

pauta

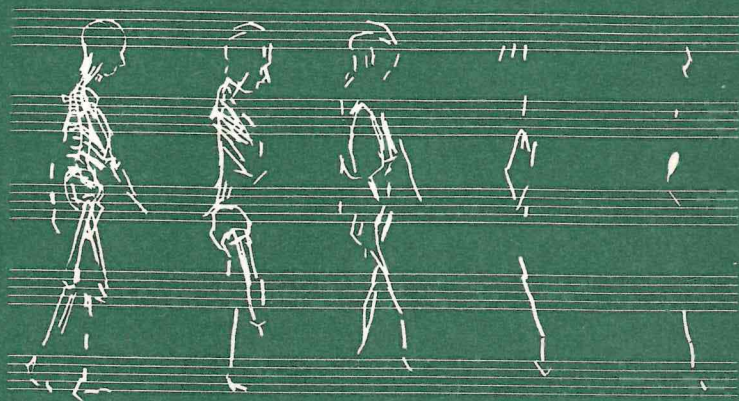
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ANECDOTARIO DE BRAHMS

SCHUBERT POR SAAVEDRA Y SOLARE

GIL- ORDÓÑEZ: PICASSO Y EL BALLE

DE LA COLINA: MITOS MUSICALES



SALVADOR TORRE: LA MÚSICA EN EL SIGLO XX

POEMAS DE LIZALDE, BRACHO, LEÑERO, MORENO VILLARREAL Y GARCÍA ASCOT

MARTÍNEZ: LA MÚSICA DE LAS ESFERAS • NOTAS DE BRENNAN Y HELGUERA

OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1997



64



\$ 20.00

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

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Fernando García Torres
Coordinador General de Música

José Antonio Robles Cahero
*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 / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona /
Consuelo Carredano / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Rodolfo Halffter (†)
Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Juan Villoro*

Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: \$ 20.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.
Suscripción anual: \$ 70.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.
Distribución: **Claudia Martínez Tárrega** y **Yael Bitrán**, *Coordinación de Información
y Difusión, CENIDIM.*

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

CENIDIM / Centro Nacional de las Artes/ Torre de Investigación, 7º. piso /
Calzada de Tlalpan y Río Churubusco / Col. Country Club /
04220 México, D. F. / Tel. 420 44 15 / Fax: 420 44 54.

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

CENIDIM
DIFUSION

Vol. XVI, No. 64, octubre, noviembre, diciembre de 1997

SUMARIO

Presentación	3	Carmen Leñero Un poema	43
Anecdotario de Johannes Brahms	5	Rafael Martínez Armonía: la música de las esferas	46
Jomí García Ascot A Brahms	13	Juan María Solare El otro Franz Schubert	50
José de la Colina Cinco mitos musicales	14	Eduardo Lizalde Doppelgänger	53
Ángel Gil-Ordoñez Picasso y el ballet	18	Leonora Saavedra Der Doppelgänger	55
Jaime Moreno Villarreal Un poema	24	NOTAS SIN MÚSICA	
Felipe de Jesús Entrevista a Salvador Torre	26	Luis Ignacio Helguera Arreola en el camerino de Stravinsky y otras notas	67
Coral Bracho Un poema	34	Juan Arturo Brennan Discos	70
Salvador Torre La ejecución instrumental en la música del siglo XX: evolución, técnica y pedagogía	35	LA MUSA INEPTA	
		Juan Arturo Brennan	74

7JUN64R002-47

Tercera de forros:
Lección de música
por Alfred Brendel

Pautas de Sandra Pani

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

Juan Rulfo, "Luvina".

PRESENTACIÓN



Durante todo el año *Pauta* ha querido rendir un mínimo homenaje a Johannes Brahms en su centenario luctuoso, publicando diversos artículos y ensayos sobre la vida y obra de este enorme e inspiradísimo compositor alemán. Su música recorre sutilmente los diferentes registros y emociones del alma humana: desde las poderosas y brillantes construcciones formales de su obra orquestal hasta la más depurada intimidad de sus últimas composiciones, como los *Intermezzi* para piano y las sonatas para clarinete y piano, en las que es patente el empleo de una audaz armonía que por momentos suspende las funciones tonales en aras de una ambigüedad tonal anunciadora de una música por venir. Si bien encontramos huellas de su legado tanto en los primeros cuartetos de cuerda de Arnold Schoenberg como en la música temprana de Julián Carrillo, no podemos considerar la obra de Brahms como una música renovadora en el sentido en que lo fue la de Richard Wagner. Sin embargo, es necesario recordar aquí el largo ensayo en el que Schoenberg analiza fragmentos de la obra brahmsiana para demostrar, en contra de la opinión corriente, que Brahms sí fue, en el orden armónico, un innovador.

El artículo de Solare, el poema de Lizalde y el certero texto analítico de Leonora Saavedra recuerdan otro aniversario: los doscientos años del nacimiento de Franz Schubert. Este originalísimo compositor nos dejó una música única en su concepción armónica. Pienso que fue el primer autor en emplear secuencias armónicas basadas en una armonía no-funcional. En no pocas ocasiones sus enlaces armónicos sólo tienen sentido en función de un

parámetro musical: el color. Habría que esperar casi cien años para encontrar otra música, de estilo muy diferente, en la que el color armónico desempeña un papel fundamental: me refiero a la música de Debussy, que guarda una secreta relación con la de Schubert. Los acordes “flotantes” del impresionista francés se encuentran también en el romántico austriaco.

En este último número del año, la poesía se hace presente en las voces de García Ascot, Moreno Villarreal, Coral Bracho y Carmen Leñero, y la narrativa corre a cargo de José de la Colina —amigo fiel de *Pauta*— y sus notables mitos musicales.

Una entrevista a Salvador Torre, talentoso flautista y compositor mexicano, un ensayo de él mismo sobre la interpretación de la música del siglo XX, una amena reseña sobre la relación de Picasso con el ballet que nos hizo llegar el director de orquesta español Gil-Ordóñez, el texto de Rafael Martínez sobre Platón y la armonía de las esferas, así como las infaltables reseñas y musas ineptas de Brennan, la lección de música de Alfred Brendel —pianista schubertiano por excelencia— y las pautas de Sandra Pani completan esta entrega de *Pauta*.

Mario Lavista

ANECDOTARIO DE JOHANNES BRAHMS (1833-1897)



Traducción de Juan Almela

[Contaba William Mason (1829-1908), pianista norteamericano:]

Una tarde de principios de junio de 1853, Liszt pidió que acudiéramos al Altenburg a la mañana siguiente, pues esperaba la visita de un joven de quien se decía que tenía gran talento como pianista y cuyo nombre era Johannes Brahms...

Al llegar, ya estaban en la sala de recepción Brahms y [Eduard] Reményi [violinista húngaro muy viajado (1830-98), a quien Brahms sirvió de acompañante en una jira en 1852]... Me dirigí a una mesa sobre la cual había algunos manuscritos de música. Eran composiciones de Brahms todavía inéditas, y me puse a hojear la que coronaba la pila. Era el Scherzo en mi bemol menor para piano, op. 4; recuerdo que la escritura era tan ilegible que pensé que si hubiera de estudiarlo tendría que empezar por copiarlo. Finalmente bajó Liszt y, después de algo de conversación general, se volvió hacia Brahms y le dijo: “Nos interesa escuchar algunas de sus composiciones, si está usted dispuesto y en condiciones de tocarlas”. Brahms, que estaba visiblemente muy nervioso, protestó diciendo que le era imposible tocar en semejante estado de desconcierto...

Viendo que no adelantábamos, Liszt se dirigió a la mesa y, echando mano a la primera pieza, el ilegible scherzo, dijo: “Bueno, tendré que tocar” y colocó el manuscrito en el atril del piano...

Leyó maravillosamente, acompañándose de una continua y audible crítica de la música, lo cual pasmó y encantó a Brahms... Poco después alguien le pidió a Liszt que tocara su propia sonata, obra muy nueva por entonces y que Liszt apreciaba mucho. Se sentó sin vacilar y empezó a tocar. Al avanzar llegó a una parte muy expresiva de la sonata, donde siempre concentraba gran emoción, esperando especial interés y simpatía de sus oyentes. Al echar una ojeada hacia Brahms, advirtió que dormitaba sentado.



[Escribe Max Graf (1873-1958), crítico austriaco:]

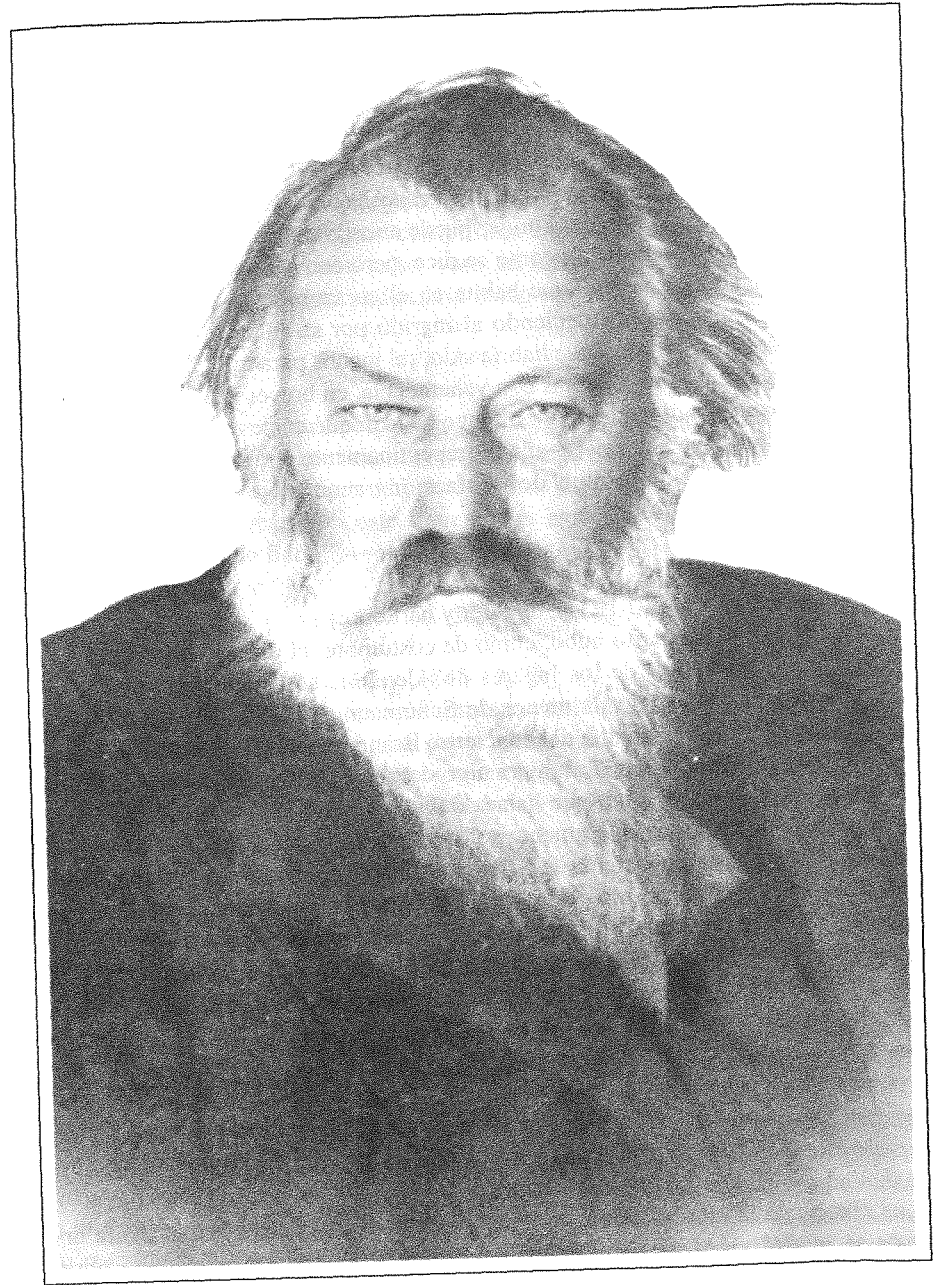
La puerta [de la taberna] volvió a abrirse, dejando entrar una ráfaga de nieve y a tres parroquianos más. En contraste con los demás que acababan de llegar, hacían muchísimo mejor juego con el ambiente; el trío incluía a una prostituta muy conocida, habitante de aquella sección vieja y oscura de la ciudad. La escoltaban gigolos y todos estaban muy tomados. Se sentaron a una mesa junto a Brahms y sus amigos y pidieron bebidas, como si no tuvieran bastante. De pronto, por encima de la conversación, la “dama” interpeló a Brahms: “Profesor, tóquenos alguna músicaailable”. Tuve la impresión de que lo conocía, lo cual no era improbable, pues Brahms, igual que Beethoven, mostraba cierta dualidad en sus compañías, entre los idealistas y la variedad más brusca que se halla en calles oscuras y poco frecuentadas. En todo caso, se levantó y con paso lento y decidido se dirigió al viejo piano desafinado apoyado a la pared sucia, donde se puso a tocar valsos, cuadrillas, melodías casi todas pasadas de moda y anticuadas muchísimos años. La dama que tan notablemente había conseguido poner a tocar a Brahms bailó con sus amistades, y otros se agregaron. Brahms tocó sin cesar durante una hora, volvió a su mesa, pagó y se fue. Muchas veces he pensado que el propietario del establecimiento debería haber colocado una placa en recuerdo de aquella tarde: “Brahms tocó músicaailable en esta taberna”.

Al otro día fui al café que yo frecuentaba, donde hallé a un viejo caballero que había estado en el grupo de Brahms la noche anterior. Se llamaba Bela Haas y era un hombre de sociedad, acomodado, famoso por su ingenio. Le pedí que me dijera qué habría empujado a Brahms a tocar músicaailable para semejante compañía, y me contestó: “En verdad a mí también me sorprendió y se lo pregunté a Brahms. Respondió que, siendo muchacho, en Hamburgo, solía tocar noches enteras en lugares así; tocaba músicaailable para marineros borrachos y sus chicas. El lugar le recordó aquella época y se puso a tocar las piezas de todas las noches en Hamburgo”

* * *

[Joseph Viktor Widmann (1842-1911), periodista suizo amigo de Brahms, contó:]

Una mañana temprano marchábamos por el camino junto al lago que lleva de Beatenbucht a Merlingen, y no sé por qué hablamos de las mujeres y de la vida familiar. Dijo Brahms: “Perdí mi ocasión. Cuando lo deseé no pude ofrecerle a una esposa lo que me hubiera parecido adecuado”. Al preguntarle si quería decir que le había faltado confianza en su capacidad de sostener con su arte a mujer e hijos, re-



Johannes Brahms.

plicó: "No, no es eso. Pero cuando me hubiera gustado casarme mi música era silbada en las salas de concierto, o al menos recibida con frialdad glacial. Por mi parte, lo sobrellevaba muy bien, pues sabía su valor y que algún día se volverían las tornas, de modo que cuando después de los fracasos entraba en mi cuarto solitario, no padecía. ¡Qué va! Pero si en tales momentos hubiera tenido que enfrentarme a los ojos interrogantes y angustiados de una esposa confesándole otro fracaso, ¡me habría sido insoportable! Pues una mujer puede amar cuanto se quiera al artista que es su marido, incluso creer en él, como se dice, pero aun así no puede alcanzar esa perfecta certidumbre de vencer que habita en el corazón de él. Y si ella quisiera consolarme... la mujer compadeciendo al marido por su falta de éxito... ¡uf! No quiero ni pensar en el infierno que habría sido, ¡al menos para mí!"

Brahms pronunció estas palabras con vehemencia, en breves frases cortadas, con aire tan desafiante e indignado, que no se me ocurrió qué contestar...

"Ha valido más que sea así" —añadió repentinamente Brahms, y al minuto siguiente lució su expresión habitual de satisfacción tranquila.

* * *

[Sir George Henschel (1850-1934), director y barítono:]

El día anterior al concierto hubo, como de costumbre, el último ensayo general, al cual en la mayor parte de los lugares de Alemania se deja entrar al público. Brahms tocó el Concierto en la menor de Schumann y dio muchas notas falsas. Llegada, pues, la mañana del día del concierto, Brahms se dirigió al teatro a practicar. Me había pedido que me le reuniera algo después para que ensayara con él las canciones, tuyas por supuesto, que habría de acompañar para mí en el concierto. Cuando llegué lo encontré enteramente solo, trabajando, cuanto podía, la Fantasía coral de Beethoven y el concierto de Schumann. Estaba muy sofocado y, deteniéndose un momento al verme a su lado, dijo con su expresión infantil y confiada en los ojos: "¡Es de veras una lástima! La gente esperará esta noche oír algo especialmente bueno y seguramente les voy a ofrecer un revoltijo horrendo. Le aseguro a usted que hoy podría tocar, con la mayor facilidad, cosas mucho más difíciles, con mayores extensiones de dedos, por ejemplo mi propio concierto, sólo que estas sencillas tiradas diatónicas me exasperan. Me la paso diciéndome yo solo: 'Pero cálmate, Johannes, y toca bien'. No sirve de nada y es realmente atroz".

* * *

En un ensayo de la Filarmónica... en que se ejecutaba una de sus serenatas, la orquesta se mostró visiblemente inquieta, mostrando su desaprobación de la obra.

Brahms avanzó hacia el podio y dijo: "Caballeros, me doy cuenta de que no soy Beethoven —pero soy Johannes Brahms".

* * *

Joachim, con pocas y bien elegidas palabras, nos pedía no perder la oportunidad de beber a la salud del máximo compositor cuando, sin dejarle acabar la frase, Brahms se puso en pie de un salto, vaso en mano, y pidió: "¡Bien dicho! ¡A la salud de Mozart!" —y echó a andar, brindando con todos nosotros.

* * *

"Sí, señores", observó [su huésped en Coblenza] solemnemente, en tanto los presentes guardaban un silencio casi reverencial, aspirando el aroma de un Rauenthaler añejo que había sido reservado para el final de la comida, "Lo que es Brahms entre los compositores, lo es este Rauenthaler entre los vinos". "¡Que traigan entonces una botella de Bach!" —exclamó Brahms.

* * *

[La pianista inglesa Florence May (1845-1923):]

Era un gran andarín y amaba apasionadamente la naturaleza. En primavera y verano acostumbraba levantarse a las cuatro o las cinco de la mañana y, después de hacerse una taza de café, salir a los bosques a disfrutar de la deliciosa fresca tempranera. Aunque hiciese mal tiempo hallaba algo que admirar y disfrutar.

"Nunca me aburre", contestó un día a quien comentó el efecto depresivo de la lluvia continuada, "también me gusta. Hasta cuando llueve encuentro simplemente otro tipo de belleza"...

"¿Cómo perfeccionarme mejor?" le pregunté un día. "Debe usted ir continuamente al bosque" —me respondió, queriendo que tomase literalmente lo que me decía.

* * *

Después de muchas horas de vagar [por los bosques de Viena], entró con sus amigos en una posada y pidió café negro. El café era de achicoria —economía que practican muchos cocineros—, lo cual a Brahms no le gustaba. Llamó a su mesa a la propietaria y le preguntó: "Estimada anciana, ¿no tiene usted achicoria?" Cuando respondió que sí, él continuó en tono todavía más amable: "¡No es posible!

alto y bastante pomposo que llevaba un chaleco blanco... le preguntó a Brahms antes del concierto, con tono condescendiente: "¿Y dónde nos va a conducir esta noche, señor Brahms? ¿Al Paraíso?"

Brahms: "Me tiene sin cuidado que dirección tome usted".

* * *

Brahms conocía —y asimismo ellos a él— a todos los niños del vecindario, y cuando salía a pasear por el campo se llenaba los bolsillos de dulces y estampitas, y se divertía con los afanes de los pequeños descalzos que, conociéndolo, corrían tras de él al llegar, a ver qué conseguían. "El que salte ganará una moneda", decía, y sacando un puñado de dulces que imitaban monedas austriacas, lo mostraba fuera del alcance de ellos. Empezaba a caminar cada vez más rápido, alzando más y más la mano, seguido de niños que corrían y saltaban, hasta que iba dejándoles ganar premios.

* * *

[Frederic Lamond (1868-1948), pianista inglés:]

Recuerdo a Bülow reprochándole a Brahms el haber enviado por correo, y ni siquiera registrado, el manuscrito de la cuarta Sinfonía, del cual no había copia. "¿Qué habríamos hecho si se pierde el paquete?" El compositor contestó: "En tal caso habría tenido que escribir otra vez la sinfonía".

* * *

Brahms recibió el telegrama [que anunciaba la muerte de Clara Schumann] en Viena; el funeral sería en Endenich, cerca de Bonn, y la enterrarían junto a su esposo. Brahms viajó a Francfort del Meno para allí trasbordar, pero en Francfort un empleado ferroviario le hizo tontamente tomar el tren que corría por la orilla derecha del Rin, en vez de por la izquierda, con el resultado de que Brahms llegó a Endenich tarde para el funeral. La pena y la rabia le hicieron sentirse enfermo. Él, que jamás había estado malo ni un día, no se reconoció al verse en el espejo a la mañana siguiente. Había sufrido un ataque de ictericia por la noche.

* * *

Brahms iba a asistir al funeral de su viejo adversario Bruckner en octubre de 1896, pero a la puerta de la catedral volvió sobre sus pasos. "Qué importa" —se le oyó decir. "Pronto le tocará a mi ataúd".

