres de los autores publicados en la revista hablan por sí solos: Ponce (15 artículos), Campos (7), Oscar Wilde (1), Alba Herrera y Ogazón (1), Antonio Caso (1), Eduardo Gariel (1), Carlos Chávez (1), José Subirá (2), Antonio Gómez Anda (1), Manuel Toussaint (2), Román Rolland (2), Eça de Queiroz (1), Felipe Pedrell (1), Alfredo Cortot (1), Wanda Landowska (1), y Carlos González Peña (1). Otros nombres, sobre todo de extranjeros, hoy no son tan familiares; Carold Bérard (2), Paul Cazabonne (1), May de Rudder (1), Stephen Heller (1), Miguel Salvador (1), Eugenio Kemechey (1), Eduardo Schuré (1), Camille Mauclair (1), Lazare Saminsky (1), Ramón Berraonda (1), un desconocido "Caballero Audaz" (1), Camille Bellaigue (2) y Juan B. de Elústiza (1).

Los artículos escritos por esos autores versan sobre muy variados temas, que demuestran la apertura de la revista: danza, teatro, ópera, historia de la música y folclor mexicano; música francesa, española, rusa y norteamericana; técnica pianística; asuntos teóricos y filosóficos; pianistas como Rubinstein Hofmann; cantantes como Gabriela Besanzoni y Enrico Caruso; escritores como Stendhal y Oscar Wilde; diversos compositores: Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Liszt, Albeniz, Chopin, Wagner, Debussy, Mussorgsky; y asuntos varios y hasta polémicos como el Plan de Estudios de la Facultad de Música de la Universidad Nacional. Como vemos, esta revista correspondería hoy día a un estupendo matrimonio entre *Pauta* y *Heterofonía*.

La revista contaba con dos secciones fijas que aparecieron en los doce números: "Crónica Mexicana" y "Por el mundo musical". En ellas se da cuenta de noticias relevantes —y no poco divertidas— de la música de entonces, tanto de Europa como de América toda, y no sólo de la capital mexicana sino también de la provincia. Para muestra basta un botón que apareció en la sección "Por el mundo musical":

—¿El arte del *camouflage* se inventó durante la guerra europea?, pregunta un niño a su mamá.

—No, hijo; el arte del *camouflage* lo inventaron los cronistas musicales que escriben dos columnas sobre los argumentos de las óperas en lugar de escribir



Rubén M. Campos



Manuel M. Ponce

cinco líneas concienzudas sobre la obra y su interpretación—, respondió la mamá. (Del *Musical Courier*).⁴

A partir del número dos la revista incluye una lista de "colaboradores", no todos articulistas pero que quizá colaboraron en las secciones fijas, de los que mencionaremos a los más conocidos. Entre los músicos estaban Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Pedro Luis Ogazón, Salvador Ordóñez, Alfonso Pruneda y José Rocabrana, y entre los escritores se contaban Luis Castillo Ledón, Antonio Castro Leal, Alfonso Cravioto, Carlos Díaz Dufoo jr., Enrique González Martínez, Pedro Henríquez Ureña, Julio Jiménez Rueda, Luis G. Urbina y José Vasconcelos. ¿A qué director de cualquier revista no le hubiera gustado contar con estos colaboradores?

También se incluyó una sección eventual de Rubén M. Campos, *Máscaras musicales*, donde aparecen las biografías de cuatro músicos mexicanos: el pianista Alberto Villaseñor (3), y los compositores Felipe Villanueva (4), Ernesto Elorduy (5), Ricardo Castro (7). En el número 8 se anuncia que Campos se retira como codirector de la revista porque fue designado para ocupar el consulado de México en Milán aunque promete enviar correspondencias desde Italia. Y así lo hace: todavía colabora con un artículo en el número 9 y quizá con otras notas de las secciones fijas. A partir del número 9 Ponce figura como único director de la revista

Por último, pero no al último, la revista se distingue por seguir una tradición de las revistas musicales mexicanas desde el siglo XIX: publicar una partitura para piano o voz y piano en cada uno de los números. (Tradición que se ha perdido, con pocas excepciones, en las revistas musicales mexicanas de las últimas décadas.) La revista publicó doce obras de los siguientes compositores: Ponce (3), Gustavo

Campa, Jules Dambé, Pedro Luis Ogazón, Estanislao Mejía, Alejandro Meza, Heriberto López, Noe Mac Pulmen, André Bahuet y Luis Martín.

La *Revista Musical de México* es un eslabón clave entre el México porfiriano y el México posrevolucionario. A veces caemos en la tentación de pensar que la música del México moderno que surge en los años veinte rompió totalmente con la del México anterior a la Revolución. Pero si examinamos con atención nuestras revistas musicales quizá podamos obtener una impresión diferente. Los editores de revistas musicales continuaron con una tendencia *moderna* iniciada desde el Porfiriato. Los músicos mexicanos siguieron la búsqueda de hacer conciliar lo mejor de la música europea con lo mejor de nuestras tradiciones populares y folklóricas. A ese hijo mestizo nacido de padres extranjeros y mexicanos le hemos llamado nacionalismo. Y 450 años de mestizaje biológico y cultural nos han hecho aprender a valorar la importancia de los cruces y las fusiones.

Los invito a leer y releer, pues, nuestras revistas musicales, las de hogaño y las de antaño, como las que hoy nos reúnen en esta Sala Ponce (ningún otro lugar hubiera sido mejor que éste para presentar la revista de tan querido músico). Al hacerlo nos reconoceremos con las generaciones que sueñan y luchan, con proyectos que a veces prosperan o se frustran, con nuestras polémicas y nuestras grillas, nuestras fobias y filias. Pero además del placer que nos depare su lectura, su estudio es elemento insustituible de la historiografía musical de México. En nuestras revistas musicales están las pistas que deberemos seguir para entender la historia musical de México. Sin su faro generoso jamás podremos llegar seguros a buen puerto.

Notas

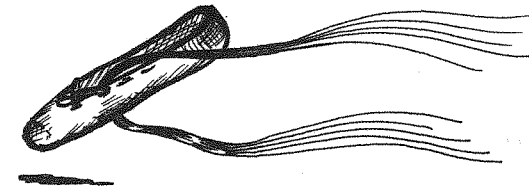
¹ *Las revistas literarias de México*, México: INBA, Departamento de Literatura, 1963, 254 pp. Véanse en especial los siguientes ensayos: Dr. Boyd G. Carter, "La *Revista Azul*. La resurrección fallida: *Revista Azul* de Manuel Caballero" (pp. 47-80); Porfirio Martínez Peñaloza; "La *Revista Moderna*" (pp. 81-110); y Francisco Monterde, "*Savia Moderna, Multicolor, Nosotros, México Moderno, La Nave, El Maestro, La Falange, Ulises, El Libro y el Pueblo, Antena, etcétera*" (pp. 111-143).

² Manuel M. Ponce, "La música después de la guerra", *Revista Musical de México*. T. I., No 1, 15 de mayo de 1919, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Revista Musical de México*. T. I. No 12, 31 de mayo de 1920, p. 24.

NUESTRA MÚSICA, 40 AÑOS DESPUÉS



CONSUELO CARREDANO

El primer día del año de 1938, en una España que se desangraba en su atroz Guerra Civil, casi milagrosamente salía a la luz, en Barcelona, el primer número de la revista *Música*.

Música fue una publicación ejemplar no sólo porque surgía en circunstancias tan adversas, sino por su condición de portavoz de una nueva orientación de la vida musical española, que entonces se inauguraba con la creación de la Orquesta Nacional de Concierto. El jefe de redacción era un joven compositor español de cepa alemana, que se había iniciado en el periodismo escribiendo para el *El Sol*, un importante diario madrileño de la España Republicana. Me refiero, desde luego, a don Rodolfo Halffter.

Sería ocioso recordar ahora la existencia de esta vieja revista —en apariencia tan lejana— si no fuera porque tengo la certeza de que constituye —junto con el *Boletín de la Orquesta Sinfónica de México* que publicaba Carlos Chávez al iniciarse la década de los cuarenta— el antecedente más cercano de la revista *Nuestra Música*, que vuelve a ver hoy la luz gracias a esta flamante reedición facsimilar patrocinada por el CENIDIM.

Nuestra Música, cuya tipografía y formato —vale decirlo— tanto nos recuerda a *Música*, esa su hermana mayor española, integró cabalmente las tendencias estéticas y preferencias musicales tanto de Halffter como de Chávez, al mismo tiempo

Este texto fue leído por su autora, con motivo de la presentación de la reedición facsimilar de la revista *Nuestra Música*, el 27 de octubre de 1992 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

que precisaba sus actitudes con respecto a problemas concretos de la música contemporánea. No se debe olvidar que *Nuestra Música* apareció en un momento en que la cultura y el arte en México recibían un decidido impulso por parte del Estado. El arte y la política compartían una misma aspiración.

La administración del presidente Lázaro Cárdenas, que apoyaba un amplio proyecto de corte nacionalista, era en realidad la culminación de todo un movimiento iniciado a raíz de la Revolución y que se extendía, preferentemente, hacia el terreno de la educación y las artes, la música incluida. Su proyecto de nación requería de una música idónea que lo acompañara. Sin embargo, durante la gestación de Manuel Ávila Camacho, y de modo más acentuado, durante la de su sucesor, Miguel Alemán, la política, y por ende las manifestaciones artísticas y culturales del país, iniciaron un cierto, relativo, viraje hacia la modernidad.

Respecto a esa plena efervescencia nacionalista, poco antes de iniciar la década de los treinta, Chávez funda la revista *Música*, que por un raro azar lleva el mismo nombre que la de Halffter, a la cual me referí arriba. En su consejo de redacción, acompañaban a Chávez: Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda, Eduardo Hernández Moncada, Jesús C. Romero y Luis Sandi. El objetivo de la revista *Música*, a lo largo de su escaso año de vida, consistía en la publicación y difusión de los trabajos de la Academia de Investigación de música folklórica del Conservatorio, también fundada por Chávez. De clara tendencia nacionalista, ambos órganos de difusión supieron reflejar cabalmente las posiciones revolucionarias de la época.

El otro antecedente de la revista cuyo facsimilar hoy celebramos, es a mi parecer *El Boletín de la Orquesta Sinfónica de México*, que fue publicado por Chávez una década más tarde, en 1940. Ya en el *Boletín*, Chávez evidenciaba un cierto alejamiento de las tendencias nacionalistas que se compensaba con un enfoque novedoso en su labor musical, más crítico e interesado en una música atenta a sus propios requerimientos que a los de su nación.

Durante el período presidencial de Miguel Alemán, Chávez ocupó un puesto clave en la música de México. Su gestación al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes, fundado a iniciativa suya, y en general frente a los destinos musicales del país, coincidía con la ambición alemanista de hacer de México un país moderno. Como antes con Cárdenas y su nacionalismo, esta vez, con Alemán, sus ideas también encajaban con el nuevo proyecto nacional.

Por su parte, Halffter, desde España, había manifestado su decisión de formar un grupo musical que representase una serie de ideales que les fueran comunes. Escribía el compositor en la revista española:

En Madrid, como en París, a raíz de firmarse el armisticio que terminó la Gran

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

EDITORIAL.- Blas Galindo, por CARLOS CHAVEZ.- Música popular y culta en Hungría (Artículo Postumo), por BELA BARTOK.- Sobre los orígenes de La Chacona, por ADOLFO SALAZAR.- Actividades del Grupo.- Notas.

Año 1 - Núm. 1 - Marzo 1946 - México, D. F.

NUESTRA MUSICA

REVISTA BIMENSUAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

C. Huizar, por BLAS GALINDO.- Grabación de música indígena, por HENRIETTA YURCHENCO.- Concursos de los Lunas.- Notas.- La música de Aaron Copland, por ARTHUR V. BERGER (Traducción de Carlos Chávez).

Año 1 - Núm. 2 - Mayo 1946 - México, D. F.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

Iniciación a la Dirección de Orquesta, por CARLOS CHAVEZ.- Manuel de Falla, por JESUS BAL y GAY.- La Canción Hispano-Mexicana en Nuevo México, por VICENTE T. MENDOZA.- Notas. Nota sobre Wagner, por MANUEL DE FALLA.

Año 11 - Núm. 5 - Enero 1947 - México, D. F.

NUESTRA MUSICA

REVISTA TRIMESTRAL
EDITADA EN MEXICO

por

JESUS BAL Y GAY, CARLOS CHAVEZ,
BLAS GALINDO, RODOLFO HALFFTER,
J. PABLO MONCAYO, ADOLFO SALAZAR
LUIS SANDI

SUMARIO:

La Nueva Generación de Compositores Norteamericanos, por AARON COPLAND.- Música Moderna, por LUIS SANDI.- Los Clásicos, por ADOLFO SALAZAR.- Concursos de los Lunas.- Notas.

Año 11 - Núm. 7 - Julio 1947 - México, D. F.

Guerra, los más jóvenes compositores, los que aún no habíamos cumplido los veinte años, sentimos la necesidad de agruparnos para defender mejor nuestros ideales. En París, se constituyó el famoso Grupo de los Seis; en Madrid, algunos años después, el grupo —integrado por Bacarisse, Remacha, Mantecón, Bautista, Pittaluga, Rosita García Acosta y yo— que no llegó a cristalizar “oficialmente”; pero que, no obstante, actuó con la misma compenetración entre sus miembros e idéntico espíritu que el de “los seis”. A nosotros, aunque nuestros temperamentos son afortunadamente distintos e incluso, en ciertos casos, opuestos, nos unía entonces el mismo ardor “revolucionario”, el mismo deseo de renovación, y la misma admiración hacia personas y cosas desdeñadas por nuestros padres.

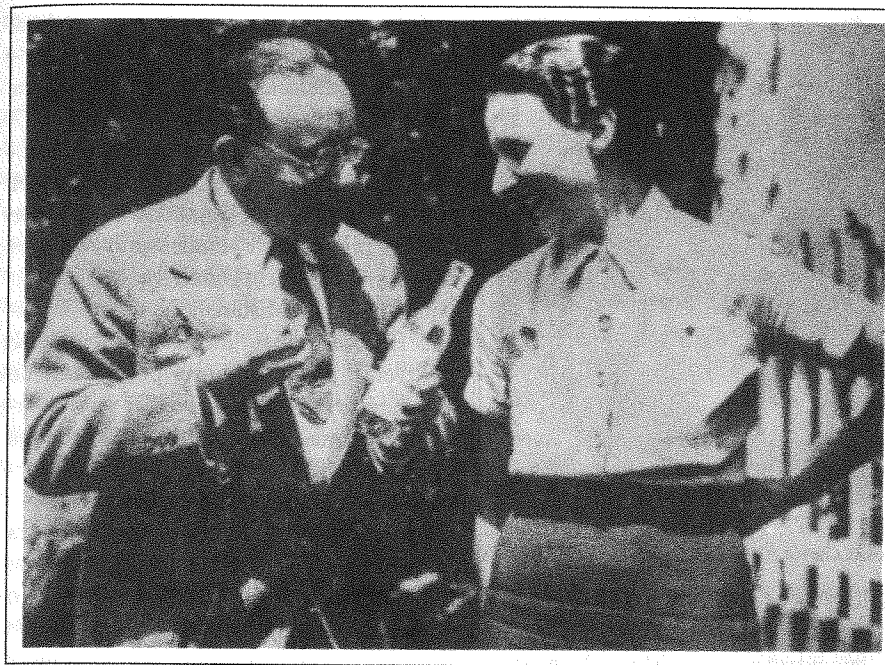
Algunos años después, en México, la propuesta del transterrado Halffter al crear la revista *Nuestra Música* sería muy parecida. La nueva revista estaba llamada a ser el portavoz de la nueva orientación de la música mexicana. Lo que *Música* —en sus breves cinco números— había sido a su España lo sería *Nuestra Música* en México. Escuchamos lo que decía Halffter en su primer Editorial:

Los compositores que editamos *Nuestra Música* nos hemos reunido con el propósito de trabajar fraternalmente. Como nuestros temperamentos creadores son distintos —lo cual consideramos un hecho afortunado—, no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituimos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y a cada uno de nosotros nos anima —eso sí— un idéntico deseo de impulsar la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Nos une asimismo una viva admiración hacia personalidades y obras representativas de nuestra época que todavía rechaza un sector considerable de nuestro público melómano. En beneficio de nuestra cultura, creemos que nuestra obligación ineludible consiste en ampliar el círculo de partidarios de dichas personalidades y obras. He aquí una de las finalidades de *Nuestra Música*.

La publicación del primer ejemplar de *Nuestra Música* en la primavera de 1946, significó pues, en su momento, la concreción de un proyecto editorial concebido por el grupo de compositores reunidos en torno a Carlos Chávez y a Rodolfo Halffter. La nómina no dejaba de ser impresionante: los mexicanos Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, los españoles Jesús Bal y Gal y Adolfo Salazar que, como Halffter, habían llegado a playas mexicanas arrojados por los acontecimientos políticos de su patria.

Fue el grupo editor el que determinó el nombre de la revista. Según sus propias

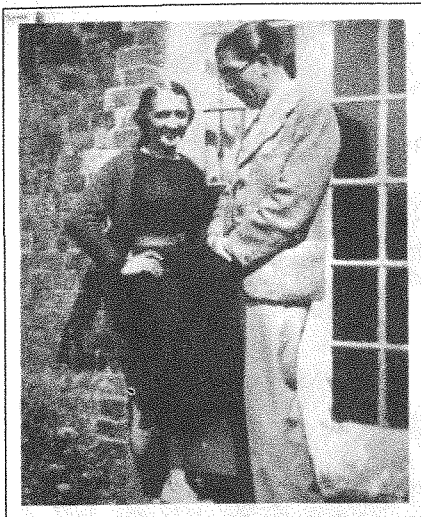


Adolfo Salazar con María Zambrano.

palabras, era “nuestra”, primero, porque era la música que componían ellos mismos y, segundo, porque era la música que admiraban ya por su contenido y su tendencia estética o bien por su perfecta realización técnica. Aquella que ofrecía, en suma, “modelos imperecederos de música superior”.

La edición de *Nuestra Música* formaba parte de un proyecto complejo que contemplaba otros dos aspectos también relacionados con la difusión de la música mexicana de concierto. Estos eran el establecimiento de una empresa editora para la publicación de partituras, y la organización de una serie de conciertos a celebrarse los primeros lunes de cada mes. Estos famosos “conciertos de los lunes” tenían, a su vez, un doble propósito: dar a conocer las obras de estos compositores y ofrecer al público melómano un repertorio universal contemporáneo, con el que, a decir verdad, pocos entonces estaban familiarizados. Estos conciertos de música contemporánea tuvieron una fuerte repercusión dentro del ambiente musical de su tiempo.

El grupo *Nuestra Música* inició sus trabajos con un exiguo presupuesto asignado por la SEP a solicitud de Carlos Chávez. Halffter se echó a cuestras las tareas de



Rosita García Ascot y Jesús Bal y Gay en México

administración y redacción fungiendo a la vez como director de la revista y gerente de Ediciones Mexicanas de Música (auxiliado en esto último, desde 1957 por su fiel colaboradora Isolda Acevedo). La experiencia y la dedicación del transterrado era la tonalidad dominante de los proyectos; el entusiasmo de todos los demás, la tonalidad vecina. Es de justicia dejar constancia de que el maestro Halffter trabajó incansablemente este proyecto editorial, hasta poco antes de su muerte en 1987, sin recibir remuneración alguna, aun cuando esto muchas veces significara restarle preciosas jornadas a su trabajo de composición.

Creo que es de todos conocida la rivalidad que existió entre el grupo de Ediciones Mexicanas de Música —también conocido como el “grupo de Chávez” o los “chavistas”—, y la pequeña cofradía de músicos enemigos suyos, entre los que se encontraban Estanislao Mejía, Pedro Michaca y Rafael J. Tello, por mencionar sólo algunos, atrincherados en su revista *Orientación Musical*, órgano mensual del Ateneo Musical Mexicano. Este grupo militaba abiertamente en una denodada hostilidad a Chávez, publicando con regularidad ácidos comentarios lo mismo a sus actuaciones con la batuta que a su comportamiento como funcionario. Hoy son ya legendarias las belicosidades suscitadas a raíz de esta enemistad surgida por el convencimiento, que había entre el Ateneo, de que Chávez privilegiaba a sus discípulos y amigos, abusando de su poderosa ubicación en el podio mayor del país. Además, se le acusaba de una curiosa paradoja: de “excesivo modernismo”, toda vez que éste se contraponía al exacerbado nacionalismo por el que seguían pugnan-do con decidida vehemencia. Para el “cronista refugiado” —como llegaron a referirse a Rodolfo Halffter, como si malo fuera ser cronista, o padecer un exilio— también hubo suficientes palos, ahora, además, xenofóbicos. Halffter pudo ofrecer a Chávez, en esos años de beligerancia, muestras más que sobradas de amistad y lealtad incondicionales. No olvidemos que Halffter se inició en el periodismo mexicano con el único fin de defender a Chávez de tales ataques. *Nuestra Música*, como publicación rigurosamente musical que era, se abstuvo de caer en el burdo tironeo de los ataques y los contraataques.

¿En qué radica la importancia de *Nuestra Música*, y cuál es el interés que ha

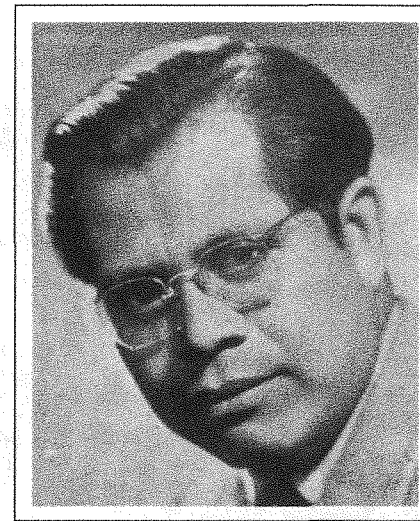
movido al CENIDIM a realizar la presente reedición?

La pregunta podría responderse con sólo observar el amplio valor documental, histórico y musicológico de sus artículos, así como la solvencia de sus colaboradores. Es interesante, al compararla con otras revistas similares, contemporáneas, anteriores o posteriores a *Nuestra Música*, encontrar que es ésta la publicación musical que ha logrado reunir un mayor número de colaboraciones especiales, artículos de fondo, o de temas musicológicos y de investigación, escritos ex-profeso para su publicación en la revista.

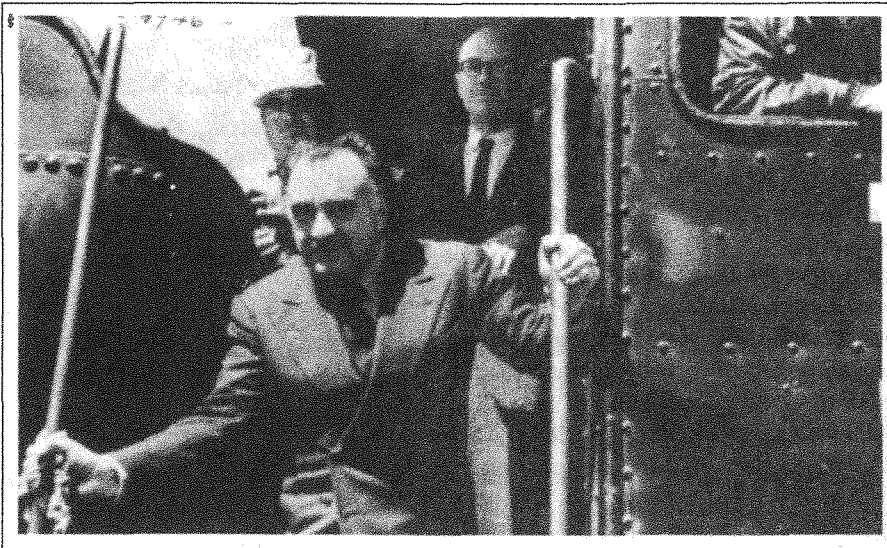
Merecen atención especial los eruditos artículos de Adolfo Salazar, que abarcan extensos aspectos de la música universal. Las agudas críticas, ensayos y artículos históricos de Jesús Bal y Gal. Los trabajos de investigación folklórica de Vicente T. Mendoza, así como las notables colaboraciones de músicos como Arnold Schoenberg, Aaron Copland o Igor Stravinski. Una importante serie de artículos publicados en su momento, se ha convertido, hoy, en fuente indispensable para el estudio de la historia de la música de México. Son algunos ejemplos las “Efemérides de Manuel M. Ponce” y las de Ricardo Castro; la “Historia del Conservatorio”, de Jesús C. Romero; “La música en Valladolid de Michoacán” de Miguel Bernal Jiménez, y los “Cincuenta años de música en México” de Luis Sandi.

Chávez había escrito, desde muy joven, sobre los más variados temas musicales. *Nuestra Música* recoge pues, por fuerza, muchas de sus ideas de madurez. Encontró en la revista un importante medio de divulgación, y así, lo mismo pudo publicar una propuesta de plan de estudios para la carrera de dirección de orquesta, que externar sus ideas acerca del funcionamiento de una orquesta sinfónica.

Chávez concebía la puerta de acceso hacia una pretendida universalidad a través de la música y los músicos norteamericanos, cuya presencia en *Nuestra Música* es notoria. Chávez estaba unido por una estrecha relación de amistad con Aaron Copland y el cosmopolita Igor Stravinski, lo cual es una manera de decir que estaba interesado en el papel que jugaría la música en una modernidad sin fronteras. Ciertamente Stravinski y Copland influyeron en su obra y en sus ideas, y en el caso



Blas Galindo en 1946.



Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, Guanajuato, 1946.

del último podría hablarse, con certeza, de una reciprocidad de influencias.

Chávez propone también un mayor acercamiento a la vida musical de los países americanos. La idea de publicar en el *Boletín* las “Cartas” enviadas por corresponsales desde ciudades como Buenos Aires, Río, Nueva York o Lima, habría de ser retomado por *Nuestra Música* para hacerla extensiva a otros países europeos.

Halffter aportó a *Nuestra Música* su impecable trabajo, su sobriedad, refinamiento y exquisito gusto al ejercer su labor editorial. Contribuyó de manera decisiva a la difusión y conocimiento de los músicos de la llamada segunda escuela de Viena. Él fue quien introdujo, desde su llegada en 1940, el estudio de las técnicas dodecafónicas en el Conservatorio Nacional de Música. Por esta razón no nos sorprende que haya sido Arnold Schoenberg con su artículo titulado “Mi evolución” quien inaugurase una serie de trabajos escritos especialmente para la revista por los compositores más eminentes de su tiempo.

Nuestra Música se editó durante siete años consecutivos. El primero de los cuales tuvo una periodicidad bimestral para convertirse después en una revista trimestral. Aunque oficialmente no dependía de ningún organismo gubernamental, era claro que su más importante, o mejor dicho, su única fuente de ingresos provenía del Estado, a través de un subsidio otorgado por la SEP. Contrario a lo que haya podido pensarse, el presupuesto disponible era en realidad muy limitado, y éste

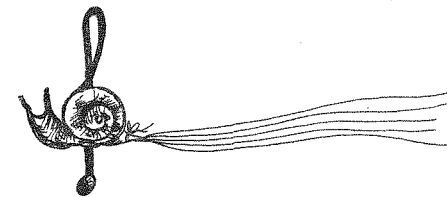
debía compartirse además, con la edición de partituras y otros gastos que generaba el funcionamiento de la editora. Esto nos habla de la generosidad de Halffter y su empeño por hacer las cosas bien —como a él le gustaban— con escasísimos recursos materiales. La calidad de *Nuestra Música*, como se ve, no tuvo ninguna relación con el dinero recibido.

Al iniciarse el año de 1952, y con éste el séptimo año de vida de la revista, Chávez renuncia a la Asociación por razones que no vale la pena recordar aquí y su nombre desaparece de la lista de editores de *Nuestra Música*. En ese tiempo abandona la Dirección General del INBA, y se interrumpen los subsidios que don Carlos había conseguido para Ediciones Mexicanas de Música. Su ausencia presagia, de alguna manera, el cercano fin de la publicación. Las siguientes entregas —el tercer y cuarto trimestre— se presentan en un inesperado número doble. Y, lamentablemente, con el primer ejemplar de 1953, se cancela este espléndido proyecto editorial.

Para algunos, la razón por la cual *Nuestra Música* interrumpe su publicación reside en los problemas económicos a los que tuvo que enfrentarse. Una eventual disminución del subsidio, aunado a un posible incremento en los gastos de edición, pusieron a Halffter ante la disyuntiva de elegir entre reducir al mínimo la edición de partituras o continuar con la publicación de la revista. La prioridad de Halffter fue siempre —como todos sabemos— la publicación de la música mexicana de concierto.

La hemerografía musical mexicana no obstante ser fuente de primera mano para escribir la historia de la música de nuestro país, ha sido una veta poco explorada. Un conocimiento profundo de las viejas revistas musicales, suministraría, sin duda, los más ricos ingredientes con qué sazonar una más viva y, digamos, suculenta historia musical. De otra manera, la historia de la cultura mexicana estaría condenada a la inercia y el lugar común. Es necesario, pues, revitalizarla con la lectura fresca de nuevas fuentes. Las revistas, “puentes entre las épocas” —dice el poeta— nos muestran sin duda, algunos matices ignorados por la tiesa historia oficial que tantas veces se nos ha contado.

Viene al caso recordar ahora esa frase de Lewis Coser que dice: “Las revistas son las parteras de la historia”.



ADRIANA DÍAZ ENCISO
FUNCIÓN CANCELADA

a Juan Sebastián y Rita

Líquido negro la noche
y líquidos los ojos que la ven
¿Son las luces que tiemblan
o el cuerpo a merced del aire frío?

Líquido negro escurre por las aceras
Aceite que la lluvia no lavó

Bajo cada mirada el abismo
calle que se pierde en el infierno
sin luz sin fuego

Sombras metálicas los cuerpos
pellejo quebradizo
alma de plomo
Ningún puente ninguna luz ningún lenguaje
Sólo tu tristeza en el cuenco de la noche
ciega al dolor que te rodea
al corazón que implora consolarte

¿Qué plegaria elevar que no sea humo
algodón que rebota contra la opaca bóveda celeste?
Mejor huyes calle abajo
El eco de tus pasos cimbra los muros y tus huesos
¿O es que vuelas, vampiro desolado
sobre los edificios rotos
quebrados bajo su peso de años,

las calles que ya sabes estarán vacías?
No hay sangre
No hay lágrimas
Nada
Ni siquiera el áspero alcohol que arañe tu garganta
Líquido negro, el de la noche
que no puedes beber
que no alumbra tus venas
Tus manos hurgando en el sombrío solar
¿Con qué apagarás el fuego sordo que te abrasa
pero no ves arder en ningún sitio?
¿Qué harás para ganar un espacio en este laberinto
vacío y que sin embargo no te pertenece?

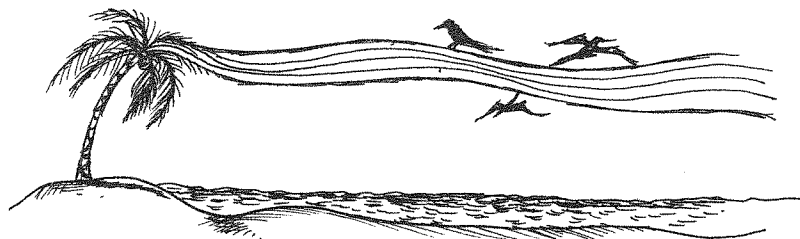
La losa fría, la acera
la hierba cubierta de cenizas
no serán lecho para tu descanso
No hay descanso
Mejor huir
Vas hacia tu casa
el sueño
pesadilla de la que no te protege la ventana
las sábanas heladas o el televisor
Ni esa pastilla
ni la muerte
nada

Y sin embargo allá vas
Se alarga demasiado el tiempo para llegar a tu cama y desplomarte
manejo de fibra incomprensible

¿O es que vas a tomar a la muerte por asalto?
¿De veras vas a besar con tu lengua el ancho abismo?
¿Es que vas a detener el drama insulso que interpretas
así, a media palabra
sin saber si acaso mañana mismo empezaba al fin la diversión?

GUSTO: ¿EL COMPOSITOR SE PONE LOS LENTES?

ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE EL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA DE JOSÉ ROLÓN



RICARDO MIRANDA

Es mérito de Pierre Boulez (1925) haber rescatado para beneficio de la estética musical la feliz idea de Jean Jaques Rousseau (1712-1778): El “gusto” son los lentes a través de los cuales la razón observa y juzga diversos fenómenos.

De ahí que sea válido preguntarse: ¿Qué pasa cuando un compositor se pone los lentes? Se entiende que de las opiniones musicales, aquellas expresadas por los propios compositores sean especialmente tomadas en cuenta. Al menos, si éstas no son resultado de un conocimiento detallado de la obra de tal o cuál compositor, se consideran importantes por provenir de una persona que conoce las implicaciones y necesidades del proceso creativo. Al mismo tiempo, y como bien sabemos, las cuestiones de gusto son relativas y subjetivas. Basta recordar a Saint-Saëns (1835-1921) silbando a Stravinsky (1882-1971) para entender que la opinión de un músico sobre otro puede llegar a lo extremo y que dicha actitud no escapa a una de cierta dosis de comicidad.

También Boulez—al hablar de Rousseau y “el gusto” nos recuerda que la crítica es una parte vital de la composición. Y por supuesto, esto se refiere tanto a un proceso autocrítico como a la toma de una posición determinada aun cuando sólo sea por un cierto tiempo. La crítica —es necesario repetirlo— es un elemento vital del quehacer musical.

Las reflexiones anteriores son resultado de la lectura del ameno material que *Pauta* nos presentó en su número No. 41, enero/marzo de 1992. Por un lado la sabrosa discusión de dos músicos sobre Aarón Copland. Por el otro, la opinión —de Blas Galindo (1910) sobre José Rolón (1876-1945):

Era como aquel muchacho que no podía escribir un acorde que no estuviera explicado en algún libro de armonía (...) Claro, el Cuarteto está muy bien hecho, pero creo que el Concierto para piano no. El problema es que hay tres versiones y no todas coinciden. Posiblemente el maestro Rolón tuvo muchas ideas y al final no quiso desechar ninguna del Concierto para piano. Lo malo (sic) es que las dio a conocer.

De las funciones genuinas dentro de la musicología, ninguna tan llena de sentido como la de ciencia esclarecedora. El musicólogo —en teoría— no necesita de los lentes de la razón para su trabajo. Al fundamentar su quehacer en un objeto-lenguaje, la musicología —al menos en su acepción más avanzada— es un meta-lenguaje en el cual el “gusto”, como juicio valorativo, no tiene cabida. Claro que en la mayoría de los casos, compositor y musicólogo encuentran más fácil ponerse los lentes de la razón y hacen del discurso musical una cuestión de gusto más o menos bien (o mal) fundado. Por todo esto, vale la pena —antes de optar por los anteojos o por un juicio musical de mayor provecho— aclarar algunas cuestiones desconocidas (según parece):

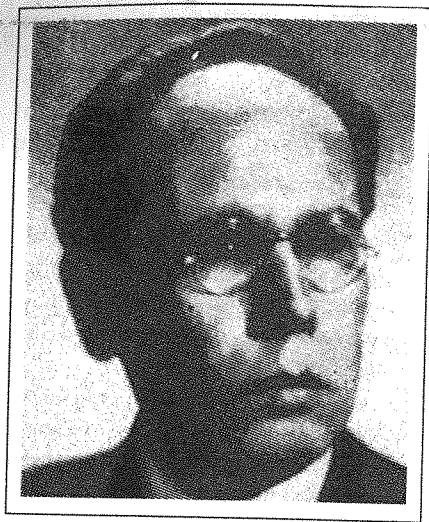
1. Las versiones del Concierto para piano (1929-1936) de Rolón no son tres, sino dos (1936 y 1942 respectivamente). A su vez, la versión de 1942 ha sido revisada dos veces, en primera instancia por Eduardo Hernández Moncada y Miguel García Mora y posteriormente por García Mora. En noviembre del año pasado, tuve la oportunidad de mostrar al maestro García Mora la versión de 1936 y para sorpresa de ambos, encontramos que su revisión es idéntica al original de 1936 en muchas de las partes sobre las que existen dudas.

2. El Concierto no contiene muchas ideas. El primer movimiento, por ejemplo, sólo contiene los dos temas de rigor y tres estructuras rítmicas básicas.

3. “Seguramente” Rolón tuvo muchas ideas. Lo malo no es que las dio a conocer sino que no se conocen más, aparte de que requieren —en el caso del Concierto para piano— de una excelente orquesta, un magnífico director y un pianista capaz de resolver un texto complejo y lleno de dificultades técnicas.

4. Efectivamente, acordes como los que se encuentran en el compás no. 32 (último octavo) y el primer tiempo del 33, en el primer movimiento del Concierto para Piano de Rolón se encuentran en algún libro de armonía. Se trata de *The Workshop of Bartok & Kodaly* de Ernő Lendvai, publicado en Budapest en 1985 (ver capítulo IV, “Acordes polares”, pags. 93 y siguientes). Rolón murió en 1945, el Concierto se estrenó en 1936.

Una vez aclarados los puntos críticos que el compositor Blas Galindo encuentra en el Concierto de Rolón, es necesario decir más. Efectivamente, la obra ha sido atacada por su orquestación. Este ha sido el motivo de las revisiones y diversas opi-



Jose Rolón

¿cómo sonará la obra tocada por una buena orquesta con las horas de ensayo suficientes que la partitura requiere? Al parecer, el sonido débil de la orquesta de Jalisco obligó a Rolón a doblar muchas de las partes (clarinetes y violas tocando lo mismo por ejemplo), aun cuando Adolfo Salazar y otros comentan acerca de la distinguida interpretación que la orquesta jalisciense hizo de la obra.

En cuanto a otros aspectos de la obra, hay mucho que decir. Al observar su complejidad tonal sólo se puede llegar a una conclusión: ningún otro compositor mexicano llevó a la tonalidad tan lejos. En el repertorio mexicano anterior al Concierto no existe una obra donde el uso de la tonalidad —en el sentido estricto de término— sea tan complejo y tan amplio como en la obra de Rolón. Apenas es necesario decir que escapan a esta generalización aquellas obras de compositores que comienzan a rechazar el sistema tonal (además, rechazo no es siempre sinónimo de avance y/o expansión). En la música mexicana posterior al Concierto, lo que surge no es una exploración más profunda del sistema tonal, sino un rompimiento con éste, generalmente en favor de otros sistemas (serialismo, dodecafonismo, etcétera) o de técnicas derivadas de la tonalidad (bitonalismo, pandiatonicismo, etcétera).

En la partitura del Concierto no existe ninguna de las técnicas anteriores. Sin embargo, un primer vistazo a la obra nos hace pensar en un uso excesivo de politonalidad. En el primer movimiento, por ejemplo, nunca se toca un acorde completo de Mi menor —que es la tonalidad de la obra—. Sólo al final, el último acorde es efectivamente el primer grado de Mi..... y nada más, porque le falta la tercera. Pero

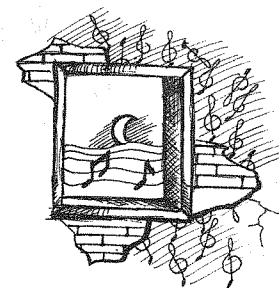
niones al respecto. Lo que se olvida es que hasta la fecha no existe una interpretación fiel de la obra. La grabación recientemente resucitada de García Mora y Luis Herrera de la Fuente —con todo y ser un documento valioso— no es una interpretación idónea (el mismo Miguel García Mora así lo estima). Esta situación nos lleva a un aprieto semiológico: El “residuo” del proceso de construcción del compositor está incompleto. Sólo hay un texto sobre el cual fundamentar cualquier juicio. Por lo demás sólo cabe especular: Rolón revisó la orquestación de la obra con Paul Dukas (1865-1935); ¿escapó a éste señalar los supuestos defectos de un aspecto sobre el cual Dukas era una autoridad? Por otra parte,

esta situación no es más que uno de los resultados de un complejo esquema tonal, donde la tonalidad se define por medio de los tritonos de las regiones armónicas que rodean a Mi menor así como por el uso de lo que en Bartók se conoce por el nombre de “acordes polares”, es decir, que se sustituye el acorde de Mi por los de La sostenido, Do sostenido o Sol.

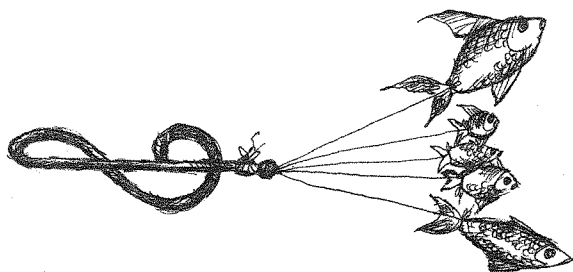
Imposible hacer aquí un análisis de la obra. El uso de la tonalidad, de la rítmica, de la forma, son todos aspectos del Concierto que requieren de un análisis detallado y de un espacio más amplio. Pero es aquí donde la incongruencia se hace evidente: ¿Adónde está el análisis de una obra tan compleja para aventurar un juicio valorativo tan categórico (“buena”/“mala”)? Además, ¿cómo saber si una obra es “buena” o “mala”? Hace ya mucho tiempo que esta pregunta ingenua fue superada. Sí, existen parámetros, elementos aislados, tendencias estéticas, posiciones frente al quehacer musical y muchos otros elementos que permiten una aproximación valorativa a cualquier obra. Por supuesto dichas aproximaciones tampoco son malas ni buenas excepto cuando no son resultado de una asimilación a fondo de la obra en cuestión.

Cualquier aproximación a la música —como nos enseña la semiología— debe surgir del análisis de las estructuras inherentes de la obra o fenómeno en cuestión. Una vez que esto se hizo —si así se desea— es posible ponerse uno de los muchos anteojos de la razón. La única esperanza es que al leer cualquier opinión —y podría añadirse: sobre todo si ésta proviene de otro compositor— el lector también se ponga unos anteojos: los del escepticismo.

Julio, 1992.



NUEVAS PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS



VICENTE ROJO CAMA

Más que hablar de la influencia hispánica en los últimos quinientos años en el Caribe y en América en general, me interesan las tendencias actuales de Latinoamérica.

De todos es sabido los brutales cambios culturales y sociales que propiciaron la Conquista y la evangelización. Posteriormente, la Colonia y la importación de esclavos africanos que se fusionaron con la diezmada población del Caribe y otras regiones americanas conforman nuevas culturas y naciones. Al paso de los años sufrimos las influencias culturales italianas y francesas, hasta que las guerras de independencia primero y las revoluciones sociales de principio de siglo después, llevaron a nuestros intelectuales y creadores a replantearse nuestros valores culturales y orígenes. Surgen así movimientos nacionalistas en casi todos los terrenos artísticos.

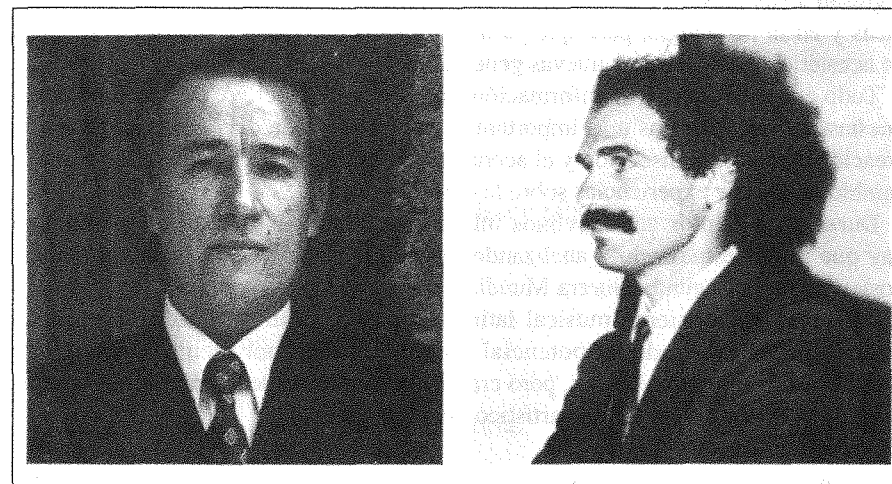
Este siglo provocó cambios radicales en la música. La generación de los compositores de los cincuenta en América Latina, en oposición a los movimientos nacionalistas de principios de siglo, se dedica durante algunos años a producir música muy influenciada por las nuevas corrientes musicales, como el serialismo, el dodecafonismo, la música aleatoria y atonal, entre otras.

Muchas de estas corrientes aportaron grandes cambios estéticos y nuevas formas de percibir y valorar el ruido, el silencio, los ritmos y la armonía, pero también originaron de alguna manera muchos laberintos estériles. La academia y la vanguardia entran en crisis. Esto es tan evidente, que la mayoría de las nuevas generaciones de compositores utilizan algunos elementos rescatables de estas corrientes, pero éstos ya no son fundamentales ni columnas vertebrales de la nueva y joven música.

Hoy en día se observan diversas tendencias en la creación musical, como las nuevas técnicas instrumentales y la incorporación a las obras de concierto de ritmos populares, instrumentos autóctonos, música no occidental, y elementos del jazz, rock y otras tendencias más experimentales. También el profesionalismo que algunos solistas alcanzan hoy en día, permite al compositor integrar en sus obras elementos distintos de variados y diversos lenguajes musicales.

Estas fusiones de elementos populares, junto con el entrenamiento académico, están dando como resultado nuevas corrientes estéticas que pretenden, de alguna manera, recuperar al público con creaciones más auténticas y con voces que rescatan nuestros sentires y preocupaciones.

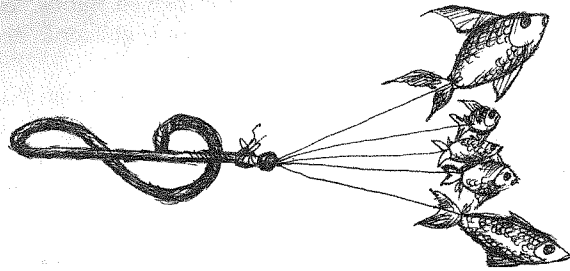
Otro de los elementos importantes que ha unificado en estos últimos años la creación musical, es la tecnología digital aplicada a la música. Las computadoras y los sintetizadores son ya, hoy en día, del dominio público en casi todos los países del mundo. Los jóvenes compositores latinoamericanos, y los no tan jóvenes, trabajamos con estas herramientas desde hace algún tiempo. Aunque en la mayoría de los casos se utilizan tecnologías, programas y lenguajes creados en Estados Unidos, Japón y Europa, los resultados musicales obtenidos en nuestras tierras son distintos al trabajo realizado por los compositores de los países generadores de tecnología. Recientemente, en muchos países latinoamericanos hay ingenieros y compositores trabajando en la creación de programas nuevos para la composición por computadora, que pueden ser aplicados en nuestras escuelas y conservatorios. Esto permite que los estudiantes y los músicos tengan acceso a nuevas herramientas de trabajo,



Francisco Nuñez.

Roberto Morales.

NUEVAS PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS



VICENTE ROJO CAMA

Más que hablar de la influencia hispánica en los últimos quinientos años en el Caribe y en América en general, me interesan las tendencias actuales de Latinoamérica.