JOMÍ GARCÍA ASCOT

CERCA

A Brahms

Sabio de bosques claros
enciendes en tu luz el vuelo desatado
de la sombra serena,
y por tus ojos cielos desdoblados
cantan el aire en vilo
donde beben, como caballos libres,
los árboles del gozo
—en esta precisión abandonada
donde mi corazón, suelto, navega.

No conozco tus valles, la pradera
que late en tu mirada,
no sé del aire que tu rostro llena,
señor de la manera
en que la sombra sube
hacia la luz que espera.

Sé, viejo amigo lejano, que me llegas
en este vasto vuelco de mi vida
ya alta y prisionera
y que la tarde, aquí, se me desata
y que me das recuerdos que no tengo.

Tomado de: *Antología personal (poesía)*, CNCA, Lecturas Mexicanas, Tercera Serie: México, 1992.

CUATRO MITOS MUSICALES



JOSÉ DE LA COLINA

N.º IV. Sirenas

Moderament animé

2 BAMBOS FLÜTEL

BAJONOS

2 OBOES

CLARINETES EN LA

1.º Y 2.º BAJONOS

LAS SIRENAS

Otra versión de la Odisea cuenta que la tripulación se perdió porque Ulises había ordenado a sus compañeros que se tapanan los oídos para no oír el péfido si bien dulce canto de las Sirenas, pero olvidó indicarles que cerraran los ojos,

y como además las sirenas, de formas generosas, sabían danzar...

2.º BAJONOS

1.º SOPRANO

3 MEZCLA SOPRANO

A page of a musical score for the piece 'Las Sirenas' by José de la Colina. The score is written for a large orchestra and includes parts for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings, and vocalists (soprano and mezzo-soprano). The music is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Moderament animé'.

ORFEO

Habiendo perdido a Eurídice, la lloró largo tiempo, y su llanto fue volviéndose canciones que encantaban a todos los ciudadanos, quienes le daban monedas y le pedían encores. Luego fue a buscar a Eurídice al infierno, y allí cantó sus llantos y Plutón escuchó con placer y le dijo:

—Te devuelvo a tu esposa, pero sólo podrán los dos salir de aquí si en el camino ella te sigue y nunca te vuelves a verla, porque la perderías para siempre.

Y echaron los dos esposos a andar, él mirando hacia delante y ella siguiendo sus pasos...

Mientras andaban y a punto de llegar a la salida, recordó Orfeo aquello de que los Dioses infligen desgracias a los hombres para que tengan asuntos que cantar, y sintió nostalgia de los aplausos y los honores y las riquezas que le habían logrado las elegías motivadas por la ausencia de su esposa.

Y entonces con el corazón dolido y una sonrisa de disculpa volvió el rostro y miró a Eurídice.



Orfeo encantando a los animales. Grabado antiguo.

ROSA DE TOKIO

En el corazón de la selva de las Filipinas, avanzando penosamente por las sendas fangosas y culebreantes, los soldados norteamericanos ofan en la radio portátil esa hermosa voz femenina, que, llegada del enemigo Tokio y entre piezas de swing y blues, les predecía en un perfecto inglés la derrota y el final de la gran potencia de los Estados Unidos.

El comandante norteamericano prohibió que se escucharan las emisiones de Tokio, pero el soldado encargado de la radio, enamorado de la voz, la escuchaba a escondidas.

Y, siendo muy patriota, al final de la contienda solicitó un consejo de guerra y se acusó él mismo de alta traición.



Dibujo de Sandra Pani.

TONGOLELE EN EL CIELO

La bailarina Tongolele, cuyas danzas llamadas exóticas estremecieron nuestra adolescencia, llegará a la proximidad del Cielo, pero San Pedro no querrá autorizar su entrada.

—Tu cuerpo es vehículo de pecado —dirá el santo portero— y tus bailes ponían lujuria en los hombres.

—Pero, San Pedrito, ¿soy yo culpable del cuerpo que Dios me dio y de la imaginación de los hombres?

Discutirán y finalmente dirá San Pedro:

—Bien, pero voy a probarte, porque necesito saber si tienes o no pensamientos pecaminosos que podrían corrompernos el Cielo. Mira ese puente que pasa sobre un infierno antes de llegar a la verdadera entrada celestial. Cruzarás ese puente, y si en el trayecto tienes una sola idea pecaminosa, caerás al fuego eterno.

—Ay, San Pedrito, tengo miedo de mí misma. ¿Por qué no me ayudas vigilándome los pensamientos?

—Bueno, mujer, echa a andar, yo te observo.

Tongolele emprenderá el trayecto del puente tan distraída en imaginar las gracias y delicias del Cielo que no advertirá que (la fuerza de la costumbre) le tongolelean las caderas a la manera de sus bailes.

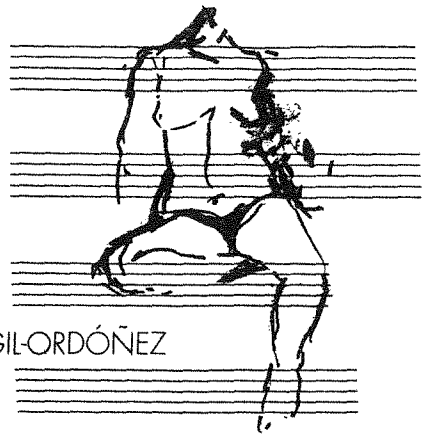
Y San Pedro, yendo atrás con la mirada fija en cada uno de los movimientos de Tongolele, antes de llegar a la mitad del puente, trastabillará y caerá al infierno.



Tongolele.

* Del libro *Tren de historias* que por estos días pondrá en circulación Editorial Aldus.

PICASSO Y EL BALLE



ÁNGEL GILORDÓÑEZ

“La pintura no es más que búsqueda y experimento. Nunca me planteo una pintura como obra de arte. Todas ellas son búsquedas. Busco incesantemente y en esta búsqueda hay una secuencia lógica. Es un experimento en el tiempo.”

Con estas palabras, un Picasso de 75 años nos revela en voz alta su actitud frente al proceso de creación. Hagamos un poco de memoria y situemos este espíritu inquieto en el París de principios de siglo. Presentémosle de la mano de Varèse a Cocteau, por tanto a Diaghilev, Satie, Stravinsky, y, por supuesto, a nuestros Ricardo Viñes y Manuel de Falla. Permitamos que su primera esposa, la bailarina Olga Kokholova, añada unas gotas de Chanel al conjunto y, en vez de agitarlo, dejémoslo reposar. La combinación no puede ser más perfecta.

Desde su primera aventura en *Parade* (1917) hasta su más comprometida en *Mercur* (1924), Picasso, fascinado desde niño con el mundo del disfraz y el espectáculo —el circo y los toros en primer plano—, va a vivir un idilio con el ballet. Serán años de música por todas partes: ensayos con pianistas repetidores y orquestas en el foso, y conversaciones interminables con compositores, directores de orquesta, coreógrafos y bailarines. Para todos ellos habrá retratos. El contacto con este nuevo mundo va a despertar en él esa escondida faceta teatral, y con su personalidad arrolladora, acabará influyendo en todo. En esta época, a la que pertenecen *Parade*, *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella*, su entrega fue exhaustiva a la creación de obras originales: telones, decorados y vestuario. Sin embargo, a partir de 1924 sus colaboraciones serán aisladas y de menor dedicación, y en la mayoría de los casos utilizará obras inicialmente creadas para otros fines. Es el caso de *Le train bleu* (1924), *Le rendex-vous* (1945), *L'après midi*

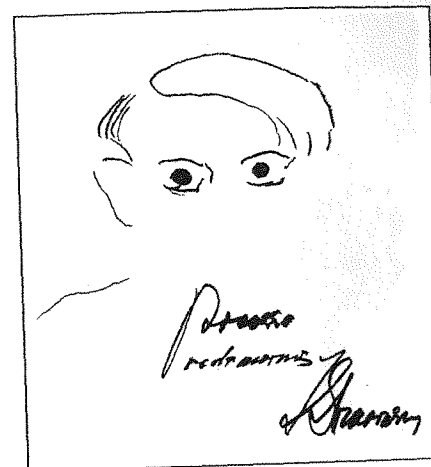
d'un faune (1922 y 1960) e *Icare* (1962). *Cuadro flamenco* y *Mercur* fueron creados en esos primeros años de experimentación y gran interés por la escena, y por menos conocidos, merecen más detenimiento.

Suite de danzas andaluzas

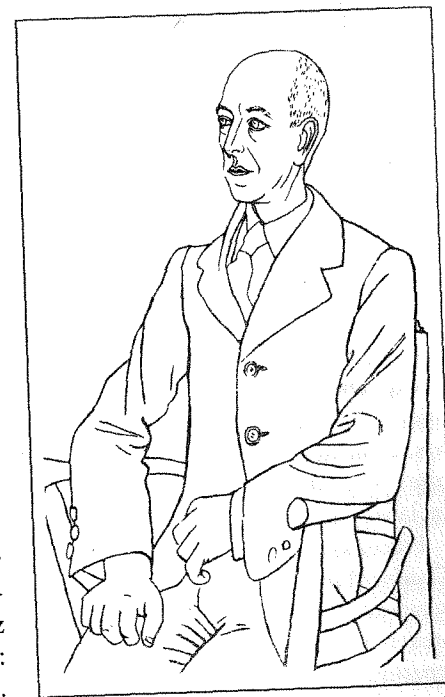
La pasión de Picasso por la raíz popular española enlaza a la perfección con la preocupación de Falla por reflejar en sus obras un nacionalismo musical auténtico, promulgado por su maestro Felipe Pedrell. Propiciada por Serge Diaghilev, director de los Ballets Rusos, la unión de estos dos andaluces universales da como resultado *El sombrero de tres picos* (1919), uno de los hitos de nuestra cultura. La mejor muestra de lo que Adolfo Salazar ha designado como “españolismo integral”.

Después de *Pulcinella* (1920), Diaghilev vuelve otra vez la mirada hacia España, y en esta ocasión utilizará el flamenco de fondo musical. Naturalmente, el artista malagueño, a quien le encanta el canto andaluz —según cuentan, cantaba con voz baja y acompasada, “por bajines”—, se apunta a la nueva aventura: *Cuadro flamenco* (1921). Sin embargo, el resultado va a ser diferente al de *El sombrero de tres picos*.

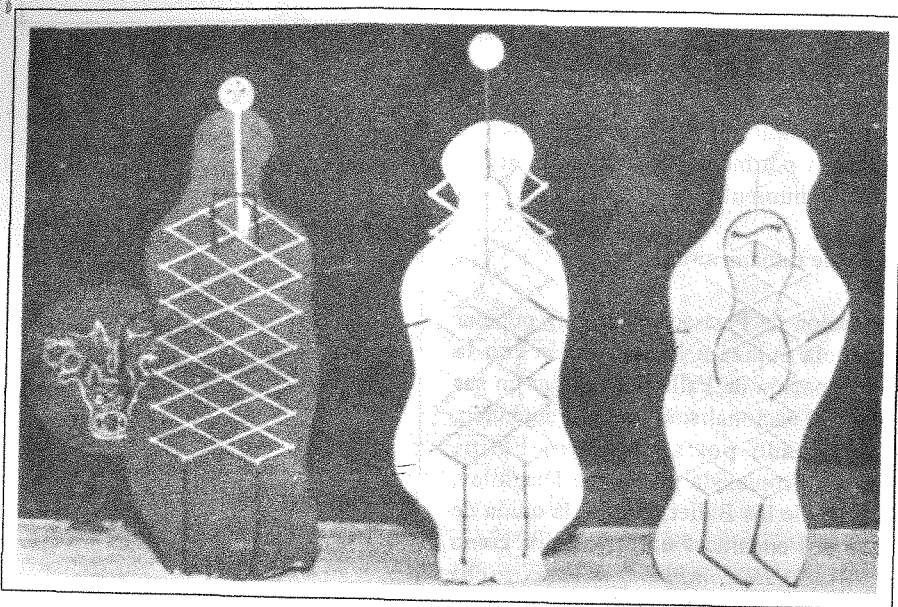
El director ruso quiere que Stravinsky —¿por qué no, Falla?— repita la experiencia de *Pulcinella*, pero esta vez nada de arreglar y orquestar “Pergolesis”: hay que entrarle a la seguriya gitana. Nada menos. Se recorren juntos todos los



Picasso por Stravinski.



Manuel de Falla por Picasso.

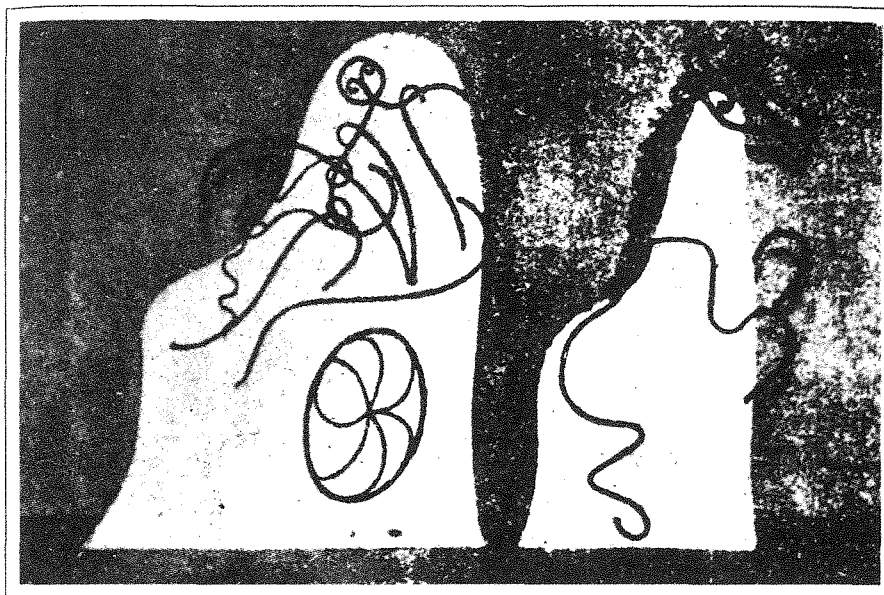


Diseño de Picasso para *Mercure*.

tablaos de Madrid y Sevilla en busca de un cuadro de artistas, y cuando Diaghilev lo ha encontrado, el compositor dice que no, argumentando que esa música perdería toda su esencia con la menor modificación. De esta manera, el canto, la guitarra y las palmas —sin aditivos—, se convertirán en los únicos protagonistas musicales de *Cuadro flamenco*.

Esta “Suite de danses andalouses”, como figuraba en el programa, constaba de los siguientes números: La malagueña, Tango gitano, La farruca, La jota aragonesa —capricho de Diaghilev, seguramente—, Alegrías, Garrotín grotesco, Garrotín cómico y Sevillana. Más de una docena de artistas se reunían en el elenco de bailarines, cantantes y guitarristas. Entre ellos María Dalbaicín —bautizada así por Diaghilev— y Maté el Sin pies —personaje escapado de un esperpento de Valle-Inclán—, encargado del Garrotín grotesco.

Precedida por la *Scheherazade* de León Bakst con música de Rimsky-Korsakov, *Cuadro flamenco* se estrenó en el Teatro de la Gaiete Lyrique de París el 22 de mayo de 1921 con muy buena acogida de público. Posteriormente fue también representada en Londres, pero no llegó a incluirse de manera permanente en el repertorio de los Ballets Rusos.



Diseño de Picasso para *Mercure*.

Un ballet “Deco”

Douglas Cooper en su excelente libro *Picasso Theatre* afirma que el artista se sirvió del ballet como “laboratorio” donde experimentar nuevas técnicas y posibilidades expresivas, las cuales aplicaría posteriormente en su obra individual.

En 1924 se van a combinar una serie de circunstancias que permitirán a Picasso abordar su proyecto más personal y ambicioso: *Mercure* “*Poses plastiques*”. Las cinco producciones de ballet de los años anteriores —todas con Diaghilev— le alientan en lo que será su mayor experimento. Además tendrá dos excelentes compañeros con los que ha compartido otras aventuras, y que le ofrecerán su apoyo incondicional: su amigo el gran bailarín y coreógrafo Léonide Massine —para quien Falla escribió la *Farruca* de *El sombrero de tres picos*— y Erik Satie, el compositor de *Parade*.

Esta vez, Massine es el único responsable de la coreografía y además bailará el papel protagonista. El arte del gran bailarín se pondrá a disposición del pintor, quien quiere estudiar las posibilidades del cuerpo para crear una serie de “Poses plastiques”: imágenes plásticas vivas en movimiento que den como resultado un cautivador espectáculo visual. El tema del ballet, tomado de la mitología clásica

—estamos en plena vena neoclasicista, Falla ha estrenado *El Retablo* un año antes— nos muestra una serie de episodios relativos a la voluble personalidad del dios Mercurio: mensajero de los dioses, dios de la fertilidad, pero también mago, timador y defensor de los maleantes.

Satie, gran admirador del artista malagueño, recibió siempre de buen grado las propuestas de éste, y probablemente fue el compositor con el que Picasso encontró mayor afinidad estética. Desde su primer encuentro, Satie queda seducido con las ideas del artista. En *Parade* éstas acabaron por prevalecer sobre las de Cocteau —autor del libreto—, y ayudaron a que la música ocupara un lugar más relevante del que se proponía originalmente. Acerca de *Mercure*, Satie dice: “Es un espectáculo puramente decorativo en el que he intentado interpretar musicalmente la maravillosa contribución de Picasso”. Que mejor componente para un espectáculo “decorativo” que una “musique d’ameublement”, como el compositor gustaba designar su propia música.

No es casual que al año siguiente del estreno de *Mercure* se celebre en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Antonio Gallejo, en su gran trabajo *Manuel de Falla y El Amor Brujo*, propone el ballet de Falla como muestra de “proto Art Déco”, lo que refuerza la idea de que posiblemente este movimiento afectó a las demás artes más de lo que imaginamos.

Mercure es heredero directo de *Parade*, y, no por azar, con el mismo compositor, Picasso abre y cierra un ciclo de siete años de intensas colaboraciones con el ballet. La obra se crea dentro de un espíritu sin pretensiones, satírico e irreverente, que la música de Satie subraya magníficamente trasladándonos al ambiente del “music-hall” y del cinematógrafo. Con una plantilla orquestal del tipo de las utilizadas en nuestras zarzuelas, el compositor escribe una instrumentación “delgada” como, también satíricamente, el director de orquesta Ernest Ansermet definió la de *Parade*. No faltan los toques de humor protagonizados por el fagot y la tuba, ni el ambiente circense de la caja, el bombo y los platillos.

La obra comienza con una divertida marcha con esencias de “rag”, que nos anuncia el tema del protagonista, Mercurio. De los doce números del ballet hay que



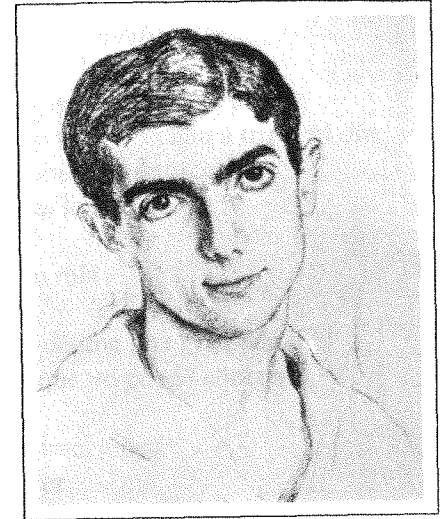
Satie por Picasso.

destacar la *Danse des Grâces* (*Mouvement de Valse*), con la que se abre el segundo cuadro. Hay en ella un pasaje con el tema en los contrabajos que nos recuerda a otra obra divertida e irreverente, la cual, a pesar de los esfuerzos de su autor por mantenerla como juguete personal, se le escapó de las manos: *El Carnaval de los animales* de Camille Saint-Saëns. Para relajarse después del vals, las Gracias toman un baño (*Bain de Grâces. Très calme*) acompañadas por la cuerda, eso sí “con sordina” y “sans aucune nuance” para evitar sobresaltos. En tiempo de marcha, como al inicio, finaliza la obra con el *Rapt de Proserpine*.

Mercure fue estrenado en el mes de junio de 1924 en el Théâtre de la Cigale, dentro de las “Soirées de Paris” de la condesa Etienne de Beaumont. Sin pretenderlo, desde el ensayo general este ballet dio lugar a un sonado escándalo, aireado por algunos jóvenes miembros del recién formado grupo surrealista, quienes acusaron a Picasso de traidor. Después del estreno, una carta de “Hommage à Picasso” en el *Paris-Journal*, firmada por artistas e intelectuales —entre ellos Poulenc, Auric y varios “viejos” surrealistas—, contrarresta la intransigencia de los “jovencitos” y tranquiliza las conciencias de todos.

Intentos de un nuevo idilio

A partir de *Mercure* el interés de Picasso por el ballet empieza a decaer. Años antes, sin embargo, pudo haberse producido su continuidad con la música por otras vías. Retrocedamos a 1922, año en que Diaghilev es nombrado director artístico de la Ópera de Montecarlo y establece allí sus Ballets Rusos. En su nuevo puesto está obligado a programar ópera y quiere contar con la colaboración del pintor malagueño. Hay varios intentos, pero sin resultado. No es la primera vez que el espíritu innovador y burlón de Picasso supera la capacidad de riesgo de Diaghilev —al fin y al cabo, empresario—, y el artista está empezando a cansarse de este tira y afloja. En esta época se dieron las condiciones perfectas para que Picasso hubiera entrado de lleno en un mundo de nuevas experiencias, cuyo resultado podría haber sido el comienzo del idilio con otro gran espectáculo: la ópera.



Leonid Massine por Léon Bakst.

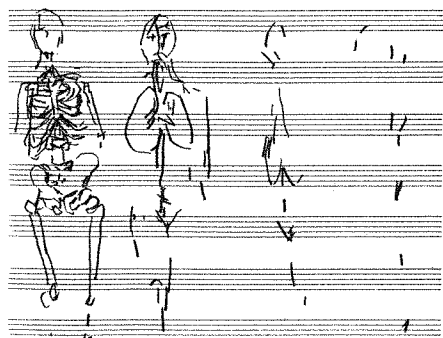
JAIME MORENO VILLARREAL

UN POEMA

No escucho música
antes me tapo los oídos, intento oír
en la respiración, en el tambor de la cama
la sangre, algo percutido en sus resortes
y rasco la pared como tañendo
un manotazo al aire, pero no, no escucho
ni siquiera esta boba melodía de acentos
no leo poesía
ya nada, no compongo nada, las dos manos
sobre la tapa de los sesos, sobre
las tapas de los pianos de las casas de música
yo busco un ritmo así, recluso, soberano
dañable por el hacha, maderamen, uf
bebo un poco, me pongo a veces a bailar
mi perro viene en torno levantando
las manitas, lo tomo, lo agarro de las patas
y lo lastimo, ¿así que tú sí oyes
una música?, mi poema no, no tiene música
sólo puede seguir el verso lamentable
de lo que ya no escucho, falsos pasos

cadencias para no caer
perdiendo mi equilibrio de hombre
el suelo a la hora en que los pájaros, en punto
—las cinco treintaicinco a.m.— echan a trinar el día
desde el macizo de bambúes, y retorcerme
alzando dos muñones, es lo que queda
lo que dejé de oír
esta voz citerior pero no mía
que dice ahora
no me pidan que cante, dénme una gran pared
que no la abarque, una que no pueda abrazar
ni calentar ni merecer
una sorda pared sin abstracciones
una que no pueda morder
sólo sé recogerme en la callada
podría escribir toda mi vida
¿y esto es aún deseo? ¿palpitar en las sienas,
en los oídos, la muñeca, oír latidos
en el colchón, el tórax, el estómago?
¿prender el radio, la televisión, el tocadiscos
para ya no dejar de oír?

FELIPE DE JESÚS



ENTREVISTA CON SALVADOR TORRE

El maestro Salvador Torre, flautista y compositor, egresó del Conservatorio Nacional de Música de México. Tuvo como maestros a Gildardo Mojica, Judith Johansen, Mario Lavista, Daniel Catán y José Suárez, entre otros. Se graduó con las más altas menciones en flauta, música de cámara y composición. Durante 1984 y 1990 trabajó en París al lado de Pierre-Yves Artaud, Josihisa Taire, Michel Zbar, Sergio Ortega, Alain Louvier, Betsy Jolas, entre otros, y obtuvo el Primer Premio de composición, Primer Premio por unanimidad en Flauta, Diploma de composición electroacústica e hizo un posgrado en pedagogía instrumental. Sus obras se han estrenado en lugares como la Gran Sala del Centro Georges Pompidou en París, en el Internationales Misikinstitut en Darmstadt, Alemania, en el Festival Internacional Cervantino y en el Foro Internacional de Música Nueva en México. Como flautista, posee un repertorio que abarca desde la música del siglo XVII hasta la de nuestros días. En su labor pedagógica, es catedrático del Conservatorio Nacional de Música, del Conservatorio de Música del Estado de México y de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

—En un ambiente saturado de músicos que estudian instrumentos que permiten más lucimiento, como el violín, el piano o la guitarra, ¿por qué al decidir ser músico, escogió la flauta?

—Fue totalmente circunstancial, porque pasé toda mi infancia en una provincia muy cerrada, muy tradicionalista, así que tocaba yo lo que conocía, y alguna vez se atravesó una flauta en mi camino. Posiblemente lo que yo debí de haber seguido en la carrera de música eran las percusiones, pero lo habría hecho también por pura

L'ETOILE I.D.H. (Hommage à J. Cage)

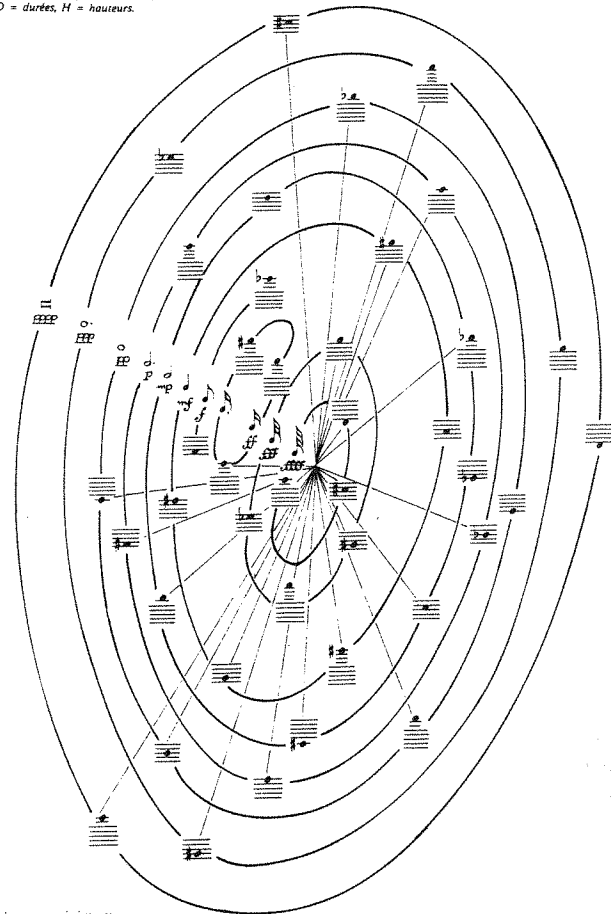
S. TORRE
(1988)

John CAGE est un compositeur américain né en 1912 et dont l'importance est immense. Il est un grand novateur, c'est par exemple lui qui a inventé le piano préparé et il est à l'origine du mouvement nommé "minimaliste".

Souvent ses partitions sont comme de très beaux tableaux.

Dans cette petite pièce composée dans l'esprit de John Cage pour deux joueurs minimum, vous pouvez constater que presque tout est possible. Mais pas tout ! Lisez bien les instructions, écoutez vous bien mutuellement, le résultat (à chaque fois différent) sera aussi un peu votre œuvre à vous !

L'étoile IDH veut dire que les notes disposées sur la partition constituent comme des constellations (Cage a composé une œuvre avec la carte du ciel, et I = intensités, D = durées, H = hauteurs.



- deux joueurs minimum
- à chaque groupe de notes (cercles) sont données une durée et une intensité précises.
- parcours : dans le sens des aiguilles d'une montre dans le sens inverse des aiguilles d'une montre en partant du centre. Quand on aura fini on peut, soit repartir du centre, soit revenir des extrêmes au centre.
- séparez chaque note. Prenez du souffle en fonction de la note à jouer.

L'étoile I.D.H. (1988) de Salvador Torre.

circunstancia. Lo cierto es que si hubiera de escoger ahora entre los instrumentos, lo más seguro es que escogería la flauta. No sé... ahora sé que hay instrumentos más completos, más ricos, o más adaptados a mi personalidad pero, bueno, ya no es tiempo de andar cambiando.

—¿A eso se debe entonces que como compositor no toma especialmente a la flauta como medio de expresión? Es notable la importancia de sus obras que incluyen flauta pero no son mayoría.

—Sí: tengo bastantes obras para flauta pero más bien por la cuestión gremial. Es decir que, bueno, mis compañeros son flautistas, mis maestros también, y entonces ellos mismos me piden obras o yo me siento motivado también para componerlas... entonces estoy ya cansado... no, no cansado pero ya no quiero componer más para la flauta, tal vez un rato más y ya.

—¿Cuál es su criterio al seleccionar una obra para interpretarla?

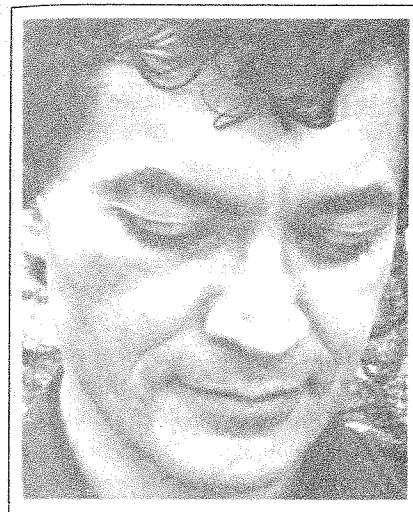
—Hay varios aspectos a considerar pero digamos, en orden: primero es el gusto que tiene uno de la obra en primera instancia; ya analizándola, ver si plantea un juego musical interesante en sí mismo. Creo que hay ciertas obras clave por las que uno siente una atracción, como por ejemplo la *Secuencia* de Berio: al principio no le veía ni pies ni cabeza y como que más bien empecé a practicarla por curiosidad y adentrándome en la obra pude ver que realmente es una obra maestra y digamos que iba yo allí en una dirección inversa.

—¿Existe un carácter al que deba de ceñirse una obra para que sea buena para la flauta en particular, tomando en cuenta, por ejemplo, la sensualidad inherente a su sonido?

—No tanto el carácter: más bien las cuestiones técnicas. En la flauta casi todo se puede hacer prácticamente sin límites aunque, no sé... por ejemplo, es evidente que el primer *Capricho* para violín de Paganini es totalmente intocable en la flauta. Sin embargo, creo que el instrumento es como el medio para dar lugar a la música, entendida ante todo como un lenguaje. En ese sentido veo mi instrumento como el medio para resolver problemas... musicales, se entiende: uno está con su instrumento muchas horas al día. En fin, creo que la sensualidad se queda relegada o al menos yo no la siento inmediatamente. Por otro lado, pues es evidente que sí, en términos generales me parece que hay una sensualidad en el timbre del sonido, y por eso es que en el *Preludio a la siesta de un fauno* es la flauta la que lleva la voz por ese timbre, pero al tocarla no estoy pensando para nada en la sensualidad: más bien pienso en problemas técnicos, que si el sonido, el ataque, el decrescendo, o que si voy a llegar al final de la respiración...

—¿Qué tanto se ha desarrollado el repertorio para la flauta en el siglo XX respecto al del siglo XIX?

—Es que en el siglo XIX no existe la flauta fuera de la orquesta, salvo raras ex-



Salvador Torre.

cepciones como las *Variaciones sobre la bella molinera* de Schubert, un Concierto y una Sonata de Reinecke... creo que es todo lo que hay auténtico para flauta. Pasando a nuestro siglo, yo creo que en todos los instrumentos se ha buscado abrir un poquito más la paleta expresiva en la segunda mitad del siglo. En la primera mitad más bien se desarrolla la herencia del XIX: Debussy utiliza la flauta de una forma totalmente novedosa porque explora ante todo el timbre, pero no deja de ser la misma flauta que ya conocíamos desde el siglo XVIII. En el caso del uso que de la flauta hace Varèse en 1936, si mal no recuerdo, hay a partir de allí una búsqueda conducente a una serie de innovaciones en el sentido

de la integración del "ruido" y todos los periféricos del sonido a la música como una forma de ensanchar las posibilidades sonoras. Los ruidos dejan de ser elementos extramusicales para pasar a constituir parte integral del discurso sonoro. No creo que esta tendencia de la nueva instrumentalidad sea un efectismo; tal vez lo fue en los sesenta porque fue un periodo de búsquedas, pero me parece que ahora ya deberíamos estar familiarizados con este tipo de sonidos y tomarlos como elementos musicales. El compositor los aprehende como materia prima, el auditor como elementos sonoros capaces de establecer un lenguaje. Creo que a la flauta le ha ido muy bien en esta prueba por sus posibilidades instrumentales. Esto conduce a su renacimiento como vehículo de nuevas posibilidades gracias a Debussy, a Ravel... y ya se presta a otro tipo de cosas por el cambio estilístico de la música, consecuente con el cambio de pensamiento que se ha producido en el cambio de siglo: al cambiar la estética de la música cambian también los instrumentos aunque estos en sí sigan siendo los mismos.

—¿Cuáles son de sus propias obras las que más le gustan?

—Para decir lo primero que me viene en mente, quizás sería *Nautilus*. Me parece que es una obra redonda, que está bien, me gusta. En ella la referencia sería el mismo Nautilus, el caracol marino como fenómeno de la naturaleza que nos brinda el espiral. Además, yendo más allá de la cuestión visual, del aspecto físico del instrumento, el sonido del corno también nos remite mucho al caracol, a un medio marino. También me satisface mucho la que se llama *Sin título*. Como que es un

PROMENADE
(d'après A. Boucourechliev)

Monsieur HENRI CHOUKCHIEFF est né en Belgique, en 1925, mais depuis 1959 réside à Paris. Il est l'auteur de plusieurs œuvres pour piano, dont "Promenade" (1958), "Cinq études pour piano" (1960), "Cinq études pour piano" (1961), "Cinq études pour piano" (1962), "Cinq études pour piano" (1963), "Cinq études pour piano" (1964), "Cinq études pour piano" (1965), "Cinq études pour piano" (1966), "Cinq études pour piano" (1967), "Cinq études pour piano" (1968), "Cinq études pour piano" (1969), "Cinq études pour piano" (1970), "Cinq études pour piano" (1971), "Cinq études pour piano" (1972), "Cinq études pour piano" (1973), "Cinq études pour piano" (1974), "Cinq études pour piano" (1975), "Cinq études pour piano" (1976), "Cinq études pour piano" (1977), "Cinq études pour piano" (1978), "Cinq études pour piano" (1979), "Cinq études pour piano" (1980), "Cinq études pour piano" (1981), "Cinq études pour piano" (1982), "Cinq études pour piano" (1983), "Cinq études pour piano" (1984), "Cinq études pour piano" (1985), "Cinq études pour piano" (1986), "Cinq études pour piano" (1987), "Cinq études pour piano" (1988), "Cinq études pour piano" (1989), "Cinq études pour piano" (1990), "Cinq études pour piano" (1991), "Cinq études pour piano" (1992), "Cinq études pour piano" (1993), "Cinq études pour piano" (1994), "Cinq études pour piano" (1995), "Cinq études pour piano" (1996), "Cinq études pour piano" (1997), "Cinq études pour piano" (1998), "Cinq études pour piano" (1999), "Cinq études pour piano" (2000), "Cinq études pour piano" (2001), "Cinq études pour piano" (2002), "Cinq études pour piano" (2003), "Cinq études pour piano" (2004), "Cinq études pour piano" (2005), "Cinq études pour piano" (2006), "Cinq études pour piano" (2007), "Cinq études pour piano" (2008), "Cinq études pour piano" (2009), "Cinq études pour piano" (2010), "Cinq études pour piano" (2011), "Cinq études pour piano" (2012), "Cinq études pour piano" (2013), "Cinq études pour piano" (2014), "Cinq études pour piano" (2015), "Cinq études pour piano" (2016), "Cinq études pour piano" (2017), "Cinq études pour piano" (2018), "Cinq études pour piano" (2019), "Cinq études pour piano" (2020), "Cinq études pour piano" (2021), "Cinq études pour piano" (2022), "Cinq études pour piano" (2023), "Cinq études pour piano" (2024), "Cinq études pour piano" (2025).

C'est un peu comme ces paysages de verre que l'on peut habiller comme l'on desire. Sans Promenade comme dans l'Élysée, un "habiller les notes" avec des dièses et des bémols ordinaires, on les superpose librement, et voilà de "Promenade".

La beauté de recueillir devient encore une fois de cette situation.

Très lent $\text{♩} = 42-60$

Reproduit avec l'assentiment des Éditions Transatlantique, 39 rue Janyah de Meaux, 75018 Paris.

— solo ou à plusieurs
— pour les flûtes, que sont notées avec les notes qui sont dans la portée.
— on peut commencer et s'arrêter quel endroit et dans n'importe quelle direction, solo ou à plusieurs, sans que cela change la direction ou l'axe ou le tempo.
— quand on joue à plusieurs, le premier flûtiste commence avec un groupe de notes notes, et il les répète jusqu'à ce qu'il les aient tous notés, à ce moment là, le 2^e flûtiste peut commencer, avec le même groupe de notes notes, à l'instinct d'un "ritourne" de 1 note ou plus change l'axe). Une fois que tout est noté et que les notes sont jouées, on change pour un autre "ritourne" et ainsi de suite, sans que cela soit lié aux groupes de notes, sans que cela change l'axe ou le tempo, de droite à gauche, de gauche à droite ou par groupes, cette répétition à l'instinct de "ritourne".
— pour finir, cette que commencent, donc le 1^{er} flûtiste "joue" à ce que tout soit noté et les notes notes, sans que cela soit lié aux groupes de notes notes.
— on peut faire aussi à l'instinct.

Promenade para una o varias flautas de Salvador Torre.

trazo, sumamente espontáneo... hace una referencia a todas esas pinturas en que quieres ver un poco de información en la tarjeta y lo único que dice es "sin título". La referencia es pictórica, claro está. De hecho su título es *Tres acuarelas para diecisiete flautas* y más que música es "pintura de la música". Aquí no utilicé papel pautado sino hojas en blanco en las que apliqué una técnica pictórica: nada más lancé sobre ellas algunas gotas de tinta. Mi intención es representar el silencio por medio del espacio en blanco, y los trazos realizados representan el sonido en sí, por lo que ya no empleo los signos convencionales de la escritura musical.

—¿En qué piensa al componer?

—Hay una necesidad de proponer algo que uno tiene en mente, en la imaginación o en el sentir y quiere compartirlo a los demás. Si yo tengo una idea o a veces ni siquiera una idea, sino una vaga imagen, un color, una textura o lo que sea y me parece interesante, entonces la tomo y viene la partitura por la necesidad de escribirlo para expresarlo. También he trabajado de otras maneras: escogiendo una proporción fija y dentro de ella escribir la música. Puedo parecer un poco más programático en el sentido de tener un premodelo, un plano. Muchos compositores trabajan así, por ejemplo los franceses.

—¿Qué tanto se alimenta su música de influencias extramusicales al componer?

—Bueno, creo que puedo estar más cerca de la arquitectura que de la pintura o

de la literatura. No sé... el manejo de los espacios, de las proporciones, de los pesos de los materiales, del equilibrio de las fuerzas... como que eso me da cierta idea de cómo puede ser una obra: equilibrada, con los pesos bien repartidos. En la arquitectura es el espacio y en la música es el tiempo... pero me parece que son bastante similares. Y evidentemente que todo lo que está relacionado con los números es otra influencia constante en mi obra: como son expresión de proporciones pues me apasionan muchísimo, así como cuando están ya relacionados con cierta esotería como el I Ching o por ejemplo con la sabiduría mesoamericana... me impacta. Ahora, por cierto, estoy muy metido en la relación que tienen los mayas con los números.

—¿En alguna obra en particular?

—Sí: es un Concierto para flauta. Sobre todo en la forma de la pieza, he decidido por ejemplo que toda la obra va a tener doscientos sesenta compases divididos entre cinco, es decir, dividirla en secciones de cincuenta y dos compases a su vez divididas en cuatro partes de trece compases. El año ritual del calendario maya tiene doscientos sesenta días, y son trece los cielos de los mayas y los nueve estadios del inframundo según el Xibalbá. A tal grado los mayas estaban obsesionados con esto que adaptan la historia a los números y no al revés. Esa necesidad de medir el tiempo, su simplicidad, el tiempo como espirales, cosa que me apasiona como todas las formas que tienen que ver con espirales. En ese sentido hay una búsqueda de aproximación a lo que son las formas naturales o biológicas, porque estoy utilizando números que expresan lo que nos rodea, las proporciones de la naturaleza o de la biología o del crecimiento, o el tan mentado big bang, expansión o no expansión, evolución o involución...

—¿Podemos suponer entonces que tanto los números como la música o más bien en general el arte es una expresión de la vida?

—Sí, definitivamente, porque para poder definir la música de las estrellas hubo que descubrir primero las matemáticas para poder expresar ese movimiento estelar, cósmico, del que forma parte la vida misma. Sin embargo, está claro que para mí cada obra es un mundo en sí mismo y en cada caso implica una reflexión de un tipo particular. Mi obra *Dualidad* para chelo solo, que estrenó Álvaro Bitrán hace dos años, salió muy redonda dentro de su propia estructura, su propia propuesta. Hablando en términos tradicionales, diríamos que es un conjunto de segmentos asociados... es muy tradicional en el sentido de que establece un principio de contrastes, un principio dialéctico. En la música occidental es muy importante la búsqueda del contraste para relevar una sección. Pero si no hablamos desde el punto tradicional, habremos de referirnos a un sistema somático, no jerárquico, porque no hay partes más importantes que otras. No quiero decir que haya una "democracia de los sonidos" como de alguna manera lo veía Schönberg, sino que me resisto a tener

que hacer una obra que tenga un clímax y que el clímax esté en determinada parte. La idea es encontrar el sistema que comunica todos esos elementos por cualquier lugar. En consecuencia, como que eso hace que sea necesario oír la totalidad de la pieza para después asirla como auditor pues el auditor es el que tiene de alguna manera que armar las cosas.