De todos es sabido los brutales cambios culturales y sociales que propiciaron la Conquista y la evangelización. Posteriormente, la Colonia y la importación de esclavos africanos que se fusionaron con la diezmada población del Caribe y otras regiones americanas conforman nuevas culturas y naciones. Al paso de los años sufrimos las influencias culturales italianas y francesas, hasta que las guerras de independencia primero y las revoluciones sociales de principio de siglo después, llevaron a nuestros intelectuales y creadores a replantearse nuestros valores culturales y orígenes. Surgen así movimientos nacionalistas en casi todos los terrenos artísticos.

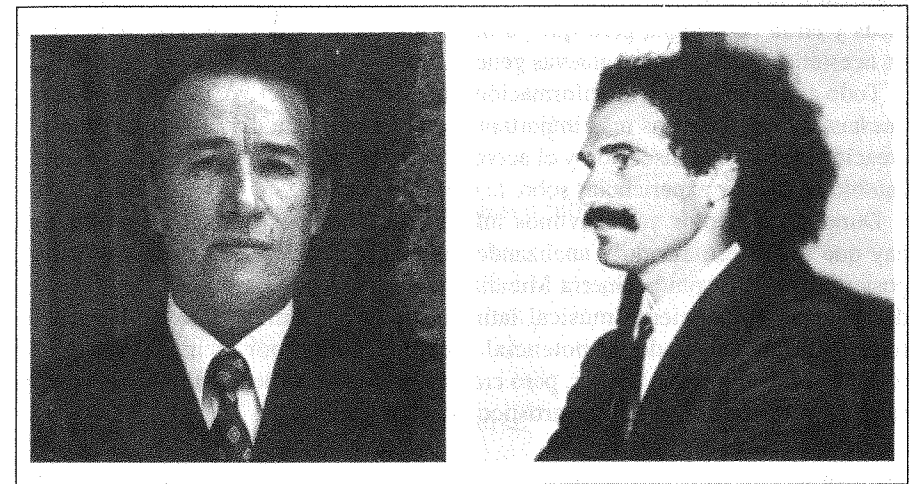
Este siglo provocó cambios radicales en la música. La generación de los compositores de los cincuenta en América Latina, en oposición a los movimientos nacionalistas de principios de siglo, se dedica durante algunos años a producir música muy influenciada por las nuevas corrientes musicales, como el serialismo, el dodecafonismo, la música aleatoria y atonal, entre otras.

Muchas de estas corrientes aportaron grandes cambios estéticos y nuevas formas de percibir y valorar el ruido, el silencio, los ritmos y la armonía, pero también originaron de alguna manera muchos laberintos estériles. La academia y la vanguardia entran en crisis. Esto es tan evidente, que la mayoría de las nuevas generaciones de compositores utilizan algunos elementos rescatables de estas corrientes, pero éstos ya no son fundamentales ni columnas vertebrales de la nueva y joven música.

Hoy en día se observan diversas tendencias en la creación musical, como las nuevas técnicas instrumentales y la incorporación a las obras de concierto de ritmos populares, instrumentos autóctonos, música no occidental, y elementos del jazz, rock y otras tendencias más experimentales. También el profesionalismo que algunos solistas alcanzan hoy en día, permite al compositor integrar en sus obras elementos distintos de variados y diversos lenguajes musicales.

Estas fusiones de elementos populares, junto con el entrenamiento académico, están dando como resultado nuevas corrientes estéticas que pretenden, de alguna manera, recuperar al público con creaciones más auténticas y con voces que rescatan nuestros sentires y preocupaciones.

Otro de los elementos importantes que ha unificado en estos últimos años la creación musical, es la tecnología digital aplicada a la música. Las computadoras y los sintetizadores son ya, hoy en día, del dominio público en casi todos los países del mundo. Los jóvenes compositores latinoamericanos, y los no tan jóvenes, trabajamos con estas herramientas desde hace algún tiempo. Aunque en la mayoría de los casos se utilizan tecnologías, programas y lenguajes creados en Estados Unidos, Japón y Europa, los resultados musicales obtenidos en nuestras tierras son distintos al trabajo realizado por los compositores de los países generadores de tecnología. Recientemente, en muchos países latinoamericanos hay ingenieros y compositores trabajando en la creación de programas nuevos para la composición por computadora, que pueden ser aplicados en nuestras escuelas y conservatorios. Esto permite que los estudiantes y los músicos tengan acceso a nuevas herramientas de trabajo,



Francisco Nuñez.

Roberto Morales.

análisis y creación; tal es el caso de países como Cuba, Argentina, Venezuela y México, entre otros.

Quisiera abundar un poco sobre el trabajo que en este campo se ha estado desarrollando en México: En la Escuela Superior de Música, un equipo de investigadores encabezado por Francisco Núñez y Roberto Morales, ha desarrollado programas de autómatas finitos para la composición, así como otros programas de análisis y apoyo para la creación musical. Por otro lado, compositores como Arturo Márquez, Eduardo Soto Millán y Federico Álvarez del Toro, están interesados, desde hace tiempo, en fusionar ideas y elementos básicamente mexicanos, con nuevas propuestas musicales. También existe en México una importante corriente de compositores como Antonio Russek, Javier Álvarez y yo, entre otros, dedicados a la música electroacústica, que tratan de encontrar nuevos caminos estéticos en ese terreno. Estoy seguro de que en la mayoría de los países latinoamericanos hay mucha gente trabajando en estas direcciones.

La producción musical europea ya dejó de ser un ejemplo o modelo a seguir. Cada vez más, la música de los países en vías de desarrollo invade espacios y territorios más amplios por muchos motivos: problemas políticos, sociales, económicos; una búsqueda de conocimiento y también una apertura de otros países a nuevas y frescas influencias.

Desde hace más de quince años, en casi todos los grandes centros de creación musical europeos y norteamericanos, ya sean el IRCAM, Bourges, Standford, Estocolmo, Colonia y otros, hay latinoamericanos trabajando, componiendo, aportando ideas y nuevas formas de hacer música. En su mayoría, estos compositores regresan a sus países de origen con nuevos conocimientos que influyen en las técnicas y en la pedagogía, pero que ya no se imponen como elementos importantes en la estética musical de las nuevas generaciones.

Todo este intercambio de información, cada vez más efectivo, irá generando propuestas latinoamericanas más importantes, por lo que cada día es más necesaria la creación de foros de discusión y el acercamiento entre nuestros países para el intercambio de ideas y experiencias sobre la creación musical.

Durante quinientos años tuvimos influencias culturales de muchos países que hay que seguir estudiando y analizando, para que, junto con los grandes cambios posteriores a la Segunda Guerra Mundial, nos permitan ir creando bases más sólidas para un renacimiento musical latinoamericano. El mundo de habla hispana todavía no ha mostrado su potencial creativo al cien por ciento; todavía hay muchas dificultades que vencer, pero creo que el siglo XXI deparará muchas sorpresas para la historia en el terreno artístico latinoamericano.

Este texto fue leído por su autor durante el Cuarto Foro de Compositores del Caribe, en mayo de 1992, en Caracas, Venezuela.

15 PALINDROMAS MUSICALES

PABLO HELGUERA

Oíré Berio.

Oír es serio.

Yo haré Pop Opera hoy.

Oír Aída a diario.

O notas a tono.

O Casals la sacó.

O Tartini ni trató.

Oí meloso O sole mío.

Átanos, sonata.

Allá: fe de De Falla.

Ata meloso. No, bajo. Ese Do lo deseo jabonoso. ¿Le mata?

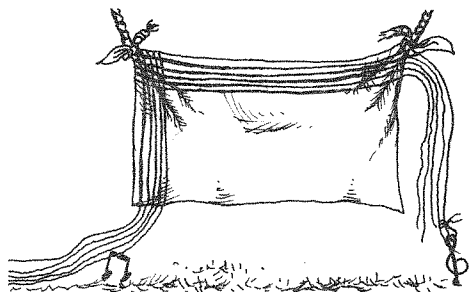
Sacará maracas.

Wagneriana: Se oirá. Ario es.

Pachelbeliana: ¡No, naco canon!

Escatológica: Aires: sonar anos sería.

PRIMO FAGOTTO: ENTREVISTA CON MILAN TURKOVIC



JUAN ARTURO BRENNAN

En noviembre de 1992 se presentó en México uno de los más destacados solistas de nuestro tiempo, el gran fagotista Milan Turkovic. Considerado el mejor exponente del fagot en el siglo XX, Turkovic ha realizado una fructífera carrera que incluye no sólo el conocimiento e interpretación de los grandes clásicos del fagot, sino también la exploración del repertorio antiguo y la música contemporánea, sin olvidar la formación y dirección de diversos ensambles de música de cámara, una intensa labor didáctica y numerosas grabaciones. En sus presentaciones en México, Turkovic interpretó de modo magistral el Concierto para fagot de Weber, con la Orquesta Filarmónica de la UNAM dirigida por Luis Herrera de la Fuente; la escasa asistencia de público a la Sala Nezahualcóyotl, así como el hecho de que su presencia pasó prácticamente desapercibida en nuestro medio musical, confirma el hecho de que aún somos demasiado propensos a la adoración de violinistas y pianistas, con exclusión de todo lo demás.

En las páginas siguientes, una entrevista concedida a Pauta por Milan Turkovic, la noche de su primera presentación en México.

—Por lo general, hay públicos numerosos para escuchar a los virtuosos del piano, del violín, del violoncello, pero el fagot no es un instrumento muy apreciado, ¿Cree usted que hay público suficiente para el fagot y su repertorio tradicional?

—Sería difícil generalizar a ese respecto. He tocado para públicos numerosos y para públicos reducidos, en diferentes ciudades y países, así que no puedo decir en realidad cuánto público hay para este instrumento. Pero estoy seguro que en cuanto

el público se dé cuenta de cómo es un fagot y de lo que puede hacer, les gustará y cada vez vendrá más gente a oírlo. Tuve esa experiencia en mi ciudad, en Viena, cuando al principio de mi carrera como solista tuve dificultades para atraer público a las grandes salas. Pero con el paso del tiempo eso ha cambiado y ahora con frecuencia toco recitales en salas totalmente llenas en Viena. Al menos en lo que se refiere a Europa, la situación ha cambiado drásticamente respecto al fagot. Y ha cambiado porque han sido varios los solistas de fagot que han estado activos en los últimos 25 años, de manera que el fagot ya no es un instrumento desconocido.

—Las generaciones de virtuosos de otros instrumentos se han ido renovando al paso del tiempo. En lo que se refiere al fagot, están las generaciones de los grandes solistas como Bianchi, Thunemann, Klepac, Allard, Hongne, Zukermann, usted mismo. ¿Quiénes están en primera línea en la más nueva generación de fagotistas?

—Hay varios jóvenes fagotistas realmente fantásticos, que están haciendo mucho por promover al fagot como instrumento solista. Si tuviera que mencionar sólo a algunos de ellos, hablaría por ejemplo del italiano Sergio Azzolini, el noruego Dag Jensen, el vienés Richard Galler, el italiano Daniele Damiano. Estos dos últimos han sido mis alumnos; Galler está en la Orquesta Sinfónica de Viena como primer fagot y Damiano es primer fagot en la Filarmónica de Berlín. Y podría mencionar a otros que aún no están haciendo carrera como solistas, pero que tienen todo el potencial, de modo que no hay peligro de que se terminen los fagotistas de gran calidad en el futuro.

—En lo que se refiere al repertorio, una parte del público sabe que ahí están los conciertos de Vivaldi, y los conciertos de Mozart, Weber, Stamitz, Vanhal, J.C. Bach..... ¿Qué obras más recientes son importantes, y no han sido tocadas con suficiente frecuencia para poner al público al día?

—Existen varias obras sobresalientes que han sido escritas muy recientemente, digamos en los últimos 20 años, y por ello no son ampliamente conocidas. Por ejemplo, hay una obra estupenda para fagot solo de Isang Yun; hay otra, también magnífica, de Karlheinz Stockhausen; un concierto de Sofia Gubaidulina, que estrené en varias ciudades la primavera pasada. Es una enorme pieza, de media hora de duración, que he tratado de promover y que ha sido muy bien aceptada por el público. Hay también un estupendo doble concierto de Friedrich Cerha, para flauta y fagot con gran orquesta, una obra muy compleja de casi 25 minutos de duración. Se está escribiendo mucho para el fagot y claro, hay muchas otras piezas de compositores menos conocidos que, debo decirlo con franqueza, son excelentes y no se tocan con la frecuencia que merecen porque el público piensa: "¿Una obra con fagot solista, y de un compositor que no conozco? Es demasiado."

Y creo que es una pena porque así la gente se pierde de obras muy buenas.



Milan Turkovic

Como ejemplo quisiera mencionar al compositor austríaco Helmut Eder, que compuso un concierto para fagot muy bueno, virtuosístico e ingenioso. Lo compuso para mí y he tratado de ofrecerlo dondequiera que puedo, pero casi nunca tengo la oportunidad de tocarlo. En este sentido, usted tiene razón: estamos en un círculo vicioso en el que los grandes compositores de hoy, los más conocidos, no escriben para el fagot porque temen no ser interpretados lo suficiente, y no hay suficientes ejecuciones de repertorio nuevo para el fagot porque no hay suficientes obras de los grandes compositores.

—En las últimas décadas se ha desarrollado un movimiento musical conocido como el nuevo renacimiento instrumental, en el que numerosos compositores han escrito piezas para instrumentos solos empleando técnicas muy nuevas de producción sonora. Es decir sonidos nuevos a partir de instrumentos tradicionales. ¿Cuál es la posición del fagot respecto a este movimiento musical?

—El fagot ocupa en esto un lugar análogo al de los demás instrumentos de aliento-madera. Nosotros manejamos todas estas técnicas, los multifónicos, digitaciones alternativas, respiración circular, etc. Respecto a la respiración circular, es más difícil en los instrumentos en los que se usa mucho aire. Así, el flautista es el que tiene mayores problemas, y después estamos los fagotistas, pero no es imposible. Yo mismo he adoptado la respiración circular sin haberla aprendido en mis años de estudio. Comencé relativamente tarde porque, por ejemplo, Stockhausen la exige en su pieza.

—En el otro extremo del espectro, usted ha participado también activamente en el moderno movimiento de difusión de la música antigua, especialmente a través de su participación en el grupo *Concentus Musicus*, con *Nikolaus Harnoncourt*. ¿Qué clase de instrumento emplea usted para la ejecución de la música antigua?

—Empleo distintos instrumentos para las diversas épocas musicales. Tengo la suerte de utilizar instrumentos originales, y no réplicas. Para el repertorio barroco tengo un fagot hecho por un famoso constructor vienés, un instrumento que data de 1720. Así que si toco un concierto de Vivaldi con este instrumento, estoy tocando con un fagot del mismo período en que fue escrito el concierto. Para el repertorio clásico tengo dos instrumentos clásicos que datan de alrededor de 1780, de modo que se adaptan perfectamente a la época de Mozart y Haydn. Y para el repertorio renacentista tengo un dulcian, que es la única réplica que utilizo.

—En lo que se refiere al fagot moderno, ¿sigue siendo Heckel el mejor fabricante de fagots?

—No me pida que califique a constructores que aún viven y trabajan, porque no creo que sea justo. En efecto, Heckel es el nombre más importante entre los constructores de fagots, y yo he sido un fiel cliente de Heckel a lo largo de los años. Amo estos instrumentos y ellos me han sido muy fieles. Pero hay otros

constructores maravillosos y sus instrumentos están mejorando año con año, de modo que hoy tenemos, finalmente, una vasta selección de fagots disponible. Hace treinta años, si un fagotista quería tener un gran instrumento, tenía que ser un Heckel. Hoy, uno lo puede pensar dos o tres veces antes de decidir, porque hay más opciones.

—*En ese sentido, ¿es conveniente para un estudiante de fagot que recién empieza, pensar en un Heckel desde el primer momento?*

—Ciertamente, no tiene sentido empezar con un Heckel, a menos que uno sea multimillonario. Claro, se puede empezar con un Heckel y pensar en él como una inversión. Más tarde, si se decide dejar el fagot por el clarinete u otro instrumento, se puede vender el Heckel y resulta una maravillosa inversión. Pero el caso es que para comprar un fagot Heckel es necesario esperar dos años, y eso no es muy práctico. Así que mi consejo para los principiantes sería el de elegir su fagot entre algunos de los otros buenos constructores que hay en el mundo, como Schreiber Büchner, Moldenhauer, Bell, sin olvidar, por supuesto, a Yamaha.

—*Ya que mencionó usted a Yamaha, ¿cree que los japoneses están llegando a un nivel competitivo en la construcción de instrumentos, al menos en lo que se refiere al fagot?*

—Absolutamente. Desde el principio, yo he sido uno de los pocos fagotistas que ha ayudado a Yamaha a encontrar los parámetros de diseño y construcción, desde cero, y creo que han hecho maravillas en muy corto tiempo, y tienen muy buenos instrumentos.

—*Finalmente, maestro Turkovic, ¿cuáles son sus planes en el corto y el mediano plazo?*

—Después de esta gira, estaré en Nueva York tocando dos conciertos, e inmediatamente después haré un disco en Munich con tres de mis mejores ex-alumnos, con cuartetos de fagotes, desde el renacimiento hasta música de rock, para la marca Koch. En enero de 1993 tocaré en el festival Mozart de Salzburgo, con mi grupo, los Alientos Mozart de Salzburgo. Tocaremos la Gran Partita K. 361 de Mozart, que será grabada en vivo para un disco. Después de eso tendré la suerte de grabar las dos obras de Weber para fagot, el *Andante y rondó húngaro* y el *Concierto en fa mayor*, con Neville Marriner en Stuttgart. Y en la primavera tengo varios compromisos en Alemania y los Estados Unidos, y algunas labores de dirección en Milán, con una orquesta de cámara con la que recientemente he estado colaborando como director. También dirigiré la recién fundada Orquesta de Cámara de Salzburgo y tendremos la gira del décimo aniversario del Ensemble Viena-Berlín. Entre un compromiso y otro, estaré dando clases en mi nuevo puesto en la Escuela Superior de Música de Viena.

LUIS IGNACIO HELGUERA

RÊVERIE

Viernes 28 de febrero, 5 y media de la madrugada.

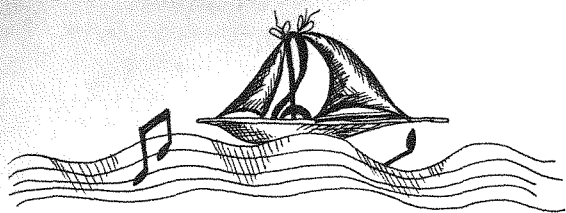
Intermedio.

Dos empujapianos gordos y fornidos, como de mudanzas, llevan el Steinway al centro y frente del escenario. El piano toma carrera desenfrenada sobre sus ruedas; uno de los gordos lo alcanza y trata de pisarle el pedal, pero falla. El Steinway cae y da tremendo pianazo cerca del público. Bocabajo, desdentado, deshecho, suena el estertor postrero de sus teclas y cuerdas. Los gordos empujapianos se van, como acostumbrados.

Sale el compositor. El público lo aclama.

Los gordos sacan otro piano para el *bis*.

LA VANGUARDIA Y YO



RAMÓN BARCE

Debemos repetir de cuando en cuando nuestro credo, declarar lo que aceptamos y lo que no admitimos; la parte contraria no deja de hacerlo.

Goethe

Escribo por última vez sobre este fastidioso asunto de las vanguardias. Expondré únicamente mi personalísimo punto de vista de acuerdo con mi propia y confusa (pero real) experiencia de haber pertenecido a una vanguardia y haberme encontrado pues en el centro mismo de la interminable polémica en torno a dicha cuestión. Quisiera aportar algo de claridad a un problema —más sociológico que historiográfico— de nuestra historia más próxima; sobre todo porque resulta irri- tante ver cómo no se comprenden y malinterpretan —generalmente por miserables razones personales, pero también por falta de observación inteligente—, actitudes e ideas que tienen un sentido distinto del que suele atribuírseles.

Aunque en otros países se han producido, antes o después, fenómenos similares, yo me refiero concretamente a España y al movimiento vanguardista que tuvo lugar a finales de los años 50, es decir, a la aparición, con aspecto más o menos generacional, de la música serial. No voy a tocar para nada los problemas específicamente históricos y documentales. Me importa sólo clarificar la idea misma de vanguardia y de su posible delimitación.

Una nueva fenomenología de la vanguardia

Cuando los compositores que militábamos en aquella vanguardia recibimos hoy, de

vez en cuando, los más feroces denuestos, no puedo menos de pensar que hay un terrible malentendido que podríamos llamar “periodístico” en lo que se refiere a la vanguardia. Se supone que los compositores que integrábamos aquellos grupos (a los que gratuitamente se otorga una estabilidad y una institucionalidad que no tenían) seguimos formando parte del mismo colectivo histórico; pasamos por el tiempo como si fuéramos de paseo: ayer estábamos en 1958, hoy en 1989, hemos cambiado algo, poco, mucho, lo que sea, pero somos el mismo grupo. Entonces se *nos* puede juzgar (colectivamente) por lo que hicimos en 1958 y en 1975 y en 1989 y hasta en el año 2001, en que seremos, digo yo, unos ancianitos venerables.

Pues bien: NO. Eso es un disparate. La vanguardia no es un grupo estable que luego cambia, sobrevive, se mantiene, prospera, etcétera, en algún sentido homogéneamente. La vanguardia es sólo *un efecto de irrupción*, una encrucijada o situación coyuntural que acelera o cambia (con poco o mucho o ningún éxito) un proceso histórico que ha quedado ralentizado o manifiestamente en retraso con respecto a otros similares en su región¹. No hace falta decir que estos conceptos historicistas pueden ser sólo aparentes; nos importan aquí sólo en el sentido de su virtualidad y efectos.

Naturalmente que ese efecto encarna, por así decirlo, en unas personas determinadas; pero terminada la situación, esas mismas personas no tienen ya apenas nada que ver con la encrucijada inicial. Lo que cada una de ellas haga luego importa solamente a título individual con relación a aquella vanguardia. Así pues, criticar en bloque la ulterior actividad de un grupo que ya no existe como tal no tiene mucho sentido. Fijémonos, además, en que verdaderamente sólo existen tres posibilidades de que aquellos compositores sigan manifestándose: 1) que mantengan la misma estética de aquel tiempo, en cuyo caso puede achacárseles que “se estancaron”; 2) que cambien de estética “hacia adelante”; 3) que cambien de estética “hacia atrás” (¡recordemos los supuestos historicistas que estamos respetando abusivamente!): en estos dos últimos casos bien puede hablarse de “traición” al espíritu de aquel tiempo. Cabría también otra opción: 4) no volver a escribir música, que es lo que han hecho muchos. De todas maneras está clara, aún individualmente, la imposibilidad de “mantener el estilo” de la irrupción vanguardista. (¡Cuanto más la coincidencia de todos en su posterior desarrollo!).

Todas las caracterizaciones apuntan, me parece, a lo mismo: al concepto de vanguardia como confluencia momentánea que no puede mantenerse; como virtualidad dinámica de un proceso. Aún a riesgo de desvirtuar las cosas con metáforas que pueden siempre resultar equívocas, yo compararía en muchos aspectos a la vanguardia con una ola que avanza partiendo (a veces casi imperceptiblemente) de la masa de agua en movimiento, crece, se hace visible, se alza hasta una altura máxima, y alcanzada la cresta, se deshace y diluye en varias maneras hasta quedar de



Caricatura de Paul Hindemith



Bela Bartok

nuevo subsumida en la misma masa marina de la que procede. Seguir el comportamiento de la ola una vez deshecha no es, sin duda, un trabajo viable. La ola era, ante todo, la zona momentáneamente culminante de un proceso continuo; un acontecimiento que se significaba por aceleración o individuación del material, y que después desaparece por entero como tal acontecer. Hay también una cierta fatalidad (o necesidad, casi como en el mar...) en estas oleadas históricas; al menos cuando la historia, como hoy, está saturada de inquietud historicista.