—*Hablando de la composición de una obra para un instrumento que no toca ¿cómo trabajó para saber qué se puede, qué no se puede hacer, qué recursos instrumentales está aprovechando? ¿Hubo un trabajo con el intérprete?*

—En el caso de *Dualidad* primero acudí a manuales de orquestación y a mucha música que he oído tanto en vivo como en grabaciones. Una vez hecha, se la entregué a Álvaro y le dije: “Seguramente hay muchas cosas que corregir. En tal caso háblame en cualquier momento, estoy dispuesto totalmente”; por eso es importante revisar las propias obras, de preferencia con la asesoría del intérprete y bueno, no puede uno editar sin haberla tocado antes, sería algo muy riesgoso porque en la actualidad se ha ampliado mucho la paleta de los instrumentos y ahora sí hay que probar todo lo que se escribe. Sinceramente, me sorprendí, pues Álvaro me habló después de haber trabajado la pieza y me dijo “creo que hay dos o tres que son mínimas... aquí qué es lo que quieres que haga”, pues quizá no supe cómo escribirlo. “Pues quiero esto”, “ah, pues se escribe así...”, en fin, cosas que eran detallitos. No creo la carrera ganada porque si pienso en el futuro hacer otra obra para cuerdas ya saldrán otras inquietudes, otros retos. En el caso de *Nautilus* hice un poco más de trabajo con el intérprete, aunque de cualquier modo hice mis apuntes y llegué a hacer la partitura completa, pero después trabajé con el instrumentista y casi deshice esa primera partitura: quité muchas cosas... más bien reescribí todo.

—*Para finalizar ¿cómo ve el panorama social de la música, tanto la respuesta de los músicos para hacer música nueva, del público para interesarse por ella, de las autoridades o de las asociaciones para apoyar proyectos como grabaciones o conciertos? O más personalmente, ¿cómo le ha ido en ese sentido?*

—Uno siempre quisiera más. El público, las autoridades y los organizadores de conciertos siguen teniendo la idea de que la música contemporánea es una cosa exótica, rara y no pasa de ahí. En el caso de las autoridades, por desgracia ven muchas veces que hay tres personas en la sala y dicen: esto no sirve para nada porque no atrae público, entonces no programo música contemporánea porque se me vacía la sala. Aparte de todas las implicaciones financieras que representa una sala vacía para el dueño de una sala o un productor, o una gente que apoya económicamente, se forma un círculo vicioso de no programar música contemporánea porque no atrae público, y el público no asiste porque no tiene la posibilidad de oírla, de familiarizarse con ella. Por otro lado hay que decir que vivimos en una época de masificación, que exige productos para ser consumidos y entre más fácil digerirlos es

mejor, porque en consecuencia es más vendible a mayor número de gente; eso también va en contra de la música contemporánea porque es considerada como algo totalmente intelectual, cerebral, compleja, y entonces no funciona en este contexto. Pero eso se piensa, porque no se dejan guiar a esos lenguajes, porque no se incita al público a hacerlo. Refiriéndonos a los intérpretes, debo señalar que suele haber un interés del mismo músico cuando le interesa conocer nuevos lenguajes, música nueva, otras propuestas. Ellos mismos están ávidos de más producción, sobre todo en el caso de los instrumentos para los que hay poco repertorio... están como acechando a los compositores para que en el momento en el que salga algo de inmediato quieren tocarlo. Ahora paso a lo que son ya organizaciones de músicos que fomentan la creación de obras nuevas. Yo formo parte de la Sociedad Mexicana de Música Nueva en la que se han hecho algunas cosas: lo más reciente es un disco con obras de compositores miembros. Es una buena forma de difundir la música. Hay que entender que la música contemporánea es la expresión de nuestra época y la situación de nuestra época no es nada fácil ni es color de rosa como quieren pensarlos y hacerlo ver los medios masivos de comunicación. Como consecuencia, el arte contemporáneo es un arte complejo. Además, no podemos negar la historia, a los grandes maestros de la música y nosotros hacer una suite a la Bach, porque Bach ya la hizo maravillosamente bien; pretender seguir haciendo lo mismo sería simplemente redundante. Tenemos un compromiso con el pasado, aunque afortunadamente no somos europeos para que nos pese tanto. Sin embargo, no dejamos de tener algo de esa responsabilidad, al sumarnos al arte occidental, de participar en su desarrollo evolutivo ya sea como creadores, intérpretes, empresarios o como público.

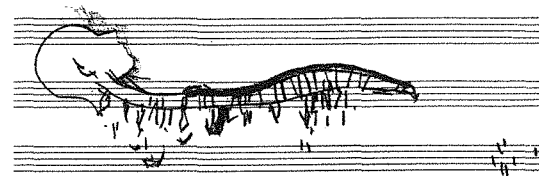


CORAL BRACHO

SUAVE LUZ Y DIRECTA

Honda planicie
oculta, iluminada; la vasta
serenidad ardiente de tu cuerpo. Valle
de claridad.
Es la ternura
suave luz
y directa.
Delicado y sediento sol sobre el filo del agua.
Es su caricia
translúcida levedad. Llama
pesada y líquida;
derramada cadencia sobre el caudal de piedras. Llama
de brotantes matices,
de inesperados y entrañables matices abriendo nítidos
reverberos. El ágata
nimba el tiempo,
bebe su luz en el brocal del tiempo,
y alumbra allí su intrincado
dintel.
Es la avidez ahondando sus misterios,
sus joviales, florecidos
misterios. Es el amor hurgando
en la eternidad. Y la eternidad es el gozo
y extensiones palpables
con acuciosos sembradíos. Rosas, orquídeas,
árboles encendidos. Es el brillo
fugaz
y discontinuo, y un insondable, antiguo,
sostenido
caudal.

LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX: EVOLUCIÓN, TÉCNICA Y PEDAGOGÍA



SALVADOR TORRE

El contexto musical del siglo XX

Resumamos en tres grandes hechos la práctica musical de este siglo: primero, la ampliación del lenguaje tonal por la utilización de modos y funciones armónicas diferentes al modo mayor-menor (Debussy); segundo, el cuestionamiento de todos los parámetros musicales (Escuela de Viena), y tercero, el enriquecimiento rítmico operado por la transformación de la métrica regular (Stravinsky), son, entre otros, los elementos que van a producir una “ruptura” respecto de la música tonal.

A consecuencia de estos fenómenos, se ampliará el panorama, van a surgir múltiples opciones, diversidad de tendencias y lenguajes que parecerán multiplicarse al infinito.

En este siglo en el que los cambios sociales, políticos, económicos y científicos han sido radicales y se suceden cada vez a mayor velocidad, la creación artística ha seguido estos cambios, produciendo posturas diversas, a veces antagónicas; el principio de innovación para unos, la voluntad revolucionaria para otros, la expresión de viejos lenguajes dentro de nuevas formas, la integración de los descubrimientos científicos al arte son sólo algunas de estas posturas.

Asistimos entonces a una multiplicidad de búsquedas, a veces convergentes, a veces divergentes, que desembocan en una personalización de manifestaciones; es así que estamos en presencia de una explosión y una disociación aparentemente inaccesibles. Esta es una de las principales características de este siglo, que está por terminar.

Ponencia dictada en ocasión del Premio Internacional Valentino Bucchi en Roma, Italia el 13 de noviembre de 1994.



Claude Debussy.



Alban Berg.

Pero a pesar de estas apariencias caóticas, hay, en el fondo de esta gran explosión estética, de esta revisión del lenguaje musical, una voluntad de rearticular todos los elementos de dicho lenguaje, por búsquedas y replanteamientos de todos los aspectos musicales, a veces incluso con la ayuda de medios científicos y tecnológicos.

Estamos así en presencia de una búsqueda estructural enteramente readaptada en su concepción que, después de esta "ruptura", engendra una organización nueva, de la que se desprenden todos los lenguajes, estilos, métodos de composición, en una palabra, las diversas maneras de pensar y llevar a cabo el fenómeno musical.

La música serial

En el origen de estos cambios que acabamos de enunciar encontramos la música de la Escuela de Viena.

Es esencialmente a partir de la generalización de la serie de todos los elementos musicales: melódicos, rítmicos, dinámicos, tímbricos, motívicos, etcétera, que podemos visualizar los elementos como entidades independientes que tienen una función específica en el todo. Esta forma de pensar la música nos da la posibilidad de actuar distintamente sobre cada uno de los componentes, nos permite, por ejemplo, en cuanto al trabajo del instrumento, abordar una obra trabajando separadamente sus elementos constitutivos. Así, se puede concebir separadamente:

- a) la emisión de alturas;
- b) la duración atribuida a cada una de las notas; la duración atribuida a cada uno de los silencios;
- c) la articulación y el matiz o intensidad atribuidas a cada nota, a cada grupo de notas (motivo) y a cada conjunto de grupos de notas (frase);
- d) la relación entre los grupos (motivos) respecto a las variables precedentes.

Es conocida, en la práctica de un instrumento, la importancia de independizar los diferentes elementos para poder así automatizarlos y practicarlos por separado; posteriormente, una vez teniendo dominio de cada uno, se asocian para actuar sobre algún parámetro sin afectar al otro.

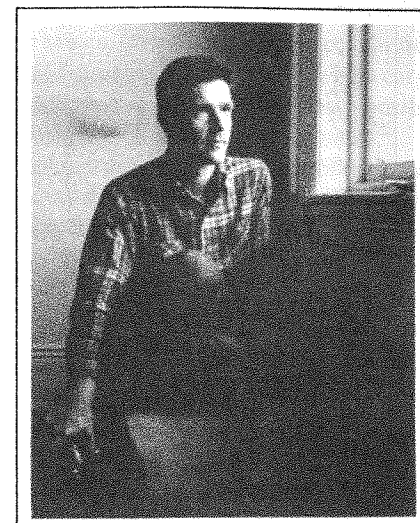
Sería entonces pertinente, primero visualizar, luego extraer y finalmente automatizar el ejercicio adecuado a cada parámetro.

Una vez llegados a este estadio, nos resta el trabajo de asociación, de cohesión, de integración de los elementos. Este agradable trabajo creativo e imaginativo es, por otra parte, indispensable si no se quiere caer en el peligro de imponer una visión fragmentaria y convertir los elementos no independientes sino aislados. No es más que en la integración de los elementos en un todo que será posible recrear la obra... una vez trabajados los diversos parámetros por separado; es el todo el que hay que visualizar por medio de una comprensión global con el fin de dar cuerpo, de rendir la obra en su totalidad. Dicho sea de paso que para la enseñanza y en algunos casos para el análisis, este trabajo tiene un doble sentido porque puede permitirnos abordar no sólo las músicas de este siglo, sino también las del pasado.

Otras tendencias

Los planteamientos de la música serial que habían sido en un principio liberadores, luego parecieron anquilosarse en un sistema cerrado, demasiado rígido y sin posibilidad de adaptarse a todas y cada una de las necesidades expresivas de cada compositor.

Es así que aparece esta proliferación diversa de caminos composicionales de la



John Cage, 1949. Foto de Naomi Savage.



Arnold Schoenberg, boceto del comienzo del Acto I de la ópera *Moisés y Arón*.

que hemos hablado, con obras que proponen sistemas originales en los cuales las preocupaciones estéticas son diferentes cada vez; en muchos casos, en un mismo compositor encontramos una organización diferente para cada obra, un sistema exclusivo y único, que gobierna cada música en particular. Estas obras son entonces explicadas por sí mismas, siguiendo las necesidades de cada compositor en la búsqueda de su propio lenguaje, de sus propias leyes, según sus propias necesidades de expresión.

Nacen entonces diferentes tendencias, algunas de las cuales parecían oponerse a la música serial, pero que no pudieron ser creadas sin la primera "explosión" que proporcionó ésta última: *Música aleatoria*, *Música concreta* y *electroacústica*, *Sistemas abiertos*, *Automatismo compositivo*, *Minimalismo*, *Teatro musical*, *Microtonalismo*, *Sistemas "independientes"*, son sólo algunos de los lenguajes presentes en la actualidad.

Estos lenguajes musicales demandan, en general, un desarrollo más agudo de la percepción, renovada por la invención de formas singulares más o menos definidas,

amorfas o direccionales, divergentes o convergentes, que van desde la elección más estricta hasta el libre juego, según el caso. Es el instrumentista quien tiene a su cargo realizar estas obras tan diversas entre sí; creemos entonces que no sería posible rendir estas formas sin el conocimiento del principio constructor de cada pieza.

Pero examinemos más de cerca *algunas* de estas tendencias desde el punto de vista de lo que implica para el instrumentista:

En lo que concierne al indeterminismo de la música aleatoria y de algunas formas abiertas, la cuestión que nos parece más importante es la *iniciativa del instrumentista*, convertido en colaborador del compositor. En este tipo de partituras, un cierto número de signos conducirán al intérprete en la elección que deberá efectuar. En la interpretación de esta música que otorga en mayor o menor medida una libertad de ejecución, la iniciativa del intérprete es necesaria, la elección que debe efectuar forma parte misma de la obra.

Otro aspecto importante en este tipo de música es la improvisación, por lo que se hace necesario que el instrumentista, desde los inicios de su formación, conozca y practique la improvisación musical.

¿Qué hay, por otro lado, en lo referente a los medios electroacústicos y de las tecnologías diversas a las que el intérprete debe enfrentarse?

Los nuevos instrumentos producidos por la tecnología actual no son más que otros tantos instrumentos musicales, algunos aún en evolución y pensamos que no es el instrumentista el que se convierte en "robot" sino en operador o rector de esos instrumentos. Es así que podemos constatar que existen medios electroacústicos capaces de efectuar trabajos fastidiosos y a veces humanamente imposibles de asumir. Estos medios serán nuestros auxiliares y nos ayudarán en la parte, digamos, *automática* de los procesos musicales. El papel que aquí juega el instrumentista es más adecuado y enriquecedor, con capacidades que las máquinas no pueden aportar; el intérprete posee capacidad deductiva, no sistemática, capacidad de elección, libertad para tomar decisiones, voluntad para adecuar la máquina al resultado musical. Por capacidades entendamos "imaginación", esa vieja palabra que conviene más al ser humano que a la máquina.

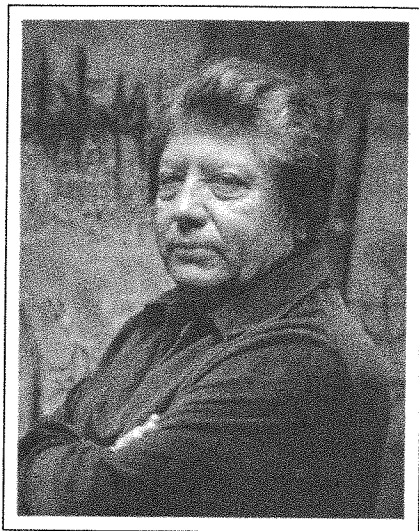
Es oportuno que el instrumentista conozca los diferentes dispositivos electroacústicos e informáticos que considere como verdaderos instrumentos a su servicio; en el futuro, se podrá obtener de ellos un juego instrumental más adaptado y cómodo, ¡quizá parecido a los instrumentos tradicionales!

La escritura

El acceso a la morfología interna de un lenguaje es, en la cultura occidental, la escritura. El texto por el cual tenemos acceso al lenguaje musical es la partitura.



Iannis Xenakis.



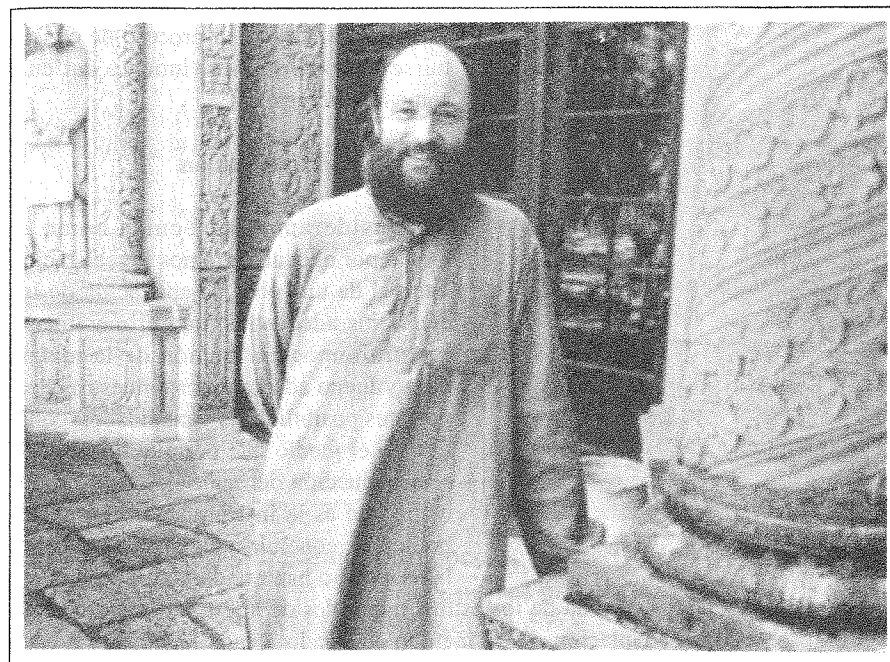
Manuel Enríquez.

De la misma manera que la música ha sufrido en el siglo XX profundas transformaciones, la escritura también ha sufrido profundos cambios. La escritura ha tenido que adaptarse y seguir lo más de cerca posible las necesidades expresivas de cada compositor.

La escritura presenta entonces una multiplicidad de caracteres y de símbolos; cada compositor utiliza grafismos especiales, personales, que forman otras tantas nomenclaturas que responden, o deberían responder, a una estructura dada. Estos aspectos externos deben darnos el acceso más o menos directo a la obra, por lo que es necesario familiarizarse con estos múltiples caracteres.

Ahora bien, con el objeto de aclarar las diferentes simbologías, se ha generalizado preceder las obras por un instructivo. En la medida en que el instrumentista aprenda, automatice y reaccione a estos nuevos signos (tal como lo hizo para los símbolos musicales tradicionales), su ejecución será más espontánea y natural.

Por otro lado, un elemento que no hay que perder de vista y que nos ayudará a entender este nuevo estado de cosas, es que entre todas las escrituras, ya sean modernas o antiguas, encontramos un punto en común que es el *recorrido temporal* en el que los eventos se inscriben en el tiempo. Este recorrido dará el fraseo global, indispensable a toda obra musical, ya se trate de obras con plataformas de bifurcación múltiple, con puntos variables de inserción, con componentes móviles o fijos, etcétera, que exigen, según cada caso, una adecuada aplicación técnica e interpretativa del instrumentista.



Terry Riley. Foto de Ed Kashi

Nuestro tiempo

El entorno sociocultural, del cual las artes no se pueden separar, constituye un punto muy importante a tomar en cuenta. El conocimiento y la comprensión de todos los aspectos que componen la sociedad en la que estamos insertos, sus formas de pensar, sus medios de expresión, su filosofía, sus tendencias, sus cualidades, pero también sus exageraciones, son indispensables como parte de un todo; es importante reflexionar de qué manera el arte musical está relacionado con las formas de pensar y actuar de nuestra época.

El acercamiento que el alumno tiene a la música en su entorno fuera de la clase, juega un papel importante para su desarrollo. El alumno está en contacto con la sociedad de la cual forma parte y es en la apreciación, comprensión y asimilación de ésta que encontrará otras tantas herramientas suficientes para poder interpretar los lenguajes contemporáneos.

Por otra parte, existen grandes ventajas de vivir nuestra época. Una de las más sorprendentes es el hecho de poder tener acceso directo a los compositores, a sus maneras de pensar, lo que nos permite una aproximación real y concreta. La música



Igor Stravinski, 1920. Dibujo de Picasso.

ca actual está viva, en proceso de constituirse día con día, movimiento del cual somos partícipes.

A manera de conclusión

Si consideramos la técnica como el medio por el cual logramos la realización integral de una obra, la aplicación de los ejercicios adecuados, que primeramente construiremos en función de la misma obra y luego adaptaremos a nuestro cuerpo y sus posibilidades y cualidades, constituyen el medio que permite llevar a fin esta traducción del mensaje sonoro y humano que es la interpretación. Entonces, podremos concluir aquí que la música y la técnica no han estado nunca separadas.

La proliferación y pluralidad de los estilos musicales de nuestra época nos plantean un problema de adaptación de un método adecuado a cada lenguaje y a cada obra, pero creemos que el acercamiento concienzudo de cada obra en particular nos dará, en sí misma, los elementos técnicos a partir de los cuales podremos deducir el ejercicio. La aprehensión intelectual, estética y funcional, la técnica y mecánica de las estructuras y la asimilación de procesos nos parecen indispensables.

Es sobre esta técnica implícita a la obra que debe fundarse nuestro trabajo, sea como intérpretes, sea como pedagogos, estimulando en nosotros y en los futuros músicos, una apertura de espíritu e imaginación.

CARMEN LEÑERO

ESPIONAJE

Bajas otro poco
y no ves nada.
Sólo sientes el calor
de la hondura
No distingues
el dibujo
de las grietas.

Nadie,
piensas,
verá tus cosas,
tus muebles, tus cuadros, tus adornos.
y sabrá cómo se portan
en privado.

Tú tampoco
sabrías recorrer
con una ciencia
minuciosa,
tu propia intimidad sin tu presencia.

Tus cosas
te son extrañas,
y entrañables al mismo tiempo
por una razón oculta.

Tu conciencia
hace sus rondas,
pero se espanta.

Así son las conciencias:
seguras
en sus paisajes
ficticios.

Rara vez
abren los ojos
aquí mismo.

Quisieras tener
otro modo de mirar
más primitivo.

Que todo se rehiciera
por sí solo.

Quedarte donde tus cosas.
O más adentro,
a lo mejor,
Igual que cantas
suspendida
del instante en el que cantas.

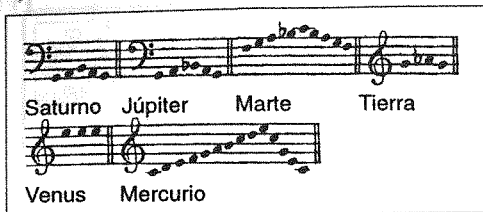
Hay en el canto
un transporte

a un cielo sonoro
a una corriente ciega.

Pero has caído
aunque tengas
un ojo abierto,
vigilante.

Para saber
dónde andas
y ver tus cosas, tus cuadros
tu imagen en los cristales,
y decidir si es cierto
lo que es cierto
y lo que no.

Necesitas hablar
con alguien,
alguien que te acompañe
aquí adentro.



Kepler postuló que la nota de cada planeta coincidía con su velocidad angular.

Las producciones producían sonidos equivalentes a los escuchados en la herrería. Lo que Pitágoras oía no eran sino notas musicales que hoy conocemos como octava, quinta perfecta, cuarta perfecta, y el tono, la diferencia entre las dos anteriores.

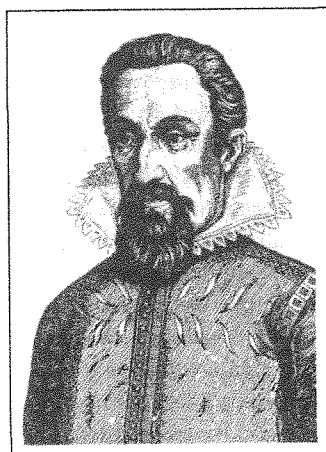
La concordancia arriba mencionada sugirió que, al no ser posible que fuera producto del azar, debía entonces revelar una clave para entender la estructura del universo. Tan arraigada resultó esta concepción que se llegó a pensar que las mismas razones matemáticas podrían surgir al comparar las distancias entre los planetas. Y si así fuera, el paso inmediato era concebir la existencia de sonidos producidos por la rotación de las esferas que arrastraban consigo a los planetas, dando lugar a lo que durante siglos se conoció como “la armonía de las esferas”.

Al concluir el siglo XVI la doctrina de la armonía celeste no había perdido ni un ápice de su atractivo original, y la nueva música y poesía de la generación de Kepler así lo atestiguó. Primero Shakespeare, en el coloquio amoroso de *El mercader de Venecia*:

Siéntate, Jessica, y contempla esa bóveda
De cielo, tachonada de patenas.
Qué brillante oro son: ni el más pequeño
De los orbes que ves, no tiene
Canción de ángel en su ruta,
Concertada aún con querubines
De mirar juvenil: tal armonía
En almas inmortales así mora.

Luego Milton:

Suenen esferas cristalinas;
Bendigan nuestros humanos oídos...
Y permitan a sus plateados repiques
Moverse en tiempo melodiosos.



Johannes Kepler

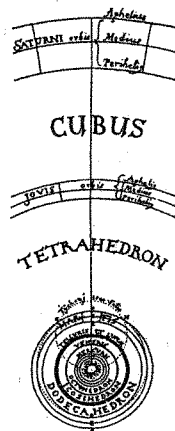
tico y descubrió que se encontraban en las razones 2 a 1, 3 a 2, 4 a 3 y 9 a 8. Lo sorprendente fue que, según la leyenda, Pitágoras observó que las mismas razones aparecían entre las longitudes de cinco cuerdas estiradas sobre una mesa —y de cuyos extremos colgaban pesos iguales— cuando éstas al ser tocadas

Y que suene el profundo órgano de los cielos...
Y con tu armonía nueve veces repetida
Convoca a la unión plena con la angelical sinfonía.

Ellos enmarcaron en el tiempo la concordia entre los movimientos celestes que Kepler plasmó en los *Harmonice mundi*.

El mundo cambiaba y los cantos medievales eran sustituidos por la polifonía, la música a muchas voces que alcanzaría su culminación en las fugas de Bach. Para Kepler, la polifonía era producida por las voces que generaban los planetas conforme avanzaban sometidos a las leyes de la armonía. Frente a esto, es fácil entender el éxtasis que dominaba a Kepler al evocar su idea de la armonía universal: “Me considero libre para entregarme a la locura sagrada, me permito provocar a los mortales con la honesta confesión de que he hurtado las naves doradas de los egipcios, y sobre ellas contemplo la belleza del Sol y los planetas, colmado de increíble y embriagador deleite.”

Según Kepler, el número de vibraciones por segundo —la frecuencia— correspondía tanto a una nota musical como a la velocidad angular del planeta asociado. Y como la velocidad angular cambiaba a lo largo del año también lo hacían las notas correspondientes, generando así las melodías tocadas por la orquesta celestial.



EL OTRO FRANZ SCHUBERT



JUAN MARÍA SOLARE

Habitualmente, títulos tan horripilantes como éste se refieren a alguna faceta más o menos secundaria y recóndita de la persona en cuestión, y dejan entrever que el narcisista autor pretende revelarnos un misterio, sin él, inaccesible. Pero aquí se trata del tocayo de Franz Schubert, vale decir, de Franz Schubert.

La cosa ocurrió a comienzos de 1817, cuando Josef von Spaun, el más íntimo amigo de Schubert, presentó la partitura del lied *Erkönig* (*El rey de los silfos*) a la editorial Breitkopf & Härtel, proponiéndola para publicación. (Estos son amigos, los que no sólo se preocupan por aconsejar desde el Olimpo sino que toman el asunto en sus manos.)

La cuestión es que la editorial —que aún existe— rechazó la obra, fundamentándose en que “*el compositor era demasiado desconocido y el acompañamiento pianístico demasiado difícil*”¹. No haciendo honor a su nombre (“Breitkopf” significa “cabeza amplia”), decidió devolver el manuscrito a su autor.

En la ciudad alemana de Leipzig —sede central de la editorial en cuestión— un compositor vienés (es decir, austriaco) de nombre Franz (Peter) Schubert era completamente desconocido, a pesar de que ya había escrito a esa altura unos 300 *lieder*, once cuartetos de cuerda, cinco sinfonías, una buena cantidad de obras pianísticas y para escena, obras corales y religiosas.

Sin embargo, la editorial conocía a un contrabajista y oscuro compositor de iglesia con ese nombre en Dresden (que al menos queda en Alemania), y le “devolvió” a éste la obra de su homónimo vienés. La escandalizada respuesta del otro Franz (Anton) Schubert (20/7/1768-5/3/1827 [no 1824], autor de numerosas obras litúrgicas², no asombra:



Franz Schubert. Litografía de Joseph Kriehuber.

Dresde, 18 de abril de 1817

¡Respetadísimo amigo y hermano!

...Debo aún comunicarle que hace unos diez días he recibido una muy amable carta suya, con la cual me envía usted una partitura supuestamente mía, [una canción sobre] el “Rey de los silfos” de Goethe. Con mi mayor asombro le informo que yo jamás escribí dicha cantata; pero la mantendré en mi propiedad para averiguar quién le ha enviado a usted semejante porquería [*“Machwerk”*: chantada, chapucearía] de una manera tan descortés, y para descubrir al tipejo que abusó de mi nombre.

Firmado: Franz Schubert,
Real Compositor Eclesiástico

Tres años después (a comienzos de 1821) Schubert, con la ayuda monetaria de cuatro amigos³, publica esta misma obra —y otras— por suscripción, en la editorial Cappi & Diabelli (que conservaba un 50% en tanto comisionaria). Esta editorial, al menos, tuvo más visión comercial, puesto que a fines de ese mismo año solamente *Erkönig* había producido unos 800 gulden, diez veces más que el sueldo anual de Schubert en la escuela.

Schubert, un nulo en cuestiones monetarias, estaba dispuesto a renunciar a todo tipo de honorario con tal de publicar, con la absurda esperanza de que el editor, ante una ganancia segura con un par de lieder, quisiera arriesgarse luego con otras composiciones de más envergadura.

¹ “mit der Begründung, der Komponist sei zu unbekannt, die Klavierbegleitung außerdem zu schwer.” (Hans J. Fröhlich, “Schubert”, editorial Carl Hanser, 1978, página 267).

² Hasta hace un tiempo aún estaba en repertorio su breve página “La abeja” para violín y piano, llena de trinos rápidos y figuraciones equivalentes.

³ Nombrémoslos (nobleza obliga): Leopold Sonnleithner (que se ocupaba de las relaciones financieras de Schubert con las editoriales), Josef Hüttenbrenner (que con sus dos hermanos —Anselm y Heinrich— juntaba y custodiaba las obras de Schubert), Johann Schönauer y Johann Nepomuk Schönpichler.

EDUARDO LIZALDE

DOPPELGÄNGER.

Heine: Heimkher
Schubert: Schwanengesang. D. 957.

Tú, fantasma,
mi propio espectro,
nada puedes contra mí.
Eres, de un modo extraño,
mi criatura.

Yo soy tu dios, fantasma,
soy tu sosías mayor
y tiembles a mi vista
y el horror de mi existencia
es causa de padecimientos
casi no confesables
para tu cuerpo sin cuerpo.

Puedo perdonarte la insolencia
de repetir mi imagen
pero ¡no llores más, ni niño, mi gemelo!
Todo te lo perdono si dejas de imitarme,
mico espantoso.

Cada gemido tuyo —lo sabes bien—,
me arranca arrobas
de carne magullada
y cada aullido tala
alguno de mis huesos.

No sufras más por mí
(ni a cuenta mía),
no llores mis pasadas vergüenzas.

Calla, horroroso,
y yo te premiaré todos los días
con carne fresca
tomada de otros cuerpos,
para que con los años te vuelvas algo vivo,
al menos una bestia pacífica y bovina
colgada en esa percha de ululante vaho que hoy
para mi infortunio. (eres

Tomado de: *Memoria del tigre*, Fondo de Cultura Económica: México, 1994.

DOPPELGÄNGER



LEONORA SAAVEDRA

Der Doppelgänger pertenece a un ciclo de lieder de Franz Schubert que fue publicado póstumamente con el título *Schwanengesang*. Fue compuesto en agosto de 1828, último año de la vida del compositor, y consiste en la musicalización de un poema de Heinrich Heine, su contemporáneo, con cuya poesía Schubert se había familiarizado a principios de ese año, en un círculo de lecturas.

Der Doppelgänger contiene tres estrofas de cuatro versos cada una, agrupados por pares, según el siguiente esquema: abad-cdcd-efef. Los versos de las primeras dos estrofas tienen una longitud general de entre 9 y 11 sílabas cada una. Heine reduce la longitud de las últimas tres líneas del poema a 8, 9 y 8 sílabas, y cambia el patrón inicial de acentuación a uno más rápido que consiste en alternar una sílaba débil y una fuerte. Veremos como Schubert responde a esta parte del poema:

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen
In diesem Hause wohnte mein Schatz
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben
Platz
Da steht auch ein Mensch und starrt in die
Höhe
Und ringt die Hände vor
Schmerzensgewalt;
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe—
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
 Was äffst du nach mein Liebesleid,
 Das mich gequält auf dieser Stelle
 So manche nacht, in alter Zeit?

El poema comienza con el narrador o persona poética del texto describiendo la quietud de la noche y de la calle en la que aún se encuentra la que alguna vez fuera la casa de su amada. Hace tiempo ya que ella no vive allí. En la segunda estrofa presenciamos la angustia de un hombre que está de pie frente a la casa; a final de esta parte el narrador descubre a la luz de la luna que este hombre es en realidad su doble. En la parte final del poema el narrador se dirige a él, airado por la manera en que el doble parece parodiar el dolor que alguna vez fue *suyo*. El poema concluye aquí, sin que en realidad sepamos qué sucede a raíz de este enfrentamiento.

El poema está musicalizado en forma continua, pero conservando elementos de la forma estrófica. La música para la segunda estrofa es una variación de la primera, y la tercera, aunque diverge aún más de ésta, está basada en ella en más de un aspecto. Schubert abre el lied con una introducción a cargo del piano: una progresión cadencial que tratará prácticamente como un ostinato. La repite incesantemente a lo largo de la obra, construyendo un movimiento en espiral mediante el cual el patrón armónico de la cadencia es transformado. Sobre el piano, la voz enuncia el poema mediante una línea melódica muy controlada. Analizaré la primera estrofa con cierto detalle puesto



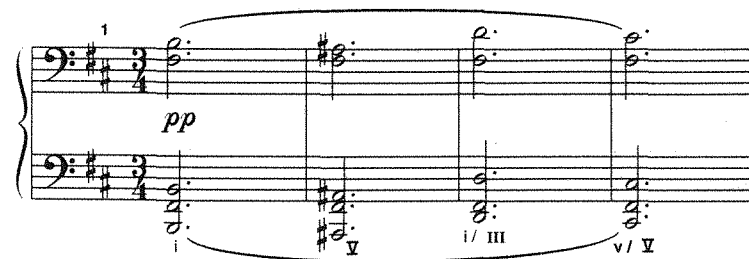
Schubert al piano.

que es aquí donde Schubert establece lo que llamaré las “disonancias afectivas” del lied, una serie de gestos en conflicto —apertura y conclusión, pasado y presente, quietud y drama —que impulsan a la música hacia adelante y recrean las disonancias del poema. Después de esta descripción de la primera estrofa, analizaré el resto del lied tal y como lo percibimos al escucharlo.

La obra está en si menor. El gesto de apertura consiste en un patrón melódico *si-la sostenido-re-do sostenido* y de regreso a *si*, que suena a tres octavas paralelas alrededor de un pedal de dominante. Esta altura, *fa sostenido*, sonará sin interrupción hasta el compás 41 y será retomada dos veces más. Los acordes resultantes no son tríadas completas y tienen por lo tanto un sonido hueco muy peculiar; llevan implicaciones de tónica y dominante y forman una progresión cadencial que comienza y termina en la tónica. Es un gesto cerrado: nos habla, como el texto, de

algo que sucedió y llegó a su fin en el pasado, antes de que la persona poética del poema comenzara siquiera a hablar.

Ejemplo 1



Schubert repite este patrón, dando una impresión de estabilidad que refleja la quietud de la noche y el silencio de la calle. La voz entra en el compás 5, cantando sobre una misma altura, y refuerza la atmósfera establecida por el piano. A esta atmósfera cerrada contribuyen también todos los pequeños segmentos melódicos a la voz, que comienzan y terminan en una misma nota, *fa sostenido* otra vez, creando así dibujos melódicos que se vuelven constantemente sobre sí mismos.

Ejemplo 2



En el compás 9, una tercera repetición del patrón armónico del piano parecería estar comenzando, sin embargo, la carga afectiva de la palabra *Hause*, la casa de la amada, es realzada por un acorde de quinto grado menor (en vez de mayor) que conduce a través de un único *fa sostenido* a un acorde completo sobre el tercer grado (en vez de un ambiguo *i/III*), en posición cerrada, bajo la palabra *wohnte* (ella vivía), y, finalmente, a un *la sostenido* armonizado como séptima de dominante que subraya la palabra *Schatz* (tesoro). La progresión armónica es básicamente la escuchada hasta ahora, lo que contribuye a crear la sensación de inmovilidad, pero estas leves transformaciones oponen a la inmovilidad el dramatismo referente a la casa de la amada. Schubert prolonga la armonía de dominante mediante dos compases “suplementarios”, en los que la voz calla y el piano hace eco de la última figura melódica del canto.

Los primeros dos versos son llevados así a su fin sobre una armonía de dominante que empuja a la música a seguir adelante. Pero Schubert nos devuelve a la tónica y a la repetición de todo el desarrollo armónico de esta primera unidad semántica para la musicalización de la segunda: repeticiones al interior de otras repeticiones. Y a pesar de que la línea melódica es diferente (es una variación de la primera e incluye una disonancia afectiva sobre la palabra *längst* —mucho tiempo), terminamos la primera estrofa bajo la impresión de estar, como la casa, “auf dem selben Platz”.

Ejemplo 3

15
 sie hat schon längst— die Stadt ver— las sen
 | V | v/V

19
 doch steht noch das Haus— auf dem sel - ben platz
 | v | III | V₇

Hay en esta primera estrofa una tensión continua entre gestos abiertos y conclusivos que recrea la oposición entre el pasado, que está cerrado y no puede cambiar, y el presente narrativo, que está sucediendo: la amada se ha ido, el dolor permanece. Varios rasgos contribuyen a la sensación de conclusión/inmovilidad: el patrón casi en ostinato, la dinámica general de *pp*, el muy reducido ámbito de la línea vocal, el vo-



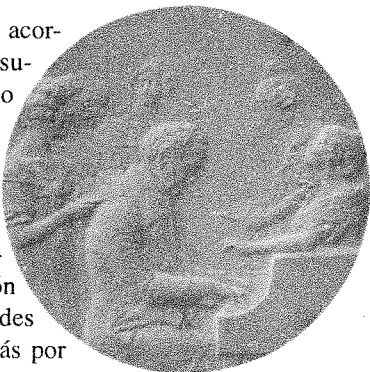
Schubert. Dibujo de Leopold Kupelweiser, fechado y firmado por Schubert: “el 10 de julio de 1821”.

cabulario armónico, restringido a unos cuantos acordes, el pedal continuo de *fa sostenido* y, por supuesto, el hecho de que hasta ahora no ha habido una modulación.

Entonces, ¿cómo hace Schubert para que la música avance? Por una parte, hace que el final de cada verso o segmento de verso coincida, no con los acordes que tienen implicaciones de tónica, lo que produciría en el oyente la sensación de haber llegado a un término, sino con los acordes de dominante, que nos hacen saber que hay más por venir. Y con los ritmos punteados y los comienzos anacrónicos de la mayoría de los fragmentos melódicos, Schubert empuja a la música a seguir. Sólo los segmentos que comienzan en el primer tiempo fuerte de los compases 11 y 21 detienen este impulso y nos hacen saber que estamos llegando en ambos casos al final de una unidad sintáctica.

Podemos, sin embargo, percibir algo extraño en estas anacrusas. Schubert establece un patrón métrico rígido y estable en su ostinato al hacer que cada acorde se presente sobre el primer tiempo fuerte de cada compás, marcando así un espacio temporal que la melodía explora. Coloca entonces las anacrusas con las que los fragmentos melódicos comienzan dentro del primer tiempo del compás, y hace que la caída de la anacrusa ocurra sobre el segundo tiempo, más débil. Este desplazamiento métrico produce una sensación perturbadora, el sentimiento de que algo no está resuelto aún.

La música de la segunda estrofa es una variación de la primera. Es al mismo tiempo un intento de romper con el planteamiento inicial y, por lo tanto, de enfrentarse con sus implicaciones afectivas. Comenzaré con la línea vocal. Ésta sigue el patrón de la primera estrofa en cuanto que los versos están divididos en dos y cada parte está musicalizada mediante un fragmento melódico de dos compases. Sin embargo, la melodía desborda el restringido ámbito melódico de su modelo y se alza al mismo tiempo que la mirada del “doble” asciende, delineando un acorde de tónica ascendente que culmina con la palabra *Schmerzengewalt*, emitida con un *fa sostenido* agudo (la nota más alta hasta ahora) y su caída súbita a una octava más grave. Si la línea melódica hubiera seguido el patrón original, la sílaba acentuada “—walt” habría caído en el primer tiempo fuerte del compás 32. En vez de esto, Schubert prolonga la sílaba: Schmerz—” del compás 31 al 32 y “—walt” es empujada por el octavo anacrúico de la sílaba “—ge” hasta el último tiempo —un tiempo débil— del compás.



Medalla de oro (por Carl Lafite) de la Vienna Schubertbund.

Ejemplo 4

25
 Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö - he
pp *cresc.* *poco*

und ringt die Hän - de vor Schmer -
a poco *ff*

32 33 34
 zens - ge - walt ; mir
ffz *decresc.* *p*

6+ 1

Tres cosas han sucedido aquí. Escuchamos que la palabra “angustia” ha sido realzada, ya que percibimos con ella un primer clímax en el dramatismo de la línea vocal. El estiramiento que ha sufrido la palabra ha provocado una incongruencia aún mayor entre anacrusas y metro, y entre metro y prosodia. De hecho, es en esta clara enunciación por parte del texto poético del dolor amoroso del doble (y del narrador) que la prosodia del texto se encuentra en mayor discordia con el patrón métrico tan estable del ostinato. Finalmente, la prolongación de la sílaba “Schmerz—” permite que el *fa sostenido* se convierta en la disonante sexta aumentada del acorde que escuchamos en el compás 32 y que se prolonga, a su vez, hasta el 33.