Establecida esta esencial caracterización fenomenológica, no parece ya que quienes arremeten contra la actividad ulterior *conjunta* de los miembros de la vanguardia de los años 50 se comporten con mucha sutileza intelectual. (Quiero hacer constar que personalmente tales ataques no me molestan lo más mínimo, me traen en absoluto sin cuidado; y que si trato de aclarar algunos extremos lo hago por estricto interés sociológico. A veces pienso incluso que pudieran decirse cosas mucho peores, pero mejor orientadas, y también mejor expresadas...) Creo que las críticas debieran dirigirse contra (o en favor de) el planteamiento o los logros de aquella vanguardia, o bien contra (o en favor de) las consecuencias que de ella se derivaron. También, en otro sentido, puede discreparse (o no) del papel y sentido de la vanguardia en general (psicológica, ética, estética, social, políticamente); yo mismo he analizado parcialmente algunos de estos factores², y el claroscuro resultante creo que evidencia sus aspectos más positivos y negativos.

Los habituales elogios que se hacen a aquella vanguardia son justos si señalan su

aportación a un reexamen del lenguaje musical y por lo tanto a una posible nueva vía creativa (y, con la jerga historicista, a una “puesta al día”, homologación con los centros europeos más inquietos, o como quiera presentarse). Pero tienen menos sentido (o si acaso muy genérico) cuando nos atribuyen, de manera hiperhistoricista, un “avance” objetivo sobre otra estética determinada; o cuando nos hacen creadores de sorprendentes novedades (recordemos a Juan de Mairena: “De cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad.”) Quizá es aquí el lugar justo para introducir un viejo, viejísimo concepto, hoy en desuso debido a su carácter molesto e incómodo —y que estorba a la universalizada divisa comercial anglosajona: “Al éxito como sea”—, pero que convendría resucitar: el concepto de *moral*, o si se quiere, más atenuado, el de *ética*. El intento de encontrar una novedad sólo se justifica por la necesidad interna (¡ética!) del compositor ante el análisis profundo del material sonoro y formal que tiene a su

—Admíranse de la escoba. Pues bien hacen, pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo.

Miguel de Cervantes Saavedra, *Rinconete y Cortadillo*

disposición. En este sentido, la novedad que no esté profundamente anclada en la necesidad —así pues, en la lógica creadora; en la *idea*, diría Schönberg— no es más que una vacua ocurrencia, y como vacua, inmoral³. Es aquí donde podría hacerse una objeción a toda vanguardia como tal: a la posible inmoralidad —¡disfuncionalidad estética=ética, por aplicación de una inventiva frívola!— de una búsqueda gratuita de novedades, sólo por aparentar un protagonismo innovador⁴. Podríamos decir incluso que la novedad no exigida por esa necesidad no es, en verdad, ni siquiera novedad (sería una de las nueve “tonterías” que dice Mairena).

Convendría finalmente distinguir, en este punto, a la vanguardia como eclosión (con su inevitable carga de novedad) de lo que luego —y ya *individualmente*— podría definirse como explotación comercial de las novedades vanguardistas, quizá de novedades envejecidas. Pero, ¿qué tiene eso ya que ver con el proceso histórico descrito? Si alguien trata de vender por reciente un queso enranciado, ¿qué tengo yo que ver con tal asunto?

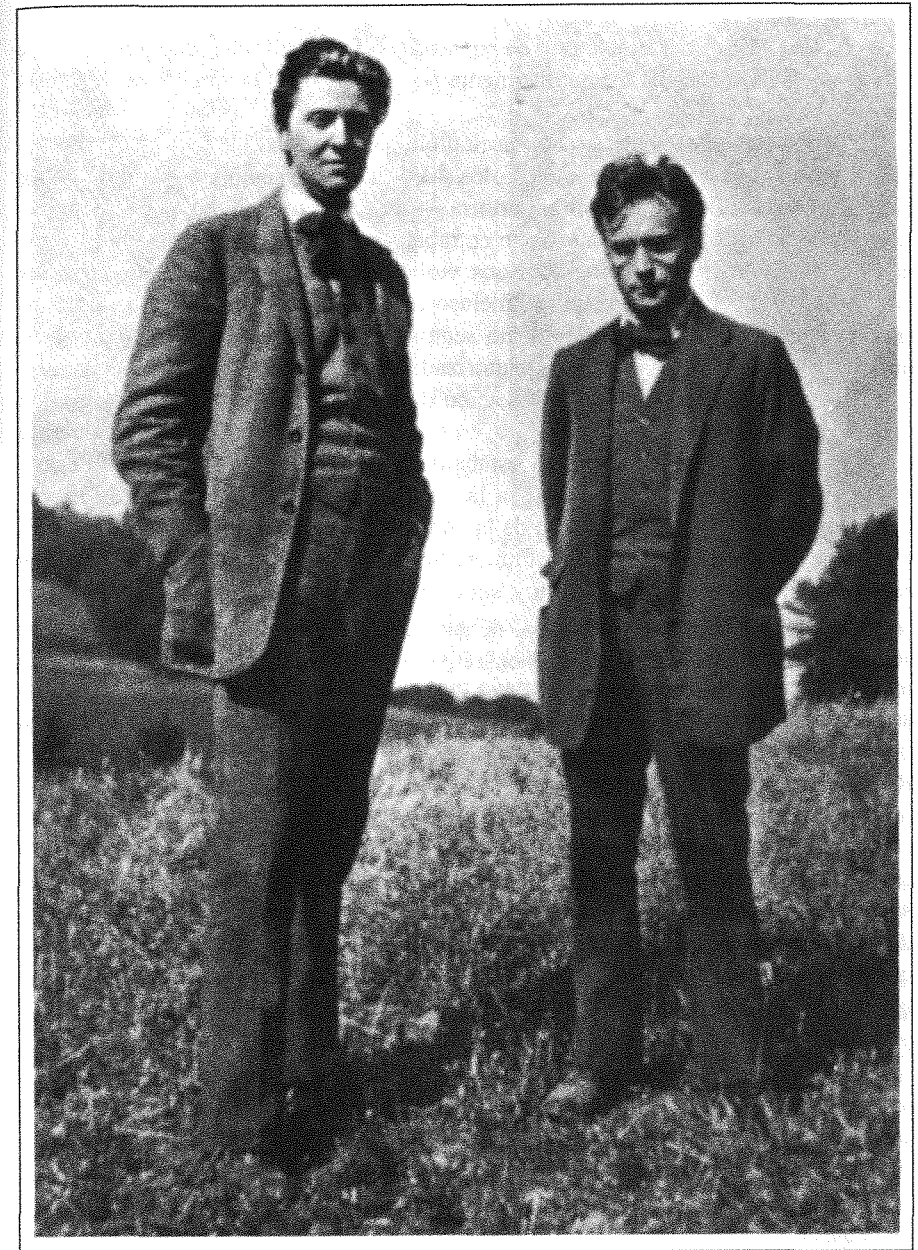
Una histórica y precaria delimitación

La caracterización de aquella famosa vanguardia de los 50 resultó dificultosa y confusa. Para los vanguardistas era de vital importancia señalar quiénes eran de los

suyos y quiénes no; de la misma manera que en el campo de batalla hay un interés vital en distinguir al soldado amigo del enemigo (es esa una de las razones del uniforme y otros distintivos). Así, algunos vanguardistas se esforzaron por establecer algunos uniformes y distintivos.

De estos esfuerzos, el más difundido —y también el que tuvo consecuencias más palpables— fue el realizado por el compositor francés Pierre Boulez. Su idea básica fue considerar a Anton Webern como el origen de aquella renovación estética. De alguna manera, toda música que quisiera llamarse vanguardista —es decir: encontrarse en el justo camino de la historia—había de ser, en principio, derivada de la de Webern. Esta idea (llamémosla así) partía de un sentimiento historicista muy fuerte: el de considerar —como Adorno— que la música se *desarrolla progresivamente hacia una meta*. Adorno pensaba que la meta ya había sido alcanzada: una meta final, apocalíptica, representada por la Escuela de Viena como autodestrucción y ascensión ultraconsciente de algunos de los soportes que hasta entonces habían mantenido la creación musical. Para Adorno, ya desde la década de los 30 (y luego con mejores razones aún) el arte musical había llegado irremisiblemente a una especie de epifanía postrera⁵.

En la década de los 50, Adorno se enfrenta a las derivaciones del serialismo con muy pocos ánimos, pues la aparición de músicos que prosiguieran la “vía real” no era factible, según sus cálculos. Lo que para Boulez y otros colegas significaba el comienzo de una nueva era, representaba para Adorno un final cerrado, que sólo podía admitir manierismos, vías muertas y empobrecimientos mecánicos como el del serialismo integral (en la perspectiva histórica en que Adorno se situaba, hay que convenir en que tenía razón; lo que pasa es que él extrapolaba indebidamente su razonamiento a todas las vías posibles, no sólo a las derivadas de la Escuela de Viena). Para Adorno, la verdadera vanguardia —pues vanguardias, como madres, no hay más que una— *había sido* la Escuela de Viena. *Había sido*, en pasado imposible de continuar o de renovar. Esto significaba, para los compositores entonces en activo, un muro que de alguna manera había que superar. Y así, aferrándose más a los propios supuestos historicistas de Adorno, establecieron que la música había de continuar progresando hacia una meta, y ahora en manos de una nueva vanguardia; lo que relegaba a Schönberg, a Berg y a Webern al modesto papel de precursores (con un especial protagonismo para Webern, porque sus obras *daban la sensación de que cumplían un paso más en la dirección marcada por Schönberg*; como se ve, unos fundamentos intelectuales muy por debajo de los sutiles análisis de Adorno). Sólo faltaba a la verdadera vanguardia una caracterización estética, y esa fue el *dar un paso más en la misma dirección que Webern*. Se suponía implícitamente que, a partir de la obra de un compositor, podía predecirse con exactitud y univocidad *qué es un progreso y en qué dirección se ha de trabajar*; y



Alban Berg y Anton Webern

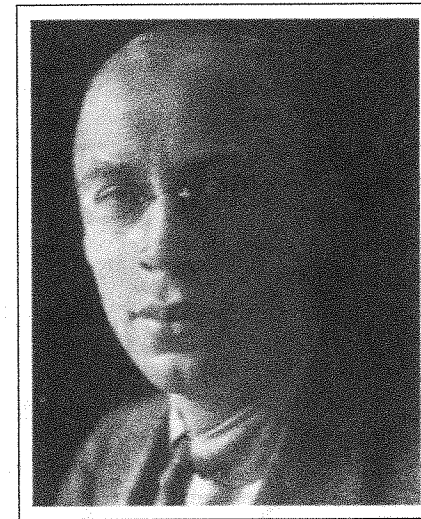
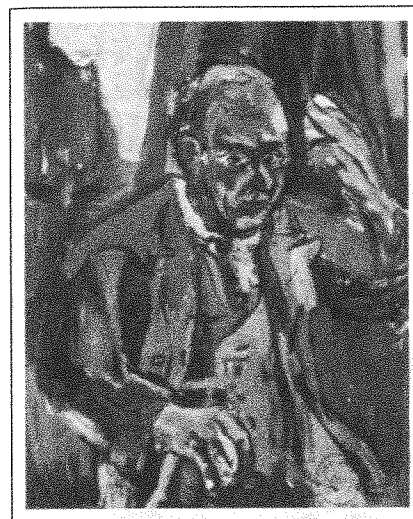
por tanto prefigurar muy aproximadamente las características de las obras continuadoras, de las obras que habrían de ser *válidas*. Recuerdo bien que por aquellos años se sentía uno acechado continuamente por el peligro (y la vergüenza) de escribir una obra *no válida*...

Hay que hacer aquí un inciso imprescindible para recordar al lector que, naturalmente, en los años 50, como antes en los 40, y luego en los 60, y siempre, había compositores que, por una razón o por otra —por desconocimiento, por tradicionalismo, por espíritu independiente— no entraban en ese juego, que tenía valor retroactivo; pero tales seres, anatematizados violentamente en sus cabeceras visibles —Stravinsky, Hindemith, Prokofief, incluso Bartok—, quedaban fuera de la historia de la música muy justamente al no seguir las directrices lógicas del progreso artístico dictadas por sus portavoces autorizados⁶.

Con el fin de dotar a esa caracterización de un prestigio más científico, Boulez ideó un aparato detector que certificara, en cada caso, si una partitura era realmente de vanguardia o si, por el contrario, estaba desfasada, retrasada o desviada. El proyecto pudo llevarse a cabo gracias a la colaboración del ingeniero Jean-David Clouard, con una ayuda económica de la compañía Renaud-Barrault y el apoyo del Grupo de Investigación de Radio France. Se trataba de un detector con circuitos electromagnéticos en realidad muy sencillo, pero ciertamente muy ingenioso. Gracias a un recuento de alturas, intervalos y silencios, la bobina de inducción señalizaba acústica (y lumínicamente) el nivel de aproximación a las cifras estadísticas webernianas que se había insertado previamente en la base de datos (hoy diríamos: en su memoria). El aparato, denominado *contempormètre* (que traducimos por *contemporaniómetro*) fue registrado por su constructor con la patente 170009 R/122 en enero de 1953, y realizado por Clouard a lo largo de ese año según las indicaciones de Boulez⁷. Parece que se usó por vez primera en los Ferienkurse de Darmstadt el verano de 1954; al año siguiente volvió a utilizarse, y Boulez podía clasificar así a los nuevos compositores en válidos y no válidos (o inválidos), incluso criticar agriamente su alejamiento de Webern y por lo tanto su falta de vanguardismo, como le ocurrió a Richard Rodney Bennett. Así, durante varios años en los que Boulez, con el apoyo de Strobel, dominaba los cursos de Darmstadt, se procuró que la música que pasase por allí fuera básicamente weberniana, añadiéndole ele-

Escuchar, en vivo, en México un solo de corno o de trompeta, en medio de una obra que lo requiere; idéntica impresión a la de seguir con la vista a un alambrista que cruza por su cable a gran altura. Idéntico *suspense*. Pero el alambrista generalmente llega sano y salvo. Y el solista muy rara vez.

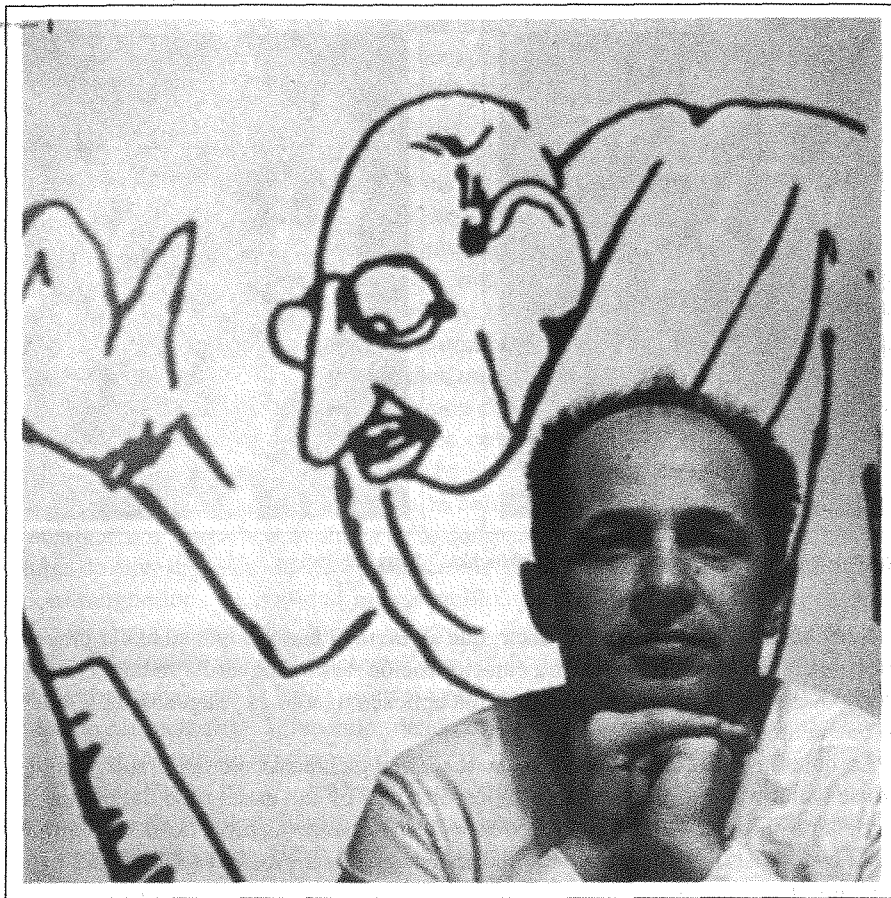
Jomí García Ascot, *Con la música por dentro*, 1982



Retrato de Arnold Schoenberg por Oskar Kokoschka. Sergei Prokofiev.

mentos abiertos y aleatorios; es decir, que siguiera el camino que se había preestablecido como único verdadero. La caracterización de la vanguardia se había simplificado así en un formalismo de facilísima aplicación: sólo es vanguardista y válido lo que admite el contemporaniómetro.

La quiebra vino como consecuencia de un mal planteamiento del propio aparato. No se había contado con dos factores importantes. El uno era el paso del tiempo; el otro, la posibilidad de actitudes estéticas *más avanzadas* (siempre desde el punto de vista historicista) que el serialismo modestamente aleatorio. El problema del tiempo consistía básicamente en que el diseño de los circuitos no podía ser modificado fácilmente, los datos digitales de la base se mantenían siempre iguales, con lo cual, al cabo de algunos años, el aparato, que continuaba dando siempre el mismo tipo de respuesta, quedaba forzosamente obsoleto y por detrás del proceso que los mismos serialistas iban efectuando (excepto en el caso —precisamente contrario al planteamiento historicista— de que no hubiera tal proceso y la música se detuviera en algún tipo de serialismo). Esta fue una de las causas por las que muchos compositores, que no querían evolucionar por no traicionar a la vanguardia, desviaron su atención hacia la música concreta o electrónica. Otros enloquecieron o se dieron a la bebida, como Bo Nilsson, siendo luego castigado por sus faltas reiteradas de disciplina (era muy jovencito, se dormía en las conferencias de Adorno, escribía obras absurdas que consistían por ejemplo en que todos los instrumentos alcanza-



Igor Stravinski y Pierre Boulez

ran su potencia máxima; y cada vez que me veía gritaba: “¡España! ¡Viva Gáncia Logca!”). Con respecto a Adorno, hay que decir que su entusiasmo por la Escuela de Viena no se extendía apenas al serialismo, y mucho menos a aquellos epígonos formalistas. Convivía con ellos educadamente, pero luego, en sus escritos, dejaba traslucir su verdadero pensamiento. En 1966 criticó veladamente el contemporaniómetro y todo el razonamiento que lo había originado⁸. Me cabe el placer personal de haber escrito en aquellas mismas fechas (incluso unos meses antes de Adorno) todo lo que pensaba del planteamiento según el cual la música moderna había de pasar necesariamente por Webern.⁹

El problema del rechazo por la máquina de toda obra *más avanzada* que el serialismo aleatorio propugnado, estalló sobre todo cuando irrumpieron en Darmstadt los autores de happenings, músicas repetitivas, abiertas y gestuales, que entraban en colisión con la base de datos del detector electromagnético. Yo recuerdo la irritación de Boulez en 1961 ante la graciosa reacción del público de aplaudir a ritmo pausado después de oír interminables minutos de una pieza que consistía en golpear pausadamente un gran tamtam puesto en el suelo. “Hören Sie auf!”, gritaba dictatorialmente. (También las reacciones del público estaban contempladas por la estética serial: se podía aplaudir, y también protestar un poco, incluso patear y silbar con cierta moderación; pero no adueñarse de la situación con reacciones ingeniosas). Pero la invasión ultravanguardista (con la que empezaba a entrar también en Darmstadt dinero norteamericano) era imparable, y Boulez trató de rectificar el contemporaniómetro para que diera cabida, al menos en parte, a aquellas manifestaciones. Clouard se puso al trabajo para rehacer los circuitos; pero no parece que lo tomara con mucho entusiasmo. En todo caso, su prematura muerte en 1963, en un desdichado accidente automovilístico, relegó definitivamente la modificación del aparato al desván de las ideas imposibles. Parece que el contemporaniómetro fue depositado años después en el IRCAM, donde quizá se encuentre aún. La joven autora de una tesis doctoral inédita de la universidad de Oklahoma, da noticia de su existencia en 1980 en el Beaubourg, donde pudo examinarlo personalmente; pero dos años después, en una nueva visita a París, fue absolutamente imposible localizarlo¹⁰.

Notas

¹ Sobre la estúpida (e interesada) limitación a un pequeño grupo de países para significar “el mundo musical” (como la falacia de llamar “Europa” a doce países, olvidando a los demás —que son mayoría— y recurriendo constantemente a la noción de “unidad” simulando no comprender que esa pretendida unidad de doce países significa fatalmente abrir una sima entre ellos y los restantes), v. mi crónica *Un festival auténticamente internacional: Leningrado*, en *Ritmo* n° 591, sept. 1988, p. 88.

² V. *Convención e innovación*, en *El pasado en la música española de nuestro tiempo*. Festival de Otoño, Madrid 1988, pp. 37-50.

³ La novedad que busca sólo el efecto, dice Hermann Broch, está abocada al Kitsch. Y “el que produce el Kitsch es... simplemente un ser éticamente abyecto, un malvado que desea el mal”. (H. Broch: *Kitsch y arte de tendencia*, en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, trad. esp. de F. Serra, Tusquets, Madrid 1970, p. 13.

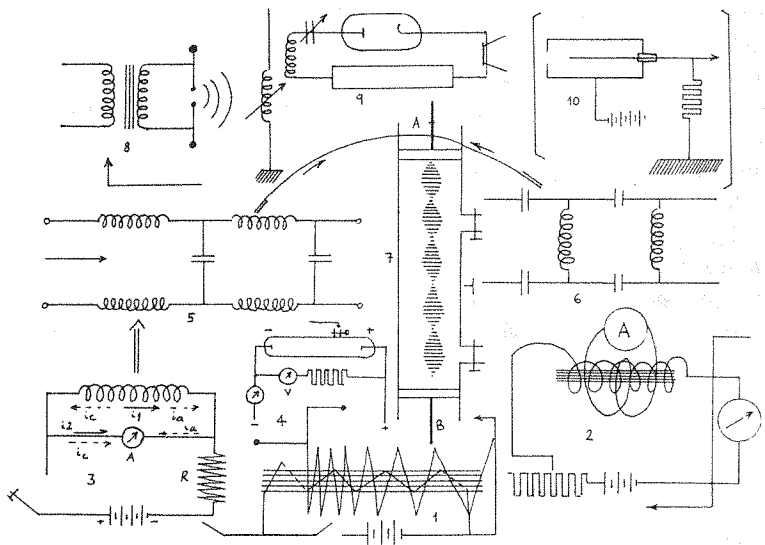
⁴ Sobre las posibilidades “industriales” de lo novedoso, sobre los mandarines que dictaminan en cada momento histórico “lo que debe hacerse” y sobre los tics de la vanguardia en general, v. mi ensayo *Diagnóstico de la música actual*, en *El Urogallo* n° 19, febr. 1973, pp. 91-96 (recogido en *Fronteras de la música*, Madrid 1985, pp. 109-177).

⁵ Hay en este sentido textos de Adorno que hacen llorar y que recuerdan los gemidos plañideros de Spengler. V. a este respecto mi ensayo *Doce advertencias para una sociología de la música*, en

«Coloquio Artes No. 72, Lisboa 1987; y también mi prólogo a la traducción *Sociología de la Música* de Kurt Blaukopf, Real Musical, Madrid 1988.