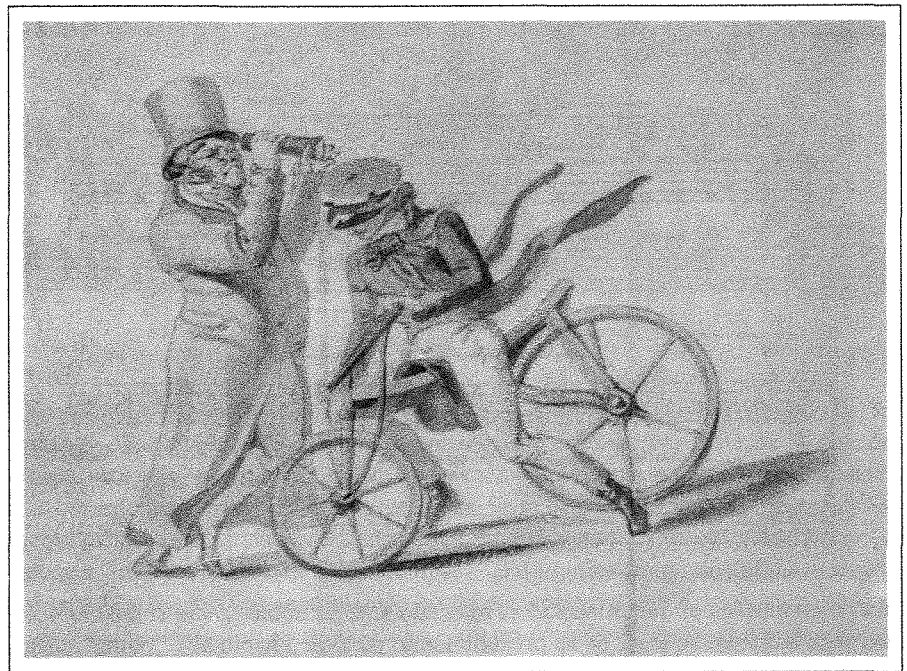
En este punto, los primeros dos versos de la segunda estrofa llegan su fin. La dinámica, que había ido en *crescendo* poco a poco hasta su clímax en los compases 31 y 32, regresa súbitamente de nuevo a piano, en el corto tiempo de un compás. Más importante aún, Schubert resuelve la sexta aumentada... pero no como “debía”. El *re* natural del acorde de tónica menor, que escuchamos completo por primer vez en el compás 34, nos hace saber que no hemos alcanzado al resolución “habitual” de la sexta: un acorde de dominante sobre la nota *si* que habría empujado a la música a modular a la región de la subdominante. Estamos de regreso a la tónica, de vuelta a nuestra restringida constelación de acordes con implicaciones de tónica y dominante, y a nuestro patrón ostinato, en el que algo hay de inquietante a pesar de su estabilidad y su quietud. Persiste el conflicto entre lo que concluyó en el pasado y lo que permanece obstinadamente en el presente.

El segundo verso de esta estrofa repite los acontecimientos afectivos del primero. Sin embargo, cuando el narrador ve a su doble, parecería enfrentar al fin sus propios sentimientos no resueltos hacia algo que ya ha —en realidad— terminado. Una crisis se precipita. En la línea vocal de esta segunda línea del verso Schubert abandona el patrón de musicalizar cada verso con dos fragmentos melódicos separados; en vez de ello escuchamos una melodía de cuatro compases (38-42). Mas importante aún, la prosodia del verso está mejor integrada al patrón métrico y los octavos al final de cada compás conducen a sílabas acentuadas que, empezando significativamente con la palabra “mir”, caen en los primeros tiempos de los compases 39 a 41.

Ejemplo 5

38
 der Mond zeigt mir mei-ne eig-ne Ge - stalt DuDop - pel
 ffz fff decresc.
 6+ 6+

¿Es éste un paso adelante? Sí lo es, aunque no se da fácilmente. La línea vocal alcanza un clímax al descubrir nosotros junto con el narrador que el hombre que está allí es su doble. Esta nota, *sol*, es también parte de un acorde de sexta aumentada en el compás 41. En este punto el pedal de dominante se interrumpe por primera vez, pero sólo brevemente, ya que lo oímos regresar para regresar este acorde de sexta al mismo acorde —de sexta también— que habíamos escuchado en el com-



Schubert y Kupelweiser, Viena 16 de julio de 1818, caricatura de Kupelweiser.

pás 32; éste, a su vez, tiene de nuevo una “falsa” resolución al acorde de tónica menor. Un segundo intento de romper y escaparse ha fracasado y nos encontramos en la desesperanza.

Al comenzar la tercera estrofa, cuando el narrador se olvida de nosotros para interpelar a su doble, Schubert distorsiona el patrón ostinato para incluir una larga progresión cromática que desemboca en el tercer grado (compases 44 y 45). Finalmente, como es su costumbre, Schubert hace un desplazamiento crómico en el compás 47 y cae en una de esas tonalidades por relación de tercera que le son tan queridas. Nos encontramos en *re sostenido* menor, expresada crudamente por sus acordes de tónica y dominante. Hemos sido desplazados auditivamente fuera de nuestra tonalidad de casa y, como dice Charles Rosen,¹ se ha creado una disonancia tonal que será necesario resolver. Pero la disonancia es liberadora: estamos por fin deprendiéndonos de los opresivos límites de tónica de la estrofa inicial. La disonancia es también catártica porque, a mi juicio, el conflicto parece finalmente resolverse a través de ella.

Ejemplo 6

43 *p* *accelerando* *cresc.* *ff* *un tiempo "de menos"* 4 2
 Du Dop-pel - gán - ger, du blei-cher Ge - sel le, was äfst du nach mein
 I v V III re #m: i

48 *ff* 2 51
 Lie - bes leid das mich ge - quält auf die - ser Stei - le so

En el momento en el que el narrador, iracundo ante su doble (¿ante sí mismo?), lo interpela, Schubert se aleja de su procedimiento melódico habitual y “omite” un silencio en el tercer tiempo del compás 46. La anacrusa del segundo verso (el primero de los tres versos cortos de la última estrofa) cae así en el último tiempo de este compás y la sílaba acentuada coincide finalmente con el primer tiempo fuerte del siguiente. Esto sucede exactamente cuando escuchamos el primer acorde de nuestra nueva tonalidad, *re sostenido* menor. De ese momento en adelante la prosodia del texto —con acentos una sílaba sí y otra no— encajará por fin con la estructura rítmica y métrica de la música.

Este segundo y el tercer verso del poema están musicalizados en dos líneas melódicas de dos (en vez de los habituales cuatro) compases cada uno. El acortamiento de la línea vocal contribuye al sentimiento de alteración emocional creado por el *accelerando* y el *crescendo* y por la alternancia de los acordes de tónica y dominante de la nueva tonalidad. El pasaje alcanza un clímax en el compás 51, en el que Schubert, por medio de otro desplazamiento súbito, transforma el acorde de dominante sobre *la sostenido* en otra sexta aumentada. La resolución esta vez “reglamentaria”, del acorde de sexta nos conduce de regreso, sin embargo, a la región de la dominante de nuestra opresiva tonalidad inicial, si menor. Ésta es prolongada sobre un pedal de dominante (el *fa sostenido* que creíamos interrumpido definitivamente en el momento de la catarsis en el compás 47) hasta que alcanzamos finalmente de nuevo la tónica en el compás 56.

Ejemplo 7

51 56
 so man - che Nacht, in al - - - ter Zeit?
ff *p* *pp*

6+

La resolución del acorde de sexta aumentada, la prolongación de la armonía de dominante y la llegada final a la tónica sostienen la entrega, por parte de la voz, del último verso del poema: la prosodia es exacta y la última palabra coincide al fin con un acorde de tónica. Desde el compás 54 Schubert nos había llevado súbitamente a la dinámica *piano* de la estática estrofa inicial, y esto coincide con las palabras “in alter Zeit” (en otros tiempos). ¿Podríamos asegurar que el narrador, enfrentado a sus propios sentimientos por la presencia del doble, ha por fin concluido un período de duelo por la pérdida de la mujer amada? Admito que por haber ido a terapia recientemente durante varios meses podría estar proyectando demasiado de mí misma en esta interpretación; sin embargo, como afirma Leo Treitler,² la explicación de una pieza tiene lugar en el momento en que el presente del historiador y los múltiples presentes de la pieza se encuentran. En todo caso, parecería que, en este punto, todos los conflictos del lied han sido resueltos...



Johann M. Vogl y Franz Schubert, caricatura de Franz V. Schober.

¿Todos? La pieza termina con un posludio del piano. Sin embargo, algo sucede. En esta última repetición del ostinato no escuchamos el habitual acorde final de dominante. Escuchamos, en vez, una sexta napolitana, representante de la región de la subdominante a la que repetidamente habíamos intentado entrar sin éxito.

Más aún, esta sexta resuelve cromáticamente a un acorde de séptima de dominante sobre la nota *si*: la tan esperada resolución de los acordes de sexta aumentada que habíamos escuchado en la segunda estrofa. Las implicaciones de estos acordes (para usar terminología meyeriana)³ se resuelven por fin... pero... en el lugar equivocado, y ...¿no hay ya más implicaciones? En el compás 61, sobre un pedal de *si*, escuchamos un acorde cadencial de cuarta y sexta sobre la nota *mi* que nos lleva al último acorde de la obra: *si-re sostenido-fa sostenido*. Este es seguramente el acorde de tónica mayor del lied... ¿O no?



Schubert,
caricatura de
M. von Schwind.

¹ Charles Rosen, *Sonata Froms*, Nueva York, Norton, 2a. ed., revisada, 1988.

² Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

³ Leonard B. Meyer, *Style and Music: History, Theory and Ideology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989.

NOTAS SIN MÚSICA



ADIÓS A JOSÉ RAFAEL CALVA PRATT Y A EDUARDO NERI CHAIRES

Con diferencia de un mes, se fueron de entre nosotros dos jóvenes críticos musicales, informados e inteligentes: José Rafael Calva Pratt (1953-1997), narrador, además de melómano, y Eduardo Neri Chaires (1963-1997), quien fue gerente de la Orquesta Sinfónica Nacional, además de promotor entusiasta de actividades musicales. Queda pendiente la recopilación de los escritos musicales de ambos.

Requiem de Mozart, de Brahms, de Verdi, de Fauré, para los dos.

NOTICIAS DE VENEZUELA

Nuestro amigo Alfredo Rugeles, director de la espléndida Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, nos ha hecho llegar programas de interesantes festivales de música latinoamericana que tuvieron lugar en Caracas, Venezuela, durante el mes de noviembre. Al mérito que tiene llevar adelante, en países con severas crisis económicas, festivales de esta naturaleza, hay que agregar el de la valiente difusión de novísimo repertorio latinoamericano. El Festival Latinoamericano de Música, por ejemplo, inclu-

yó, entre otras, composiciones de Claudio Triputti y Ricardo Dal Farra de Argentina, Alberto Villalpando de Bolivia, Jorge Antunes de Brasil, Alba Lucia Potes de Colombia, Tania León de Cuba-EU, Alfonso Montesino de Chile, Arturo Márquez y Gabriela Ortiz de México, Aurelio Tello de Perú, Francis Schwartz de Puerto Rico, Graciela Paraskevaídis de Uruguay, Alfredo del Mónaco y Federico Ruiz de Venezuela. Y en el Octavo Foro de Compositores del Caribe se interpretaron, entre otras, obras de Astor Piazzolla de Argentina, Leo Brower de Cuba, Igor de Gandarias de Guatemala, Javier Álvarez y Ana Lara de México, Germán Cáceres y Manuel Carcach de El Salvador. Adina Izarra y Alfredo Rugeles de Venezuela. ¡Chévere!

LATINOAMERICAN NEW MUSIC FORUM

Un mes antes, en octubre, se llevó a cabo otro importante festival de música latinoamericana, organizado por Orlando Jacinto García y Gustavo Matamoros: el Primer Foro de Nueva Música Latinoamericana de la Escuela de Música de la Universidad Internacional de Florida, que dirige Fredrick Kaufman. Magníficamente organizado, como es habitual en los Estados Unidos, el Foro presentó composiciones, entre otros, de Eduardo

Kusnir de Argentina; Ana Potes de Colombia; Aurelio de la Vega, Ileana Pérez y Juan Piñera de Cuba; Conlon Nancarrow, Mario Lavista, Ana Lara y Max Lifchitz de México; Roque Cordero de Panamá; Alfredo del Mónaco y Adina Izarra de Venezuela.

Por las mismas fechas, en Nueva York, tuvieron lugar dos estrenos mundiales de compositores mexicanos, en el marco de un coloquio sobre cultura iberoamericana de la Hofstra University: *De tierra* de Ricardo Zohn y *Estudio* de Mario Lavista, dentro de un programa que incluyó también las *Siete canciones populares* y *El amor brujo* de De Falla, la *Rapsodia negra* de Lecuona y *Hacia el comienzo* de Lavista, en la interpretación de la mezzosoprano Debra Patchell y la Prism Chamber Orchestra dirigida por Jeannine Wagar. También nos da gusto la participación, en el coloquio, de la musicóloga Consuelo Carredano, con la conferencia "Legado de la Guerra Civil. Música mexicana a base de autores exiliados", que esperamos acoger pronto en nuestras páginas.

¡DE BÚSI, GÜEY!

Cuenta el director de *Pauta* que en cierta ocasión su mamá, un poco extraviada en la Colonia Peralvillo, buscaba la calle Debussy, y decidió preguntar a dos jóvenes que perdían el tiempo en una esquina: "Disculpen ustedes, ¿la calle Debussy? Me dijeron que está por aquí cerca". Los interrogados se miraron un rato con gestos de incompreensión. Hasta que la cara de uno se iluminó, al tiempo que daba una palmada al otro, exclamando: "¡De búsi, güey! ¡De búsi!".

ÓNIX, DE FIN DE SIGLO A FIN DE MILENIO

En la ciudad más contaminada y sobrepoblada del mundo, el melómano piensa dos o más veces en asistir a un concierto, por interesante que sea. El esfuerzo de ir por la noche y entre semana al centro vale la pena si se trata de presentaciones de conjuntos como Ónix, Nuevo Ensemble de México, que de septiembre a no-

viembre ofreció el ciclo de cuatro conciertos De fin de siglo a fin de milenio, en el Palacio de Bellas Artes y en el Antiguo Palacio del Arzobispado. Al excelente nivel artístico que ha alcanzado la agrupación, hay que sumar, en un medio en que suelen privar el atrilismo y el reciclaje de repertorio empeñados en generar enemigos de las sinfonías de Beethoven y de Tchaikovsky, lo propositivo de sus programaciones: al lado de obras poco tocadas de Debussy, Villa-Lobos y Milhaud, pudieron escucharse obras de Steve Montague, Jonathan Kramer, Timothy Kramer, Joseph Schwantner, Jeffrey Harrington, Brian Banks y Arturo Márquez, además de estrenos en México de Charles Mason, Yusuru Sedashige y Carlos Sánchez, y estrenos mundiales de Marc Antonio Consoli, Javier Montiel y de los jóvenes compositores Alejandro Romero (1970), Alejandro Luis Castillo (1971), Georgina Derbez (1968), Leonardo Coral (1962) y Horacio Uribe (1970). Felicidades al flautista y director artístico de Ónix, Alejandro Escuer, al clarinetista Luis Humberto Guzmán, el oboísta Jorge Rivero, la violinista Victoria Horti, los violistas Javier Montiel y Patricia Hernández, los cellistas Martha Fontes y Mónica del Águila, la arpista Lidia Tamayo, los percusionistas Gabriela Jiménez y Juan Carlos Cirujeda, al ejecutante electroacústico Antonio Russek, al pianista Mauricio Nader y al director huésped del ciclo, Carlos Miguel Prieto.

FLASHAZOS DEL CERVANTINO

Como cada año, en octubre se llevó a cabo, en las ciudades de Guanajuato y de México, el Festival Internacional Cervantino, galardonado, en su vigésimoquinta edición, con el Premio García Lorca de Granada, España. Van a continuación unos cuantos flashazos del Festival.

1 y 2) Stomp, grupo inglés de performance y percusionismo doméstico o callejero (escobas, hojalatería, periódicos, basura son algunos de sus instrumentos favoritos), confirmó, en una Alhóndiga de Granaditas colmada de público agresivo, que el arte de Orfeo, bajo cualquiera de sus formas, amansa y encanta a las fieras.

Verdad irrefutable, porque en ese mismo escenario, ante semejante público y con parecido éxito, se presentaría una semana después el conjunto portugués Madreus, cuyas calidades contemplativas y serenidad vocal se encuentran en el polo opuesto a Stomp.

3) El premio al peor espectáculo de este Cervantino lo otorgaría yo a *La historia del soldado* de Stravinsky que montó Juan Ibáñez. *El Soldado* recibió una ejecución en el sentido militar de la palabra. Caos estructural, alargamiento innecesario y tedioso de una obra concisa, excesos dramáticos en detrimento de la música, epílogos y moralejas ridículos después del contundente solo de tambor final, fueron algunos de los defectos principales de esta puesta desastrosa.

4) En cambio, Delfos, Tambuco y los pianistas Alberto Cruzprieto y Josef Olechowski presentaron una puesta, a pequeña escala, de *La consagración de la primavera* que, tanto en lo musical como en lo dancístico, resultó sugerente y propositiva, acorde con una obra austera y audaz que conjuga de manera única rito y vanguardia.

5) Del gran homenajeado del año, Brahms, la Academy of San Martin of the Fields, dirigida por Neville Marriner, ofreció espléndidas versiones —con un equilibrio admirable entre sus célebres cuerdas y una bien estructurada sección de alientos— tanto de las sinfonías y las oberturas como de los conciertos. Rudolf Buchbinder ofreció una buena versión del Concierto para piano y orquesta núm. 2, pero en cambio se mostró titubeante y falto de expresividad al acompañar al Cuarteto Latinoamericano en el Quinteto de Brahms. Memorable, en cambio, resultó la versión que ofrecieron estos mismos músicos del hermoso Quinteto de Schumann. De primera línea internacional el acople como conjunto y la calidad técnica e interpretativa del Latinoamericano.

6) En contraste abierto, me decepcionó el recital del prestigiado Cuarteto Amati de Italia. Lo mejor de su presentación fue el programa: cuartetos de compositores de ópera italianos, Donizetti (tres de sus excelentes obras en el género) y Puccini (los sublimes *Crisantemos*). Al

parecer, el conjunto salió esa mañana falto de concentración, con un primer violín extrañamente nervioso, escasa armonía entre las partes, notas falsas, desafinaciones que hicieron más penosos que agradecibles los encores de Borodin y Dvorák.

7) El Cuarteto Kronos justificó con creces su condición de invitado habitual al Cervantino con dos recitales magníficos. En el primero presentaron un programa, típico de su repertorio novedoso y propositivo, con obras de Ken Valitsky, Terry Riley, Aleksandra Vrebalov, Ken Benshoof, Jack Body y Peteris Vasks. Podemos destacar *G. Song* de Riley, de agradable melodismo minimalista y meditativo; el Cuarteto núm. 2 de Aleksandra Vrebalov, intensa exploración cuerdística de estados introspectivos; y *St. Francis Climbs Mt. Diablo* de Benshoof, inteligente tejido y virtuosístico con toques de blues y jazz. En su segunda —doble— presentación, los Kronos ofrecieron una fascinante polifonía de voces y piezas antiguas y contemporáneas (de Machaut o Hildegard von Bingen a Cage o Pärt) con la estructura unitaria de una misa, además del estreno mundial de *Altar de muertos* de Gabriela Ortiz, con una imaginativa instalación de la pintora Leonor Salazar que incluyó máscaras para los intérpretes del Kronos en el último movimiento. La obra nos gustó, entre otras cosas, por su imaginación instrumental, su intenso lirismo, su vivo pulso rítmico —cercano por momentos a Revueltas— y sus finas reminiscencias populares.

8) Un concierto al que lamentablemente no pudimos asistir y del que cuando menos queremos dar acuse de recibo, por su celebrable rareza, es el de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato dirigida por José Luis Castillo, Juan Trigos y Héctor Quintanar con estrenos mundiales del Concierto para violín y orquesta de Gerhart Muench —Carlos Egry fue el violinista—, el Concierto para cello y orquesta de Marcela Rodríguez —con Carlos Prieto al cello— y el Concierto núm. 1 "Clásico" para piano y orquesta de Héctor Quintanar —Edison Quintana fue el solista.

9) Finalmente, niños y adultos pudieron re-

gocijarse con dos circos "artísticos", de gran refinamiento humorístico y conceptual: el Cirque Éloize de Canadá y Joseph Nadj/Anomalie de Francia. Como culminación del programa infantil pudimos ver al crítico musical Juan Arturo Brennan escapar de sus obligaciones en *Pauta* y convertirse gozosamente en narrador de *Mamá la oca* de Ravel y *El pájaro de fuego* de Stravinsky —acompañando a, o acompañado por, la Orquesta Sinfónica de Guanajuato dirigida por José Luis Castillo—, con un arsenal de baratijas, adquiridas en el mercado de la ciudad de los túneles, que incluía galletas de animalitos —en lugar de las sosas migas de pan de Pulgarcito— para los asistentes.

Luis Ignacio Helguera

ARREOLA EN EL CAMERINO DE STRAVINSKY

Al recibir el Premio Alfonso Reyes, en octubre pasado, contó Juan José Arreola que, muy joven, asistió con su primo al Palacio de Bellas Artes para ver y escuchar a Igor Stravinsky dirigir a la Orquesta Sinfónica de México. Al terminar el concierto decidieron ir al camerino de Stravinsky y formarse, estratégicamente, nada menos que detrás de Alfonso Reyes. Cuando un empleado anunció solemnemente al compositor: "Maestro Stravinsky: está aquí y quiere saludarlo don Alfonso Reyes", y Stravinsky abrió inmediatamente las puertas de par en par, no sólo entró por ellas don Alfonso: también, secundándolo, Arreola y su primo. Stravinsky, dice Arreola, tenía todavía el pelo castaño, el rostro rojizo, usaba un impecable traje de tres piezas, "y era, por qué no decir la palabra, un bombón de hombre, un almadrón". Platicaban animadamente Stravinsky y Reyes, en una admirable mezcla de francés y español, sobre Marcel Proust y cosas así, mirando de reojo a los dos intrusos y creyendo Reyes que eran amigos o guardaespaldas de Stravinsky y creyendo Stravinsky que eran amigos o guardaespaldas de Reyes. En eso, interrumpió en el camerino Carlos Chávez y les dijo a Arreola y su primo: "¿Y

ustedes de dónde son?" "Yo, de Colima", respondió el primo de Arreola. Mientras un desconcertado Chávez les aclaraba que se refería a que de qué periódico o medio informativo venían y ellos le explicaban que de ninguno en realidad y él les decía que entonces qué hacían ahí y contestaban que nada, terminó la conversación afectuosa de los dos bajitos y grandes hombres, y detrás del escritor mexicano del que se decía que podía entrar a un taxi sin agacharse, salieron, como habían entrado, Arreola y su primo.