⁶ V. entre otros textos, los ataques feroces de Adorno contra Sibelius, Reger, Hindemith, Stravinsky; y su amable exculpación de Bartok, en *Impromptus*, trad. de A. Sánchez Pascual, Laia, Barcelona 1985. En otros muchos casos, la crítica retroactiva alcanza a Berg y a Schönberg por no haber hecho *exactamente* lo que tenían que hacer. Especialmente graciosa es la crítica de Xenakis (1962) en la que se acusa a Schönberg de ignorancia de su propio tiempo y de la física contemporánea, sin la cual ignorancia "habría podido dar el paso decisivo entre la abolición de las funciones tonales y la concepción estocástica" (¡delicioso!). V. Iannis Xenakis: *Música. Arquitectura*, trad. Anna Bofill. Antoni Bosch editor, Barcelona 1982, p. 23.

⁷ V. el diagrama adjunto. Una descripción detallada en J.—D. Clouard; *Quelques circuits électromagnétiques appliqués*, en "Revue d'Acoustique et Physique ondulatoire" nº 172, Juin-Spt. 1975, p. 302 y ss.



Esquema electromagnético del contemporaniómetro. 1) Bobina de inducción; 2) Efecto Barkhausen; 3) Autoinducción; 4) Tubo Geissler; 5) Filtro de baja; 6) Filtro de alta; 7) Tubo de Kundt; 8) Oscilador de Hertz; 9) Amplificador; 10) Contador Geiger.- Según J. -D. Clouard; *Quelques circuits électromagnétiques appliqués*, en "Revue d'Acoustique et Physique ondulatoire" nº 172, Juin-Septembre 1957, p. 302 et suiv. (Con autorización del editor).

⁸ *Dificultades*, en *Impromptus*, ed. cit., pp. 132-151.

⁹ V. mi prólogo a la traducción de *Claude Debussy* de H. Strobel. Rialp, Madrid 1966, especialmente pp. 14-15.

¹⁰ V. Patricia L. Lowright: *Some Thechnologies in 50th's Avant-garde*. Tesis mecanografiada (1983), University of Oklahoma, p. 204 y ss.

Publicado (en traducción al catalán, con el título de *L'avanguardia i jo*) en *Revista Musical Catalana* nº 59. Barcelona, septiembre 1989.

EL PRISIONERO

Traducción de Dionisia Urtubéas

Una vez, en un campo de concentración vivía un prisionero que, a pesar de estar bajo sentencia de muerte, vivía feliz y sin temor. Un día se le vio en medio de la plaza de la prisión tocando su guitarra. Una multitud se reunió para escucharlo ya que bajo el encanto de la música todos se sentían tan libres y valientes como él. Pero los guardias vieron esto y le prohibieron al hombre tocar más.

Al día siguiente el hombre regresó a la plaza: tocaba y cantaba y muchas más gentes que el día anterior lo rodeaban. Los guardias violentamente lo apartaron y le cortaron los dedos.

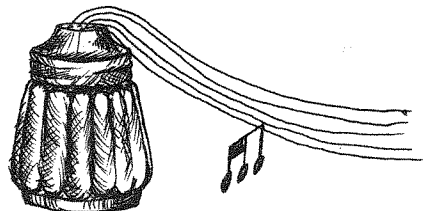
Al día siguiente regresó: cantaba y hacía la música que podía hacer con sus sangrientas manos. Esta vez las multitudes aplaudían regocijadas. Los guardias lo apartaron y destruyeron su guitarra.

Al día siguiente de nuevo estaba ahí, cantando con todo su corazón ¡Qué canto tan puro y elevado! La multitud se le unió y sus corazones se volvieron tan puros como el de él y su espíritu igual de invencible. Tan enojados estaban los guardias que esta vez decidieron arrancarle la lengua, y entonces un murmullo descendió y cubrió el campo: algo que era eterno.

Para sorpresa de todos, al día siguiente el prisionero estaba en su mismo lugar, murmurando y bailando una silenciosa música que sólo él podía escuchar. De pronto todos los prisioneros se tomaron de las manos y danzaron alrededor de aquella figura sangrante y rota, mientras los guardias, paralizados y perplejos, miraban.

Tomado del libro: *The song of the bird* de Anthony de Mello, S.J. Lonvía, India, 1982.

PIANO (THREE HANDS) DE MORTON FELDMAN: UN ANALISIS Y SUS CONTORNOS



OMAR CORRADO

Entre 1950, año de *Two intermissions* —primera obra para piano— y el 12 de enero 1957 —fecha de composición de *Piano (threehands)*—, Morton Feldman escribe dieciséis piezas para uno, dos y tres pianos. Le seguirá inmediatamente *Piece for four pianos* y luego, en 1958, *Piano (four hands)*, con la que se completan las modalidades de empleo del instrumento, si bien numerosas obras para el mismo se sucederán a lo largo de la actividad creadora del compositor.

Única en género, no sólo en el catálogo del autor sino, hasta donde nos fue posible consultar, en el repertorio del instrumento, *Piano (three hands)* incita al análisis y la reflexión por su enigmático contenido sonoro, rasgo recurrente en la música de Feldman y en especial por el particular dispositivo de ejecución que pone en juego. En el presente trabajo ensayaremos algunos procedimientos analíticos habituales, cuyos límites reclamarán otras aproximaciones más aptas para una conceptualización sensible a la singularidad del objeto.

La obra consiste en una sucesión de noventa acontecimientos sonoros (ejemplo No.1. Ver pags.66-67) que incluye veintidós ataques de una sola frecuencia, veintinueve de dos¹, treinta y cinco tríadas² y cuatro acordes de cuatro componentes³. Para el análisis del comportamiento de las alturas, procedemos a la comprensión de cada simultaneidad hasta lograr la disposición que contenga a sus elementos en el menor ámbito interválico, considerando a la 5ta. justa como límite máximo⁴ (ejemplo No. 2. Ver pags.68-69).

Expresados en su máxima abstracción, los acordes de dos a cuatro sonidos dan lugar a veinticuatro estructuras interválicas diferentes. En su distribución real, sin embargo, éstas desbordan los intentos clasificatorios, como puede constatarse

observando las superposiciones de dos frecuencias. Estos intervalos, presentados en su reducción mínima —2as. y 3as. m y M, 4as. justas y aumentadas, 5as. justas— nunca aparecen como tales, sino que adoptan hasta cuatro disposiciones registrales distintas cada uno (ejemplo No.3. Ver pag. 69). La diversidad de disposiciones crece, naturalmente, al aumentar el número de componentes de cada simultaneidad.

Los acordes compuestos por las mismas frecuencias se repiten en la misma disposición sólo dos veces (Nos. 79 y 87- 27 y 68). A excepción de los acordes Nos. 9 y 10- 11 y 12- 47 y 48 se percibe como máximo una frecuencia en común, ubicada a menudo en diferente registro, entre acordes contiguos, con lo cual se genera una exploración progresiva no sistemática del total cromático como sustituto de una gramática de encadenamiento. Indiferente a las restricciones del serialismo contemporáneo, Feldman incluye duplicaciones de octava, intervalos “descubiertos” de 4as. y 5as. y tríadas mayores y menores (Nos. 60 y 21 respectivamente) ambas disimuladas por su disposición en segunda inversión.

La distribución de estructuras, densidades y registración es sumamente irregular, aperiódica, con ritmo de cambio considerablemente elevado.

John Cage afirma que las notas que Feldman escribe no son sino la fijación de las que él mismo toca cuando ejecuta sus piezas gráficas, donde solo el registro —y no la frecuencia— está determinado⁵. El análisis precedente descubre en cambio un texto trabajado minuciosa y secretamente sobre la diferencia —dosificada en las alturas, más evidente en la registración— como medio de impedir la detección de relaciones, de neutralizar el poder estructurante de la memoria para, así, conjuntamente con la extrema lentitud del discurso, mantener el tiempo en suspenso. De este modo se ve relativizado el origen únicamente improvisatorio supuesto por Cage y se hace comprensible el proceso descrito por el propio compositor, quien insiste en la concentración como fenómeno conductor de las decisiones adoptadas durante el proceso creativo: “Para mí, esta concentración es más importante que la organización de las alturas o cualquier otra aproximación conceptual que otro puede practicar en su trabajo. He aquí un principio eminentemente importante que se encuentra en la base de todo lo que hago”.⁶

Los demás parámetros, en franco contraste con el de las alturas, han sido llevados a un grado cero: la menor intensidad posible a lo largo de toda la pieza, un único timbre instrumental casi despersonalizado por las características de los ataques requeridos, duración aproximadamente igual de cada hecho sonoro, interrumpido solo en los ocho calderones irregularmente situados.⁷ En apariencia más marginales y menos elaborados, estos aspectos definen sin embargo el espacio sonoro de la obra, se jerarquizan en el plano de la percepción, sustituyendo así la tradicional hegemonía de la altura.

Aplanados los factores de articulación, debilitada la dialéctica repetición— dife-

Ejemplo No. 1: Partitura completa. Ed. Peters.

70 LULLA

PIANO (THREE HANDS)

VERY SLOW. SOFT AS POSSIBLE. ALL BEATS ALMOST EQUAL.

Maximilian Schumann

2. *Andante* *Allegretto*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48

49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90

al/rit

Ejemplo No. 2: Acontecimientos en su menor ámbito interválico.

Handwritten musical notation for Ejemplo No. 2, showing 63 numbered notes on a staff with various accidentals and annotations like '(12)', '(15)', and '(8c)'. The notes are numbered 1 through 63 across six lines of music.

Handwritten musical notation for Ejemplo No. 3, showing 90 numbered notes on a staff with various accidentals and annotations. The notes are numbered 69 through 90 across three lines of music.

Ejemplo No. 3 : Cuadro de disposiciones de los acordes de dos sonidos.

Intervalo	Disposiciones	No. de simultaneidad
2 m	7aM	46
	8 + 7aM	40-82
	dos 8as + 2m	55-70-72
	dos 8as + 7M	76
2M	8a + 7m	19-45
	dos 8as + 2M	26-38-52-79-87
	dos 8as + 7m	63
	cuatro 8as + 2M	81
3 m	8a + 6m	3-85
	dos 8ast + 6M	27-68
	tres 8as + 3m	20
	tres 8as + 6M	25
3M	dos 8as + 3M	77
4J	dos 8as + 4j	39
	cuatro 8as + 4j	6
4 Aum	8a + 4 Aum	18
5J	8a + 5J	9-64
	tres 8a + 5J	10

rencia, reducidas las variaciones de tensión, los elementos mínimos del discurso adquieren relevancia en el proceso de formalización. En este sentido, las zonas de detención reiterada que comportan además la fijación de una o más frecuencias (28 a 32, 57 a 62) actúan perceptivamente como discreta y precaria señalización de la continuidad.

Hasta aquí, nos hemos acercado a los aspectos más objetivos, aprehensibles y verificables de la pieza. Si el análisis se detuviera en este punto, o prosiguiera en la misma o similares direcciones, centradas en la descripción parametral, en el comportamiento de las estructuras, en la cuantificación y la taxonomía —es decir, en la persecución del orden, intención subyacente a la conducta analítica habitual— no dejaría de ser un ejercicio más o menos rutinario y pasaría al lado de algunas cuestiones esenciales que estimamos la obra suscita. Las mismas requieren otros modos de aproximación, dado que emergen precisamente de los márgenes de la práctica tradicional y catapultan a un primer plano fenómenos a menudo subestimados o resistentes, tales como los derivados de la notación, la ejecución y la relación de ambos con el singular material sonoro de la pieza.

En efecto, la representación gráfica, lejos de ser una etapa neutra en la transmisión, incide considerablemente en la relativización de los aspectos en apariencia más estables de la obra: la intensidad y la regularidad rítmica. El intérprete del pentagrama superior debe transponer permanentemente a la doble octava las notas colocadas de manera arbitraria en cualquier registro y con cambios de clave. El de la línea inferior alterna irregularmente notas fijas en el registro con transposiciones a la octava y doble octava. Ambos intervienen entrecortadamente en el continuo del pentagrama central. La repartición de sonidos en los tres pentagramas es con frecuencia arbitraria —por ejemplo, 40— y admitiría otras disposiciones. La indicación de velocidad es imprecisa.

Todos estos factores, sumados a la inmaterialidad del contenido sonoro, generador de un tempo que roza la inmovilidad y a la ausencia de estructuras recurrentes memorizables, privan al intérprete de puntos de referencia consistentes, lo obligan a reacomodarse a cada momento y sobre todo desvían su atención de la regularidad del pulso. En la ejecución, la medición subjetiva y accidentada del tempo atenta contra su regularidad y por ende con la sincronía de los ataques. Aún en el caso ideal de lograr todas las simultaneidades con absoluta precisión, el propio compositor se encarga de simular el accidente —por ejemplo, mediante las apoyaturas que preceden los acordes Nos. 58 y 60—.

A la imprecisión métrica contribuye además la dinámica requerida. Resulta sumamente dificultoso igualar las intensidades en el interior de cada acorde tocado por más de un pianista, por razones de pulsación individual y de mecánica del instrumento. En la realidad sonora, las simultaneidades aparecen así trabajadas en



Morton Feldman

relieves cambiantes, según la dinámica que se obtenga en cada componente.

Permanentemente al borde del error, los intérpretes se encuentran pues confrontados a un juego perverso con el riesgo, al punto que la interpretación ideal podría compararse a una práctica como, por ejemplo, la de los percusionistas japoneses de Sad quienes se dedican a perfeccionar interminablemente la misma "pieza". El virtuosismo no está ligado aquí a la acumulación, como en el pianismo trascendental romántico o el de los vanguardias académicas —Boulez, Babbitt— sino a la contención, a la experiencia con los límites del silencio y la inacción.

Decíamos que la obra que nos ocupa es la única que conocemos para piano a tres manos. ¿Cuáles serán las razones —en caso de que fueran necesarias— de este inusual dispositivo? Además de la exploración de nuevos espacios registrales, algunas de ellas podrían ubicarse en las prolongaciones iconoclastas del pensamiento de Cage y sus derivaciones conceptuales.

En efecto, esta pieza nos enfrenta a la curiosa obviedad de que el piano, cuyas posibilidades de materializar los más complejos y sofisticados procedimientos compositivos lo convirtieron en fetiche de la práctica musical de los últimos dos siglos, necesita de más de un ejecutante para producir un simple acorde plaqué abierto en el registro.⁸ En Feldman parecieran percibirse entonces las resonancias de la aproximación empírica y desprejuiciada a las instituciones prestigiosas de la tradición musical —como el piano— que llevaron a Cage a la preparación del instrumento como medio de modificar pragmáticamente su asombrosa uniformidad tímbrica y convertirlo así en una verdadera orquesta de percusión accionada por un solo ejecutante.

A diferencia de la radicalidad cageana, Feldman preserva la identidad del timbre y actúa sobre la relación del instrumento con la imagen sonora, los intérpretes y la memoria. En las obras tradicionales para más de un pianista, suele privar un criterio económico: el de aprovechar el "capital disponible", o sea todas las manos. La consecuencia —o causa, según se mire— es la superposición de planos, la complejización de la textura y los recursos compositivos, el tratamiento orquestal de la sonoridad. En las antípodas, esta obra se constituye a partir del despojamiento,

renuncia a la explotación productiva de las posibilidades que los medios ofrece y se concentra en la persistencia de un único gesto, ascético casi hasta el anonimato: "La cuestión continuamente presente en mi mente durante todos estos años es: hasta qué grado puede uno renunciar al control y conservar aún ese último vestigio por el que puede llamarse a una obra *propia*?"⁹

En el recurso a las tres manos interviene también sin duda el dato visual, indisoluble de la experiencia sonora. Dos o tres ejecutantes —su número no es especificado en la partitura— sentados frente al mismo instrumento generan en el oyente expectativas de un despliegue que la obra niega obstinadamente. Se crea en cambio una tensión suplementaria, derivada del tipo de producción sonora y en especial de las incertidumbres de ejecución mencionadas, que hacen de la relación entre los intérpretes un fenómeno de indudable gravitación en la percepción de la obra. En un discurso suspendido, sin direccionalidad ni recurrencias orientadoras, el nomadismo de los intérpretes trasciende al oyente, enfrentado como ellos a una experiencia singular del tiempo que aparece como una original constante en la música de Feldman, una música en la que de los sonidos, virtualmente privados de ataque, no queda sino su resonancia desmaterializada puntuando el discurrir temporal.

Entre categorías, titula el compositor uno de sus ensayos.¹⁰ Tal vez se ésta la expresión más rigurosa para definir sus preocupaciones fundamentales: "Prefiero pensar en mis obras como: *entre categorías*. Entre tiempo y espacio. Entre pintura y música. Entre la construcción de la música y su superficie".¹¹ Podríamos agregar: entre lo constante y la diferencia, el control y el accidente, el silencio y el sonido; el *entre* cobra aquí la dimensión de una categoría en sí misma, más reveladora aún cuando se contextualiza la obra de Feldman en esa década del 50, polarizada por la euforia racional del serialismo y la indeterminación radical del Cage.

Éste *entre* difícilmente aflora a través de los análisis "duros", por llamarlos de algún modo.¹² Ante un desplazamiento semejante de las pautas tradicionales de composición, es indudable que la práctica analítica, si aspira a aprehender la particularidad de su objeto, se ve impulsada a flexibilizar y diversificar sus herramientas metodológicas, aún a riesgo de una aparente pérdida de precisión o científicidad. Otras realidades musicales obligan a otras aproximaciones críticas que permitan conceptualizar dimensiones de un espacio sonoro que, como el de Feldman, desalienta toda sistematización ulterior porque no hay en él sistemas más o menos ocultos que descubrir. "... la historia de la música ha estado siempre involucrada con los controles, raramente con una nueva sensibilidad hacia el sonido (...). Los sistemas extendieron el vocabulario musical, pero en esencia no fueron sino vías más complejas para decir las mismas cosas. La música está aún basada en unos pocos modelos técnicos. Tan pronto como se los abandona, se está en un área de la música no reconocible como tal".¹³

Si la sensibilidad sonora de una música de estas características la colocan en el límite de "lo que es reconocible como tal", el metalenguaje que intente dar cuenta de ella, ¿podrá aún denominarse análisis?

Santa Fe, 1991.

Notas

¹ Se cuentan aquí dos frecuencias distintas y también la duplicación a la octava de cualquiera de ellas (Ej.:Nos. 3, 6, 63). Hemos numerado los acontecimientos en forma continua, independiente del contenido de cada uno sin incluir apoyaturas y armónicos.

² Se incluyen los Nos. 58 y 60, precedidos de apoyatura.

³ Se incluye el número 69, dado que la permanencia temporal del complejo permite percibir no solo el ataque simultáneo *la-si*, sino también los sonidos previos que se acumulan.

⁴ En este límite es posible incluir todas las simultaneidades de la pieza. Cuando estas contienen dos sonidos, cuya amplitud máxima es desde luego el tritono, hemos conservado, sin embargo, también la quinta, en razón de su jerarquización acústica, su pregnancia perceptiva en este contexto y la particularidad que de sus tres apariciones (Nºs. 9, 10 y 64), dos se producen yuxtaponidos y con las mismas notas, lo que no ocurre con ninguna otra simultaneidad.

⁵ "Feldman's conventionally notated music is himself playing his graph music". Cage (J.) en Nyman (M.), *Experimental music. Cage and beyond*. New York-London, Schirmer, 1974, p. 45. Autor de la considerada primera partitura gráfica, *Projection Nr. 1* para cello solo (1950), Feldman practica esta notación en numerosas composiciones tempranas; la abandona de 1953 a 1958 para reutilizarla luego en obras como *Atlantis* (1958). *Out of last piece* (1960) y *The King of Denmark* (1964).

⁶ En Zimmermann (W), *Entretien avec M. Feldman-Contrechamps* Nº 6, avril 1986, p. 11. Publicado por primera vez en *Desert Plants, Conversation with 23 American Musicians*. Vancouver, Aesthetic Research Center Publications, 1976.

⁷ Interesa señalar la imprecisión de las indicaciones de la partitura sobre estos aspectos: *very slow*, *soft as possible*, *all beats almost equal*.

⁸ En efecto, sólo cuatro acordes de más de dos sonidos pueden ser ejecutados sin arpeggiar por dos manos.

⁹ Feldman (M.), *Essays*. Beginner Press, 1985, p. 94.

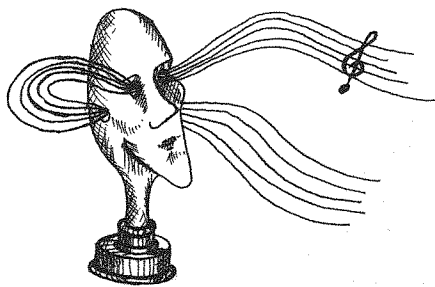
¹⁰ Feldman (M.), *Zwischen den Kategorien*, en *Essays op. cit.*, pp. 83-84. El original en inglés se ha extraviado. Se publicó en francés en *Musique en jeu*, Nº 1, novembre 1970, pp. 22-26. *Between categories* es por otra parte el título de su obra para dos pianos, dos campanas, dos violines y dos cellos compuesta en 1969. Otra conceptualización de esta idea es la que Feldman formula como *Neither/Nor*, en oposición al *Either/Or* que caracteriza al pensamiento europeo. Cf. Feldman (M.), *op. cit.*, pp. 79-80.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² Nos referimos a técnicas y modelos analíticos altamente formalizados, que comportan un elevado grado de abstracción, como los propuestos, entre otros, por los siguientes autores en algunos de sus trabajos más representativos: Forte (A.), *The structure of atonal music*. New Haven-London, Yale University Press, 1973; Greussay (P.), *Exposition ou exploration: graphes beethovéniens*, en *Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale*. Paris, Bourgeois, 1985; Lerdahl (F.) and Jackendoff (R.), *A generative theory of tonal music*. Cambridge-London, MIT Press, 1983; Narmour (E.), *Beyond Schenkerism: the need for alternatives in Music Analysis*. Chicago, University of Chicago Press, 1977; Riotte (A.) et Mesnage (M.), *Les Variations pour piano op. 27 d'A. Webern*, en *Analyse Musicale*, 14, 1er. trimestre 1989.

¹³ Feldman (M.), *op. cit.*, p. 91.

NOTAS SIN MÚSICA



DEL RENACIMIENTO INSTRUMENTAL

(Décimo aniversario del Festival de Macerata)

Stefano Scodanibbio

En 1983 nace en Macerata (Italia) un festival, "La reseña de nueva música", totalmente dedicado a solistas de música contemporánea. Desde entonces hemos podido advertir que existe una gran cantidad de literatura solista creada en los últimos años para toda clase de instrumentos, fenómeno bastante impresionante que tiene paralelo solamente en el movimiento barroco.

Antiguamente ciertos instrumentos como el trombón, la tuba, la percusión y hasta el contrabajo eran relegados o ignorados; sin embargo desde hace unos veinte años ha surgido la necesidad de redescubrir estos instrumentos y de escribir para ellos, pues estaban casi olvidados. Los sesenta fueron años de experimentación, se escribía de manera informal; pronto se tuvo la necesidad de sistematizar estos estudios, estas nuevas posibilidades.

Precisamente los instrumentos han suscitado y estimulado a los compositores a que desarrollen diferentes técnicas e idiomas; por esta razón, hoy el trabajo del compositor y del intér-

prete con su instrumento se ha convertido en una relación sumamente íntima, pues se escribe no sólo para un instrumento, sino para una persona con características y posibilidades muy particulares. Esta relación amorosa siempre ha existido; sin embargo en la música de la posguerra se tenía tendencia a violar el instrumento, a violentarlo.

Esto sucedió en el vanguardismo, una época en la que se rompía con todo y que se dio en todas las instancias del arte; pero a partir del 68 los dogmas, y también los de la vanguardia, comenzaron a derrumbarse; ésta tendía a homogeneizar y en nuestros días lo asombroso es la pluralidad, los mil caminos y posibilidades que existen.