L.I.H.



DISCOS

Juan Arturo Brennan

La aparición casi simultánea de dos muy buenos discos de música mexicana para danza es un pretexto ideal para hacer una pregunta retórica y reflexiva: ¿dónde están las buenas grabaciones de la buena música mexicana compuesta especialmente para la danza? Una revisión de nuestros catálogos discográficos demostrará que es muy poco lo que se ha hecho en este rubro, y que el ámbito de las grabaciones de música dancística está especialmente desprotegido. Ojalá que los dos CDs que reseño a continuación se conviertan en el corto plazo en punta de lanza de un proyecto amplio y coherente de grabación y difusión de la música mexicana para danza, no sólo de la que se creó durante la llamada Época de Oro, sino también de la que se ha escrito en décadas y años recientes.

Días de los muertos es un largo y complejo ballet compuesto por Eugenio Toussaint para or-

questa de cámara, y lanzado recientemente en un disco producido por el propio compositor. En la audición de esta sabrosa música dancable destaca, sobre todo, la enorme variedad de expresiones musicales logradas por Toussaint, variedad que de alguna manera le era requerida por el trayecto anecdótico del libreto de Bertha Hiriart. Notable también es el progreso evidente de Toussaint en lo que a orquestación se refiere; además de las cualidades orquestales generales apreciables en toda la obra, es interesante también notar que a medida que la acción del ballet se va acercando a la ciudad, las combinaciones instrumentales de Toussaint también se van urbanizando, por así decirlo. Sí, hay elementos de jazz en esta partitura (cruces y parroquias nunca negadas por el compositor), pero hay también muchas otras cosas dignas de ser escuchadas. No es descabellado intuir en diversos momentos de *Días de los muertos* la influencia de Silvestre Revueltas, así como también es clara la memoria de otras creaciones de Toussaint; la audición cuidadosa de este disco permitirá hallar interesantes puntos de contacto con, por ejemplo, sus *Danzas de la ciudad*. Es posible hallar en este ballet numerosos momentos sonoros de gran atractivo; uno particularmente bien resuelto es la campanología del último movimiento de la partitura, matizada con sugestivos toques estilizados que remiten al mariachi. La complejidad de la continuidad musical urdida por Toussaint refleja con propiedad la complejidad del argumento del ballet, cuya lectura simultánea a la audición es una buena guía a través de la anécdota. La ejecución musical, a cargo de La Camerata, permite reafirmar la calidad singular de este conjunto, así como permite reafirmar las bondades de una orquesta formada a base de méritos y no de escalafón sindical. Y de nuevo, Jesús Medina demuestra que una de las cualidades sobresalientes de su batuta es la disciplina rítmica.

EUGENIO TOUSSAINT: *Días de los muertos*
La Camerata
Jesús Medina, director
Sin marca/Sin número de serie

Retomando el asunto de las preguntas retóricas con que da inicio esta breve sección de reseñas, va una más: ¿dónde están las buenas grabaciones de la buena música electroacústica mexicana?

Una de las más recientes producciones de la etiqueta discográfica Urtext responde simultáneamente a las dos preguntas aquí planteadas. Se trata de un compacto con música compuesta por Arturo Márquez para el grupo de danza Mandinga. Bajo el título general de *Música para Mandinga*, este disco agrupa dos partituras electroacústicas de Márquez, escritas respectivamente en 1991 para la pieza coreográfica *Tierra* y en 1992 para *La nao*. A través de los 10 cortes que conforman estas dos músicas dancísticas, Márquez demuestra una vez más su inteligencia para el manejo del instrumental electrónico; se hace patente que el compositor comprende cabalmente la inutilidad de utilizar sintetizadores como instrumentos de mera imitación tímbrica, y en cambio atina con exactitud a la creación de los mundos sonoros específicos y del dominio exclusivo de los teclados electrónicos. Como ocurre con el ballet de Toussaint reseñado arriba, también es posible detectar en estos ballets de Márquez diversas referencias a otras obras del compositor. Especialmente bien logradas en *Tierra* y *La nao* son las alusiones estilizadas a diversos ritmos de origen popular, alusiones que gracias a la intuitiva habilidad de Márquez pierden paulatinamente la liga estrecha con sus fuentes para adquirir un valor propio y autónomo. Como comentario colateral y plenamente subjetivo, la audición repetida de esta *Música para Mandinga* me da la impresión de que éste es un disco que, por su peculiares cualidades sonoras, no tardará en comenzar a ser pirateado y plagiado para toda clase de musicalizaciones de productos audiovisuales, cosa que no es necesariamente buena para la música ni para el compositor.

ARTURO MÁRQUEZ: *Música para Mandinga*.
(*Tierra* y *La nao*)
URTEXT JBCC 009

Hace apenas unas semanas salió también al mercado el primer disco compacto grabado por la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez bajo la batuta de Eduardo Diazmuñoz. En contra de lo que podía esperarse, dado que Diazmuñoz suele tomar algunos interesantes riesgos cuando programa sus temporadas, el contenido de este disco está formado por nuevas versiones de los grandes hits de nuestra música de concierto. A estas alturas del desarrollo de la discografía de la música mexicana de concierto, podría decirse que mientras muchas partituras importantes y atractivas siguen esperando ser grabadas por primera vez, otras se acercan peligrosamente al punto de saturación: con esta son 18 las versiones del *Huapango* de Moncayo (más las que se acumulen esta semana) grabadas en disco compacto. Del resto del repertorio de este disco, se aprecia una nueva grabación de la *Sinfonietta* del propio Moncayo, y la del *Concertino* para órgano de Miguel Bernal Jiménez. Sin duda, la calidad de sonido de esta grabación del *Concertino* es superior a la de las otras versiones que existen (Correro/Herrera de la Fuente/Sinfónica Nacional, y Zacañas/De Elías/Filarmónica de Jalisco), aunque no pueda decirse lo mismo de la interpretación de la parte solista, en la que se aprecian incluso algunos tempi excesivamente lentos, quizá tomados de esa manera para adaptar la versión a las capacidades técnicas de la solista. Es un hecho sabido que Eduardo Diazmuñoz tiene otros planes de grabación con la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, con repertorios menos trillados; sin duda, esas grabaciones serán un mejor medio de calibrar los avances de la orquesta y de su relación con su nuevo director.

JOSÉ PABLO MONCAYO: *Huapango*; *Sinfonietta*
 SILVESTRE REVUELTAS: *Sensemayá*
 CARLOS CHÁVEZ: *Chacona* de Buxtehude;
Sinfonía india
 MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Concertino*
 para órgano
 BLAS GALINDO: *Sones de mariachi*

Laura Carrasco, órgano
 Orquesta Sinfónica Carlos Chávez
 Eduardo Diazmuñoz, director
 WEA 3984-20799

Más interesante es la aparición de otro producto discográfico en el que la dirección musical también está a cargo de Diazmuñoz: se trata de la primera grabación de la versión integral de la ópera *La hija de Rappaccini*, de Daniel Catán. Hasta ahora, existía solamente una grabación parcial de esta obra, en un compacto que contiene además *Mariposa de obsidiana*, del propio Catán: se trata del CD titulado Homenaje a Octavio Paz, donde las labores de dirección están a cargo, de nuevo, de Eduardo Diazmuñoz. Esta grabación de *La hija de Rappaccini* tiene otro atractivo: se trata de la versión revisada por el compositor en 1997, lo cual permitirá quizá algunas interesantes comparaciones con los fragmentos de la versión original grabados en Homenaje a Octavio Paz. En este caso se trata de una grabación en vivo (realizada en la Escuela Manhattan de Música en la primavera de 1977) con todos los pros y los contras que ello implica. Así que, por una parte, hay que dar una enfática bienvenida a esta grabación integral de *La hija de Rappaccini*; por la otra, esperar que su distribución en México sea más amplia y racional de lo que suele ocurrir con este tipo de producciones. No tiene caso que se grabe una ópera mexicana si la grabación no se puede obtener en México.

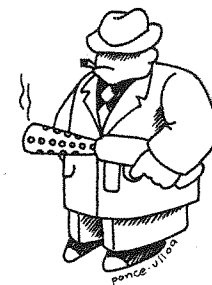
DANIEL CATÁN: *La hija de Rappaccini*
 David Alan Marshall, Olivia Gorra, Brandon Jovanovich, Julián Rebolledo, Natalie Levin
 Orquesta de la Escuela Manhattan de Música
 Eduardo Diazmuñoz, director
 NEWPORT CLASSIC NPD 85623/2 (Dos discos)

Para conmemorar el bicentenario de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), la etiqueta Philips puso en circulación un

espléndida edición discográfica integral de la obra del gran músico salzburgoés, en una colección de la que se dio noticia amplia en estas páginas de *Pauta*. Hoy, la celebración se refiere no a un compositor sino a otra ilustre casa grabadora: la Deutsche Grammophon Gesellschaft, que en 1998 conmemora el centenario de su fundación. Con ese motivo, la DGG lanza a fines de 1997 una muy ambiciosa colección de discos compactos con toda la obra de Ludwig van Beethoven (1770-1827), cuya música ha sido uno de los pilares importantes de la actividad de esta casa discográfica alemana. Una parte interesante de esta colección está cubierta por grabaciones de las llamadas históricas, protagonizadas por artistas como Furtwängler, Busch, Fricsay, Wolfsthal, Kulenkampff, Schneiderhan, Kentpff, Fischer, Schuricht, Nischisch, Klemperer y Schlusnus. Estas grabaciones que datan de las primeras épocas de la DGG son complementadas en este vasto proyecto con la presencia de intérpretes más recientes (de diversas orientaciones estéticas y estilos, lo que garantiza una variedad de aproximaciones) que también han dedicado esfuerzos particulares a la difusión de la música de Beethoven: entre ellos, Karajan, Bernstein, Böhm, Jochum, Gardiner, Pollini, Barenboim, Gilels, Argerich, Shaham, Menuhin, Richter, Kremer, Mutter, Maisky, Fischer-Dieskau, Schreier y muchos otros. Esta colección consta de 87 discos compactos distribuidos en 20 volúmenes, y viene complementada con un libro muy bien editado, con ensayos, notas a las obras, datos biográficos y, lo que es más importantes, una lista completa de las obras de Beethoven, que equivale a un actualizado y muy útil catálogo de sus composiciones. Tal y como ocurrió en el caso de la Edición Mozart producida por Philips, esta Edición Beethoven de la DGG se puede obtener en su totalidad como un gran paquete (y banquete) discográfico, o por volúmenes separados. A continuación, una breve y compacta descripción del contenido de los 20 volúmenes de la colección:

Volumen 1: Sinfonías (5 CDs)
 Volumen 2: Conciertos y otras obras para solis-

tas y orquesta (5 CDs)
 Volumen 3: Obras orquestales y música escénica (5 CDs)
 Volumen 4: *Leonora / Fidelio* (4 CDs)
 Volumen 5: Sonatas para piano (8 CDs)
 Volumen 6: Obras para piano y para órgano (8 CDs)
 Volumen 7: Sonatas para violín (4 CDs)
 Volumen 8: Sonatas para violoncello (2 CDs)
 Volumen 9: Tríos con piano (5 CDs)
 Volumen 10: Tríos de cuerda (2 CDs)
 Volumen 11: Cuartetos tempranos (3 CDs)
 Volumen 12: Cuartetos del período medio (2 CDs)
 Volumen 13: Cuartetos tardíos (3 CDs)
 Volumen 14: Música de cámara (6 CDs)
 Volumen 15: Música para alientos (2 CDs)
 Volumen 16: Lieder (3 CDs)
 Volumen 17: Arreglos de canciones populares (7 CDs)
 Volumen 18: Obras vocales seculares (2 CDs)
 Volumen 19: Obras corales (5 CDs)
 Volumen 20: Grabaciones históricas (6 CDs)
 EDICIÓN BEETHOVEN
 DGG 453 700-2 (87 discos compactos)



LA MUSA INEPTA



Aprovechando sus relaciones cercanas (algunas confesables, otras no) con altos funcionarios del Festival Internacional Cervantino, La Musa Inepta tuvo a bien trasladar sus rollizas carnes a Guanajuato para asistir a lo más selecto de la música clásica y lo más clásico de la música selecta. Entre ello, lo más lindo fue el recital Schubert-Mendelssohn a cargo del Cuarteto Latinoamericano. A la Gordita le gustó tanto el concierto que no resistió al día siguiente la tentación de asomarse a la sala de prensa para comparar sus emocionadas percepciones con las de los colegas periodistas. En especial, leyó encantada la sin par crónica de Rogelio Andrade en el impecable diario *a.m.* de Guanajuato. Para deleite de sus admiradores (de ella, no de Andrade), la dama reproduce aquí lo más bonito y sustancial de la espléndida crónica-crítica:

“En una hora quince minutos, el cuarteto de cuerdas (violín, viola y violonchelo) rememoró en la primera obra del concierto, el trabajo artístico de Schubert, ‘el movimiento de cuarteto’. Javier Montiel (viola) y Álvaro Bitrán (violonchelo) hicieron propios los terrenos de Mendelssohn (1810-1856). Uniformados con moño rojo y traje color negro, los cuatro intercambiaron una y otra vez miradas, mientras que sus manos ciegas con movimientos sistemáticamente naturales tocaban las cuerdas de sus instrumentos. El Cuarteto Latinoamericano cerró el programa en quinteto. La violonchelista Bozena Slawinska, rubia, con vestido largo en color negro, se instaló en el escenario para acompañar a “los cuatro latinos”. Con cuarenta minutos, la intervención y sincronización de Slawinska dejó la esperanza de que en un futuro no muy lejano, su destino puede estar junto a los latinos. El tiempo dirá si la ilusión es realidad o fue un instante de momentos compartidos. Al final, el reconocimiento absoluto: de pie los asistentes con aplausos al unísono los des-

pidieron, no sin antes hacerlos regresar nuevamente al escenario. Sin embargo, el Cuarteto no tocó más, el recital estaba previamente programado”.

Emocionada casi hasta la lágrima (no por el recital, sino por este bellissimo texto), Miss Musa no puede dejar de glosarlo para sus queridos melómanos, y ofrece los siguientes comentarios:

1. Tardarse una hora quince minutos para tocar el *Quartettsatz* de Schubert es parte de la nueva política de *tempi* lentos del Cuarteto Latinoamericano. En entrevista aparte con La Musa han declarado su intención de tocar *Metro Chabacano* en el tiempo que se tarda uno en llegar de Pantitlán a Barranca del Muerto (transbordos incluidos).

2. Violín, viola y violonchelo forman un bonito trío. A falta de otro violinista estable, el CL alterna el puesto entre varios notables violinistas, entre ellos Shlomp Mintz y Por Confirmar.

3. Si sólo Javier y Álvaro hicieron propios los terrenos de Mendelssohn, ello se debió a que Saúl y Arón a) estaban metidos en terrenos ajenos, o b) se manifestaron con esa breve huelga de arcos caídos porque Dorian no les paga sus grabaciones de Villa-Lobos (y ni hablar de las regalías).

4- No importa que las fechas 1810-1856 sean las de Schumann y no las de Mendelssohn; al fin y al cabo, los dos eran alemanes.

5. Ni moño rojo ni traje negro. En ese recital, los músicos reseñados vistieron de blanco con moño negro, y eso le consta a nuestra colaboradora porque ella misma les recomendó el corte y los puso en contacto con el sastre. O sea: el cronista Andrade o es daltónico o está practicando la conocida Operación Pareyón, es decir, reseñar un concierto al que no asistió.

6. El intercambio de miradas y las manos ciegas son parte del nuevo *stile concertato* que el Cuarteto Latinoamericano está poniendo en práctica desde su participación en el seminario *La Nueva Poética Sonora*, impartido por el profesor P.D.Q. Bach. El siguiente paso: intercambio de estampitas y pies sordos.

7. Qué bueno que los miembros del CL se dediquen sistemáticamente a tocar las cuerdas de sus instrumentos: a La Inepta no le gusta para nada eso de que se toquen las clavijas, las tapas, los puentes y otras cochinas que hacen en la música moderna. ¡Fuchi!

8. Coincidentalmente, Bozena Slawinska sí es rubia. Y con ella instalada en el escenario, Los Cuatro Latinos se convertirán automáticamente en Los Cinco Latinos, reviviendo una añeja tradición en el ámbito del swing regional y la balada romántica. O quizá, surgirá el Cuarteto Polaco-Latino-Americano, para darle duro y en la cabeza al Cuarteto Ruso-Americano, faltaba más.

9. La pobre Bozena quedó agotada después de cuarenta minutos (¡cuarenta!) de sincronización, por lo que tuvo que ser llevada de urgencia al servicio médico del Cervantino. Después de tan extenuante experiencia, la violoncellista juró no volver a sincronizar tan prolongadamente.

10. Mademoiselle Inepta duda mucho que el futuro de Bozena Slawinska pueda estar con los latinos. Un cuarteto de cinco es cosa problemática, además de que Iris, Natalia, Marta y Marielena pueden ser víctimas de celos terribles.

11. Por ello, es mejor que la ilusión no se vuelva realidad, y que los momentos compartidos queden plasmados indeleblemente en los espíritus... (perdón, la Musa se hizo bolas con tanta poética).

12. Bravo por los aplausos al unísono del público, ensayados y preparados con amor; es tan, pero tan desagradable oír los aplausos en anárquica cascada, como si fueran pizzicati de la OSN o de la OCBA o de la OSCCH o de la OFUNAM o de la OFCM.

13. Y qué bueno que el recital haya estado previamente programado, porque a últimas fechas el Cuarteto Latinoamericano ha dado varios recitales que no estaban programados, por lo que la asistencia de público ha sido, más bien, reducida.

La Musa Inepta agradece cumplidamente a Don Rogelio Andrade y al gua-

najuatense diario *a.m.* haberle proporcionado al menos estos trece momentos de placer musical incomparable, casi eróticos en su intensidad.

Una mañana soleada y de fuerte inversión térmica, La Musa Inepta escuchaba, arrobada, las frecuencias de Radio UNAM, mientras se hacía el manicure y le aplicaban la base. A media mañana, escuchó en la voz de la joven locutora Elizabeth Rojas el anuncio de un precioso Concierto para flauta de cuerdas y continuo. Intrigada por tal oferta musical, la redonda señorita apuró su cotidiana toilette y de volada se metió a Internet, donde después de mucho navegar (porque mucho navegó) averiguó cosas fascinantes sobre este bello aunque poco difundido instrumento. La flauta de cuerdas es un instrumento de los llamados híbridos (mongrel, en inglés), de la familia de los alientos-arcos, que produce un sonido muy variado, con un rango de media octava. La flauta de cuerdas se toca (o se sopla) haciendo pasar el arco (o una columna de aire) por el diapasón (o por la embocadura) mientras los dedos (o los labios) oprimen las llaves (o las cuerdas). Existen dos sistemas de digitación (o respiración) diseñados para este instrumento: sus intérpretes, que no son pocos (ni muchos) suelen utilizar uno de esos sistemas, o ambos, o ninguno.

Doña Musa no se decide a confesarlo, pero ella lee el *Reforma* sobre todo porque es a colores. Fue precisamente en la colorida sección cultural (así la llaman) del susodicho diario que nuestra amiga leyó una portentosa columna dedicada a reseñar una reciente Lucia di Lammermoor en Bellas Artes. Firmada por Juan Carlos Garda, la columna que tanto llamó la atención de La Musa llevaba un título que bien pudiera convertirse en famosa telenovela: Una Lucia para Donizetti. Después de varios párrafos de crítica categórica, catártica y muy sintética, el columnista concluyó su texto con este bello concepto:

“Célebre fue sin duda el festejo que le brindó México a Gaetano Donizetti, quien después de esto podrá descansar tranquilo: su música ha trascendido.”

El suspiro de alivio de Madame Inepta fue tan grande y sonoro como el que emitió el mismísimo Donizetti. Qué bueno que el destacado compositor

de Bergamo ya pueda descansar tranquilo porque, la neta, estaba harto preocupado porque su música no trascendiera. Una vez que le fue enviada por fax la nota en cuestión, Donizetti se arrellanó de nuevo en su cripta y se puso a roncar sonoramente. Que descanses, Gaetano.

Vea usted, mire y observe con detenimiento, cuidado y atención, este retrato, imagen o fotografía que apareció en otra columna del gustado y multimencionado diario, periódico o informativo *Reforma*.