Lo importante para el arte de hoy es el resultado, la obra, el objeto: la vanguardia daba mayor importancia al proceso, el discurso era más importante que la obra. Pienso que estamos regresando a ciertos conceptos fundamentales del arte y uno de ellos es la revalorización del concepto casi artesanal del oficio de intérprete y del compositor; contrariamente a la vanguardia que tendía a olvidar, ahora estamos recordando, lo cual es notorio en las obras que actualmente se escriben: antes se estipulaba que una obra tenía que ir más allá, superar otra obra precedente, concepto lineal que hoy está erradicado.

Ahora ya no tememos aceptar influencias y reminiscencias, recordar nuestro pasado o nuestras emociones; la música ya no es un teorema, una conferencia, la música vuelve a ser música como antes pero dentro de nuevas formas; ahora la memoria recupera lo anterior, los artificios y los aspectos del lenguaje musical de épocas pasadas.

Hasta el sentido del virtuosismo ha cambiado; este ya no vive en función de demostrar algo sino de la obra misma, que es lo único que importa. Durante la vanguardia la música era guiada por una idea; había mucha teoría y poca música, pues se transferían conceptos e ideas de otras artes y ciencias a la música. Hoy vuelve a revalorizarse el concepto no sólo del compositor y del instrumentista sino también del oyente, al que antes se quería atacar o agredir. En este sentido, creo que el arte de vanguardia fue un movimiento frígido; sin embargo hoy recuperamos el placer y la belleza, en fin, el erotismo de la música.

Hoy el nuevo virtuosismo otorga al instrumentista un lugar privilegiado; el solista es el centro del universo musical; el más alto nivel técnico e interpretativo, que no se da con orquestas, es el de solista y por vez primera en nuestra época todos los instrumentos adquieren esta categoría de solista. A través de la profundización en nuevas técnicas y recursos instrumentales la escritura musical está alcanzando una mayor exactitud.

En un principio la escritura era vaga y empírica; cada uno utilizaba sus propios signos y símbolos. Yo mismo utilizaba demasiados, si bien ahora trato de que sean lo más parecido posible a los que se utilizaban antes; creo que resulta más interesante descubrir el estilo propio de la obra de un compositor dentro de una escritura convencional que inventar nuevos y sofisticados símbolos.

Por otro lado, no puedo ignorar todo lo ocurrido en este siglo, no sólo musicalmente... como si de Brahms a Fernyough no hubiera pasado nada más allá de lo que quedó sobre el papel pautado; no puedo seguir pensando como si el jazz no hubiera existido, como si la música



Stefano Scodanibbio

hindú no hubiera llegado a nuestras salas de concierto, como si el rock no bombardeara los oídos en buena parte de los lugares públicos; no puedo seguir ignorando los tributos fundamentales que ciertos artistas, fuera de la tradición musical culta "europea", nos han aportado. Pienso en la importancia para la evolución de la guitarra de un músico como J. Hendrix o en la de Jaco Pastorius para la evolución del bajo; no puedo pensar en la voz sin hacerlo en Joao Gilberto o en los grandes cantantes de jazz. Pienso en Ram Narayan como uno de los más grandes músicos vivos, poseedor de una extraordinaria técnica de arco; pienso en cómo se ha podido lograr que el Sarangi, instrumento de acompañamiento en la música del norte de la India, se haya convertido en un instrumento solista que canta como el violoncello, o tal vez mejor.

Todos ellos y muchos más forman parte de mi universo sonoro, antes que musical.

¿Debe un compositor saber tocar todos los instrumentos para poder escribir música? Esta es la típica pregunta de la gente sin conocimientos musicales y que no es tan estúpida como parece; para mí no es suficiente conocer algunos datos sobre los instrumentos para poder escribir para ellos; estoy personalmente convencido de que primero he de saber tocar un instrumento para poder luego escribir para él, ya sea de cuerda, de viento o de percusión.

Dado que los sonidos salen de los instrumentos me parece de importancia fundamental no sólo saber sino también experimentar sobre la manera en que estos sonidos se producen; mi

preocupación no es teórica sino fisiológica, es una necesidad interior, un encanto al que no puedo resistir; los instrumentos siempre han ejercido una atracción fatal sobre mí, siempre he querido tocarlos todos y ya cuando era niño difícilmente podía sustraerme a hacerlo ante la vista de cualquiera de ellos.

Estoy de acuerdo con Stravinski cuando dice que se escucha también con los ojos, de manera que cuando veo un instrumento siento placer; por supuesto que tocarlo es lo máximo del goce. Jamás se insistirá bastante sobre la relación erótica entre el ejecutante y su instrumento, de manera que cuando compongo para un instrumento la primera idea siempre es instrumental, siempre parto de una referencia sonora. La pieza para violín que escucharemos, "My new address" (1988) tocada por Irvine Arditti, quien encarna todas las características del virtuoso contemporáneo y al que dedico esta charla, tiene como base el tema del viaje, viaje que se despliega en el interior del instrumento; lejana de las violaciones vanguardistas, la indagación se dirige hacia los aspectos constitutivos de los instrumentos de cuerda, en este caso el violín, hacia las posibilidades inéditas ofrecidas no solamente por los sonidos armónicos sino también y sobre todo por la combinación entre ellos y los sonidos reales.

He aquí pues los dos aspectos del sonido producibles por el instrumento de cuerda, el sonido real y su sombra, el armónico; de esta yuxtaposición, de este incesante diálogo nace el trabajo instrumental que dicta los principios formales. Son pues los procedimientos instrumentales, nacidos de las posibilidades digitales de ofrecer inéditas combinaciones tímbricas, los que indican los caminos de la construcción formal y no al contrario, como acaece normalmente. Salir otra vez y nuevamente del instrumento en esta época de renacimiento instrumental que apenas se anuncia, es la tarea que como compositor e intérprete me seduce totalmente.

La nueva y amplia literatura solista de estos años me parece el testimonio de cómo el instrumento en sí es la clave de las investigaciones dirigidas hacia una posible evolución musical.

LIBROS

Juan Arturo Brennan

Como parte de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de San Luis Potosí, el comité organizador de los festejos respectivos ha publicado el libro *Julián Carrillo: Testimonio de una vida*, cuya intención aparente es la de convertirse en el texto biográfico definitivo sobre el controvertido compositor potosino. Si de lo que se trata es de reconstruir con cierta continuidad el aspecto cronológico de la vida de Carrillo, el libro es, sin duda, una buena fuente de información. Si la intención es, por otra parte, arrojar luz sobre la complicada posición de Carrillo en nuestro medio musical, el texto no sólo no logra su cometido sino que, por el contrario, hace aún más confuso y problemático el "Caso Carrillo".

El libro es, fundamentalmente, una narración en primera persona, pero redactada por Dolores Carrillo, hija del compositor. He aquí el primer gran problema del libro: es bien sabido que, por lo general, las "autobiografías" escritas por terceras personas no suelen ser del todo objetivas. Pero aun asumiendo que la voz que se escucha en estas páginas sea auténtica y exclusivamente la de Julián Carrillo, de ellas surge un retrato que si para el compositor mismo es hartamente halagüeño, para el lector resulta ciertamente excesivo y contradictorio. Si la narración de Carrillo se inicia en medio de repetidas profesiones de humildad y sencillez, éstas se hallan en franca contradicción con numerosas afirmaciones que hay a lo largo del texto, mismas que no han sido avaladas por la realidad, ni por la historia, ni por la crítica. Para ejemplo, es posible hallar en el libro diversos pasajes en los que Carrillo afirma:

—Haber re-definido a la música, dándole el nombre de "Cromometrofonía".

—Haber realizado una revolución total de las formas clásicas, de alcance universal.

—Haber descubierto técnicas que hubieran sido muy útiles a Beethoven.

—Haber sido un director de orquesta comparable a Strauss y Nikisch.

—Considerarse un músico de la talla de Stravinsky y Debussy.

—Haber creado música que se proyecta hasta el infinito.

Sobre estas y otras afirmaciones que contiene el libro, es claro que no hay discurso técnico o analítico capaz de sostenerlas, y los pocos apuntes teóricos que hay en este texto no son suficientes siquiera para una mínima comprensión del trabajo microtonal de Carrillo. Por otra parte, la lectura del libro hace evidente el hecho de que Carrillo fue un hombre de contradicciones extremas. ¿Cómo explicar, si no, el hecho de que a la perenne queja de que sus mayores triunfos hubieron de ser avalados en el extranjero, se contraponen un nacionalismo exacerbado que raya en el chovinismo, que lleva a Carrillo a comparar a México con la Grecia y la Roma clásicas? Otra contradicción: parecería que la intención de Carrillo, como la de cualquier otro compositor, fue la de hacer llegar su música al público más numeroso posible, pero al mismo tiempo, hay en este libro repetidas referencias a sus percepciones musicales de tipo celestial y extraterrestre, que no pueden sino contrariar a cualquier público serio, y dar pie a que, como ha sucedido, toda clase de charlatanes se aprovechen de su música para ridículos fines "místicos".

Sobre todo en las primeras páginas del libro, surge un retrato poco atractivo del compositor, lleno de excesos curriculares y piadosos, intuiciones bíblicas, una religiosidad primitiva y algunas premoniciones musicales *a posteriori* que no parecen del todo honestas. Y al centro de esta biografía, mencionada apenas un par de veces, la gran controversia Carrillo-Chávez. Es un hecho bien documentado que Julián Carrillo y Carlos Chávez se enemistaron violentamente, y en el libro se afirma categóricamente que esta animosidad surgió cuando Carrillo hizo notar a Chávez su incompetencia como director de orquesta. De ahí se sigue que los problemas que tuvo Carrillo para desarrollarse y promover su música se debieron al rencor de Chávez en su

contra. Como consecuencia de esto, no está de más recordar que hasta la fecha, los apologistas de Carrillo insisten en que aún hoy la música y la obra del compositor de Ahualulco son ignoradas en México porque nuestro medio musical está dominado por los herederos del pensamiento de Chávez y, claro, de su poder.

Considerando que todo el libro está escrito en estos términos y bajo esta óptica, es evidente que un texto así no puede aportar mucho a una visión crítica o a una posible revaloración de las teorías y las composiciones de Julián Carrillo. Sin embargo, lo que se sabe sobre Carrillo, de todos conocido aún antes de la publicación de este libro, es incontestable:

— Fue un competente violinista.

— Tuvo una sólida preparación en Europa.

— Compuso varias obras de calidad con la influencia de sus estudios en Alemania.

— Realizó valiosos experimentos en el campo del microtonalismo, intentando crear un sistema musical completo a partir de sus teorías.

— Fue un buen promotor musical, proponiendo interesantes ideas en el campo de la educación y la difusión.

— Hizo publicar sus libros y grabar algunas de sus obras con sus propios recursos.

— Logró algunas obras microtonales de sólida factura y gran alcance sonoro, como el espléndido *Preludio a Colón*.

— Obtuvo esporádicos apoyos en Europa, sobre todo en Francia gracias a Jean-Etienne Marie.

— En México, ha sido prácticamente ignorado por las generaciones que le han sucedido.

Más allá de los datos citados arriba, Julián Carrillo sigue siendo, para efectos prácticos, una incógnita en nuestro medio musical, incógnita que bien vale despejar. Sin embargo, por más que para el esclarecimiento de una obra como la suya sea necesaria toda la información posible, un libro tan parcial y desequilibrado como este no parece ser parte de la solución. El "Caso Carrillo" sólo podrá empezar a resolverse cuando su música sea tocada y oída, que buena falta le hace. Mientras tanto, parece claro que este *Testimonio de una vida* no servirá para ayu-

dar a que se haga a Julián Carrillo la justicia que sin duda merece.

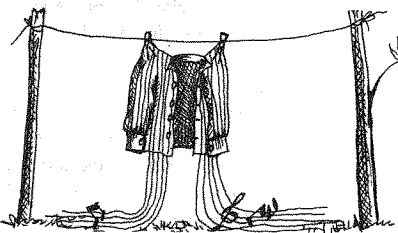
JULIÁN CARRILLO: TESTIMONIO DE UNA VIDA

Relatado por Dolores Carrillo
Comité Organizador "San Luis 400"
San Luis Potosí, 1992.



RÉQUIEMS

A fines de 92 y principios de 93 partieron, qué caray, varios grandes de la música. En la dolorosa lista están, siguiendo a su colega Zino Francescatti (1904-1991), el virtuoso Nathan Milstein (1904-1992), a quien habría que enterrar con el violín que tocó hasta el final; el inconfundible y deliciosamente amanerado bolearista Daniel Santos (1917-1992); el versátil bailarín y director Rudolf Nureyev (1938-1993), arrastrado por el Sida; el mito del jazz, creador y trompetista de los cachetes de globo, Gizzie Dillespie (1917-1993); el compositor italo-brasileño Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), autor de 600 composiciones y considerado por Aaron Copland como "mejor que Villa-Lobos". Quede como único consuelo que los grandes músicos renacen todos los días, al escucharlos.



FESTIVAL DE LA HABANA

Auspiciado por la Asociación de Músicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y el Instituto Cubano de la Música, se produce anualmente en La Habana, Cuba, el Festival Internacional de Música Contemporánea.

El evento, único en su tipo en Latinoamérica, reúne a importantes figuras de la música actual —compositores, directores, musicólogos, intérpretes, críticos— para ejecutar y escuchar las más novedosas creaciones del mundo musical y poner énfasis en la promoción de la música latinoamericana, convirtiendo a Cuba en punto de interacción de las culturas musicales más diversas. Constituye una muestra del apoyo que el Estado socialista cubano brinda a la música, al poner de manifiesto el alto nivel de la creación e interpretación cubanas, alcanzado en décadas recientes, el cual suele impresionar favorablemente a los especialistas extranjeros invitados.

Este encuentro, cuya importancia ha ido aumentando paulatinamente, cuenta con un Simposio en el cual se vienen tratando temas de actualidad como *La música en el desarrollo cultural actual*, *Identidad y defensa del patrimonio musical nacional*, *Estética e identidad en la música contemporánea* y otros. En el próximo encuentro se abordarán los temas: *Tendencias más nuevas en la música contemporánea en Latinoamérica*, como parte de las actividades por la conmemoración del V Centenario del Encuentro entre Dos Culturas.

Diez días de actividades —conciertos sinfónicos, de cámara, corales y de solistas— en varias sedes de la ciudad —Aula Magna de la Universidad de La Habana, Sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC, Sala Lecuona del Gran Teatro de La Habana y Sala Covarrubias del Teatro Nacional, así como en salas de las ciudades de Santiago de Cuba y Camagüey—, ofrecen diversos mundos sonoros con la presencia de notables intérpretes nacionales y extranjeros. Se ejecutan un buen número de obras de estreno mundial y otras que se presentan por primera vez en Cuba, tanto de compositores nacionales



Estreno en Cuba del Concierto para saxofón y orquesta de Camille Roy (Francia). En la foto el autor, el director norteamericano Joel Thome y el solista Daniel Kientzy. Al fondo, la Orquesta Sinfónica Nacional.

como de otros países. Se escuchan obras de Stravinsky, Alban Berg, Villalobos, Dallapiccola, Stockhausen, Barce, al lado de Ginastera y Galindo, Roldán, Caturba, Brouwer, Fariñas, Valera, Lavista, Manuel de Elías, Marlos Norbe y muchos más, lo que constituye una fraternal emulación entre la música europea y la latinoamericana.

El centenario del natalicio del compositor ucraniano Serguei Prokofiev y el Aniversario 110 del natalicio del húngaro Bela Bartók se conmemoraron en el más reciente festival, con la presentación de numerosas obras de estos autores, entre las cuales destacaron por la brillantez de su ejecución el Concierto No. 3 op 26 para piano y orquesta, del primero, interpretado por el pianista cubano Jorge Luis Prats y las *Cuatro canciones eslovacas* del segundo, ejecutadas por el Coro de Cámara Exaudi, bajo la dirección de María Felicia Pérez.

La música sinfónica alcanzó su climax en el concierto de la Orquesta Sinfónica de Matanzas, bajo la dirección de Enrique Pérez Mesa. Importantes obras sinfónicas fueron el *Concierto para Saxofón y Orquesta*, de Camille Roy (Francia) creado especialmente para esta ocasión e interpretado por el afamado saxofonista Daniel Kientzi (Francia) —en presencia de su autor—, y el *Concierto Triple* (violín, cello, piano) de Tomás Marco (España) a cargo del trío Mompou (España), ambas obras ejecutadas con el mayor acabado por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del Norteamericano Joel Thome.

Grandes hitos de la música de cámara resultaron el programa *Música actual de Cuba y España*, ofrecido por el trío Mompou, con obras de Brouwer, Piñera, Jon Luis Turira y Claudio Prieto; el trasnochado estreno en Cuba del *Pierrot Lunaire*, op. 21, de Arnold Schönberg cuya



Concierto Triple de Tomás de Marco (España), interpretado por el Trío Mompou y el director Joel Thome.

interpretación constituyó un derroche de maestría y virtuosismo por parte del conjunto instrumental constituido para su ejecución, de la soprano Lucy Provedo y el director Guido López Gavilán; la interpretación de la *Música para flauta y cuerdas* del compositor cubano José Loyola, uno de los más interesantes creadores de nuestra actualidad, por la Orquesta de cuerdas de Camagüey, dirigida por Jorge Luis Betancourt, y el estreno de *Laberinto*, de Manuel de Espinas —obra premiada en el concurso de composición de la Asociación de Músicos de la UNEAC, en 1990— por el Ensamble de Guitarras de La Habana, atractivo conjunto, dirigido por el compositor cubano José Ángel Pérez Puentes.

Novedosos resultaron la intervención del Conjunto Artístico de Nueva Música, dirigido por Herbert Grasal y Klaus Ager el cual mostró su alto rango profesional, y el Meta Duo (Fran-

cia) integrado por Daniel Kientzy (saxofones) y Serge de Lambier (dispositivos electrónicos), por la extremada experimentación de las obras y la admirable ejecución del solista. En un concierto de la Asociación de Jóvenes Músicos, en el Instituto Superior de Arte, se estrenaron 11 obras para distintos formatos instrumentales y solistas; entre ellos, *Amanecer* de Alcín Perón, obra que obtuvo tercera mención en el Concurso de Composición de Las Palmas, Gran Canaria, en 1991. El concierto constituyó un merecido homenaje al compositor Harold Gramatges, una de las más reconocidas figuras de nuestra música y profesor emérito de dicha institución. Asimismo se rindieron homenajes con la ejecución de algunas de sus obras a los desaparecidos maestros José Ardévol, formador de varias generaciones de músicos cubanos, y Argeliers León, creador de la escuela de musicología de Cuba.



Concierto No. 3 para piano y orquesta op. 26, de Sergei Prokofiev. Solista: Jorge Luis Prats; director: Tomás Fortín, con la Orquesta Sinfónica Nacional.

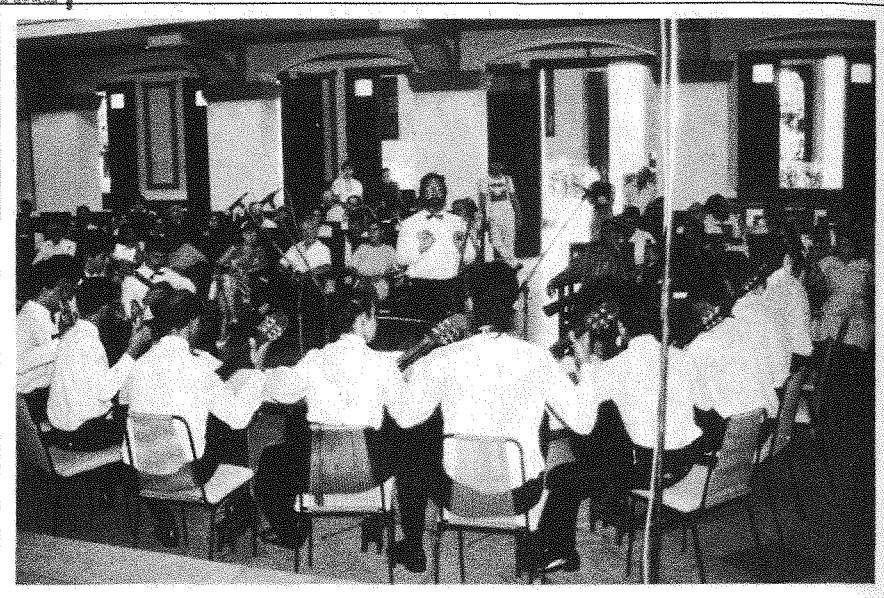
También se rindieron homenajes al compositor Nilo Rodríguez, gran promotor de la música y de la actividad editorial cubanas en ocasión de su aniversario 70, y al compositor, musicólogo y profesor Edgardo Martín, una de las figuras más representativas y de una larga trayectoria profesional en nuestro medio con motivo de su aniversario 76.

Una *noche de la danza* tuvo lugar el día 6 de octubre con la ejecución de obras cubanas y latinoamericanas, por los conjuntos danzarios "Retazos", "Danza Combinatoria" y "Ballet Nacional de Cuba" en la cual resultó brillante el montaje sonoro de Félix Guerrero, *El Río y El Bosque*. En esta obra el coreógrafo Alberto Méndez trabajó sobre antiguos mitos de origen yoruba, una de las culturas africanas que contribuyeron a la formación de importantes facetas del folklore cubano. El ballet presentó con original creatividad coreográfica y estelar ejecución danzaria el

momento en que Oggún, dios guerrero y de los metales rindió sus armas ante Ochún, diosa del río, del mar y de la sensualidad.

La riqueza de nuestra música se evidenció en la vitalidad, originalidad y diversidad estilística de las obras presentadas, que en su mayoría conjugan lo nacional con la utilización de las técnicas contemporáneas más utilizadas desde los años 50 y 60, hasta las más novedosas de nuestros días. Otras ofrecen un contenido más abstracto y técnicas muy experimentales.

Entre ellas fueron notables por su original inventiva y su nivel de realización, *Escenas* para orquesta sinfónica y barítono de Carlos Fariñas, *Calígula* para piano concertante y conjunto de cámara —música incidental para la tragedia homónima de Albert Camus— de Harold Gramatges, *El Impromptu* en Fa de Federico Chopin, de Juan Piñera y *Variaciones sobre un tema Jamaicano*, de José Ángel Pérez Puentes.



Ensamble de guitarras de La Habana bajo la dirección del compositor José Ángel Pérez Puentes, actuando en el Aula Magna de la Universidad de La Habana.

Un concierto humorístico, organizado, como expresión de la gracia propia del carácter típico del cubano, y tal vez, del optimismo, como actitud de enfrentamiento hacia el desencadenamiento de las fuerzas de la reacción, y el estrechamiento del bloqueo a la política y la economía de nuestro país en la actualidad, mostró las notables dotes histriónicas de un buen grupo de músicos cubanos que caricaturizaron la puesta en escena de un concierto de música contemporánea.

Todo lo cual evidencia, como se expresó al

principio, que en nuestro mundo latinoamericano y caribeño, en que la música clásica de concierto se encuentra con frecuencia completamente falta de promoción y estímulo, la existencia de un foro de nueva música en Cuba adquiere una especial significación y trascendencia al poner en contacto al público cubano y sus invitados con una valiosa muestra anual del quehacer musical universal actual.

25-4-92

DISCOS

Juan Arturo Brennan

¿Música mexicana de concierto, más allá del *Huapango*, en ediciones accesibles al gran público? Eso es, ni más ni menos, lo que en meses recientes pudo encontrarse en el lugar más improbable: los estantes de las tiendas de autoservicio Aurrerá. Sin mucha promoción ni publicidad (lo que es una lástima), la cadena de tiendas puso a la venta, sorpresivamente, dos series de cuatro discos compactos cada una, con música mexicana de concierto, y a muy buenos precios. De entrada, la propuesta es ciertamente atractiva, considerando que tales cadenas de tiendas, cuando se ponen a promover discos, no van más allá de las regiones trilladas del repertorio clásico. Pero más sorprendente aún es la selección de música que contienen estos ocho discos compactos, que se aleja radicalmente de lo que se acostumbra vender en tales promociones. ¿Qué es lo que ofrecen estas dos series de música mexicana? Veamos.

La primera serie inicia con una selección interesante de música virreinal mexicana, a partir de piezas extraídas del álbum *Trayectoria de la música en México* editado por la UNAM hace algunos años. Si bien la selección es interesante, hay que recordar que las matrices originales de este álbum no eran muy buenas, además de que varias de las obras fueron grabadas en concierto, en condiciones menos que ideales. Así, en su paso al formato compacto, las pistas de este disco presentan todavía los defectos y carencias de los originales, pero al menos ya no se deteriorarán más con el paso del tiempo. Hay, sin embargo, un par de selecciones que se salvan de esto, y cuyo sonido es de mayor calidad; son las piezas con que cierra el disco, dedicadas a la guitarra barroca a través de piezas anónimas y de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, interpretadas por Miguel Alcázar. Al escuchar este disco de música virreinal, no puedo dejar de recordar, con cierta pena, que el mejor disco de

música colonial mexicana hasta la fecha ha sido producido en el extranjero. Se trata del disco, estupendo por cierto, producido por la marca inglesa Hyperion bajo el título de *Treasures of Mexican Polyphony*.

Esta primera serie de discos sigue con un CD dedicado al siglo XIX, que contiene uno de los mayores aciertos de todo el proyecto: el muy interesante Concierto para cello de Ricardo Castro, en una grabación con Carlos Prieto como solista y Jorge Velazco dirigiendo a la Orquesta Sinfónica de Berlín. Esta es, por cierto, la primera grabación de esta atractiva obra del romanticismo mexicano y, según creo, la única, de modo que su inclusión en esta serie es especialmente valiosa. Este disco se complementa con sólidas versiones de Edison Quintana de algunas piezas para piano de Felipe Villanueva, incluyendo el notorio *Vals poético*.

Los dos últimos volúmenes de la serie están dedicados a Manuel M. Ponce. El primero de ellos contiene catorce canciones para soprano y piano, interpretadas por Irma González y Miguel García Mora. La audición de estas canciones confirma una creencia mía (observación estrictamente personal) de que *Estrellita* no es, ni con mucho, la mejor de las canciones de Ponce. Por otra parte, escuchar estas versiones de la música vocal de Ponce me lleva a una reflexión: me consta, por consultas hechas a personas que tienen unos cuantos años más que yo, que en su tiempo, estas canciones fueron de corte y dinámica estrictamente popular, por lo cual me parece plenamente fuera de lugar interpretarlas como en este disco, con la impostación vocal y los vicios propios del canto operístico. ¿Existirán versiones de corte popular de estas bellas canciones de Ponce? Estas canciones vienen acompañadas en el disco por buenas versiones de la *Sonatina meridional* y la *Sonata clásica* de Ponce, a cargo de Gustavo López, como recordatorio de la importancia que tiene la producción guitarrística de Ponce.

El cuarto disco de esta primera serie, segundo dedicado a la música de Ponce, contiene su Concierto para piano, y el famoso *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta. Las versiones co-

rren a cargo de la Orquesta de la UNAM dirigida por Eduardo Mata, con María Teresa Rodríguez y Alfonso Moreno como solistas, respectivamente. Aquí, la calidad del sonido, sin ser de primera, es muy superior a la de los primeros discos de la serie.

Acompañan a estos cuatro discos breves pero sustanciosas notas de Gloria Carmona, útiles para poner al auditor poco experto en antecedentes de lo que significan estas músicas en el desarrollo cultural de nuestro país.

Por varios motivos, la segunda serie, también de cuatro discos compactos, es mucho más atractiva e interesante. Sí, uno de los discos trae la versión de Sergio Cárdenas del *Huapango* de Moncayo (que por cierto no es la mejor de las varias que se han grabado), pero además trae numerosas sorpresas, considerando el origen del proyecto y el tipo de público al que está dirigido. De entrada, desde el punto de vista de la información esta segunda serie es mucho más rica, porque viene acompañada de un librito de buen tamaño (187 páginas) titulado *Reflexiones sobre el nacionalismo musical mexicano*, del puño y letra de José Antonio Alcaraz. En sus primeras páginas, el libro plantea una introducción general a los nacionalismos musicales, desembocando de modo natural en el nacionalismo musical de México.

Después, la materia fundamental del texto ofrece una introducción compacta y precisa a cada compositor y un texto específico, a manera de nota de programa, sobre cada obra contenida en los discos. El resultado de esta propuesta es un complemento muy sólido a los discos en cuestión, sobre todo para quienes apenas se inician en el contacto con nuestra música de concierto. Es posible que algunos principiantes encuentren un tanto complicados los textos de Alcaraz, considerando que varios de ellos provienen de otras ediciones, dirigidas a otro tipo de público. Sin embargo, ello no demerita la evidente solidez y calidad de los textos, que son una muy buena fuente de referencia, y una estupenda compañía para los discos aquí reseñados.

En el primero de estos cuatro discos están contenidas dos sorpresas mayúsculas: el Con-

cierto para piano de José Rolón, sólida y atractiva obra que nunca ha sido caballito de batalla en nuestras salas de concierto, y el soberbio *Preludio a Colón*, la obra más lograda dentro del catálogo microtonal de Julián Carrillo. Quienquiera que haya sido el responsable de la idea de incluir a Carrillo y su música en esta serie, merece sin duda un reconocimiento singular, que se le hace llegar desde estas páginas. Imagine el lector que gracias a esto surgiera un poco de interés y curiosidad por el pensamiento y la música de Carrillo...En fin, que este disco concluye con las sabrosas, y por momentos desconcertantes, *Pueblerinas* de Candelario Huízar, otro de nuestros nacionalistas injustamente marginado de las programaciones sinfónicas de hoy.

El segundo disco de la serie contiene sólo una obra fuera de lo habitual: la Segunda sinfonía de Sandi, que tampoco es obra favorita de nuestros directores de orquesta. El resto del disco está cubierto con los *Sones de mariachi* de Galindo, el sugestivo *Concertino* para órgano de Bernal Jiménez, el infaltable *Huapango*, y la *Balada del pájaro y las doncellas* de Jiménez Mabarak. Además de la evidente diversidad de expresiones musicales que significa este disco, tiene otro atractivo en lo que se refiere a la variedad de intérpretes: Lozano para Sandi, Herrera de la Fuente para Galindo, De Elías para Bernal Jiménez, Cárdenas para Moncayo, y Zayas para Jiménez Mabarak.

El tercer disco es exclusivo de Carlos Chávez, y de nuevo sorprende por la selección poco complaciente del repertorio. Donde una esperaría hallar la *Sinfonía India* y la *Obertura Republicana* están, en cambio, la suite de *Caballos de vapor* y el *Concierto para piano*, ambas obras dirigidas por Eduardo Mata.

Estas versiones de la música de Chávez tienen, además, la ventaja de que son interpretadas por la sinfónica de Londres y la Nueva Filarmónica de Londres, respectivamente, lo que les confiere una indudable solidez y un empaque orquestal que se extraña en otras obras sinfónicas contenidas en este proyecto.

Finalmente, no podía faltar Silvestre Revueltas, y a él está dedicado el cuarto y último disco

de esta segunda serie. Si bien en este caso el repertorio es más convencional, este disco bien podría tomarse como una buena introducción a la obra orquestal de Revueltas. *Sensemaya*, el *Homenaje a García Lorca* y las suites de las películas *Redes* y *La noche de los mayas* son, ciertamente, lo más conocido de la música de Revueltas, de modo que no está mal la selección para quien empieza a entrar en contacto con la música mexicana de concierto. Este es, por cierto, el único disco en el que se ha optado por la unidad interpretativa, ya que las cuatro partituras mencionadas están a cargo de Fernando Lozano y la Filarmónica de la Ciudad de México.

Hasta aquí la descripción del contenido de estas interesantes series discográficas con música mexicana de concierto; la falta de espacio y lo numeroso de las obras impide hacer aquí un análisis individual más profundo, pero se hace menester enfatizar el hecho de que todas estas versiones de estas músicas habían aparecido originalmente en otras ediciones, en formato de disco LP y/o cassette. La virtud de estos discos, además de la idea de producción y difusión que hay tras ellos, es el haber puesto en formato compacto (con su correspondiente transferencia al sistema digital) numerosas grabaciones que de otro modo quizá se hubieran quedado en el formato original por falta de interés de sus respectivos productores para reeditarlas en disco compacto. A este respecto, va una observación totalmente subjetiva: se extraña en este proyecto la formidable *Chacona* de Buxtehude, orquestada por Chávez, en la versión de Eduardo Mata. Es una partitura soberbia y conmovedora que bien valdría la pena rescatar de la prisión del formato analógico de su grabación original para ofrecerla en disco compacto.

En resumen: un octeto de discos compactos muy interesantes que, por desgracia, parece que no han sido promovidos y distribuidos con el énfasis que merecen. Sin embargo, es reconfortante saber que ya existen todas estas obras en compacto y que, de un modo u otro, sus matrices no se perderán. Vale decir, a manera de coda, que el aplauso implícito para este proyecto conlleva una exhortación a alargar la serie

con la edición de más música mexicana, y una llamada de atención para nuestras instituciones culturales y musicales, que en este proyecto se han dejado rebasar por una cadena de tiendas de autoservicio.

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA CLÁSICA MEXICANA

PRIMERA SERIE

Disco # 1: Música virreinal — Intérpretes varios

Disco # 2: Obras de Ricardo Castro y Felipe Villanueva

Disco # 3: Obras de Manuel M. Ponce

Disco # 4: Obras de Manuel M. Ponce

SEGUNDA SERIE

Disco # 1: Obras de José Rolón, Julián Carrillo y Candelario Huízar

Disco # 2: Obras de Luis Sandi, Blas Galindo, Miguel Bernal Jiménez, José Pablo Moncayo y Carlos Jiménez Mabarak

Disco # 3: Obras de Carlos Chávez

Disco # 4: Obras de Silvestre Revueltas

Discos sin marca, sin número de serie.

Producción: Aurrerá

La etiqueta New Albion acaba de sacar al mercado el tercer disco compacto del Cuarteto Latinoamericano, en una producción que ciertamente representa un gran paso adelante en su carrera. Como el punto de referencia más importante, es preciso mencionar que los propios miembros del CL han manifestado que consideraran a éste como el mejor de sus discos, y al mismo tiempo afirman que desde el punto de vista de la producción y la realización, este compacto supera ampliamente a los dos anteriores, realizados por la marca Elan.

El disco en cuestión lleva por título *Memorias tropicales* que es también el título de la pieza del puertorriqueño Roberto Sierra incluida en la grabación. Con su tradicional sentido del equilibrio, Sierra combina el lenguaje moderno con interesantes alusiones a lo popular urbano, con resultados sonoros muy poderosos y atractivos.

vos. Como suele ocurrir en otras de sus obras, Sierra logra una cabal identidad musical sin necesidad de recurrir a la cita directa o a la anécdota sonora fácil.

Una parte importante del disco está dedicada a la música de compositores peruanos, en este caso Aurelio Tello y Celso Garrido-Lecca. Las obras de ambos, cada una en sus propios términos, son declaraciones musicales de gran poder y de un dramatismo concentrado e intenso. Esto es más notable en el Cuarteto No. 2 de Garrido-Lecca, dedicado a la memoria de Víctor Jara. El empleo de algunas citas de las canciones de Jara sirve como ancla para un discurso musical de gran profundidad y grandes alcances técnicos, señalado sobre todo por su coherencia de principio a fin y por la intensidad de sus propuestas sonoras. En el caso de la obra de Tello, *Dansaq II*, hallamos una serie de interesantes proposiciones estructurales, incluyendo cierta libertad para los intérpretes, que resulta en un discurso musical de notable fluidez y de sonoridades muy sugestivas. Entre estas sonoridades destacan algunas discretas sugerencias de música tradicional del Perú, sutilmente integradas al lenguaje contemporáneo utilizado por Tello.

Estas tres sólidas composiciones latinoamericanas tienen un complemento ideal en la sorprendente pieza *Metro Chabacano*, de Javier Álvarez. Breve, compacta, lúdica, llena de sabrosos ritmos y divertidas sugerencias melódicas, *Metro Chabacano* es una muestra más de la peculiar habilidad de Álvarez para combinar el rigor técnico y la facilidad expresiva con un saludable sentido del humor que destaca aún más por el impecable acabado de la obra.

En efecto, tal y como lo dicen los miembros del Cuarteto Latinoamericano, este disco es un gran paso adelante en lo que a sus proyectos de grabación se refiere. El sonido es de primera, las interpretaciones son de una gran solidez y la producción del disco es altamente profesional en todos sus aspectos. Bajo estas premisas, será interesante conocer los planes que New Albion y el CL tengan para el futuro cercano.

AURELIO TELLO: *Dansaq II*; JAVIER ÁLVAREZ: *Metro Chabacano*; ROBERTO SIERRA: *Memorias tropicales*; CELSO GARRIDO-LECCA: Cuarteto No. 2
Cuarteto Latinoamericano
NEW ALBION NA 051 CD

Anécdota de la vida real: hace unas semanas, llegó un cliente a una tienda de discos, con una solicitud muy indirecta. Se acercó al dependiente y le dijo, sin dudar: "Quiero algo de música New Age, como lo que están tocando ahorita."

Lo que estaban tocando ahorita en la mencionada tienda eran las *Piezas sentimentales* del compositor mexicano Darian Stavans, contenida en un compacto del mismo título y de reciente aparición. Estas piezas sentimentales, que pudieran pensarse programáticas o descriptivas, no lo son; de hecho, en lugar de títulos llevan simplemente la anotación de sus respectivos *tempi*, de lo que se deduce una cierta tendencia del compositor a la abstracción, a pesar del título colectivo de la serie. Es difícil saber si el cliente de la anécdota tenía razón o no en calificar a esta música como New Age, sobre todo dada la dificultad actual para etiquetar categóricamente cierto tipo de música. Lo cierto, sin embargo, es que estas *Piezas sentimentales* de Stavans parecieran compartir algo con el pensamiento del New Age, por cuanto son música de contrastes mínimos, casi inexistentes, de un equilibrio sonoro que a veces raya en lo estático y, sobre todo, una ausencia total del conflicto tímbrico, rítmico, dinámico o armónico. En cambio, Stavans propone una serie de piezas ligeras, transparentes, de tendencia contemplativa, cuya ausencia de contrastes definidos permite una fácil audición, pero nada más. La interpretación del pianista Alberto Cruzprietto a estas *Piezas sentimentales* de Stavans es, como de costumbre, clara y precisa, pero lo cierto es que habiendo escuchado a Cruzprietto en otro tipo de repertorio, es evidente que no hay aquí música que represente un reto para su verdadero potencial como intérprete, que es muy superior a lo propuesto en estas piezas.

DARIAN STAVANS: *Piezas sentimentales*
Alberto Cruzprietto, piano
DSL LPA 01 200

En el ámbito de la producción discográfica reciente, es ciertamente más interesante el disco *Música mexicana para piano* en el que Gustavo Rivero Weber interpreta piezas de Ponce, Castro, Jordá y Ruiz Armengol. Una buena parte de esta música ha sido descartada por ciertos críticos con el despectivo nombre de *música de salón*, que en realidad no pasa de ser una descripción muy precisa del origen y destino de estas músicas mexicanas de clara raíz decimonónica. En estas versiones de Rivero Weber resalta con claridad esa curiosa mezcla de influencias francesas con elementos mexicanistas que fue el sello de casi todos los compositores mexicanos de fines del siglo pasado y principios de éste. En este sentido, son especialmente interesantes las piezas de Mario Ruiz Armengol, músico que ha transitado sobre todo en el ámbito de la música popular; la presencia de sus danzas y otras piezas en este disco es un saludable recordatorio en el sentido de que cuando Ponce, Castro, Villanueva, Perches, Jordá y sus contemporáneos componían piezas para piano, no necesariamente pensaban que su destino era la sala de conciertos. Bajo esta óptica, es interesante notar que Rivero Weber ha elegido interpretar estas piezas con un estilo más fuerte y decidido, menos lánguido y vaporoso, que el que suelen aplicar nuestros pianistas en sus versiones a esta música. Con ello, Rivero Weber parece querer recordarnos, atinadamente, que los contornos ligeros y ciertamente románticos de estas piezas no justifican que se les interprete como música informe y sin columna vertebral. Así, este disco viene a ser una interesante adición al catálogo de música mexicana para piano, y ofrece una oportunidad de comparación de temperamentos musicales con otro disco de contenido análogo ya reseñado en estas páginas, *Música mexicana de salón*, con interpretaciones del pianista Raúl Herrera.

MÚSICA MEXICANA PARA PIANO: Obras de Manuel M. Ponce, Ricardo Castro, Luis Jordá y Mario Ruiz Armengol.
RADUGA CD-GRW 001



¿Y HONEGGER?

¿Y Honegger?, nos preguntaron algunos amigos refiriéndose con razón a que también merecía que lo celebráramos con Milhaud en *Pauta 44* por su primer centenario de nacimiento. Sí, les dijimos, ¿y Honegger? ¿por qué no nos entregaron ustedes algo sobre el autor de *Pacific 231* y la *Sinfonía Litúrgica*? Ah verdad...

Perdón, Arthur, será para la próxima. Para alguna entrega próxima, se entiende, no para el próximo centenario de Honegger, al que llegará él, *Pauta* no.

FÁBULA Y CARICATURA DEL SAPO

De lo más fresco.
Sarcástico.
Boca dando saltos.
Buzón acuático.
Pobre
corneta afónica.
Músico despedido
de la Sinfónica.

Arturo Corcuera

LA MUSA INEPTA



Como aperitivo para esta entrega, La Musa Inepta ofrece a sus fans el siguiente anuncio, recortado de la incomparable revista *Tiempo Libre*, pero que sin duda es la responsabilidad del Señor Javier Vergara, editor:

Año de 1854,
ROBERT WAGNER
concibe las
primeras ideas
para...

Tristán
e Isolda

RECUERDE QUE ES MUY AMPLIA
NUESTRA COLECCIÓN
LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS

javier vergara editor

NUEVA DIRECCIÓN
KANSAS No. 181, COL. AMPLIACIÓN NAPOLES, C.P. 03040.
TEL. 022-0150, FAX 022-9211

Para que el lector no tenga que comprar el libro en cuestión, aquí le ofrecemos la información fundamental que contiene. En efecto, Robert Wagner concibió su *Tristán e Isolda* en 1854, poco antes de iniciar su brillante carrera en Hollywood y en la televisión. Días después del estreno de la obra, Robert Wagner se casó con Natalie Wood, famosa soprano que se había hecho célebre por su interpretación del papel titular en la ópera *West Side Story*, escrita por un rival de Wagner (pronúnciese Uágner). Meses después del matri-

monio, la feliz pareja se instaló en Venecia, pero la desgracia pronto truncó esta venturosa relación. Después de una juerga en una noche de carnaval, Natalie Wood cayó de una góndola al Gran Canal de Venecia, y nunca salió a flote. Después de la tragedia, Robert Wagner decidió no componer más óperas. En cambio, escribió un largo poema épico sobre su malograda esposa, al que tituló *Muerte en Venecia*. Años más tarde, el poema de Robert Wagner serviría como base para una ópera de Thomas Mann, una novela de Luchino Visconti y una película de Benjamin Britten.

La Musa Inepta agradece a Raúl Herrera el envío del material que a continuación presentamos con gran regocijo.

Allá por la lejana Baja California se publica un diario llamado *La Voz*. Lo que no se especifica es la voz de qué o de quién. El caso es que el miércoles 13 de agosto de 1992, *La Voz* publicó una nota sobre el escabroso asunto de la Orquesta de Baja California y los denodados esfuerzos gubernamentales por hacerla desaparecer. No es que en La Musa Inepta no estemos conscientes de que desaparecer orquestas es un deporte bastante socorrido por estos rumbos (recordar Filarmónica de la Américas, Sinfónica de Minería, Filarmónica del Bajío, Sinfónica de Veracruz, etc.), sino que en este caso nos parece especialmente conmovedor que una cancelación orquestal pueda, además, contribuir a la cultura general.

Como muestra citamos el mencionado artículo de *La Voz*:

“Para los gobiernos democráticos como el de Baja California, el avance de la educación es primordial, por lo que la posible desaparición de la sinfónica local sin duda será para bien de la cultura del Estado”.

Esta perla de sabiduría se debe a Cecilia Romero, secretaria del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Acción Nacional, quien de golpe y porrazo se ha convertido en punta de lanza de la política educativa del país. Sin ir más lejos, se afirma en los corredores del poder que el próximo Plan Nacional de Educación del licenciado Ernesto Zedillo contemplará, como uno de sus parámetros fundamentales, la desaparición de todas las bandas, marimbas, combos, grupos de rock, sonoras, coros, tambores, mariachis y demás conjuntos musicales que sean considerados nocivos para la educación del pueblo. (Sólo se salvarán, según los rumores, los tríos jarochos y el Quinteto Miseria).

Lo que no se ha confirmado del todo es el rumor de que, como parte de su plan de academización de la Universidad Nacional Autónoma de México, el

doctor Sarukhán va a mandar a todos los músicos de la OFUNAM a formar parte de las fuerzas inferiores de los Pumas.

En cuanto a la señora Cecilia Romero, se dice que en el caso de que el blanquiazul haga la chica en 1994, tendrá asegurada la Secretaría de Educación Pública o, cuando menos, la representación de México ante la UNESCO.

Acompañando su envío con una mirada de incrédula estupefacción, Isabel Oliver (ésta, la que sale en la tele hablando de música) nos permitió una muy fascinante reseña de un recital de Jean-Pierre Rampal, surgida de la mágica pluma de Gabriel Rodríguez Piña y publicada en las páginas de *Excelsior* el 25 de septiembre de 1992. De esta joya musicográfica extraemos lo más selecto para deleite del culto público de *Pauta*:

A Rampal, honestamente, le molesta la altura y el enorme grado de contaminación que hay en la atmósfera de la ciudad de México, aparte del vértigo y otras anomalías que en un momento determinado podrían llegar a representar factores contrarios a la calidad de sus ejecuciones, lo que sorteja con una muy bien cuidada dosis inspiratoria y espiritual, o algo así como la asunción de una actitud fundamental ante un aspecto tan importante de la vida, que la cultura occidental se ha encargado de deformar, pero que para él significa la palanca motriz de su arte. Para Rampal respirar no es un acto reflejo básico sino un sistema de mesurabilidad de la presión sanguínea que le obliga a dar a Mozart un registro de p a f sin rebuscar la sustancia sonora de la sonata en sol mayor KV 301.

Más adelante, el ilustre cronista nos informa que lamentablemente el recital de Rampal estuvo basado enteramente en música seria, y termina así su nota:

Pero finalmente el recital adquiriría tintes de relajamiento cuando Rampal, acompañado de Steele Ritter en el piano, terminara con un rag de Scott Joplin, el Vals del Segundo de Chopin y la Pieza en forma de habanera de Ravel, en medio del gozo y la alegría.

Nosotros, en medio del placer y la felicidad, nos permitimos informar, honestamente, que nuestra presión sanguínea indica entre otras cosas que, como es bien sabido de todos y sin rebuscar la sustancia gris de los estudiosos, el Vals del Segundo es original de Johann Sebastian Mastropiero.

Juan Arturo Brennan

LA MUSA INEPTA



EL MISTERIO DE LAS DOS NADIAS

En el índice del excelente libro de Juan Vicente Melo, *Notas sin música* (Fondo de Cultura Económica, Colección Popular # 428: México, 1990; Cuidado de edición: Ediciones de Buena Tinta; buena tinta, sí, pero pésimo cuidado), página 542, se lee “Boukinger, Nadia: 256” y abajito, de modo impecable, pues la k va antes de la l, “Boulanger, Nadia: 60”. La 60 nos enteramos de que, en su segundo viaje a Francia, José Rolón estudió con Paul Dukas y Nadia Boulanger. Y la 256, que José Rolón se fue a Europa, y, como Manuel M. Ponce y Aaron Copland, estudió con Dukas y Nadia Boukinger. ¿Habrá sido esto en el primer viaje de don José?