La verdad es que a nuestra Inepta y soñadora Musa le gustan los caballeros menos ojones, pero eso es cuestión personal y muy subjetiva. Lo que nuestra corresponsal en Slobovia no comprende es cómo a Don José Revueltas le desaparecieron los lentes y la piochita y en su lugar, mágicamente, aparecieron los cachetes, los rizos y el violín de su carnal Silvestre. Arduas investigaciones, en el más puro estilo de La Paca Chapa, condujeron a La Musa Inepta a aclarar ese aparente error de identificación: sí es la foto de José Revueltas, pero tomada después de que pasó por las manos de los mismos cirujanos plásticos que se liposuccionaron al Señor de los Cielos hasta mandarlo a los ídem. Simplemente, José quería cambiar de cara para que ya no lo mandaran apadado a Lecumberri, y se le ocurrió que así todo quedaba en familia. (La Musa recomienda el sesudo texto Vera historia de los gemelos Revueltas, con nuevos datos y revelaciones, original de Gumaro Berrearteaga, en el que se explica todo con minucioso detalle).

frente de La Camerata de las cas —grupo digno de elogio a de su eficacia y musicalidad pa—, así como conducta versátil—, ecke da vida so—
otras versiones s habituales de rayá (1937) y náhuac (1931), i; consideradas las obras más entativas e im—tes del compo—JOR-90244). i su sola pre—, dichas versio—previas a las mbradas en el rrio sinfónico—nan contunden—eyenda senti—(y mañosa) del) ardiente que a preso de la ación" (superchería atroz). aquí la prueba elocuente de que las, provisto de un andamiaje ar—

con la soprano Leslie Umí solista, agrupa varias obr—norama vasto (AAI) de la i da por Revueltas.

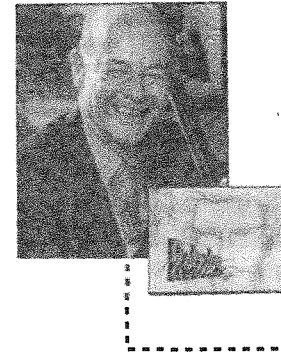


José Revueltas.

La sel cluida co manera j grabado (Batik, pc aporta, e dida, la p efectuar nes estir Pérez ce a fond que man—mo, al bo narnienté artística—

Por de tórica alm biguedad siones de Cortez en cuadernillo adjunto, lastran trabajo. Además, contienen: la *Pieza para Orquesta*

Para más señas, nuestra rubicunda Musa sospecha que el mismo equipo de liposuccionadores (posteriormente entambados) realizó asimismo la sensacional transformación que a continuación se muestra, y que apareció en la cartelera del Canal 40:



- 19:00 **HUELLAS DEL PASADO**
"Piedras parlantes en el pacífico". En algunas islas del Océano Pacífico, las piedras son las que cuentan la historia y hablan sobre los costumbres de los pobladores.
- 19:30 **COLECCIONES DE DISCOVERY**
"El último de los zares, Nicolás y Alejandra". Guerra, revuelta, asesinato e intriga. Todo es parte de la caída de la familia imperial rusa, los Romanov.
- 20:30 **ENVIADO ESPECIAL**
"Clonación". Exploración del misterio de la vida y la reproducción. En febrero se anunció el nacimiento de una oveja, resultado de una clonación.
- 21:00 **ENTRE VERSIONES**
Conduce: Gabriel Székely. Comentarios, entrevistas y opiniones. Los personajes que van marcando los tiempos de la historia, son presentados en este programa.
- 21:30 **REALIDADES**
"G4 en busca de la fracción ausente". Los integrantes de las fracciones parlamentarias, excepto el PRI, charlan en torno a la agenda legislativa y de la relación de la Cámara y los medios de comunicación.
- 22:30 **RETRATOS**
"Olga Sánchez Cordero". Ministro de la Suprema Corte de Justicia.

Lo que la rolliza señorita no termina por entender es por qué la magistrada Olga Sánchez Cordero quiso parecerse a Carlos Prieto; quizá le hubiera convenido un violoncellista con mayores atributos capilares, como Misha Maisky. Pero en cuestión de gustos y cirugías reconstructivas, se rompen géneros. (De buena fuente, La Musa Inepta ha conocido el dato de que el jefe de la policía capitalina, siguiendo los pasos de la magistrada, se va a convertir en el clone de Vanessa Mae).

Ydale con la cirugía de todo tipo. Nuestra gentil y bien alimentada redactora no quita su gordo dedo del renglón, e insiste en que, de nuevo, los nefandos liposuccionadores arriba citados son los responsables de la sencilla pero no por ello menos efectiva operación que convirtió al barítono Gerardo Castillo en una linda (pero bigotona) soprano. Véase aquí abajo, extraída de la cartelera de Bellas Artes, la prueba irrefutable de que los castrati se están haciendo indispensables desde la película *Farinelli*.

LA MÚSICA DE BELLAS ARTES

DEL 6 AL 12 DE NOVIEMBRE

VIERNES 7, 20:30 hrs.
DOMINGO 9, 12:15 hrs.

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL
ENRIQUE ARTURO DIEMECKE
Director artístico

PALACIO DE BELLAS ARTES
Av. Juárez y Eje Central

Gran ciclo de piano

JUEVES 6, 20:00 hrs.

EVA MARÍA ZUK

SALA MANUEL M. PONCE
Palacio de Bellas Artes

El arte del canto

SABADO 8, 12:00 hrs.

GERARDO CASTILLO, soprano
JAMES DEMSTER, piano

DOMINGO 9, 12:00 hrs

ALICIA CASCANTE, soprano
ALFREDO ZAMORA, piano

MUSEO NACIONAL DE ARTE
Tacuba 8, centro

Sábados corales

Desde su dolorosa pero efectiva transformación, Gerardo Castillo ha recibido numerosas ofertas, y ya ha aceptado cantar *Violetta*, *Mimí*, *Gilda*, *Lucía* y *Micaela*, *Aída* y *Turandot*. Para lo que de plano no le han llegado al precio es para cantar *Salomé*; dice que a pesar de la operación, no cree que la *Danza de los Siete Velos* le salga muy convincente.

Vaya que los viajes a la enciclopedia ilustran; gracias a los encargados de la difusión y la publicidad de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, la regenta de estas páginas ha tenido la oportunidad de conocer algunas maravillas singulares del mundo de la música. Cuando hace unas semanas la susodicha orquesta hizo publicar una cartelera en la que anunciaba orgullosamente

la interpretación de la obra *La Creación del Nuevo Mundo*, la Musa fue rauda y veloz a su biblioteca y, hurgando en uno de sus tumbaburros más confiables, leyó lo que a continuación se detalla:

La Creación del Nuevo Mundo. Sinfonía-ballet escrita por Darius Dvorák (1841-1892-1904-1972), ilustre compositor francés y bohemio, provenzal y de origen judío. La pieza, marcada indeleblemente por el jazz, el sabor de la vieja Bohemia y algunas melodías americanas, fue escrita durante el período en que Darius Dvorák vivió en Brasil y en Nueva York, mientras era conse-

jero de la embajada francesa en Río de Janeiro y director del Conservatorio de la Urbe de Hierro. *La Creación del Nuevo Mundo* es una partitura en la que se distinguen con claridad la influencia de Brahms, las síncopas de la música negra, los ritmos de la dumka de origen checo, las sonoridades tropicales del Brasil y los lánguidos acentos de los spirituals estadounidenses, así como sutiles referencias a la música popular de Provenza. La obra data de 1893-1923.

Con la gentileza que la caracteriza, La Musa Inepta anota que, además de los datos consignados arriba, se ha enterado de que *La Creación del Nuevo Mundo* puede ser considerada como una expresión paradigmática (y, por supuesto, arquetípica) de la llamada Doppelgängermusik.

J.A.B.

Orquesta Sinfónica Carlos Chávez
Director Artístico • Eduardo Diazmuñoz

9 . HOMENAJE al Jazz

Eduardo Diazmuñoz, Director
Mauricio Náder, piano



- *Chiapas cantabile* Sánchez
- *Concierto en Fa* Gershwin
- *La calle de los sueños* Ruíz Armengol
- *La Creación del Nuevo Mundo* Milhaud
- *Obertura Candide* Bernstein

NOVIEMBRE
Domingo 30
DICIEMBRE
Martes 2

Programación sujeta a cambios

DOMINGOS - 18:00 hrs.
AUDITORIO
SILVESTRE REVUELTAS
Conservatorio Nacional
de Música
Av. Presidente Masaryk
No. 582, Polanco

MARTES - 20:00 hrs.
AUDITORIO
BLAS GALINDO
Centro Nacional de las Artes
Calz. de Tlalpan y
Río Churubusco

Admisión General: \$40.00
Descuentos a estudiantes, maestros, SEPALO,
Maestros a la Cultura e INSENI.
Reserve con anticipación sus boletos
para el resto de la serie.
Orquesta Sinfónica Carlos Chávez
664 9266

HOMENAJES

Primera Serie • Temporada 1997-1998
Octubre 5 - Diciembre 16

CONVOLUTU
Círculo Cultural
Diana Vázquez

COLABORADORES

- **Jomí García Ascot:** véase *Pauta* 62 y 63.
- **José de la Colina:** véase *Pauta* 42. Los libros más recientes de este magnífico prosista son *Viajes narrados* (UAM) y *Tren de historias* (Aldus).
- El director de orquesta **Ángel Gil Ordoñez** nació en Madrid y estudió violín, composición y, en Munich, dirección orquestal, con Celibidache. Comenzó su actividad profesional en 1988 como director invitado en el Festival de Música Schleswig Holstein en Alemania y en 1991-92 fue director asistente de la Orquesta Nacional de España. Se ha destacado como un importante difusor de la música española, especialmente la de Manuel de Falla. Actualmente reside en los Estados Unidos.
- **Coral Bracho** (México, 1951) es una de las poetas más personales e importantes de su generación. Es autora de los libros de poemas *Peces de piel fugaz* (1977), *El ser que va a morir* (1981, Premio Nacional de Poesía Aguascalientes) —recogidos en *Bajo el destello líquido*, FCE, Lecturas Mexicanas—, *Tierra de entraña líquida* (Galería López Quiroga) y *Jardín del mar* (Cidcli, 1993). Ha sido becaria del Sistema de Creadores del FONCA y ha participado en numerosos festivales nacionales e internacionales de poesía.
- El flautista y compositor mexicano **Salvador Torre** estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Gildardo Mojica, Judith Johansen, Alfonso de Elías, Mario Lavista y Daniel Catán. En 1984 obtuvo una beca del gobierno francés para estudiar en París. Realizó un diplomado en composición electroacústica y un posgrado en pedagogía musical. Sus obras han sido ejecutadas en escenarios como el Centro Georges

Pompidou (París) o el Internationales Misikintitut (Darmstadt).

- El poeta, traductor, editor y ensayista **Jaime Moreno Villarreal** (México, 1956) ya ha colaborado antes en *Pauta* con poemas y traducciones. Sus libros más recientes son un estudio sobre la obra de José Luis Cuevas y un volumen que recoge sus ensayos sobre artes visuales (El Equilibrista/CNCA) aparecidos en la revista *Vuelta*. Desde hace varios años es el editor de la revista *Biblioteca de México*.
- La poeta, cantante de rock e investigadora literaria **Carmen Leñero** colaboró en *Pauta* 53-54. Su libro de poemas más reciente es *La fiera transparente* (CNCA, 1997) y poco antes presentó su segundo disco de rock, sobre letras de Zaid, Morábito y Moreno Villarreal: *Almuerzo en la hierba*.
- Sobre el compositor y musicólogo argentino radicado en Alemania, **Juan María Solare**, véase *Pauta* 63.
- El poeta y crítico de ópera **Eduardo Lizalde** es colaborador habitual y miembro del Consejo editorial de *Pauta*. Nos sigue debiendo a sus admiradores un estudio, en proceso, sobre Joyce y la ópera y una recopilación de sus escritos sobre ópera.
- **Leonora Saavedra** (México, 1956) es una de las mejores musicólogas de su país. Realizó estudios de oboe y musicología en México, Alemania, Italia, Francia (Maestra en musicología por la Sorbonne de París) y Estados Unidos (Doctora en musicología por la Universidad de Pittsburgh). Miembro del consejo editorial de *Pauta*, ha sido directora del CENIDIM y actualmente es subdirectora de esta misma institución. Ha publicado numerosos artículos musicales en

revistas especializadas nacionales y extranjeras.

- **Juan Arturo Brennan** se da tiempo, entre artículos para *La Jornada* o para *Vuelta*, su audioteca de música mexicana en Radio UNAM, la realización de guiones o la narración de cuentos musicales infantiles, para ser el único colaborador de todas las entregas de *Pauta*.

- **Sandra Pani** (México, 1964) realizó estudios de artes plásticas en México, Italia e Inglaterra. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas (en México, Italia e Inglaterra) y realizado varias individuales (en la Galería Lourdes Chumacero, en el Museo del Chopo y en el Salón de la Plástica Mexicana). En 1991-92 fue becaria del FONCA. Su trabajo ha explorado el cuerpo femenino.

- El pianista austriaco **Alfred Brendel** (Moravia, 1931) —véase “Lección de música”— es uno de los más grandes intérpretes de Mozart, Beethoven y Schubert. Vive en Londres y ha escrito ensayos sobre diversos compositores clásicos y románticos.

- **Felipe de Jesús** nació en la ciudad de México en 1969. Fundó en 1993 la gaceta musical *La nota musical*, auspiciada por la empresa “Pianos, pianos y pianos”. Actualmente cursa el último año de la carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música.

- **Rafael Martínez**. Científico mexicano, autor, entre otros trabajos, de *Johannes Kepler, el arquitecto del cosmos*, editado por el CNCA, y del cual hemos tomado el texto que publicamos.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- **Gerardo Gandini:** Del recato y otros pudores
- **Eduardo Kuznir:** El humor en la música electroacústica
- **Jorge Mendoza:** El Concierto para cello de Castro
- **Igor de Gandarias:** La misa de parodia en Guatemala
- **Juan José Escorza:** Notas sobre la guitarra
- **Consuelo Carredano:** Historia de la nota de programa

**CUARTETO
LATINOAMERICANO
DE CUERDAS**

Los tres cuartetos de
Alberto Ginastera



De venta
en las principales
casas de música

CUANDO DOS
Encarnación Vázquez,
Mezzosoprano
Jaime Márquez, *guitarra*

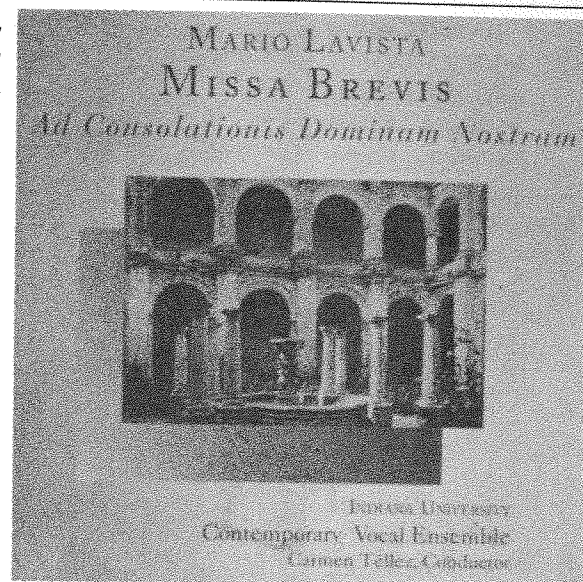
Obras de: Revueltas, de
Falla, Guastavinho,
Moreno y Echevarría



De venta
en las principales
casas de música

**CONJUNTO VOCAL
CONTEMPORÁNEO**
Carmen Téllez, *directora*

Mario Lavista:
*Misa breve a Nuestra
Señora del Consuelo*



De venta
en las principales
casas de música

**MÚSICA DE LAS
AMÉRICAS**
Vol. V

La obra completa para
piano de
Rodolfo Halffter

Edisón Quintana, *piano*



De venta
en las principales
casas de música

LA GUITARRA
MEXICANA DEL
SIGLO XX

Marco Antonio
Anguiano, *guitarra*

Obras de: Ritter, Durán,
Ponce y García de León

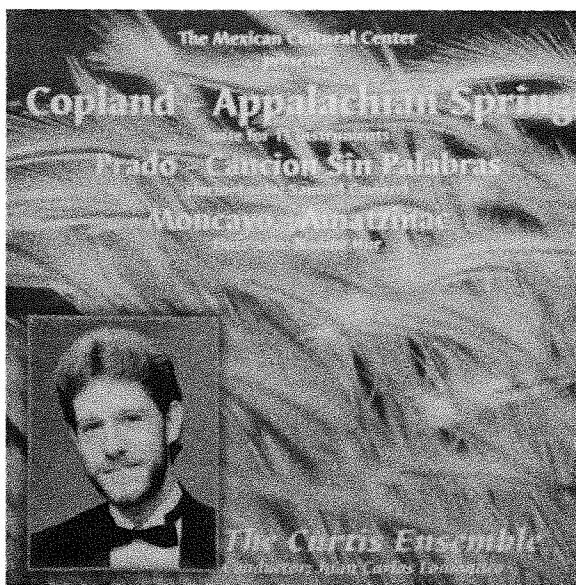
De venta
en las principales
casas de música



THE CURTIS
ENSEMBLE
Juan Carlos Lomónaco,
director

Obras de: Copland, Prado
y Moncayo

De venta
en las principales
casas de música



MÉXICO
CONTEMPORÁNEO:
MÚSICA PARA VOZ Y
PIANO

Adriana Díaz de León,
mezzosoprano
Oscar Tarragó, *pianista*

Obras de: Enríquez,
Hernández, Ladrón de
Guevara, Velázquez, de
Elías, Lavista, Paredes y
Navarro

De venta
en las principales
casas de música

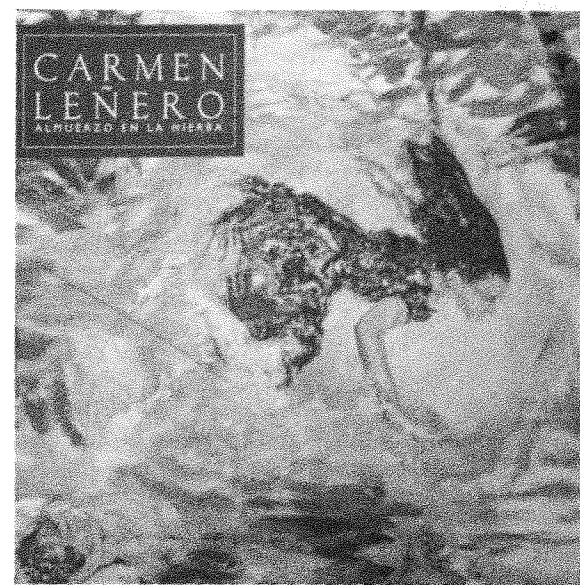


ALMUERZO
EN LA HIERBA
Carmen Leñero, voz

Letras de: Fabio
Morábito, Jaime Moreno
Villarreal, Gabriel Zaid,
Carmen y Luis Leñero Elu

Música: Carmen Leñero,
Fabio Morábito, Jaime
Moreno Villarreal y
Carmen y Luis Leñero Elu

De venta
en las principales
casas de música



pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

BRAHMS
(1897-1997)

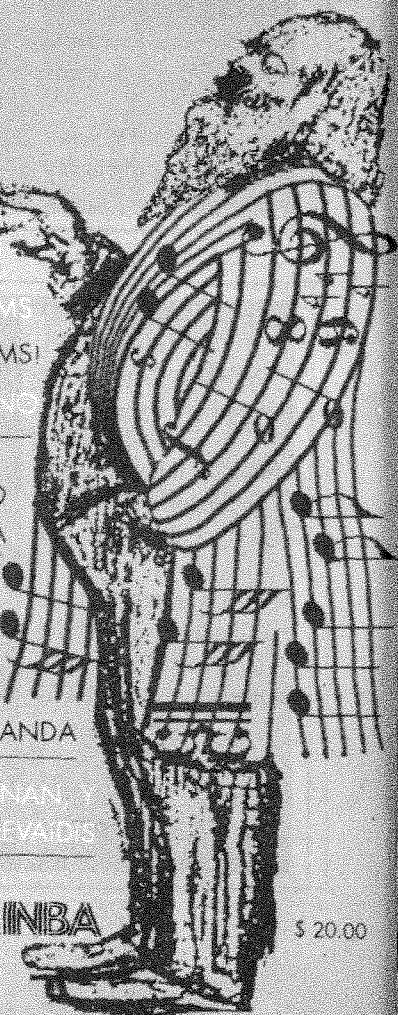
- GINASTERA
- GUTIÉRREZ HERAS
- HERRERA DE LA FUENTE:
SUS SINFONIAS
- SHAW: CONTRA BRAHMS
- MENCKEN: ¡VIVA BRAHMS!
- SOLARI: BRAHMS ERA CHIENO

KRAMER: EL POSTMODERNISMO
EN LA MÚSICA

SOLER: VIEJAS FORMAS
EN LENGUAJE NUEVO

POEMAS DE CONCHA URQUIZA,
MORA Y LANDA

NOTAS DE BRENNAN Y
PAV-SKEVAIDIS



JULIO-SEPTIEMBRE DE 1997



63



\$ 20.00

LECCIÓN DE MÚSICA

En las sonatas de Beethoven jamás perdemos la orientación; se autojustifican en cada momento. Las sonatas de Schubert se presentan de una manera más enigmática; para expresarlo de una manera más austríaca: ocurren. Estas obras presentan un aspecto de una ingenuidad que desarma y al decir esto de ninguna manera pienso en algo primitivo o en un aspecto diletante. Ingenuidad y refinamiento se aúnan en esta música de una manera que sólo podemos todavía encontrar en la música de Haydn.

Alfred Brendel



CENIDIM



Instituto Nacional de Bellas Artes