Puestos a investigar sobre el asunto, como ordena el ejemplo de nuestro colega Brennan, encontramos lo siguiente.

Nadia Juliette Boulanger (París, 1887-1978) fue, como sabemos, discípula ilustre de Gabriel Fauré, ganadora del Premio de Roma 1908 —el mismo que nunca pudo obtener Ravel— con su *Cantata La Sirène*, catedrática de la École Normale de Musique en París y directora del American Conservatory en Fontainebleau, compositora, directora de orquesta, pedagoga y una de las profesoras de composición más célebres de la historia de la música. Nadia Juliette Boukinger Boulanger (Marsella, a bordo de un buque, 1893-Rumania, 1984), de quien, por cierto, celebramos este año el centenario de natalicio, era su prima hermana por vía materna, para ella, y por vía paterna para la otra Nadia.

Entre los derrotados del Premio Roma de composición conquistado por Nadia Boulanger, se encontraba, muy triste, llorando, Nadia Boukinger. Al domingo familiar siguiente, Nadia Boulanger se puso a consolar a su prima y a convertirla en su primera alumna no sólo, ni principalmente, de composición, también, y sobre todo, de pedagogía de la composición musical. Al criticarle la partitura de su *Cantata Ulises*, la Boulanger más que enseñar a la

Boukinger cómo componer, le enseñó cómo enseñar a componer. Una foto familiar de esa época, que las sorprende ensombreadas y sonrientes ante el piano, revela un parecido físico asombroso.

Pasaron los años y Nadia Boulanger, abrumada de actividades y compromisos, pidió a su prima siamesa que fuera su asistente ante varios alumnos. Pero como la Boulanger era muy superior a la Boukinger, los alumnos que atinaban a darse cuenta de la sustitución, pues otros ni la sospechaban ni padecían, empezaron a reclamar a la Boulanger. Entre ellos estaban los revoltosos Manuel M. Ponce, José Rolón, Aaron Copland y, más tarde, Leonard Bernstein. Don José, en efecto, de acuerdo con datos precisos en los anales de la École, estudió durante su primer viaje con la Boukinger y hasta su segundo pudo notar la gran diferencia pedagógica y musicológica con la Boulanger. Cada vez que entraba la Boukinger al salón de clases en sustitución de la Boulanger, Pepe se unía a Manolo y Aaron, como más tarde Lenny, para armar tal alboroto en su orquesta de pupitres exigiendo a la Boulanger, que la Boukinger abandonaba el aula llorando, otra vez llorando.

Hasta que ya no quiso volver más.

Y se fue sin siquiera despedirse de la Boulanger, hacia quien sentía una mezcla comprensible de admiración y envidia, amor y odio, gratitud e ingratitud. Al recordarla tiempo después, Nadia Boulanger se limitaba a decir, con un movimiento de cabeza: "Los Boukinger siempre fueron conflictivos".

La Boukinger, por su parte, acabó sacando provecho de su experiencia pedagógica dedicándose a impartir cátedra de gimnasia rítmica en Rumania. Entre sus alumnas más célebres se cuenta Nadia Comanecchi. (Ya van tres Nadias).

Siguiendo el ejemplo de su envidiada prima Nadia Boulanger, Nadia Boukinger dio clases hasta muy avanzada edad, concretamente hasta que una noche helada en Rumania, bajó al gimnasio —pues vivía arriba del gimnasio— para hacer ejercicios de calentamiento, y murió, congelada y olvidada por la historia de la música, sobre la barra.

Joaquín Bemol

COLABORADORES

• **Gloria Carmona** (Guanajuato, 1936): véase *Pauta* 44.

• **Fabio Morábito** (Alejandría, 1955): véase *Pauta* 41.

• **José Antonio Robles Cahero** estudió en el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad de Cambridge y se ha especializado en la historia de la música mexicana. En 1990 recibió, con Juan José Escorza, el Premio Robert Stevenson de Historia de Música y Musicología Latinoamericana, otorgado por la O.E.A. Actualmente es investigador del CENIDIM.

• **Consuelo Carredano**: véase *Pauta* 44. Es investigadora del CENIDIM; recientemente publicó su libro *Felipe Villanueva (1862-1893)*.

• **Adriana Díaz Enciso** (Guadalajara, 1964): véase *Pauta* 44.

• **Ricardo Miranda**, Pianista y musicólogo, ha realizado estudios en México e Inglaterra. Ha ofrecido recitales de música mexicana en Barcelona, Washington D.C. y Londres. Como musicólogo es autor de ensayos sobre la música mexicana para piano de los siglos XIX y XX, así como del primer estudio a fondo sobre la obra de Rolón. Ha colaborado en el *New Grove Dictionary* y actualmente es maestro de piano e investigador del CENIDIM y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

• El compositor **Vicente Rojo Cama** (México, 1960) es cofundador del Grupo "Atte. La Dirección", dedicado a la multimedia, y miembro fundador del Centro Independiente de Investigaciones Musicales y Multimedia (CIIMM) y de la Sociedad Mexicana de Música Nueva (SMMN). Su música se ha presentado en diversos foros y festivales internacionales. Ha estudiado con Pierre Schaeffer, Guy Reibel, Alain Despres y François Bernard Mache.

• **Pablo Helguera** (México, 1971): véase *Pauta* 37-40.

• **Juan Arturo Brennan** (México, 1955): véase *Pauta* x.

• **Ramón Barce** (España, 1928) estudió con Messiaen y Ligeti. En 1958 fundó en Madrid el grupo Nueva Música y en 1964 el Círculo de Investiga-

ción Musical. Es autor de numerosos ensayos musicológicos (su último libro es *Tiempo de tinieblas y algunas sonrisas*, Alpuerto: Madrid, 1992) y ha compuesto abundante música de cámara. Pueden leerse otros textos suyos en *Pauta* 8 y 26-28.

• **Omar Corrado** (Rafaela, Santa Fe, Argentina, 1954) es musicólogo, docente e intérprete. Estudió composición con Etkin, Boulez, Ligeti, Carter, Nono, Stockhausen, Reich y obtuvo el Doctorado en Historia de la Música y Musicología en la Universidad de París IV-Sorbona. Ha ofrecido varios recitales de guitarra y actuado como solista con grupos de cámara y orquestas. Ha colaborado en revistas como *World New Music* y *Lulú*. Es autor de estudios sobre la obra de Juan Carlos Paz y Varèse.

• **Stefano Scodanibbio** (Macerata, Italia, 1956), excelente contrabajista y compositor, estudió en Pesaro y ha actuado en grupos de cámara ("Thin") y, sobre todo, como solista de música contemporánea. Son memorables los conciertos que ha ofrecido en México. Véase *Pauta* 4.

• **Tamara Martín** es licenciada en musicología, profesora, investigadora y crítica musical. Ha publicado numerosos artículos en periódicos y revistas cubanos y dos libros sobre la música coral. Fue asesora provincial de música en La Habana (1982-90) y actualmente es Secretaria ejecutiva de la Asociación de Músicos y Presidenta de la Sección de Musicología de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

• **Joaquín Bemol** (Santander, España, 1899) estudió informalmente violín con Sarasate y Kreisler, piano con Granados, bombos y platillos con Aranzueta y musicología con Adolfo Salazar. Es autor de numerosos ensayos publicados en gacetas caseras de Santoña, Transilvania, El Congo y Lagos de Moreno, y de "Las suelas de los dos pares de zapatos de Satie: estudio policiaco-topográfico-musicológico" y "46 segundos con Manuel de Falla" (inéditos).

• **Arturo Corcuera**: poeta peruano.

• **Roxana Juárez** (México, 1969), pintora e ilustradora, cuenta en su haber con varias exposiciones.

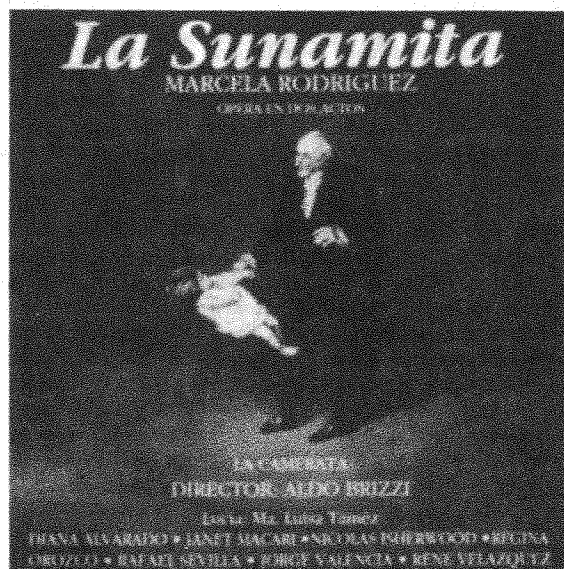
En su próximo número

pauta

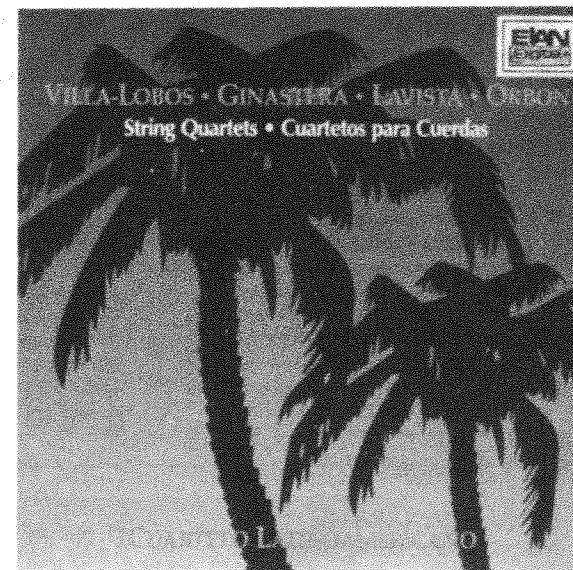
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará

- Cage: Satie
- Pécasson: Satie (1a. parte)
- Lan Adomian: Nancarrow
- Jiménez Mabarak habla de su música
- Álvaro Quijano: La vida es una cabina
- Jörg Herchet: Polifonía es tarea
- Víctor Rasgado: entrevista a Franco Donatoni

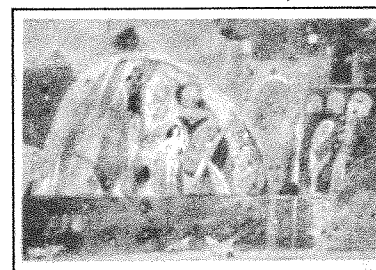


De venta en las principales casas de música



De venta en Sala Margolín

Daniel Catán Homenaje a Octavio Paz



La hija de Rappaccini ♦ *Mariposa de obsidiana*

Fernando de la Mora ♦ Encarnación Vázquez ♦ Jesús Suaste Filarmónica de la Ciudad ♦ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíballo en su casa o adquiéralo en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

- D No. 59 LARA, Ana
Hacia la noche para flauta sola amplificada
- D No. 55 LAVISTA, Mario
Ofrenda para flauta dulce tenor

FAGOT SOLO

- D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón
Laberinto de espejos

GUITARRA

- D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert
Elegía

PIANO SOLO

- A. No. 35 HALFFTER, Rodolfo
Dos ensayos para piano
- A. No. 36 IBARRA, Federico
Sonata II (1982)
- A. No. 38 IBARRA, Federico
Sonata III (1988)
Madre Juana
- A. No. 39 PAZOS, Carlos
Homofonías y Polifonías
- A. No. 37 QUINTANAR, Héctor
Cinco piezas para niños
- A. No. 40 CASTRO, Ricardo
Obras escogidas
- A. No. 41 VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX
Volumen I

ÓRGANO

- A. No. 42 GALINDO, Blas
Sin título

VIOLÍN Y PIANO

- D No. 60 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLA Y PIANO

- D. No. 67 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLONCHELO SOLO

- D. No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela
Lumbre

ARPA SOLA

- D. No. 69 MUENCH, Gerhart
Speculum Veneris

MÚSICA VOCAL
CANTO Y PIANO

- B. No. 25 HERNÁNDEZ MONCADA, Eduardo
Canciones al estilo de mi tierra

CORO A CAPPELLA

- C. No. 17 GALINDO, Blas
La Montaña
- C. No. 18 GUTIÉRREZ HERAS, Joaquín
De profundis para coro mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS
INSTRUMENTALES

- D. No. 68 DURÁN, Juan Fernando
El resplandor de lo vacío para flautas sopranino, alto y tenor de pico

- D. No. 58 HALFFTER, Rodolfo
Divertimento para nueve instrumentos

- D. No. 64 LAVISTA, Mario
Responsorio para fagot y percusiones

- D. No. 57 MUENCH, Gerhart
Tessellata tacambarensis No. 6 para violín, pianoforte, 2 maracas y 2 claves

- D. No. 56 NÚÑEZ, Francisco
Aspectos sexteto; flauta, clarinete, corno, violín violonchelo y contrabajo

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partitura

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partes

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partitura

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partes

- D. No. 66 TRIGOS, Juan Carlos
Cuarteto Da-Do para clarinete, saxofón, guitarra y bongós

ORQUESTA DE
CUERDAS

- E. No. 33 AREÁN, Juan Carlos
Epicedium in memoriam Augusto Novaro para orquesta de cuerdas y piano

- * GALINDO, Blas
Concertino para violín y orquesta de cuerdas

- E. No. 32 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Obertura para orquesta de arcos

- E. No. 29 MONCAYO, José Pablo
Homenaje a Cervantes para dos oboes y orquesta de cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

- * GALINDO, Blas
Suite para orquesta de cámara

- * IBARRA, Federico
Imágenes del quinto sol ballet en dos actos, para orquesta (1980)

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Sinfonía en un movimiento

- E. No. 34 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Concierto en Do para piano y pequeña orquesta (reducción para dos pianos)

- E. No. 31 LAVISTA, Mario
Aura paráfrasis orquestal de la ópera

- E. No. 35 LAVISTA, Mario
Clepsidra

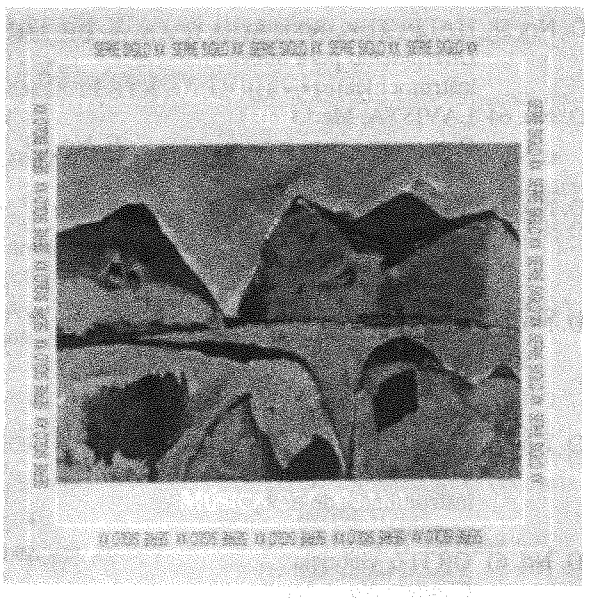
- E. No. 30 SANDI, Luis
Díptico

ÓPERA

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
La Güera, en tres actos, partitura de canto y piano

* Obras publicadas en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México.

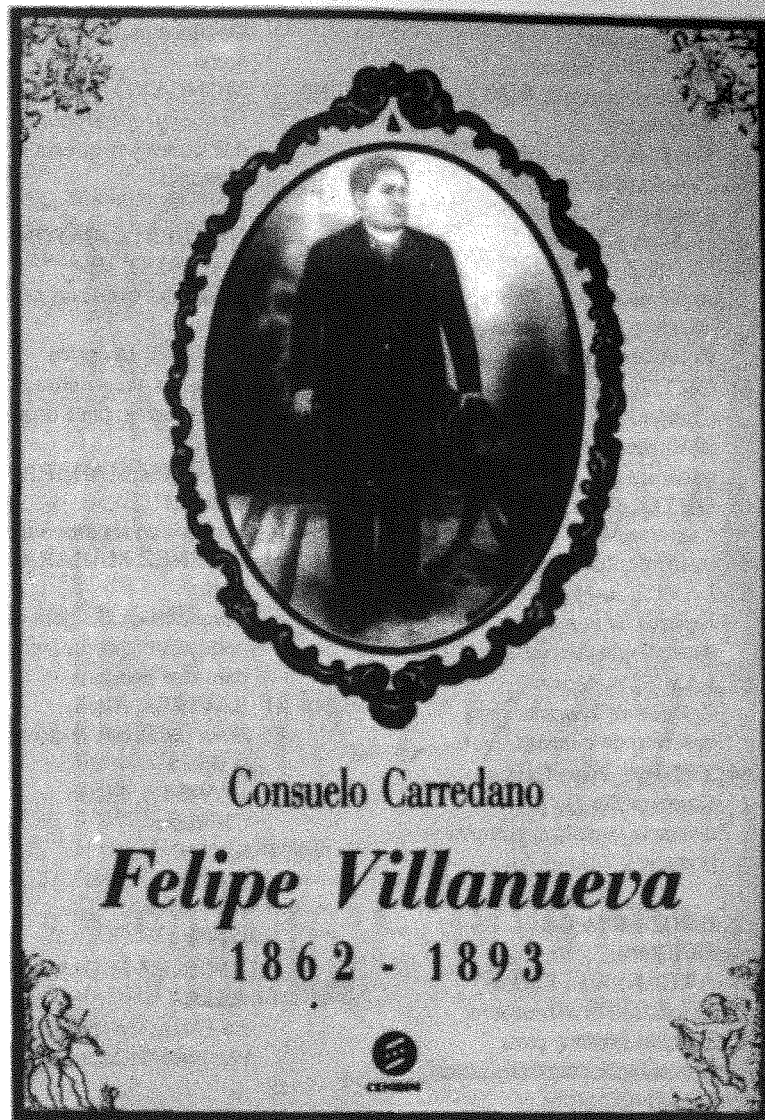
Joaquín
Gutiérrez Heras
MÚSICA DE
CÁMARA



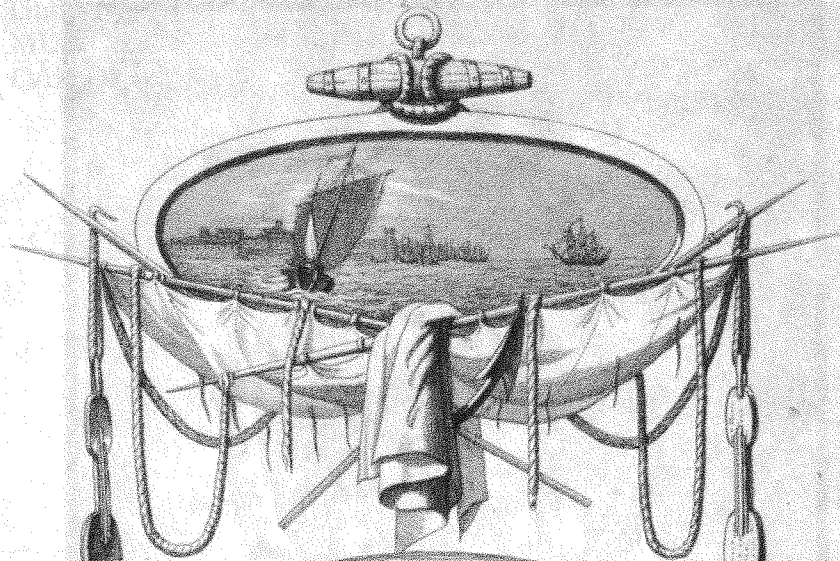
TRIO NEOS
Música Mexicana
Contemporánea



De venta en las
principales casas
de música



A mi amable discipula Srta MARIANA OLMEDO



CANCIONES

PARA VOZ Y PIANO

MELESIO MORALES

34.047

Preparado de los Editores

Fr. L. 50

MILANO. Stabilimento musicale F. LUCCA

HACIA UNA NUEVA **M**ÚSICA



Carlos Chávez

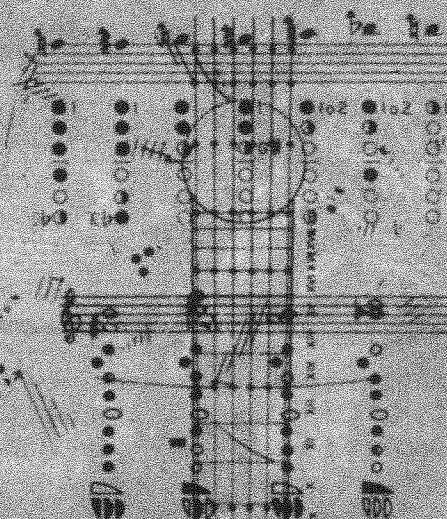


El Colegio Nacional

EL Alcaraván



NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES



FLAUTA OBOE CLARINETE ARPA
CUERDAS CONTRABAJO
GUITARRA



CENIM

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

HOMENAJES A ROSSINI Y MILHAUD

CELLETTI
MOCTEZUMA
DE GRAUN

SAUL BELLOW:
RETRATO
DE MOZART

MILHAUD
Y POULENC
SE CARTEAN

ÁLVAREZ
DEL CASTILLO:
HARNONCOURT
REDESCUBRE
A BEETHOVEN

GONZÁLEZ
DE SALCEDA
ROSSINI, MÚSICO
Y COCINERO

LAVISTA
EL ENCUENTRO
DE WAGNER
Y ROSSINI

NOTAS DE BRENNAN,
GLORIA CARMONA
Y FABIENNE BRADU

POEMAS DE MONTES DE OCA,
GARCÍA LÓRCA, RICO Y
DÍAZ ENCISO

HELGUERA:
TARTA PARA ROSSINI

MILHAUD:
AUTOBIOGRAFÍA



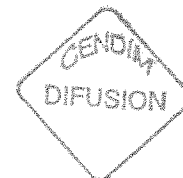
44



OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1992

\$ 15,000

LECCIÓN DE MÚSICA



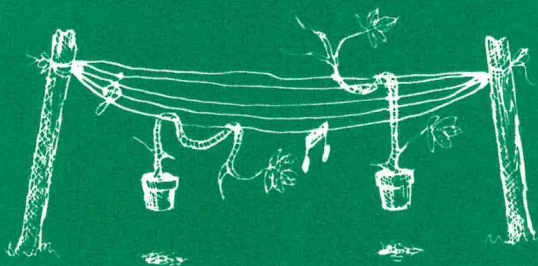
Los compositores del presente necesitan grandes campos de experimentación para desarrollar nuevas aptitudes instrumentales. Es muy natural que por el momento no se vean síntomas de nuevas producciones, si los artistas están lejos de los instrumentos y los únicos que los conocen son los ingenieros. No habría existido jamás la música para piano si este instrumento no hubiera llegado nunca a las manos del artista.

Sólo proporcionando a los compositores y artistas la manera de conocer y familiarizarse con los nuevos medios se empezará a ver el nacimiento de nuevas formas de arte(...)

La colaboración de los ingenieros y los músicos deberá ofrecer, en pocos años, un material apropiado y práctico para grandes ejecuciones musicales eléctricas. La increíble "armonía de timbres" en que se obtenga la gradación más perfecta del color del sonido; la valorización de la intensidad de los planos que den una perspectiva sonora efectiva; la articulación de los ritmos más complicados; la melodización más delicada y variada. Todo esto darán los medios eléctricos de producción sonora.

Carlos Chávez (1937)

Tomado de: Carlos Chávez, *Hacia una nueva música*, El Colegio Nacional, México, 1992. Edición, prólogo y notas de Gloria Carmona.



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA