

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

JOSÉ DE LA COLINA: LOS INMORTALES DEL MOMENTO

PABLO FESSEL:
LIGETI Y LACHENMANN

LEOPOLDO G. MARTÍ:
UN ANÁLISIS
DE CANTE
DE LAVISTA

GLORIA CARMONA:
PADEREWSKI EN MÉXICO



POESÍA DE GERHART MUENCH,
ALBERTO BLANCO
Y EUSEBIO RUVALCABA

RELATOS DE MÓNICA LAVÍN
Y HERNÁN BRAVO VARELA

ANANAY AGUILAR:
MÚSICA ELECTROACÚSTICA

MARÍA GRANILLO:
MÚSICA Y POSMODERNISMO

NOTAS Y RESEÑAS:
BRENNAN Y LAVISTA

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Sergio Vela
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Franco
Directora General

Alonso Escalante
Coordinación Nacional de Música y Ópera

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Vicente Herrasti
Director General

pauta

Director: **Mario Lavista**

Jefe de redacción: **Luigi Amara**

Consejo editorial: **Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Consuelo Carredano / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Luis Ignacio Helguera (†) / Gerardo Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Ignacio Toscano / Guillermo Sheridan / Juan Villoro**

Diseño: **Bernardo Recamier**

Corrección: **Gilda Castillo**

Supervisión técnica: **Isabel Cortés**

Tipografía: **Bertha Méndez**

Precio del ejemplar: \$ 35.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.

Suscripción anual: \$130.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.

Toda correspondencia a la redacción deberá dirigirse a:

pauta

Isabel Cortés / Dirección General de Publicaciones / Paseo de la Reforma No. 175, Col. Cuauhtémoc, C.P. 06500 México, D.F. / Tels. 91 71 64 77 / e-mail: interfasecolor@yahoo.com.mx

Distribución y ventas: **Educal, S. A. de C. V.**

Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y 34

Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

Suscripciones: Coordinación Nacional de Música y Ópera, Av. 5 de Mayo Núm. 19, 3er. piso, Col. Centro, Cuauhtémoc 0600, D.F. Tel. 51 30 09 00 ext. 2330.

Certificado de Licitud de Título Núm. 9414

Certificado de Contenido Núm. 2755

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXVI Núm. 101, enero-marzo de 2007

SUMARIO

Presentación	3	Alberto Blanco	
		Dos poemas	67
José de la Colina			
Los inmortales del momento	5	Hernán Bravo Varela	
		Concierto para nadie: los hermanos Marcello	69
Gloria Carmona			
Paderewski en México	9	Eusebio Ruvalcaba	
		L.A.F. Von Koechel	71
Gerhart Muench			
Tres poemas	22	Leopoldo G. Martí	
		Un análisis de <i>Cante</i> de Mario Lavista	72
Mónica Lavín			
La corredora de Cuemanco y el aficionado a Schubert	28	NOTAS SIN MÚSICA	
María Granillo			
Música y posmodernismo	35	Mario Lavista	
		Discos	85
Ananay Aguilar			
Reflexiones sobre el análisis de la música electroacústica	46	Juan Arturo Brennan	
		Discos	89
Pablo Fessel			
Textura y postserialismo: György Ligeti y Helmut Lachenmann	53	BUZÓN DE PAUTA	
		Graciela Paraskevaïdis	96

LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan

98

Beethoven no se halla en México

104

COLABORADORES

107

Tercera de Forros:

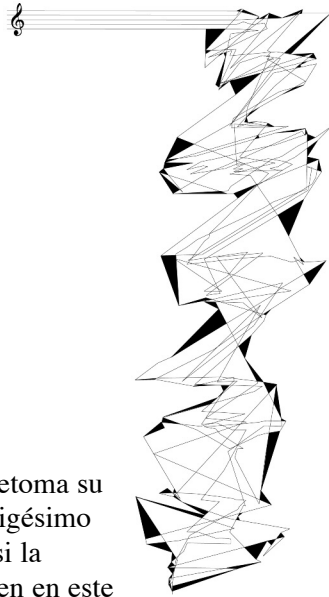
Lección de música por **Pierre Boulez**

Pautas de **Ernesto Morales**

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

Juan Rulfo, “Luvina”.

PRESENTACIÓN



Con un aire un tanto posmoderno, *Pauta* retoma su impulso después de los festejos por su vigésimo quinto aniversario. Un poco por azar, como si la preocupación flotara en el ambiente, coinciden en este número una serie de ensayos acerca de las nuevas exploraciones musicales, llamadas a veces un tanto a la ligera “posmodernas”, y la dificultad, tanto conceptual como práctica —y en ocasiones terminológica—, para seguirles la pista. Ananay Aguilar, por ejemplo, enumera las complicaciones que presenta la música electroacústica para el análisis crítico, toda vez que se acepta que el acercamiento a esta disciplina ha de hacerse desde un nuevo paradigma teórico, esto es, sin la intervención de partituras, y más bien con un énfasis pronunciado en el fenómeno de la escucha. Por su parte, el argentino Pablo Fessel escudriña aspectos de la música de György Ligeti y Helmut Lachenmann relacionados con la crisis del serialismo, y se concentra en esclarecer por qué la originalidad de estos compositores radica en su distinción entre las nociones de textura y estructura. María Granillo, en cambio, acomete la empresa nada fácil de tomar el toro por los cuernos y se pregunta directamente por la relación de la música con el posmodernismo y su trasfondo a veces banal y a veces confuso, desgranando algunas de las razones que han llevado a que la teoría musical y la musicología se quedaran un poco rezagadas en este terreno, en particular si se comparan con los esfuerzos intelectuales y los debates que en esta dirección abundan en otros campos del arte.

A manera de contrapunto, como si la misma variedad y saltos entre las épocas y los estilos reforzara la impresión posmoderna y desaforada de esta nueva entrega de *Pauta*, presentamos un artículo que recupera la discusión que motivó en su momento, dentro de la elite musical mexicana, la visita de Paderewski al país, además de un estudio pormenorizado de la obra *Cante*, de Mario Lavista, realizada por el investigador y guitarrista Leopoldo G. Martí.

La parte literaria de este número también ha resultado un tanto variopinta, pues recoge desde aforismos de José de la Colina hasta poemas de Gerhart Muench (por lo que sabemos inéditos en México), con los cuales conmemoramos el centenario de su nacimiento, pasando por un cuento espléndido de Mónica Lavín, que además de desarrollarse en puntos emblemáticos del Distrito Federal relacionados con la música, como la sala Neza del Centro Cultural Universitario o Margolín, describe la pasión solitaria de un melómano capitalino por la música de Schubert a partir de recursos narrativos tan audaces como precisos, que quién sabe si algún teórico futuro reconocerá como posposmodernos.

Luigi Amara

LOS INMORTALES DEL MOMENTO GREGUERÍAS EN TORNO A LA MÚSICA

JOSÉ DE LA COLINA



Como bonitas o feas mariposas atrapadas al vuelo y clavadas en el papel en una alta noche en que Mozart o Schubert o Chopin o Kiri Te Kanawa o Miles Davis distrajeran y deleitaron el insomnio, van aquí algunas ocurrencias (quién sabe si verdaderas greguerías) suscitadas por la música, el arte al que según Walter Pater aspiran todas las demás, también la literatura.

I

El violinista pega el oído al violín como auscultándole el corazoncito.

II

Viola da Gamba: nombre de diva del cine mudo italiano... con cuerpo no de viola sino de violonchelo.

III

La terrible música del órgano solo y catedralicio: estomacal, agripada, con resoplar de lovecraftiano monstruo de los abismos marinos.

IV

El clavecín es un instrumento enervante: cuando no suena histérico, suena a esqueleto que se derrumba.

V

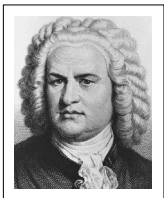
Trovatore, traditore.

VI

Dizque la música es un lenguaje internacional, pero Johann Sebastian Bach era John Bach en Londres y Giovanni Bacci en Milán.

VII

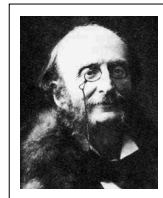
Al maravilloso *El mar* de Debussy sólo le falta un bello, un profundo, un muy evocador instrumento de viento (y de humo): la bocina de barco.



Bach.

VIII

Bach, músico de templo. Offenbach: músico de templete.



Offenbach.

IX

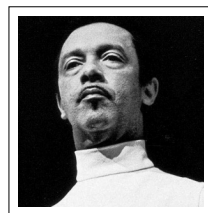
No hay remedio: el arpa es instrumento *art nouveau*, propio para doncellas góticas y ojivales, o, en última instancia, para el soñador Harpo Marx.

X

Hay conciertos para piano y orquesta en los cuales, como en un matrimonio catastrófico, el piano, más que en una apasionada entrega parece correr en una graciosa huida.

XI

Orff: una especie de Offenbach o de Pérez Prado, pero en plan superficial.



Pérez Prado.

XII

Logró revivir la canción de protesta: cuando él canta, el público protesta.

XIII

En la campanilla del final de línea era donde la máquina de escribir (pobrecita, ¿la recuerdan?) quería ser instrumento musical.

XIV

El violonchelo es para mí el instrumento de cuerda más seductor, pero no le tengo tanta confianza como para llamarlo Chelo, como si fuese cualquier primita o novia provinciana.

XV

Un cuarto de hora de solos de acordeón, o de harmónica, o de órgano, o de clavecín, puede conducir al suicidio aun al hombre más auditivamente tolerante.

XVI

A partir más o menos del K 300, Wolfgang Gottliebe empieza a quitarse la peluca, a soltarse el pelo y a ser el libre, el grande, el inmarcesible Mozart.

XVII

El guitarrista de flamenco: siempre fascinado por el negro y vacío ojo de la guitarra, ese pozo del que espera algo así como que de él surjan sus antepasados (“mis muertos”, dice él).

XVIII

Mi ópera italiana ideal estaría cantada enteramente *sottovoce* (y quizá mejor: en alfabeto de sordomudos).

XIX

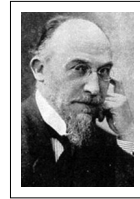
¿Contra quién suele boxear el Beethoven sinfónico?

XX

Erik Satie, greguerista musical.

XXI

El instrumento autobiográfico de Mozart, aquel en que juega a hablarnos de su alma, es el clarinete.



Satie.



Satie por Frueh.

XXII

Tantas cosas mexicanas de las que el mexicano dice que son de las mejores del mundo... Pero los bellos, los hondos, los melancólicos, los elegantes, los a veces desgarrados valeses mexicanos, sin duda.

XXIII

La *Blasenserenade* o *Gran Partita* de Mozart es como un feliz eterno día de campo en el Más Allá.

XXIV

En el dúo de la anagnórisis entre Papagena y Papageno (pa-pa-pa pá, pa-pa-pa-pá) Mozart elevó hacia la alta música el tartamudeo, o quizá el jadeo de la cópula.

XXV

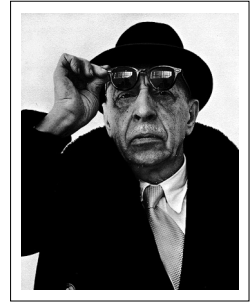
El *Bolero* de Ravel: una cinta de Moebio musical.

XXVI

En ciertos momentos de *La consagración de la primavera*, Stravinski ya anuncia el mambo de Pérez Prado.

XXVII

Aunque algunos digan que cosas de distinto orden no son comparables, compárese cualquier gran discurso filosófico con (por ejemplo) un mambo, y se verá que el discurso sale perdiendo... aun como asunto profundo.



Stravinski.

XXVIII

Poética obscenidad de la violonchelista pasando el arco por las cuerdas del violonchelo puesto entre los muslos.



Ravel.

XXIX

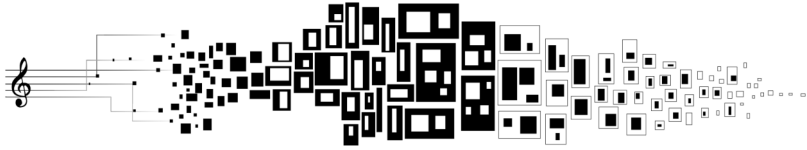
Oiseaux tristes, piano, Ravel: pájaros quietos en la umbría y en el bochorno, y de cuando en cuando unas alas se sobresaltan y producen un eco allá lejos.

XXX

Sueño feliz: a un guitarrista de rock duro se le enreda el largo cabello en la guitarra eléctrica y se desploma electrocutado.



PADEREWSKI EN MÉXICO



GLORIA CARMONA

El miércoles 7 de marzo de 1900, las páginas de *El Imparcial* informaron sobre la gran expectación con que el público esperaba la llegada a la ciudad de México del pianista polaco Ignaz Paderewski (1860-1941). El artista, proveniente de Estados Unidos, daría dos únicos recitales el sábado 11 por la noche y el domingo 12 por la tarde en el Teatro Nacional. Se le preparaba gran recepción — así lo subrayaba la cabeza del artículo —, pues a la banda de música y al sinnúmero de melómanos y conocedores que lo esperarían en los andenes de la estación de Buenavista, una comisión de distinguidos caballeros, presidida por el señor Otto Wagner — dueño de la casa de música Wagner y Levien, promotor y ejecutor del viaje a México del artista — lo esperaba en la siguiente estación de Huehuetoca con objeto de anticiparle la bienvenida. En correspondencia, Paderewski había cursado invitación a un pequeño grupo presidido por el señor Wagner, con quien almorzaría a bordo del *Lewer*, vagón especial en el que viajaba con su esposa, la servidumbre y todo lo necesario, lo que incluía el gran piano Steinway de cola que también se transportaría al teatro.¹

Con el retraso propio de la noticia periodística, el sábado 10 por la mañana, *El Imparcial* dio cuenta de cómo la demora del ferrocarril en la ciudad fronteriza de Porfirio Díaz (hoy Piedras Negras), había impedido al artista alcanzar el tren Internacional que debía conducirlo a Torreón y entrar en ruta a la ciudad de México. Todo menos que diferir sus compromisos, Paderewski había hecho desembolso de la cantidad de \$ 1,600 pesos — una fortuna ciertamente entonces — con el fin de que se le proporcionara locomoción especial, más un carro de equipajes, al que se agregó el elegantísimo *Lewer* del artista. Sin detenerse más en Torreón — término del

Internacional— el tren especial entró en la línea del Central Mexicano y llegó a las 16:35 a Buenavista.

Desde las 4 de la tarde, el andén de la estación se veía muy concurrido no sólo por los alumnos del conservatorio, que llegaron acompañados de sus maestros, sino de un buen número de extranjeros y una multitud de público aficionado y curioso. La comisión formada por los señores Dameck —violinista alemán de visita en México—,² el cellista mexicano Luis David y el escritor y periodista Ángel del Campo, *Micrós*, se hizo anunciar y fue introducida al pullman.

El vagón que lleva el nombre de *Riva* —escribe el reportero de *El Imparcial*—³ está dividido en varios departamentos, siendo el más elegante el pequeño salón de recibo que se halla en el centro, decorado con cortinajes rojos en juego con la alfombra y las cubiertas de los muebles.

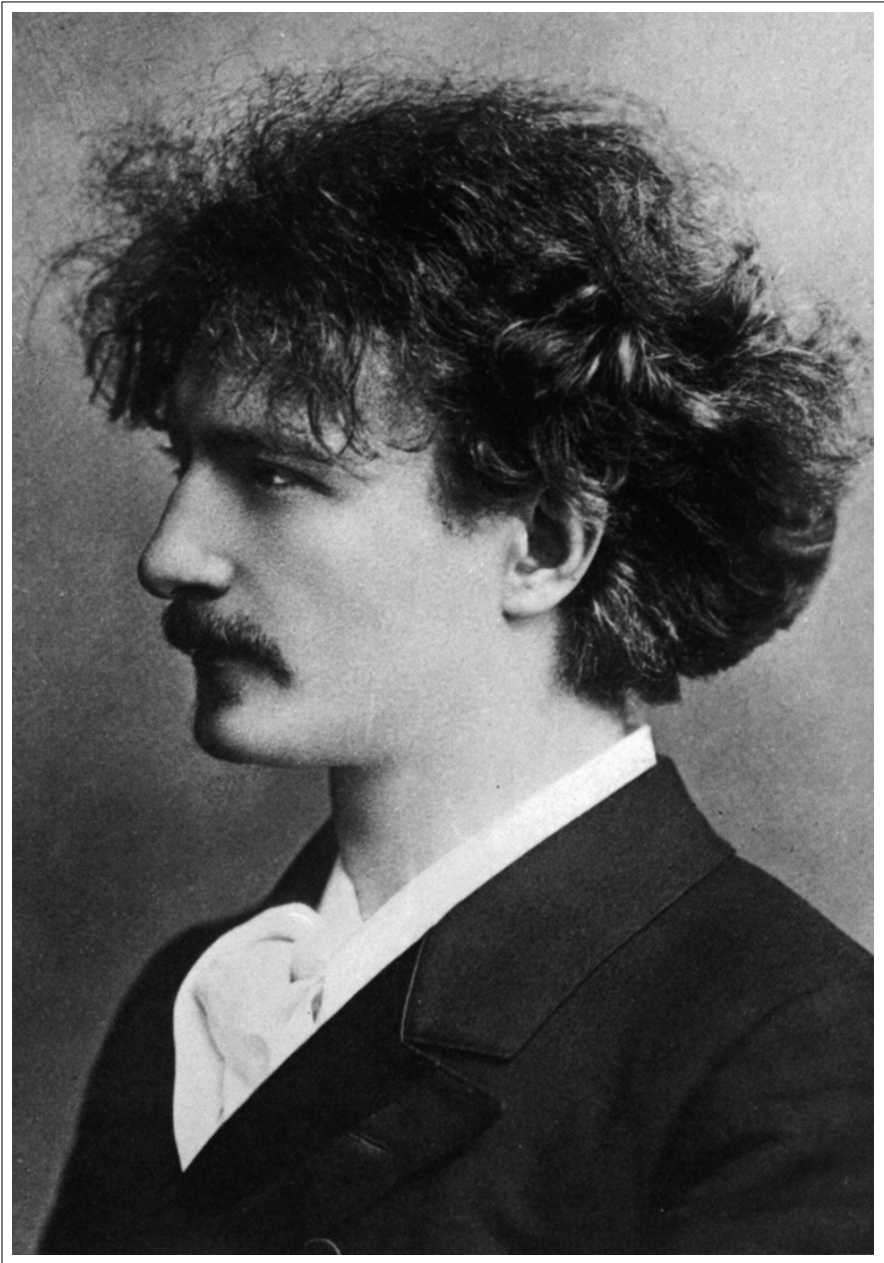
Poco después, el artista salió a la plataforma del carro, desde donde saludó al público que lo vitoreaba y aplaudía. Los maestros Carlos J. Meneses, César del Castillo e Ignacio Quezadas subieron a su vez a la plataforma y, en correctísimo francés, Del Castillo dirigió al artista una breve alocución de bienvenida a nombre de las juventudes artísticas de México. Paderewski contestó también en francés y nuevos aplausos del público dieron fin a la recepción.

La figura del artista es interesante —añadía el reportero— su estatura alta y robusta su complexión. Su pelo y bigote, de un color azafrán, contrasta con la palidez mate de su semblante. Sus ojos azules son muy transparentes y expresivos.

Vestía Paderewski cuando se presentó en el vestíbulo del carro un flux negro.⁴

Esa misma noche el artista dio en el Teatro Nacional su primer concierto.⁵ El programa incluyó la Sonata en Do, op. 53, núm. 21, *Waldstein* de Beethoven, el Impromptu en Si bemol, op. 142, núm. 3 y el Tema con variaciones de Schubert, el Vals en do sostenido menor, op. 64, la Berceuse, dos Estudios en Mi mayor y Sol mayor del op. 10 y la Polonesa en La bemol, op. 53 de Chopin, en la parte inicial, y en la última, el Minuetto en Sol y la *Cracoviana fantástica* de su autoría, *Man lebt nor ein mal* de Strauss-Tausig y la *Rapsodia húngara* en Re bemol, núm. 6 de Liszt.

En su segundo programa, el pianista interpretó, en la primera parte, la Sonata en fa menor, op. 57 *Appassionata* de Beethoven, los Estudios sinfónicos de Schumann y la Serenata *Oye, oye la alondra* de Schubert-Liszt, y en la segunda, el Nocturno



Paderewski.

en Sol mayor, op. 37, núm. 2, los Estudios del op. 25 en Re sostenido mayor y Sol mayor, núms. 8 y 9, el Preludio núm. 17 en La bemol, la Mazurca en si menor, op. 89 y un Vals del op. 12 de Chopin, el Minuetto en La mayor de su autoría, el Vals *Capricho* de Rubinstein y la *Rapsodia húngara* núm. 2 en do sostenido menor de Liszt.

Era de esperarse que el público delirante le aplaudiera a rabiar y le tributara honores de héroe, si bien ante el “fenómeno Paderewski” creado por las publicaciones norteamericanas y extranjeras, así como por tantas y tan diversas opiniones de quienes lo habían oído ya, “llegamos a creer que las alabanzas tributadas al eminente pianista polaco traspasaban los límites de la hipérbole, ¡que ya es decir!, y no tendrían más objeto que el famoso *business*, tomando como pretexto al arte y al artista” —se expresaba el pianista y profesor César del Castillo—⁶. Y más adelante, ya en el clima de que Paderewski “se nos antoja evocación hoffmanesca”,⁷ Del Castillo escribió:

Paderewski no toca, sueña; su genio lo transporta hasta los umbrales de la gloria (en arte), donde platica mano a mano con sus predecesores. No es, pues, extraño, que su ejecución sea ideal, vaga, encantadora. Paderewski no ejecuta, borda, no traduce, dice, no interpreta, crea, arrebatada, subyuga, fascina, enloquece.

Pero en el afán de equilibrar sus juicios, Del Castillo argumentaba asimismo sobre “lo genial, caprichoso y algunas veces demasiado libre, de suerte que sus interpretaciones pudieran parecer viciosas y sobre todo a los técnicos”, o bien se refería a la manera “demasiado nerviosa y fantástica” de interpretar Beethoven, “movimientos y acentuaciones que serán muy de su gusto, pero que muchos nos extrañaron por no estar en la partitura”, señalaba, refiriéndose al Vals en do sostenido menor de Chopin, y de este mismo compositor, en el Estudio núm. 3, “creímos notar abuso del pedal que originó confusión en los pasajes cromáticos en movimiento contrario”. Finalmente, ignorando, por cierto, que la mayoría de los compositores no son los mejores intérpretes de sus propias creaciones, Del Castillo hacía mención a la tan popular obrita de Paderewski compositor de esta manera: “si el Minuetto en Sol mayor fue escrito como nosotros lo conocemos, alguna circunstancia extraña hizo que su autor no nos halagara en dicha pieza: le imprimió tal rapidez y tanto modificó los adornos, que nos hizo desconocerla”.

Y para concluir, nuestro profesor metido a crítico expresaba esto último:

En resumen, Paderewski es uno de los grandes pianistas del mundo (no el primero). De gran mecanismo, vence dificultades extraordinarias, es un gran

lector y conoce admirablemente el secreto para vencer por completo a su público. Posee cualidades inmensas y sus dedos de seda hacen prodigios de delicadeza [...] Nuestra humilde pero sincera felicitación.

Al día siguiente, lunes 12 de marzo, aparecieron en el mismo periódico las “Impresiones” a la segunda presentación de Paderewski en el Nacional. El autor, anónimo, confirmaba no sólo la excelencia del artista, sino constataba un mayor número para tocar esa noche en comparación con la noche de su primer recital. En su opinión, desautorizada por no ser “técnica” —se disculpaba, irónico— no se había oído en México un pianista igual. Y a la disculpa seguía la puya:

Algunos virtuosos mexicanos opinan que no debía Paderewski dar vida a su inspiración, sino tocar con técnica y sólo con técnica para respetar a los grandes maestros. Si esto fuera así, seguramente que Paderewski, cuya técnica es admirable, pero lo es más su pasión y su talento para expresar ésta, no ocuparía hoy el lugar que tiene entre los artistas del mundo.



Y tras de divagar sobre las actividades del maestro polaco después del concierto, cerraba las “Impresiones” con este párrafo:

en el concierto del sábado sufrió Paderewski una grandísima contrariedad, porque algunos de los “virtuosos” que ocupaban butacas de primera fila se ocupaban en conversar en vez de oír atentamente, como se hace en toda audición a la cual ocurren personas cultas.

César del Castillo.

Don Enrique de Olavarría y Ferrari, en muchos momentos testigo presencial de los sucesos que narra, y éste parece ser uno de ellos, aventura en su *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*⁸ que

Por haber sido César del Castillo partidario, admirador y predilecto discípulo del pianista mexicano Carlos Meneses, se supuso que sus censuras fueron inspiradas por éste, y con la tradicional falta de armonía que a los músicos

se atribuye, varios de ellos tomaron parte en la polémica, cada uno a su leal saber y entender, y sin que al fin llegasen a un acuerdo común.



Ricardo Castro.

Ricardo Castro (1864-1907) escribió su breve nota sobre Paderewski en el periódico *El País* del 13 de marzo de 1900. El músico anotó al calce de su escritura la fecha del 11 de marzo, es decir, alude en ella al programa primero de Paderewski, y aunque con mayor sobriedad de estilo y más detalles sobre la interpretación y juego pianístico, los juicios de Castro no se alejan en sustancia de los de César del Castillo. Más aún, resulta el colmo que su artículo sobre Paderewski termina en la apología de Eugen d'Albert (1864-1932), pianista alemán altamente apreciado por nuestro músico, quien no sólo lo

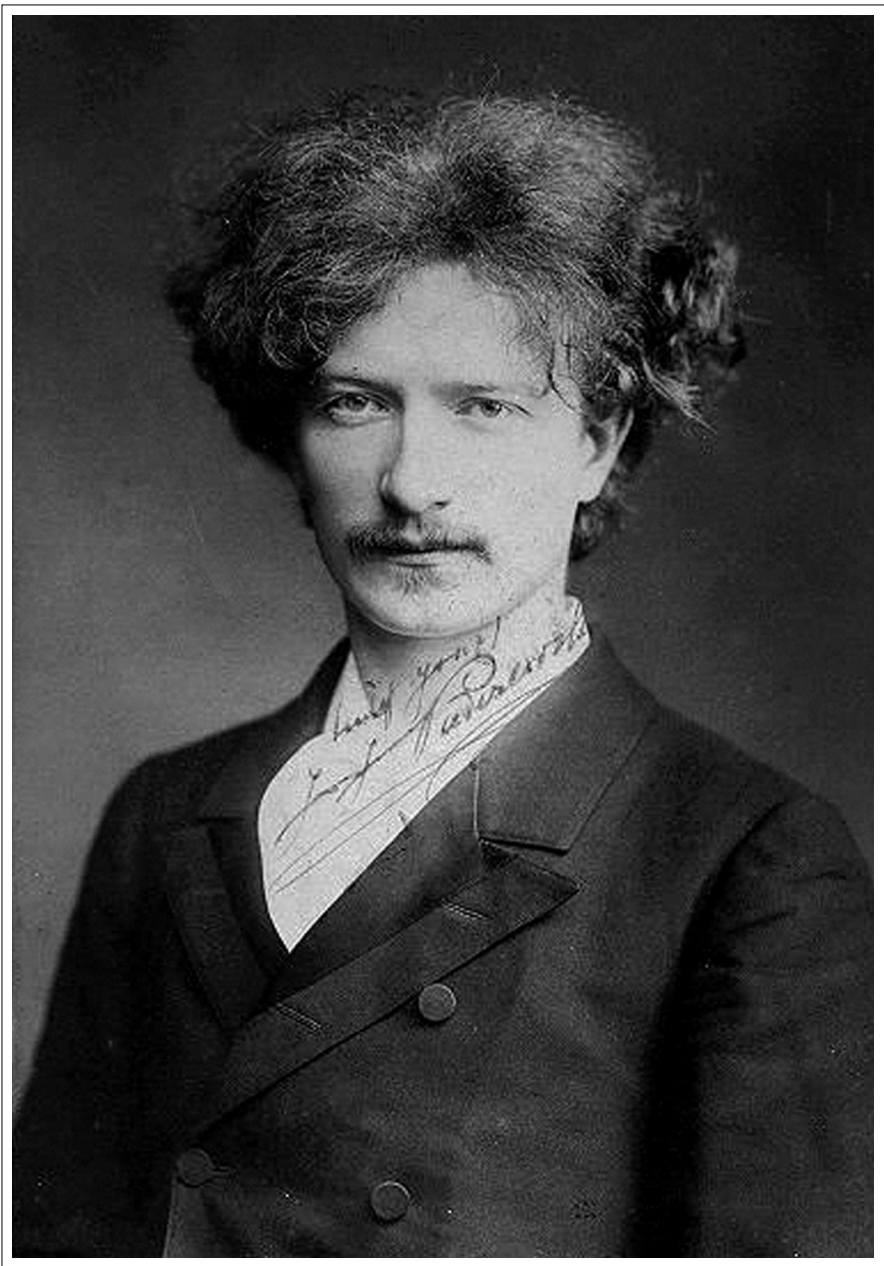
escuchó en 1890, sino tomó además clases y consejos de él cuando, en compañía de Pablo de Sarasate y Bertha Marx, D'Albert pisó por primera y única vez suelo mexicano.

Con el título “La técnica y la inspiración. Reflexiones [sic] de la actualidad”, se publicó en *El Imparcial* un artículo más en refutación a Del Castillo. El autor, anónimo, empieza con un saco fuera de medida para nuestro profesor crítico, pero igual sus observaciones no dejan de ser veraces, atinadas y sobre todo vigentes hoy:

Los mexicanos — escribe —, que no queremos ser menos, en prerrogativas, que nadie, por superior que le reconozcamos, discutimos rabiosamente a todas las celebridades que [...] se acercan a nuestras playas [...] Acaso una nota psicológica nos dé la clave de ese espíritu de crítica *enragé* que nos domina por completo en la metrópoli, convencidos, a despecho nuestro, de la inferioridad artística de este medio en que vivimos, y con un poco de despecho muy escondido dentro del corazón, nos domina por completo eso de rendir vasallaje a las celebridades acatadas por Europa.

En seguida, sostiene su refutación en dos premisas fundamentales y lúcidas, si bien errónea y falazmente planteadas. Dice nuestro polemista en la primera:

Es preciso confesarlo: por más que pese a nuestro amor propio, el acatamiento unánime de los públicos europeos nos impone el nuestro. Intentar macular una fama consagrada por toda Europa es temeridad ridícula.



Paderewski.

En la segunda:

La cuestión puede plantearse así: un maestro de los vuelos de Paderewski ¿está obligado a sujetarse servilmente a la técnica prescrita para la ejecución de tales o cuales piezas inmortales? ¿No tiene el derecho de interpretar a su modo a los maestros? ¿No puede hasta alterar ciertos procedimientos tradicionales? Nuestra respuesta es afirmativa. En una medianía la reforma de un canon es censurable, en un hombre genial es legítima. ¿Por qué? Precisamente porque es genial. Victor Hugo tuvo el derecho de cambiar la faz de la poesía francesa. ¿Por qué? Porque se llamaba Victor Hugo [...] Paderewski tiene el derecho de interpretar como se lo sugiere su gran temperamento a Beethoven y a Chopin. ¿Por qué? Porque se llama Paderewski. Las gramáticas no han hecho a los genios. Los genios son quienes han dado reglas a las gramáticas.

Pero, imperceptiblemente, nuestro polemista anónimo, que no es otro que el escritor Ángel de Campo, *Micrós*,⁹ resbala hacia la pendiente que da razón y fuerza a la crítica de Del Castillo:

El canon es para encausar a las medianías en las cuales la controversia es generalmente la necesidad —continúa con énfasis el escritor—, no para encauzar la magnitud dominante de los grandes talentos. Y precisamente lo que constituye a un gran músico *es su estilo*,* su temperamento, su formidable individualidad, su poderosísima idiosincrasia, su manera subjetivísima de entonar, colorear, totalizar lo que ejecuta.



Ángel de Campo.

En “El asunto del día: Paderewski, dos opiniones autorizadas”, artículo publicado en *El Imparcial* del 14 de marzo de 1900, Gustavo E. Campa (1863-1934), condiscípulo y amigo muy cercano de Ricardo Castro, responde en forma por demás literaria y un tanto “engolada” en adhesión a la postura del primer artículo sin firma:

* El subrayado es nuestro.

“¡Incorrección, técnica defectuosa, caprichos de interpretación, afectación, falso sentimiento! —repite Campa, sin negar—, ¡Palabras, palabras, palabras!. En arte nos basta con la emoción y ésta, lealmente lo decimos, la experimentamos *en muchos momentos*”** sin preocuparnos de detalles técnicos de escuela que en todo caso son ‘medios’, nunca el ‘fin’.

La segunda opinión autorizada es la de Ricardo Castro, que como pianista completo y buen conocedor, es menos “alegórico” que Campa. Su postura es la de quien trata de entender un temperamento como el de Paderewski sin contradecir sus desproporciones:

su excesiva fantasía, su sensibilidad misma, a veces le hacen daño y apodéranse de él hasta hacerle olvidar momentáneamente la severidad y el rigor del venerable Bach y del grandioso Beethoven. Pero a pesar de esto ¿quién podría negar su inmenso talento, su indiscutible mérito?

Acogiéndose a las respuestas de Castro y Campa —estos sí “técnicos” o conocedores del asunto—, Del Castillo envió a *El Imparcial* un último artículo “La verdad en el asunto Paderewski” en el que se pregunta públicamente cuáles fueron sus faltas imperdonables.

¿Merezco todos los calificativos que se me han dirigido? —avanza, compungido—. Creo sinceramente que no, pues que de aceptarlos para mí, serían compartidos con maestros cuyo mérito está fuera de duda y que han pensado como yo.

¡Hoy que los ánimos están calmados, confío en el fallo del público sensato!

La verdad es que ni Del Castillo, ni nadie, pretendía “macular” una fama consagrada en Europa, y aun si éste fuera el caso, no había ley alguna que lo prohibiera; tampoco se intentaba sujetar servilmente a Paderewski a la rigidez de la técnica o proclamar ésta por encima de la expresión —binomio por otra parte inseparable, en virtud de que no hay técnica sin expresión, ni expresión sin técnica. Se había hecho en realidad una primera, errónea lectura de las “Impresiones” de Del Castillo, y después, como el conocido juego de “el secreto a voces”, se había convertido ésta en un campo minado de falsedades y despropósitos para los que la pluma insigne de *Micrós*, con todo lo que de cierto y hermosamente dicho apunta en su intervención, carece de sustento. *Micrós*, sin embargo, tocó el centro

** Un aleve *lapsus*.

ha desempeñado siempre las comisiones que su gobierno le confía, justifican este merecido ascenso.

Entre nosotros, el señor Mc. Creery se había conquistado grandes simpatías y verdaderas y numerosas amistades, y su partida será, sin duda, muy sentida.

Demuestran los afectos que este estimable caballero se había captado entre nosotros, la gran cantidad de felicitaciones que ha recibido con motivo de su ascenso, y entre las que figuran muchas de personas prominentes de la esfera política y de caballeros distinguidos de nuestra sociedad.

El señor Mc. Creery partirá en breve para el lugar donde debe desempeñar su nuevo cargo.

Nuevo Director del Conservatorio

RICARDO CASTRO.

Se ha considerado generalmente como muy acertado el nombramiento hecho por el Minis-



RICARDO CASTRO.

terio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en favor del maestro Ricardo Castro, para Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Los conocimientos del maestro Castro en música son, como todo el mundo sabe, muy profundos, y esto ha hecho que la noticia de que el importante plantel va á estar en manos de tan ameritado profesor, haya sido comentada favorablemente en los círculos artísticos, y recibida con verdadero beneplácito.

Ricardo Castro reúne todas las condiciones necesarias para llenar de la manera más satisfactoria la difícil tarea que le ha conferido el Supremo Gobierno. Posee grande y sólida instrucción en el arte que cultiva, y es un hábil ejecutante, un delicado intérprete y un exquisito compositor.

Su carácter es dulce, pero enérgico; su laboriosidad reconocida, y tiene un gran cariño al plantel que se ha colocado bajo su dirección, porque en él hizo sus estudios, que más tarde perfeccionó en Europa, y también porque la mayor parte de los profesores son verdaderos amigos suyos.

Ricardo Castro dedicó una gran parte del tiempo que permaneció en el extranjero á estudiar la música bajo el punto de vista pedagógico; observó los métodos implantados en los más notables conservatorios del mundo, examinó detenidamente los diversos sistemas empleados en diferentes partes, los programas de enseñanza y su aplicación práctica, y seleccionando entre todo lo bueno que encontró en dichos planteles, aplicará á nuestro Conservatorio lo que esté más en relación con la manera de ser y las costumbres de los estudiantes mexicanos.

Castro tiene grandes proyectos para mejorar el Establecimiento que va á estar á su cargo, y es de esperarse que su dirección redunde en beneficio de la juventud estudiosa.

El Sr. Dr. Porfirio Parra,

Director de la Escuela Preparatoria.

Mucho entusiasmo ha causado el nombramiento del Sr. Dr. Porfirio Parra, para Director de la Escuela Nacional Preparatoria. Este distinguido hombre de ciencia posee una gran ilustración y muy extensos conocimientos pedagógicos. Ha desempeñado ya importantes y honoríficos cargos, como el de profesor de Ló-

de la cuestión al expresar que “precisamente lo que constituye a un gran músico es su estilo, su temperamento, su formidable individualidad, su poderosísima idiosincrasia, su manera subjetivísima de entonar, colorear, tonalizar lo que ejecuta”. Sí, en efecto, pero *Micrós* tendría que haber aludido al creador, al autor de la partitura en este caso. De ahí que el “recreador” o intérprete, esté obligado, en cualquier circunstancia, a respetar ese estilo, sin menoscabo de macular —ahí sí— esa “poderosísima idiosincrasia” inmersa en la expresión, en el afán de imponer *su propio estilo*. Cuánto más formidable es el intérprete que sabe desprenderse de su yo, para hacer resplandecer la individualidad que hay destilada en cada nota de una partitura, como grande es el actor que sabe entrar en la piel del personaje que interpreta, iluminar con gestos, entonaciones e incluso defectos característicos, una existencia ajena.

Lejos de la polémica que había despertado, Paderewski, mientras tanto, después de su segundo y último recital, en el que, como excepción, ofreció ocho *encores* al público mexicano, invitó a sus amigos a cenar privadamente en el Restaurante de París, donde en compañía de su esposa departió con los señores Otto Wagner, la pianista madrileña María Luisa Rirter, los señores Goerlich, Carlos Schiefer, el cellista mexicano Luis David y el escritor Ángel del Campo, *Micrós*. Al terminar, el anfitrión y sus acompañantes se dirigieron al Circo Orrin en la Plazuela de Villamil (en la confluencia de lo que hoy es Reforma Norte y Niño Perdido). Recibido con una salva de aplausos, el artista disfrutó mucho las danzas que ejecutó la orquesta y no cesó de reír con las ocurrencias del payaso Ricardo Bell,¹⁰ popular cómico que le pareció inimitable.

Al día siguiente se levantó a primera hora —informó *El Imparcial*—,¹¹ hizo un corto ejercicio en el andén de la Estación del Ferrocarril Central, y salió después en carruaje, acompañado de su esposa y del señor Otto Wagner, que se prestó gustoso a acompañar al pianista y servirle de cicerone.

Juntos recorrieron las principales calles de la ciudad y otros lugares públicos y visitaron después algunos almacenes donde la señora de Paderewski compró curiosidades mexicanas del mejor gusto. Por la tarde se dirigieron los tres al Castillo de Chapultepec, donde pasearon alegremente bajo la sombra de los añosos ahuehuetes que el artista examinó con curiosidad e interés. Subieron después al Castillo y desde la terraza pudieron admirar los encantos que ofrece el majestuoso panorama del valle de México.

El primer magistrado de la República recibió a los distinguidos huéspedes y celebró que Paderewski hubiera visitado nuestra capital. El artista quedó muy complacido de esta recepción. Casi al anochecer se retiraron de Chapultepec para dirigirse a la Estación de Buenavista, de la que partió Paderewski, a las 8 de la noche, en el tren especial que lo había traído. Varios caballeros fueron a despedirlo.

Se asegura que Paderewski cobró por cada audición la cantidad de 3,000 pesos en oro, más gastos de viaje, y que las entradas alcanzaron la suma de 10,820 pesos. Todos los anuncios fueron obsequiados por la Casa Wagner, lo que importó cerca de 1,000 pesos. Por el tren especial que trajo a Paderewski desde la frontera se pagó en esta capital la suma de 1,880 pesos.¹²

Notas

¹ “Paderewski en México”, *El Imparcial*, 7 de marzo de 1900 y “El pianista Paderewski”, en *El Imparcial*, 10 de marzo de 1900.

² Hjalmar von Dameck, sus presentaciones en la Sala Wagner, acompañado por la pianista madrileña María Luisa Ritter, tuvieron lugar el 6 y 9 de marzo.

³ “Llegada del pianista Paderewski”, en *El Imparcial*, domingo 11 de marzo de 1900.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sería el último de los grandes concertistas en presentarse en el Teatro Nacional, cuya demolición se inició unos meses después.

⁶ “Por los teatros. En el Nacional Primer concierto de Paderewski”, en *El Imparcial*, 11 de marzo de 1900.

⁷ En alusión al escritor romántico E.T.A. Hoffmann (1776-1822), escritor y músico alemán, autor de *Cuentos fantásticos*, entre los que sobresale *Cascanueces* y *el rey de los ratones*.

⁸ Prólogo de Salvador Novo, 3a. edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, vol. III, México, Porrúa, 1961.

⁹ Don Enrique de Olavarría nos dice en su *Historia... Op. cit.*, que el artículo fue atribuido “a la experta pluma del distinguido literato e inteligente amateur filarmónico Ángel del Campo, el oportunísimo *Micrós*” (Vol. III, p. 1989). Y nosotros así lo creemos, por tener delante una “Semana alegre” de *Tick-Tack*, publicada en *El Imparcial*, del 18 de marzo de 1900, donde con el título “Interpretación y técnica”, *Tick Tack* (que no es otro que el mismísimo *Micrós*) hace mofa de su propia seriedad. Algunos botones de muestra:

—Oye, tú, dile al carpintero que no se pare en el piano para clavar las cortinas.

—Es Teodoro que está haciendo técnica.

¡Pero con qué modo!

—En modo mayor, es su sinfonía en ‘la’ dedicada a Conchita y está ‘trabajando’ la marcha fúnebre en honor de un Terranova muerto de una pedrada. Oye, eso es el ‘seco’ final que lo privó de la vida. ¡Cómo interpreta!

[...] Para interpretar bien se necesita mucha ‘técnica’, vocablo serio que algunos guasones antipáticos quieren aplicar sin gracia ninguna a la agilidad de manos de un ratero.

—Me extrajo el fistol de la bolsa secreta del chaleco.

—¡Qué técnica!

La técnica es el desempeño pistonudo de un acto, previo los ejercicios espirituales y gimnásticos *ad hoc* (Santo Tomás Taumaturgo).

[El acróbata y payaso] Bell tiene la técnica del espinazo; un impedido ciego la técnica del bastón; un sordo, la técnica del gesto; una señora de muchas libras atándose el choclo en un pie, con sombri-

lla, bolsa, banquito, libro, rosario y chihuahueño en brazos, la técnica del equilibrio; Fuentes, la técnica de la muleta. ¡pero cuántos sudores y hasta sufrimientos cuesta adquirirla! Yo me quito el sombrero ante cualquier técnico de verdad, sea quien sea y viva donde viviere.

Tito presenta disposiciones para la música, imita animales, toca en el peine sonecitos insultantes y aunque a pesar de sus nueve años, ni se le achican las orejas, ni puede pronunciar las ‘eres’ porque dice: selenata, bluto, madle, etcétera, lo ponen en manos del arte de tocar el piano:

Cinco años de independencia de los dedos hasta que se le jueguen como almendrones de candil, cinco años de soltura de la muñeca, cinco años de ejercicios trascendentales del cuarto y quinto dedos, cinco años de pedales y cinco años de perfeccionamiento y cinco años de preparación de estudio de los clásicos.

[...] Y si vive ese hombre que bebe té de conejo para adquirir agilidad, que duerme con guantes, que no da la mano porque se la acaban de atrasar, que se nutre con sopa de pipirín, come armonizado de tomate corcheas refritas y muchos vegetales melódicos, ese hombre que se priva cuando pregonan el pato cocido, se sienta frente al piano, parece relámpago, salta martinetes [sic], hunde una duela, mete con galletas el último acorde y cloro cae muerto, desarmado, sin tornillos, hecho cisco y... ¡dicen todavía que su técnica es defectuosa, nebulosa y fría!

¹⁰ Ricardo Bell, *clown* y acróbata de origen estadounidense, vino a México para quedarse a vivir en 1881, desde que los Hermanos Orrin instalaron el Circo Ecuestre en la Plaza del Seminario, a un lado de la Catedral de la ciudad. En México tuvo y formó a su familia. Su muerte, acaecida en la ciudad de Nueva York, coincidió con el derribo del Circo Orrin que habían levantado los Hermanos Orrin en la Plazuela de Villamil.

¹¹ “Salida de Paderewski. Visita al señor presidente de la República”, 13 de marzo de 1900.

¹² *Ibidem*.

GERHART MUENCH

TRES POEMAS

Traducción de Detlef R. Kehrman

DIE TÜR

Die Zellen unseres Bienenkorbes sind
Verschlossen, und es nützt nichts an der Klinke
Zu rütteln, denn die Tür ist farbenblind
Und sieht nicht die aurorenhafte Schminke

Unserer Sehnsucht. Das ist unser Los,
Gefangen in dem ungeheuren Haus
Des Universums in das tote Schloss
Der Tür zu starren, die den bunten Strauss

Des Jenseits vor dem Diesseits unsrer Sinne
Verriegelt. Aber ohne Türen steigt
Der Honig einer ungesungenen Minne
In unsre Wabe. So wie damals feucht

Von Gnade Lazarus den Finger drückte
Auf Höllenlippen, und den morschen Bau
Der Kreatur mit Ewigkeit entzückte,
So schlägt ein Rad aus Ahungen der Pfau

Des unbedingten Lebens: Nicht zerbricht
Der Türe Starre unsren Überfluss –
Die Tür hat nie bestanden; ihr Gewicht
Ist nur ein Takt in einem Traumerguss.

LA PUERTA

Cerradas están las celdas de nuestra colmena,
y nada sirve traquetear el trinquete,
ya que la puerta para los colores es ciega
y no ve en nuestro deseo ardiente

los matices de Aurora. Es nuestro destino,
en la casa grande del universo encerrados
clavar los ojos en los candados
de la puerta que separa nuestro sentido

de alegría de este mundo
del más allá. Pero sin puerta
penetra miel de un amor oscuro
en nuestro panal. Como por clemencia

Lázaro entonces el dedo apretó
sobre los labios mojados y cautivó
para siempre al cuerpo lisiado,
así abre con su abanico el pavo

los presentimientos de la vida eterna:
No nos afecta la puerta –
nunca ha habido ésta;
en el sueño sólo es compás en espera.

Noch ist es noch nicht Nacht –
die Dämmerung kommt lässig –
ich träumte von vielen Blumen –
ich pflückte sie im toten, nassen Gras –
blau, Himmelsorgane –
fremd, klanglos –
und doch –
und doch –
hörte ich zu dieser Stunde –
die Nachtigall –
die Nachtigall –
Aber wer hörte sie sonst? –
Nicht einmal die Katzen
spannten auf –
und doch-
sie war verlorene, fremde
Nachtigall –
Schlechte Sängerin –
mir schien's, sie wusste nicht –
wie sie singen sollte –
Sie probte -
nicht direkt falsche Töne –
eher zögernd, wie tastend
sang sie –
nicht aus voller Kehle –
nicht – „Millionen Nachtigallen schlagen“
ganz zaghaft – viel mehr –
So sang sie –
„Mein Herz, Mein? Herz“
– Ich höre Schuberts „Winterreise“ –
Mein Herz –
– erzittert drob.

Todavía no es noche –
lentamente atardece –
de muchas flores soñé
las recolecté
en el azul de hierbas muertas
y húmedas, extrañas
en celestiales cuerpos,
sin sonidos
pero sí –
pero sí –
escuché a esta hora –
al ruiseñor –
al ruiseñor –
pero ¿quién más lo escuchó?
Ni siquiera los gatos
se despertaron –
pero sí –
era ruiseñor
perdido, extraño –
cantante pésimo –
así me pareció,
no sabía cantar –
ensayó –
no sonidos realmente falsos –
más bien detenidamente probó
cantar –
no a voz en cuello –
no “Millones de ruiseñores”
Más bien temerosamente cantó
¿“Mi corazón”?
– escucho de Schubert “El viaje de Invierno” –
Mi corazón –
tiembla por esa razón.

DIE MASKE

(Jahrtausende sind gegenwärtig)

Einst –
Meinte ich Sonne und Wokenzug
Regen, Erdbeben, Blättergestammel –
Brunnen am staubigen Platz,
Treppe im Regenhaus
All das; war mir –
in Jahrtausenden Gleichzeiten –
Der Morgen gestern –
Ewigwandelndes Sein –
Meine Mutter war schmal und zart,
war ein dickes äthiopisches Weib,
war Tier, Pflanze, Stein, Tropfen im warmen Meer –
Einst und jetzt –
Nun aber ist es mir –
ich hätte mich vergessen –
das Kind den schnellhinsterbenden Jüngling –
und nur jene –
jene, die mich einst oder immer
umgeben –
seien ganz da – lebendig nichten –
aber ganz gegenwärtig –
Wer aus dem Kelch trank –
ist tot –
Wer aus hohler Hand –
salziges Wasser schlürfte –
verzog den Mund zur schmerzlichen Grimasse –
Zur Larve –
Verhüllt ist immerwährendes
Leben

LA MÁSCARA
(Milenios están presentes)

Antaño –
Me refería a sol y nubes,
lluvia, terremoto, montones de hojas –
pozo en la plaza polvorienta,
agua de lluvia entrando en la casa –
Todo eso me parecía,
a la luz de miles de años,
la mañana de ayer –
eterno ser –
Mi madre era delgada y frágil,
era mujer gorda de Etiopía,
era animal, planta, piedra, gota en el tibio mar –
Pasado y presente –
Pero ahora siento –
haberme olvidado de mí mismo –
como un niño que no sabe del joven moribundo que va a ser –
y que sólo aquellos –
aquellos acompañantes
de antaño o siempre –
estuviesen aunque no vivos
sino enteramente presentes –
Quien tomó de la copa –
está muerto –
Quien tomó de la palma de su mano –
agua salada –
su boca por dolor torció como mueca –
Como máscara –
Disfrazada
está la vida eterna

LA CORREDORA DE CUEMANCO Y EL AFICIONADO A SCHUBERT



MÓNICA LAVÍN

Guillermo llegaba temprano para el concierto del domingo. La sala estaba cerrada y él perdía el tiempo en la fuente. Había comprado con antelación el abono de la temporada, así que ni siquiera tenía que formarse en la taquilla. Daba vueltas en la explanada y veía sin interés a los perros que bebían de la fuente y a sus dueños. Pensaba que a los dueños del perro y a él les producía una sana alegría estar en ese lugar. A ellos por el bienestar del perro, a él por el placer de la música. Hoy el programa incluía a Schubert, la *Sinfonía inconclusa*, también a Grieg y a Smetana. Pero él eligió estudiar a Schubert. Era el pretexto perfecto. A veces tenía que indagar sobre Paganini o Korsakoff, pero el programa de ese día le había dado la oportunidad de solazarse en uno de sus preferidos. A ratos se escabullía de la investigación del modelo de movimiento de los líquidos para robar al ciberespacio alguna luz sobre el compositor o mejor aún sobre aquella pieza del programa. Le gustaba escudriñar el anecdotario que rodeaba a la pieza —cuándo fue tocada por primera vez, dónde, quiénes la han interpretado— además de datos biográficos del autor. Aunque sabía ya algo, su biblioteca e Internet le ayudaban, siempre buscaba más. La información que más le atraía tenía que ver con la composición de la pieza. En esa esfera de lo abstracto, en esa búsqueda de la forma a través de compases, silencios y ritmo, las matemáticas y la partitura se tocaban.

Sandra corría los sábados y domingos. Sabía que no era suficiente si quería hacer un buen papel en el maratón, pero el trabajo en el banco no le permitía más.

Entraba temprano y su arreglo le tomaba tiempo, por más eficaz que fuera el corte de pelo para acomodarlo con unos minutos de secador y aunque tuviera la ropa escogida desde la noche anterior. Por eso la llegada del fin de semana la celebraba con bombo y platillo. No se levantaba temprano como otros corredores. El viernes acababa muerta y el sábado por la noche era día de salir con las amigas, o con Juan, cuando su vida marital se lo permitía a él, o con su hermana. Pero no perdonaba correr al medio día del sábado y del domingo. Se ponía la ropa deportiva, bebía un jugo, tomaba una cucharada de miel y salía de casa deseosa de estar ya frente al canal. Hacía sus ejercicios de calentamiento y miraba el reloj. Comenzaba caminando briosa y luego echaba a correr. Después de haber probado suerte en los viveros de Coyoacán, el bosque de Chapultepec, el de Tlalpan, pues la colonia del Valle le permitía acceder a cualquiera de ellos, Cuemanco le había resultado el sitio más grato. La cercanía del agua la refrescaba y le parecía estar en un paisaje que no era la ciudad de México (aunque en otro tiempo esa fuera su condición). El deslizarse de las canoas sobre el agua acompañaba su correr. La embelesaba el silencio de los remos que entraban en el agua por una hendidura y salían chorreantes virando su horizontalidad a ritmos constantes.

Guillermo entró a la sala de conciertos, como siempre, en cuanto las puertas estuvieron abiertas. Buscó un asiento a grata distancia del escenario. Reconoció a quienes, como él, llegaban temprano y buscaban acomodo en la sala. Los mismos de cada domingo. La mayoría eran hombres. Allí estaba el de la boina: sesenta años, bigote cano. Llevaba un periódico doblado que exhibía un crucigrama. Una fila más atrás se había sentado el hombre gordo y calvo que inexplicablemente permanecía estático mirando al frente, aunque aún faltaran quince minutos para el comienzo. El joven de lentes llegaba con el pelo revuelto, como si se hubiera deslizado de la cama sin baño ni desayuno. Había uno de suéter y saco de tweed que le recordaba a su hermano, o tal vez a él mismo. Era de su edad. O de la de su hermano. Y parecía no perturbarle llegar temprano y que los demás advirtieran su condición de solo. Siempre sacaba una novela. Guillermo intentaba leer el título. Dudaba que fuera un lector apasionado, le parecía más una careta para esconder la espera y las miradas. Pensó que era un hombre de cuarenta y tantos años y de buen aspecto, y que no debía estar solo. Pero lo estaba, como él. Los ocho o diez hombres que llegaban temprano lo hacían sin compañía. Tal vez alguien los esperaba en casa. Guillermo se engañaba, la anticipación con la que llegaban al concierto hacía pensar que nada los retenía en casa, que el silencio los expulsaba hacia el edén musical.

Cuando Sandra llegaba a la parte de los caminos estrechos, al otro lado de las gradas sentía que su correr entre el paisaje era más íntimo, como si los eucaliptos y la tranquilidad del agua quebrada por el graznido de las aves fueran un espec-

táculo sólo para ella. Aquella reunión de elementos: agua, aves, árboles y el ritmo de sus pasos le daban un gozo difícil de explicar. No lo podía compartir. Trataba de explicarlo a Juan cuando hacían el amor, pero no resultaba. Parecía cursi, parecía frágil. Y sus piernas fuertes desmentían toda fragilidad. Tenía muslos de acero. Se lo había dicho su primo cuando se encamaron en casa de su tía Lola muchos años atrás. Sandra se había empeñado en que no se le reblandecieran, en mantener su gallardía. Juan los recorría con sus manos grandes. El muchachito que apenas había entrado a trabajar en el banco los miraba cuando Sandra se preparaba un café. Ella le sonreía. Le gustaba la juventud de Mikel. Y le daba por pensar en maneras de seducirlo: conducir la mano de él por sus piernas, allí en el estrecho rincón que olía a café y que no tenía ventanas. Pero Mikel era sobrino del director y el director era cuñado de Juan y sus deseos no podían suscribirse a ese espacio cerrado. En Cuemanco el espacio se abría, de ida y vuelta, a la anchura del canal.

Guillermo releía el programa antes de que comenzara el concierto. Alguna vez intentó traer un libro, como el del saco de tweed, pero no pudo concentrarse. Le gustaba mirar, disfrutar la anticipación del banquete musical. Como cuando de niño su hermano le dijo que lo llevaría a dar una vuelta en el viejo MG. Como cuando lo admitieron en el grupo de rock después de escucharlo dar un palomazo en el que demostró que sí podía con el requinto. Como cuando esperó a Marta afuera de su casa horas enteras porque no le contestaba el teléfono y entonces le pudo decir que era bonita. Y Marta se conmovió. De algo servía esperar, Guillermo lo tenía claro, aunque Azucena no hubiera vuelto al departamento que compartían y hubiera llamado tres días después diciendo que iba por sus cosas. Ella escogió la hora en que sabía que él daba clases. Pero Guillermo allí estaba, esperándola. La veía empacar, descolgar algún cuadro, hurgar entre los libros, nerviosa ante la mirada impertinente de Guillermo, sentado en el sofá. Ella sin atreverse a decir qué me ves. Como músico en escenario. El primer violín se puso de pie, entró el director. El concierto comenzaría. La orquesta se acomodaba. Guillermo sintió una punzada de excitación.

Sandra aprendió que hay que sostener el ritmo, saber respirar y que pasado el tiempo se llega al estado de flotación del corredor. Se desentiende uno del pulso y de los músculos, se olvida uno de la pisada y sólo se escucha la propia respiración. Correr es asunto de oído. Quién lo hubiera dicho. El entrenador que reclutó en el banco a aquellos que quisieran participar en el maratón corporativo, le explicó a Sandra que llegaría el momento que correría de oído. Aprendería a respirar. Si se respira bien los pies responden. Si se va más rápido la respiración se acomoda. Hay que encontrar el paso de cada cual. Toma tiempo. Es cosa de estar atento. Robles tenía una nariz gruesa y desagradable. Desnalgado y piernicorto, sabía convencer. Y Sandra se dejó preparar para un primer maratón de cinco kilómetros. Y le gus-



Remadoras de Cuernavaca.

tó. Y Robles quiso que entrenara todas las mañanas. Le vio madera de campeona. No puedo, le dijo. Robles le vio los muslos y trató de contenerse, pero celebraban su cumpleaños con el grupo de corredores del banco y no pudo evitar rozar los muslos de Sandra sobre la falda. Sandra lo hubiera perdonado, pero Robles no volvió al banco.

Guillermo pensó que si hubiera tenido un hijo lo habría traído a los conciertos. Hubiera llegado más tarde, cuando las puertas estuvieran abiertas y la gente en fila. Porque el muchacho o la muchacha se haría el remolón para levantarse y porque habría que darle el desayuno. O pasar por él a casa de su madre, porque no se imaginaba una vida continua al lado de Martha ni de Azucena, ni de nadie. Ni de su hijo. Pero lo traería a los conciertos y le explicaría la colocación de los instrumentos y le adelantaría algo de lo que escucharían para que lo gozara más. Y el hijo haría cara de fastidio y él guardaría silencio intentando no estropear el placer de atender un concierto. A Guillermo le gustaba escuchar la música solo, como en su casa, con la luz apagada. No había manera de que Azucena se sentara a su lado y dejara tranquilas las manos y los tratados de psicología: que sólo escuchara. Ella no quería perder el tiempo. Azucena y su sexo rubio. La imagen fue repentina, lo distraeron el director que había salido al escenario y los músicos que se habían puesto de pie y la música que estaba a punto de comenzar.

Es lógico que estas soledades geométricas, náufragas de la ciudad de México, se encuentren, si no para qué iba el narrador de esta historia a presentar a uno y a otro, a intercalar sus quehaceres y develar la manera en que sobreviven el domingo. Anticipamos una historia de amor, como en aquellas películas donde vemos a A y lue-

go vemos a B salir de casa y los vemos en un mismo vagón de metro o en el autobús y observamos que se dirigen una mirada y sospechamos que al día siguiente, pues A y B tienen una vida rutinaria como ha quedado demostrado en las primeras escenas de cada uno, se encontrarán y tal vez sonríen el uno al otro, o se rocen las manos en el tubo del cual se detienen, o se estorben en la puerta de salida. Y acaban tomando un café y acaban riendo en un bar, y acaban en la cama de un hotel antes de desandar sus pasos y volver a casa en el mismo vagón. Pero no es fácil juntar a Guillermo y a Sandra que no viajan en autobús o en metro, que trabajan en distintos puntos de la ciudad, que dedican sus domingos a espacios distintos. Olvidó el narrador contar que Sandra a veces corre con los audífonos puestos. No siempre, pues le gusta el graznido de las aves y el golpe suave de los remos en el agua límpida del canal. Le sorprenden esos sonidos tan lejanos al Periférico que está a unos metros. Quiere asombrarse pero a veces no basta y necesita la música para llegar al estado de flotación y no andar molesta con Juan y con ella por haberse metido con un casado, por desear a un jovencito y quererlo añadir a la lista de imposibles, por quejarse de no tener hijos a sus treinta y cinco años, por abominar de su madre que le reclama no haberse casado a tiempo. La música la calma, y no sabe mucho pero a veces escucha Opus 94 y se fija en los nombres de las piezas. Oyó a un radioescucha decir que en Margolín venden una buena selección de música. Por eso va un sábado por la tarde, preparando la rutina del domingo. La discusión con Juan el viernes la tiene contrariada. Que la adora y la desea pero que no va a cambiar su vida. ¿Qué hay de nuevo?, una historia por ella harta conocida y predecible. Pero le gusta Juan, le gusta mucho encima de ella, le gustan mucho sus manos en el cuerpo y cuando pasa una semana y no lo tiene (aunque no espere tenerlo todos los días en la cama y el desayuno) siente que se abre un abismo. Y se siente inútil. Quiero algo de Schubert dice al dependiente. ¿Qué está buscando? Guillermo alcanza a escuchar la petición de la chica y la pregunta del dependiente. Alcanza a percibir el titubeo de la mujer que levanta los hombros. Entonces él se atreve: *La inconclusa*. El dependiente le extiende varios discos a Sandra. El segundo movimiento es espléndido. Sandra lo mira asombrado. Repara en el hombre del suéter azul pálido que le habla. Guillermo piensa que sería ideal invitarla al concierto. Tiene una belleza discreta. La tocarán mañana en el programa de la sala Nezahualcóyotl; a las doce, le dice. Qué lástima, dice ella. Yo corro a esa hora. ¿Corres? ¿A dónde?, pregunta Guillermo. Ella se ríe. Doy vueltas en Cuemanco, no voy a ningún lado. Oiré el concierto en mi discman. No es lo mismo, dice Guillermo. Si cambias de idea, allí nos vemos. Esas no son maneras de seducir a nadie, de halagar a una mujer. Guillermo se siente preparatorio. ¿Tú no corres?, pregunta ella. Si lo hago, me muero, dice él.

El narrador es un tramposo, porque aparte de fabricar este encuentro demasiado casual, aunque es verdad que hay cosas que así suceden (cada quien tiene una en su



Sala Neza.

haber por más inexplicable que resulte la coincidencia en un mismo espacio en el mismo instante), ahora hay dos posibilidades. O Guillermo se va a Cuernavaca a buscarla o ella aparece en el concierto del domingo a las doce. O peor aún. Esa mañana Guillermo llega al concierto con la antelación de siempre y las notas sobre Schubert en la bolsa del saco. Fuma un cigarro en la fuente y medita sobre el encuentro con la corredora de Cuernavaca. ¿Y si aparece?, se pregunta. Pero sabe cuan remoto es que aquello suceda, él que es un hombre de férrea rutina dominical y no la cambiaría más que por una

emergencia. No preguntó por qué corre a las doce. Tal vez corra con alguien. Sería inútil ir a buscar. Cuando ella lo reconociera de lejos, si es que lo reconocía, aunque traía —un tanto a propósito— el mismo suéter azul cielo, sabría que la ha ido a buscar, que ha dejado el concierto por verla y no le quedaría más remedio que insistirle que, aunque tarde, aún podrían llegar al concierto o correr al lado de ella con sus mocasines negros y con los audífonos que ella le prestaría. Sonríe. Los hombres que llegaron temprano se dirigen hacia las puertas recién abiertas.

Sandra dobla el cuerpo y extiende las manos hacia las puntas de los pies. Flexiona las rodillas, gira la cintura como si tomara algo que le queda lejos y sus pies estuvieran anclados a la tierra. Se pone los audífonos, va a empezar a correr. Se ajusta el discman a la pretina de los pants. Schubert. Camina briosa por la cinta asfaltada del canal. Se acomoda la visera, aunque sólo hay resolana ese día. Al levantarse admite la posibilidad: y si voy al concierto. Pero el fantasma de Robles o mejor dicho el espíritu de flotación, la adicción a la carrera, no le permiten dudar. Los primeros acordes la llevan a la sala de conciertos. Imagina al hombre del suéter azul sentado atento. Le pareció simpático y le gustó que supiera tanto de música. Se le antoja sentarse a su lado. Pero qué la hace pensar que estará solo. Un hombre agradable como él estaría acompañado, si no tal vez la hubiera invitado. Comienza el trote y va alargando la zancada hasta alcanzar otra velocidad. No escucha los graznidos. Mira las canoas dando puntadas al agua como agujas silenciosas; los hombres moviendo los remos al unísono, en una danza perfecta y sincrónica. Como el arco de los violines, subiendo y bajando, largo, corto. Deteniéndose. Guillermo atiende el lamento del violín, el brío de la mano raspando las cuerdas, siente el chirrido meterse hondo en su cuerpo como un graznido de aves. Se dirige a la puerta. Se sube al coche sin quitarse los audífonos

y llega al Periférico. Mira el reloj. Toma la desviación al embarcadero. Busca donde estacionarse. Los violines rasgan el aire. El graznido quiebra el silencio.

El narrador piensa seguir, como si no se adivinara ya en esta acción un final contundente. Pero la vida no lo es, no de la misma manera, porque Guillermo se sentará en el pasto entre canales y esperará media hora. Supone que es mucho más del tiempo necesario para que ella de vuelta a la pista de canotaje, para que vaya al baño, tome un jugo, regrese al redil. El reflejo incisivo del sol en el agua le dará en la cara, lo obligará a entrecerrar los ojos, a dejar de mirar a lo lejos. Se topará con el legajo de hojas en el bolsillo, los archivos sobre Schubert impresos para el concierto, para la espera mientras se llena la sala. Los saca y los extiende, rasga una tira que corta el rostro de Schubert por la mitad e intenta leer: *el gran mus, tantas. Se presen... lausos. Volvió al ... lleza de su composición.* Observa a los lados que nadie lo mira y coloca ese trozo de hoja sobre el agua como una canoa de palabras. Schubert se humedece. Schubert la humedece. Sandra se conmueve y no sabe muy bien por qué. Es la música y su mirada que frenética lo busca entre el público, pero la música la somete y la hace olvidarse de su propósito. En el intermedio sale esperanzada. Mira a diestra y siniestra, pero el muchacho de suéter azul no está. Lo hubiera reconocido con toda facilidad. ¿Habrá venido? El papel navega. Guillermo desiste. Schubert naufraga. Sandra entra a la sala de nuevo y siente el peso del discman en su cintura. Sandra se pone los audífonos.

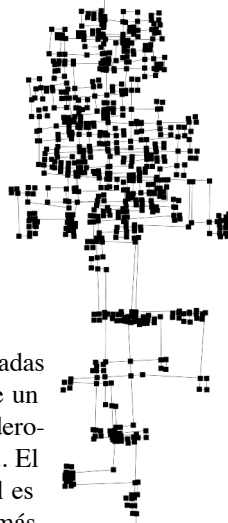
El narrador insiste en que no se encuentren los futuros amantes. Parece empeñado en el destiempo, en que la felicidad no existe. Teme sumarse con su voz a los que vivieron felices para siempre, no les concede un beso, una caricia, mucho menos la cama, conoce los peligros de esas embarcaciones. Sudores rítmicos, adagios y allegros, desconcierto. Preguntarse ¿y ahora qué? ¿Corremos el domingo en Cuernavaca o venimos al concierto?

Pero Guillermo que se ha quedado extasiado con el movimiento de los líquidos a los que aplica fórmulas en su cubículo; en un arranque de arrogancia se pregunta ¿Y si fue al concierto? Toma el auto y deja a los graznidos perderse en el escenario acuático. Sandra no aplaude cuando termina el concierto porque se ha quedado adherida a la música de Schubert que sale de su cintura. Se une a los aplausos cuando reconoce el gesto colectivo. La gente pide el encore. Sandra ha dejado de buscar entre las butacas, le parece un gesto impulsivo y ridículo haber dejado el canal y la carrera para acabar, encima, oyendo un disco. Se quita los audífonos. Reconoce la melodía del encore. La tiene en el disco, es Schubert de nuevo: ella es el cello y la música la toma, jala sus cuerdas, sus piernas, la exprime. Se sienta arrobada. Guillermo la descubre cuando entra agitado a la sala. La visera que nunca se quitó la delata. Schubert acompaña su carrera hasta llegar al lado de ella. Se miran y sonrían. A pesar del narrador, él le toma la mano.

MÚSICA Y POSMODERNISMO



MARÍA GRANILLO



¿Somos posmodernos?

El término posmodernidad apareció durante las últimas décadas del siglo XX para designar una nueva era, el principio de un nuevo orden económico global en el que los países más poderosos del mundo regulan y diseñan el futuro de la humanidad. El impacto de tan ambicioso proyecto en la civilización actual es enorme y los cambios que implica para nuestras vidas están más allá de nuestra comprensión total y ciertamente más allá de nuestro control.

Los conceptos de posmodernidad y posmodernismo surgen alrededor de los años setenta en las democracias modernas del mundo occidental, jugando un rol dominante en una amplia variedad de disciplinas humanísticas, para referirse a los tiempos actuales y para describir las formas en las que las sociedades occidentales contemporáneas se experimentan a sí mismas.

Ya que el arte es una de las formas en las que un contexto social particular es experimentado y expresado, no puede evitar convertirse de una u otra forma en el reflejo del tiempo en el que se crea. Incluso si los propios artistas no tienen conciencia histórica, no pueden eludir el hecho de ser miembros de sus sociedades, e inevitablemente comunican de alguna manera aspectos de su realidad.

La música ha sido dejada atrás en el debate posmoderno y, como Judy Lochhead declara en su introducción al libro *Postmodern Music / Postmodern Thought*,

Si la musicología y la teoría musical esperan ser más que unos parásitos de los desarrollos intelectuales en otros campos, deben participar en los debates

mostrando cómo la producción musical está implicada en su contexto social; cómo refleja y construye ese contexto [...]¹

Otra razón para que los músicos se pongan al corriente en el debate posmoderno es que el término mismo se utiliza frecuentemente para describir la práctica musical; por eso es que deben demarcarse sus dimensiones y significados y discutirse cómo es que el término puede aplicarse al fenómeno musical.

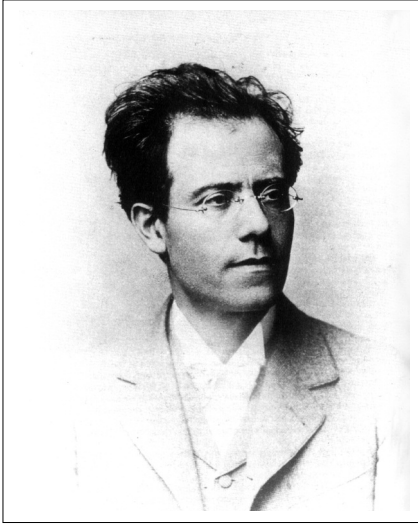
Dado lo anterior me pregunto, ¿podemos evitar ser posmodernos?, y si no podemos, ¿en qué medida este término se aplica a nuestro trabajo como musicólogos, compositores e intérpretes? ¿Las preocupaciones estéticas actuales son las mismas en otras disciplinas artísticas?

Algunas definiciones

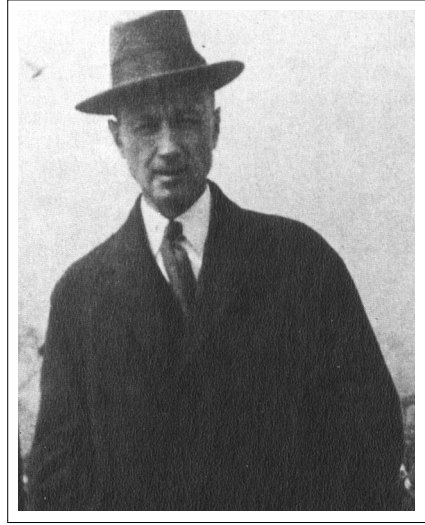
El problema comienza cuando uno intenta definir el término posmodernismo. La mayoría de los textos sobre el tema comienzan con alguna frase como las siguientes: “el posmodernismo es un concepto en flujo”; “mientras más se trata de definir lo característicamente posmoderno, menos característico resulta ser”; “el término se ha vuelto ubicuo en el discurso contemporáneo y ha sido empleado como lugar común para designar varios aspectos de la sociedad, la teoría y el arte”; “el posmodernismo es un concepto completamente impreciso”, etc. Comentarios que sugieren que el posmodernismo no ha sido aún definido con éxito.

El debate posmoderno necesariamente implica cuestiones de definiciones básicas. Su prefijo “post” implica una liga con el modernismo, otro término que ha tenido una variedad de definiciones encontradas. Si la liga se entiende como una demarcación temporal, entonces surgen preguntas en torno a qué tan clara es la demarcación y cómo responde lo posmoderno a lo moderno [...]²

Sin embargo, en el texto de Lochhead como en muchos otros, el término posmoderno permanece sin ser aclarado. Por otro lado Jonathan D. Kramer nos dice en su artículo “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”, que la mayoría de los escritores en la prensa, así como de los compositores, no distingue entre antimodernismo y posmodernismo, e identifica como posmoderna cualquier composición que se haya escrito recientemente pero que suene como si no lo fuese. Él propone un entendimiento más sutil del posmodernismo diciendo que es más una actitud que un periodo histórico, y afirma que Malher, Ives o Nielsen eran posmodernos. Pero más adelante se contradice diciendo que el posmodernismo es re-



Mahler, 1896.



Charles Ives.

ciente y, más aún, trata de explicarlo como una consecuencia de la “saturación social” de la cultura contemporánea:

La condición en la que constantemente recibimos mensajes de todo tipo, viniendo frecuentemente por vía electrónica de todos los rincones del planeta, compitiendo por nuestra atención y nuestro involucramiento. No hay tiempo para reflexionar, para saborear, para contemplar, no hay tiempo para la profundidad [...]³

En un intento por sintetizar las opiniones de gente de distintos campos de las humanidades, me atrevería a considerar que el posmodernismo es la condición humana prevaeciente en nuestros tiempos. Una condición humana o un estado humano condicionado por el capitalismo global y por la amarga conciencia de la humanidad acerca de su proceso histórico cuyo progreso o dirección última es incierto.

La condición posmoderna implica creencias, conceptos, valores y prácticas que constituyen una forma de experimentar la realidad y que son la consecuencia, en gran medida, de un alto grado de desarrollo tecnológico. Por ejemplo, en nuestro mundo globalizado sería casi imposible eludir la influencia de la tecnología en nuestra vida diaria. Nuestra experiencia del tiempo y del espacio serían muy diferentes sin *e-mail*, televisión o aviones.

Por ello, entiendo el posmodernismo no como una elección deliberada y voluntaria, sino como un estado general de cosas al cual pertenecemos, hacia el que reaccionamos y al cual reproducimos. Podemos ciertamente hacer historia, pero la historia, sin lugar a dudas, nos condiciona.

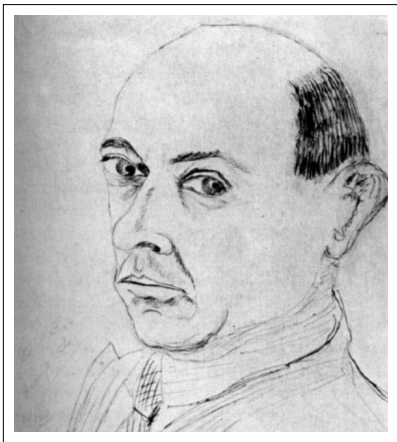
La ironía, el eclecticismo, la irreverencia, el pluralismo, el escepticismo, la superficialidad, la premura, la fragmentación, son algunas de las actitudes características —o podríamos decir las “enfermedades”— de la posmodernidad, y sin embargo no son exclusivamente posmodernas puesto que pueden rastrearse en épocas anteriores.

Sólo para recordar

El prefijo “post” significa después. Ya sea que el posmodernismo reaccione contra o continúe el proyecto del modernismo en la música, o ambos, parece importante recordar algunas de las características más importantes del modernismo.

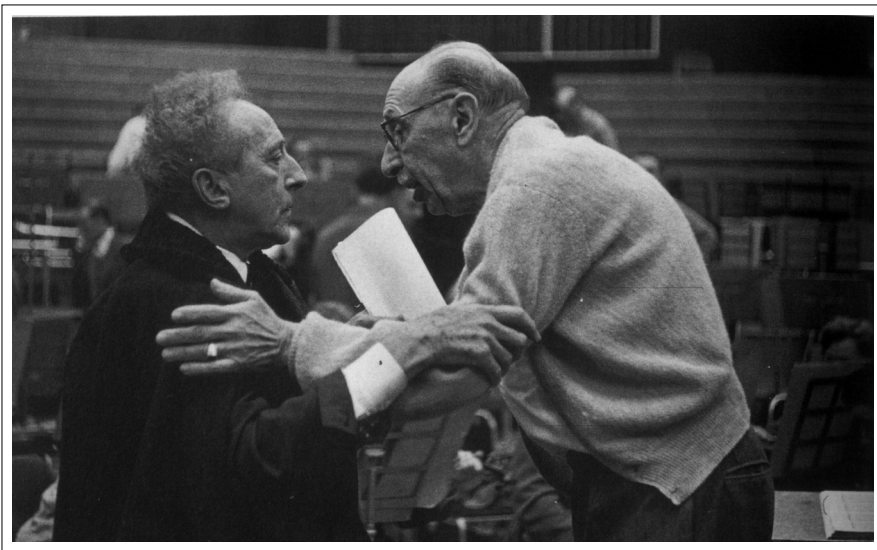
Para comenzar, el modernismo en la música del siglo XX tuvo al menos tres periodos principales. El primero se escenificó a comienzos del siglo, cuando la crisis del sistema tonal y la búsqueda de un lenguaje alternativo ocuparon las mentes y los esfuerzos de los primeros modernistas, promoviendo la expansión de la tonalidad y el surgimiento de la atonalidad.

El segundo periodo, llamado “modernismo neoclásico”, fue una tendencia generalizada que tuvo lugar después de la primera guerra mundial, en la que los mismos compositores adoptaron una actitud diferente hacia la tradición, utilizando



Schoenberg, *Autorretrato*, ca. 1920.

formas y procedimientos compositivos de periodos históricos previos, en combinación con las más recientes contribuciones al lenguaje musical. La dodecafonía y el serialismo se introdujeron en esa época como medios para continuar la tradición y, al mismo tiempo, el uso de la música popular se convirtió en práctica común de los compositores “serios”. Otra característica de los modernistas neoclásicos fue el interés por hacer una música sin pretensiones, una música útil, funcional, directa, simple y clara para la audiencia y por ello democrática. En este sentido los modernistas neoclásicos tienen muchas cosas en común con los actuales posmodernos.



Jean Cocteau y Stravinski durante la grabación de *Edipo Rey*, 5 de noviembre de 1959.

El tercer periodo modernista del siglo XX tuvo lugar después de la segunda guerra mundial. Nunca antes la humanidad había estado tan segura de sus poderes auto-destructivos, y tal vez ésta fue la razón del colapso del sistema de valores que se verificó alrededor de los años sesenta en el mundo occidental: creencias, principios, comportamientos y actitudes fueron ferozmente criticados por la generación joven que clamaba, no sin arrogancia, su derecho a comenzar todo desde el principio.

Tal estado de cosas se reflejó en todos los campos de la cultura, y las artes fueron particularmente elocuentes a ese respecto. En la música, fue el tiempo de las vanguardias, cuando la originalidad y la novedad se convirtieron en valores supremos; cuando creador, intérprete, público y obra fueron cuestionados y retados hasta el punto de poner en peligro su existencia misma. Fue el tiempo en que los aspectos racionales de la creación, así como las relaciones entre la música, las matemáticas y la lógica tomaron el lugar de la tradición — y también el de la inspiración—; cuando la música dejó de hablar por sí misma y comenzó a requerir de explicaciones y justificaciones.

Algunos han interpretado la actitud casi científica hacia la música por parte de los seguidores del serialismo como una manera de destruir la herencia de la tradición y de la cultura occidentales; como un medio para hacer una música nueva sin rastros de origen geográfico o histórico.

Por su parte, la necesidad de sobrellevar lo que la mayoría sentía como el fracaso total de la civilización occidental guió a la generación joven de los años sesenta a revelarse contra todo y a buscar lo nuevo sin importar las consecuencias. Sin embargo, “lo nuevo” es un concepto relativo.

La palabra “moderno”, registrada ya en 1585 en el sentido de calificar a “los tiempos presentes o recientes”, ha viajado a través de los siglos designando cosas que inevitablemente se volverán viejas conforme el mundo le da la cara a la siguiente cosa moderna. Ahora hemos inventado el término *posmoderno*, como si finalmente hubiésemos fijado lo *moderno* en el tiempo, pero incluso lo *posmoderno* parecerá caduco al final, tal vez incluso antes que lo moderno.⁴

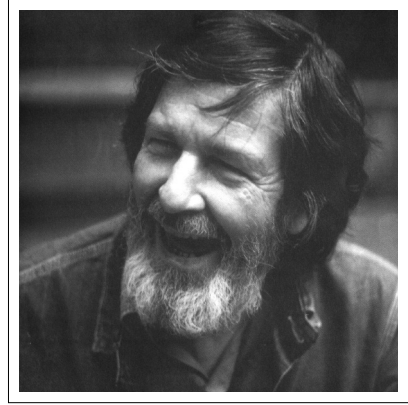
Tal vez es más difícil observar las relaciones entre el creador, la obra y su contexto social en una pieza musical que en otros tipos de arte, pero es un hecho que hubo importantes paralelismos con las preocupaciones sociales de los sesenta, como por ejemplo la ideología de los movimientos estudiantiles, o el interés por las filosofías orientales de algunas de las corrientes estéticas de aquellos años, representadas en los textos y la música de John Cage, y que han sido ampliamente documentadas. Entre otras cosas los modernistas compartieron la confianza en su capacidad de transformar el mundo con su arte:

El modernismo tiene que ver con una extraordinaria confianza de parte de los artistas en su propio genio; la confianza de que están revelando una verdad profunda y de que lo están haciendo por primera vez. La conciencia posmoderna surge de una sociedad que no necesita nuevos descubrimientos, de una sociedad que intercambia información, que relaciona todos los lenguajes existentes y establece conexiones entre ellos. Podría decirse que el modernismo se yuxtapone a todo lo que lo ha precedido en el pasado mientras que el posmodernismo significa la participación en un campo unificado o en una red de relaciones artísticas.⁵

La tierra de la posmodernidad

Las cosas han cambiado tan rápido durante los últimos cuarenta años que ya existe una generación de compositores cuyos maestros fueron los más radicales modernistas de la posguerra. Incluso algunos de estos modernistas radicales han cambiado su rumbo de manera inesperada, recobrando para sus propuestas aspectos de la tradición antaño despreciada.

¿Cuáles son los objetivos de los compositores actuales? ¿Por qué componen? ¿Qué persiguen con su obra? La mayoría de los textos de historia de la música del siglo XX comparten la opinión de que la música actual es “plural”, “eclectica”, “diversa”... pero ¿cómo es que llegamos a este punto? ¿Existe algún denominador común para todas estas tendencias aparentemente no relacionadas? ¿Constituyen diferentes facetas de una misma búsqueda? El inicio del siglo XX puede decirse que fue similar, en cuanto había muchos compositores haciendo cosas muy diferentes; sin embargo, a la distancia, puede observarse que casi todos enfrentaban a su modo el dilema común de encontrar un lenguaje alternativo a la tonalidad.



John Cage, 1972.

Nuestro mundo es muy distinto del de los años sesenta. Muchas utopías generadas en aquellos años se han probado falsas o erróneas. Parecen no existir nuevos valores que reemplacen a los viejos valores institucionalizados o a las esperanzas ingenuas de las utopías sesenteras. La globalización con su abundancia y accesibilidad de información ha creado una situación social paradójica en la que las nociones de espacio y tiempo han cambiado por completo: tenemos acceso inmediato a la música del pasado y del presente, de distintos lugares, tradiciones y culturas. Sin embargo, nuestra experiencia de esa diversidad es, como regla, superficial, fragmentada y discontinua, y nuestra experiencia de la realidad resulta más virtual que *real*, porque generalmente experimentamos al mundo a través de algún aparato digital o electrónico.

En la tierra de la posmodernidad todo tiene un precio, todo está a la venta, todo es adquirible si puedes pagar por ello. La producción estética no escapa a las reglas del mercado: si quieres ser conocido tienes que venderte.

La producción cultural se ha vuelto más flexible, con modos que alguna vez fueron confinados a ciertas categorías de formas culturales —como “formas clásicas” de vender música clásica— volviéndose menos establecidas y más flexibles... No solamente compositores contemporáneos sino también grupos como los cuartetos Greene o Kronos, contratan publicistas para promover su trabajo de manera parecida a como lo hacen las estrellas de rock. Compositores venerables se están encontrando a sí mismos en portadas de discos que nunca hubiesen imaginado. En 1996 la violinista Lara St John sacó una grabación de las partitas de Bach apareciendo desnuda en la cubierta.⁶

La era de las comunicaciones y del mercado global han traído consigo una estandarización sin precedentes en las formas en que el mundo es percibido por la humanidad y al mismo tiempo no parecemos estar alcanzando ningún consenso o plan de acción para hacer frente a los mayores problemas mundiales. Pareciera que el mundo está espiritualmente exhausto y existe la creencia o la sensación de que todo está hecho ya, de que no hay nada nuevo bajo el sol. Éste es el reto de la posmodernidad.

Hacia una conclusión

En este caótico y pesimista panorama, Kramer⁷ hace una lista de lo que considera características de la música posmoderna, entre las que incluye las siguientes: la música posmoderna no constituye puramente el repudio a la modernidad o su continuación, sino que tiene aspectos tanto de ruptura como de extensión; es en alguna medida o nivel, irónica; no respeta barreras entre sonoridades y procedimientos del pasado o del presente; reta las barreras entre los estilos de la “alta” o la “baja” cultura; muestra desdén por el valor incuestionable de la unidad; cuestiona la mutua exclusión de los valores elitistas o populares; incluye citas y referencias a músicas de diversas tradiciones y culturas; considera a la tecnología no sólo como un medio de preservar o de transmitir música sino como profundamente implicada en la producción y en la esencia de la música misma; gusta de las contradicciones; incluye la fragmentación y la discontinuidad; es ecléctica y plural; evita formas totalizadoras (no requiere que las obras sean enteramente serialistas o tonales o que sigan un patrón estructural); presenta significados múltiples; etc. Kramer agrega que sería difícil encontrar todas estas características en una sola obra, así como encontrar una obra que no presentase ninguna de ellas. Sin embargo, su lista clarifica cómo es la música posmoderna y permite una amplia variedad de interpretaciones.

Si atendemos a esta lista de características, la música resulta en buena medida una representación sonora de nuestra condición posmoderna. Resulta interesante observar las similitudes que existen entre la estética de los modernistas neoclásicos y la estética de los posmodernos.



La era posmoderna es un tiempo de incesante elección. Es una era donde ninguna ortodoxia puede ser adoptada sin conciencia o ironía porque todas las tradiciones parecen tener alguna validez. Esto es en parte consecuencia de lo que se conoce como la explosión de la información [...] El posmodernismo es fundamentalmente una mezcla ecléctica de tradiciones; es a un mismo tiempo la continuación del modernismo y su trascendencia [...] Sus mejores obras son característicamente de doble significado e irónicas; hacen uso del conflicto y de la discontinuidad entre tradiciones porque esta heterogeneidad captura de manera más clara nuestro pluralismo. Su estilo híbrido se opone al minimalismo y a los “revivals” basados en un gusto o dogma exclusivo.⁸

Una de las mayores preocupaciones de los artistas posmodernos es alcanzar audiencias mayores que las de los devotos profesionales de la “alta cultura”. La búsqueda de una audiencia más extensa distingue a los artistas posmodernos de sus colegas modernos. Esto es cierto no sólo para la música sino también para la arquitectura:

La arquitectura moderna ha fallado en credibilidad, en parte porque no se comunicaba efectivamente con sus usuarios últimos y en parte porque no establecía ligas directas con la ciudad y la historia. Así la solución que percibí y definí como posmoderna es: una arquitectura profesional y popular, basada en nuevas técnicas y viejos patrones. Doble código para simplificar medios, ambos elite/popular y viejo/nuevo [...]⁹

¿Caminamos en espirales? ¿Se trata de reacciones normales al hecho de haberse alejado demasiado del oyente común? Es interesante que después de los periodos más herméticos o experimentales en los desarrollos musicales del siglo XX, la reacción haya sido la misma: regresar a algún tipo de tonalidad y acercarse a la música étnica o popular.

El posmodernismo ha sido rechazado por los modernistas y acusado de no tener propósito, de ser anárquico, amorfo, indulgente, inclusivo, popular, insosteniblemente *kitsch*, etc. Y ha sido culpado por bajar los estándares estéticos debido a la democratización de la cultura bajo el industrialismo.

Jann Passer y Jonathan Kramer identifican tipos radicales y conservadores de posmodernismo: el ala radical critica las normas culturales heredadas del modernismo, como la unidad y la homogeneidad estilística, mientras el ala conservadora rechaza al modernismo utilizando estilos premodernos en un intento por lograr una nueva coherencia dentro del heterogéneo presente. El ala conservadora es criticada de reaccionaria porque representa un retorno a ese tipo de música que la gente encuentra bonita y fácil de entender, lo cual para algunos modernistas resulta despreciable.

Más allá de la descripción de gustos, de preferencias estéticas y de argumentaciones en pro o en contra de los distintos posmodernismos, la posmodernidad confronta a los compositores con cuestiones paradójicas: algunos compositores desean que su música sea gustada pero no “bonita”, “fácil”, “popular” o “indulgente”; algunos compositores quieren ser auténticos y profundos y sin embargo no pueden ignorar las leyes del mercado sin riesgo de permanecer en el anonimato; algunos compositores pretenden recobrar la experiencia estética en un contexto social que no está preparado para experimentarla. La posmodernidad nos confronta con la toma de decisiones; podemos reflejarla y celebrarla sin cuestionamientos; podemos escapar de ella mirando hacia atrás o permaneciendo en el *avant-garde* de los años sesenta; o bien podemos estar atentos a sus significados y permanecer alertas ante sus riesgos. Muchos de nosotros, artistas de entre siglos, encontramos muchos aspectos de la posmodernidad bastante desoladores y no deseamos reproducirlos.

Y para terminar este texto con una idea alternativa, me gustaría compartir mi percepción de que dentro de la aceptación posmoderna de la diversidad de tradiciones, dentro de la nostalgia posmoderna tachada de retrógrada, dentro de la preocupación posmoderna por cerrar la brecha entre el artista y su audiencia, parece haber una urgencia de recobrar aquello que ya conocemos pero que hemos perdido en el camino.

Me parece que las siguientes citas hablan de lo que acabo de decir:

Debemos recuperar desde dentro de la fragmentada, esquizoide y heterogénea cultura posmoderna, los pequeños rastros de una experiencia colectiva reprimida, una experiencia que nos permita pensar una vez más en una alternativa para el capitalismo global [...] ¹⁰

Pluralismo, como yo lo entiendo, no significa un arreglo de cosas diferentes reunidas arbitrariamente, significa una manera de ver nuevas posibilidades de relaciones; de descubrir y destapar conexiones ocultas y de trabajar con ellas estructuralmente... Batallamos por encontrar claridad y orden para ganar no una certeza permanente (lo cual es imposible de cualquier manera) sino una momentánea introspección en la posibilidad de resolver el caos de la existencia en una forma que tenga belleza, posiblemente significado y ciertamente fuerza. ¹¹

De la actitud posmoderna pienso que es como la de un hombre que ama a una mujer muy educada y sabe que no puede decirle “te amo locamente” porque él sabe que ella sabe (y ella sabe que él sabe) que estas palabras las ha escrito Barbara Cartland. De cualquier manera, existe una solución. Él puede decir “como Barbara Cartland lo pondría, te amo locamente”. En este punto, habiendo evitado la falsa inocencia, él habrá dicho de cualquier mo-

do lo que quería decirle a la mujer: que la ama, pero la ama en una era de inocencia perdida. Si la mujer le sigue la corriente, ella habrá recibido una declaración de amor de cualquier manera. Ninguno de los dos se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el reto del pasado, de lo ya dicho que no puede eliminarse, ambos jugarán conscientemente y con placer el juego de la ironía... pero ambos habrán vuelto, una vez más, a hablar de amor.¹²

Esa “experiencia colectiva”, esa “momentánea introspección en la posibilidad de resolver el caos de la existencia” ese “volver una vez más a hablar de amor” nos traen a la mente las eternas preguntas de la existencia humana para las que nosotros, los posmodernos, no hemos encontrado las respuestas.

Notas

¹ Lochhead, Judy, Introducción a *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Nueva York, Londres: Routledge, 2002, p.4.

² *Ibid.*, p. 5.

³ “Saturación social” es un término desarrollado por el psicólogo Kenneth J. Gergen en su libro *The Saturated Self* y es citado por Jonathan D. Kramer en “The Nature and Origins of Postmodernism”, en *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Nueva York, Londres: Routledge, 2002, p. 19.

⁴ *The Columbia Encyclopedia*. 6th ed. Nueva York: Columbia University Press, 2002. www.bartleby.com/65/.online

⁵ Sandler, Irving, *Art of the Postmodern era: from the late 1960 to early 1990's*. Nueva York: Icon Editions, 1996, pp. 356-357.

⁶ D.Taylor,Timothy, “Music and Musical Practices in Postmodernity”, en *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Nueva York, Londres: Routledge, 2002, p. 104.

⁷ D. Kramer, Jonathan, “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”, en *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Nueva York, Londres: Routledge, 2002, pp. 16-17.

⁸ Jencks, Charles, *What is Postmodernism*, Londres: Academy Editions; Nueva York: St Martin's Press, 1989, p 7.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Homer, Sean, *Fredric Jameson and the Limits of Postmodern Theory* <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/NQ/psyc/staff/sihomer/limits.html> (acceso 5 nov. 2002).

¹¹ Rochberg, George, *On the third String Quartet en Aesthetics of Survival*, AnnArbor: University of Michigan Press, p. 201.

¹² Eco, Umberto, *Postcript to The name of the Rose*, Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984, pp. 67-68.

REFLEXIONES SOBRE EL ANÁLISIS DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA

ANANAY AGUILAR

Con la llegada de la música electroacústica la práctica analítica se vio en una situación del todo inexistente en las músicas tradicionales: el análisis sin la intervención de partituras. Al sumarle al material compositivo cualquier fenómeno sonoro, además surgió la necesidad de un desarrollo paralelo de terminologías que pudieran explicar esas nuevas experiencias sonoras. Esa problemática, ya evidente en relación con las cuestiones puramente compositivas, impulsaron la creación de algunas teorías preocupadas con la construcción de un imaginario musical propio. Así, el presente texto propone un recorrido crítico por las reflexiones de dos de los autores fundamentales en ese proceso de construcción: Pierre Schaeffer y Denis Smalley, compositores y teóricos. Tales reflexiones, que giran específicamente alrededor de los procesos de estructuración a través de la escucha, las sitúo en el contexto teórico creado por el musicólogo inglés Nicholas Cook a fin de reflexionar sobre su utilidad como herramienta analítica.

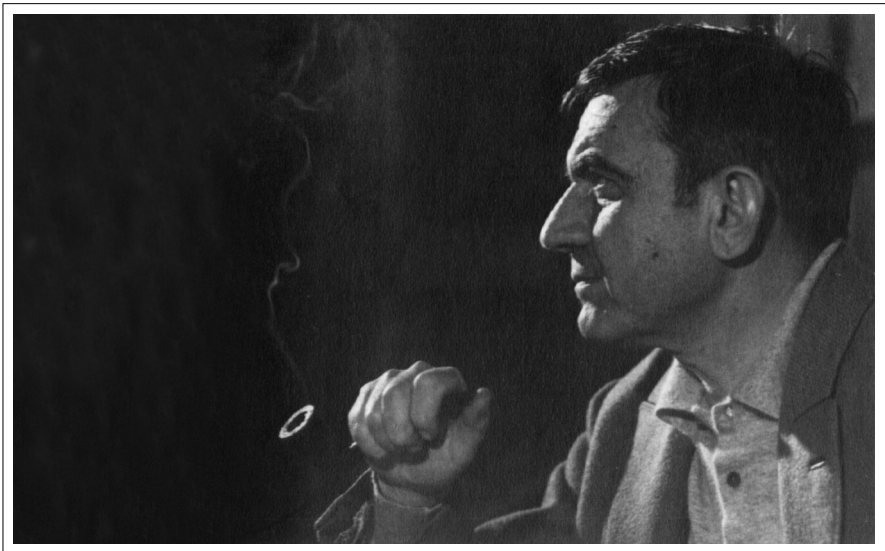
Introducción

En *The idea of absolute music*, Carl Dahlhaus describe cómo se llegó al concepto de música absoluta que rige nuestra forma de relacionarnos con la música hasta el día de hoy. La tesis que subyace a su exposición es que la aproximación que hacemos a la música cambia según la concepción estética del momento. Así, relata una historia a través de la cual vemos cómo los ideales estéticos —desde corrientes di-

vergentes como la filosofía, la teología y la historia— de principios de siglo XIX se transforman poco a poco hasta moldear el concepto de música absoluta, nuestro actual paradigma, por usar la terminología de Thomas Kuhn. Entender la manera a través de la cual nos acercamos a la música como un paradigma implica, por un lado, relativizarla en relación con el tiempo y las culturas, pero por otro nos permite, como teorizadores de la música, encontrar un terreno firme, que si no justifica, por lo menos explica ciertos comportamientos y actitudes ligados a ella.

Puesto de una manera bastante simplista, el concepto de música absoluta está asociado a la música instrumental autónoma y a una forma de abordarla a través de la contemplación. Esta contemplación tiene visos de devoción, pero también de una escucha activa, concentrada en los detalles formales de este tipo de expresión sonora. Está relacionada con la música instrumental, porque la música acompañada de palabras disloca la atención hacia el contenido de tales palabras, es decir, hacia un campo diferente de la música misma. Lo mismo vale para otras expresiones artísticas que cuentan con la música como un mero vehículo de expresión, como por ejemplo la ópera o el ballet.

En ese sentido, la música instrumental sería la consumación de todas las artes, pues es la única expresión artística que se vale por sí misma, que no es imitativa, ni se construye a partir de ningún significado extrínseco que le dé un soporte. En última instancia, es la forma en su estado más puro, por lo cual la contemplación mu-



Pierre Schaeffer.

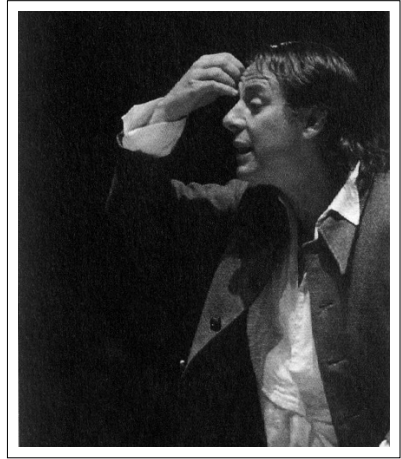
sical se traslada con el tiempo — sobre todo desde Hanslick y su *Vom Musikalisch-Schönen*— hacia la exaltación y el culto por la forma en el sentido gestáltico, basado en la dualidad entre objeto y estructura. Esto es evidente en obras más recientes, digamos que de mediados del siglo pasado, auge del serialismo integral encabezado por Stockhausen, Boulez y Cage, pero también al comienzo de la música concreta, ésta más comprometida con el manejo de la propia materia sonora a partir de su percepción en el estado más puro.

La música concreta presenta sin embargo un reto interesante. A diferencia de las músicas que dieron nacimiento a este paradigma, surgió gracias al desarrollo de medios electrónicos que permitieron fijar directamente la realización sonora resultante del proceso compositivo sobre un formato de reproducción. Al prescindir de un sistema de abstracción, como sería un sistema de notación u otro tipo de codificación de la experiencia sonora, también la existencia del intérprete como mediador entre el compositor y el público se hizo superflua. Por eso, sin la existencia de una representación abstracta del sonido, al abordar este tipo de música no hay más opción que confiar en la escucha, ahora resaltada por la situación acusmática, es decir, una escucha ciega, sin el soporte visual de las causas sonoras.

En este artículo se pretende reflexionar un poco alrededor de la manera cómo el paradigma de la música absoluta no sólo influyó en la manera de pensar y construir el imaginario asociado a la música concreta, sino, sobre todo en saber cuál es el alcance que ese imaginario tiene sobre la manera en que abordamos musicológicamente, es decir, de manera analítica, la música electroacústica asociada al mundo creado y desarrollado por Pierre Schaeffer.

Los procesos de estructuración en la escucha de música electroacústica

Para reflexionar acerca de la manera en que abordamos analíticamente una obra, vale considerar la escucha musicológica como es planteada por Nicholas Cook en su libro *Music, imagination and culture*. En oposición a la escucha musical que, de acuerdo con el autor, persigue una experiencia estética directa, la escucha musicológica tiene como propósito reconocer los hechos que permiten formular teorías en los



Stockhausen, ca. 1970.

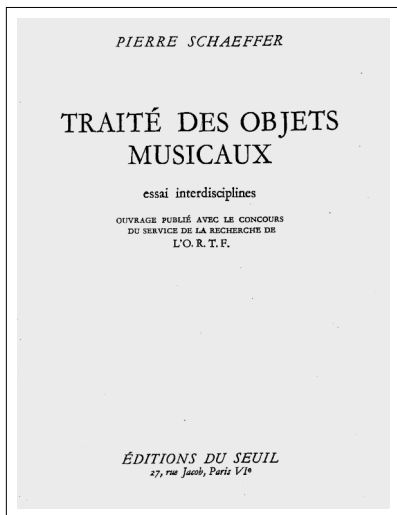
términos de un sistema de representación compartido por el gremio de los músicos. Esos términos serían los de la notación musical que, según el autor, es un tipo de representación del sonido que limita el sistema a una serie de reglas que en sí constituyen el imaginario musicológico de una cultura determinada, en este caso, la cultura musical instrumental de Occidente. En ese contexto, la música sería imaginada a partir de notas, unidades discretas que posibilitan la representación del tiempo de manera espacial. La notación musical permitiría de esa manera racionalizar el proceso musical, tanto del lado compositivo, como del lado perceptivo. Se concluye entonces que la notación no sería simplemente una tecnología para comunicar sonidos o ideas musicales, sino que los sonidos y las ideas musicales existen como tal en función de un tipo de cognición que opera precisamente a través de los términos planteados por esa notación específica.



Pierre Boulez, 4 de marzo de 1966.

Resumiendo, la escucha musicológica sería un tipo de escucha que procesaría el sonido en los términos que plantea la notación musical, entendida ésta como un medio a través del cual se comunican los profesionales de una determinada cultura musical. Así, los procesos de estructuración, procesos de escucha dirigidos hacia la interacción de los elementos que constituyen una obra, operan de acuerdo con la escucha musicológica dentro del paradigma creado a partir de la notación musical tradicional de Occidente. En este sentido, los procesos de estructuración podrían ser definidos como procesos de racionalización dirigidos a los elementos de la estructura a través del conocimiento del funcionamiento técnico-musical asociado a la notación musical, apuntando en última instancia hacia el descubrimiento del proceso compositivo.

Las reflexiones hechas en el contexto de este artículo alrededor de los procesos de estructuración se remontan al trabajo de dos autores que han cumplido un papel fundamental en la construcción del imaginario relacionado a la música electroacústica. El propio Schaeffer, en su *Traité des objets musicaux*, desarrolló el dualismo entre objeto y estructura a través del uso de pares de opuestos —conceptos definidos como vectores bipolares— como lo son los de continuidad/discontinuidad, permanencia/variación y valor/carácter. Continuando esa línea, Denis Smalley, en *Spectro-morp-*

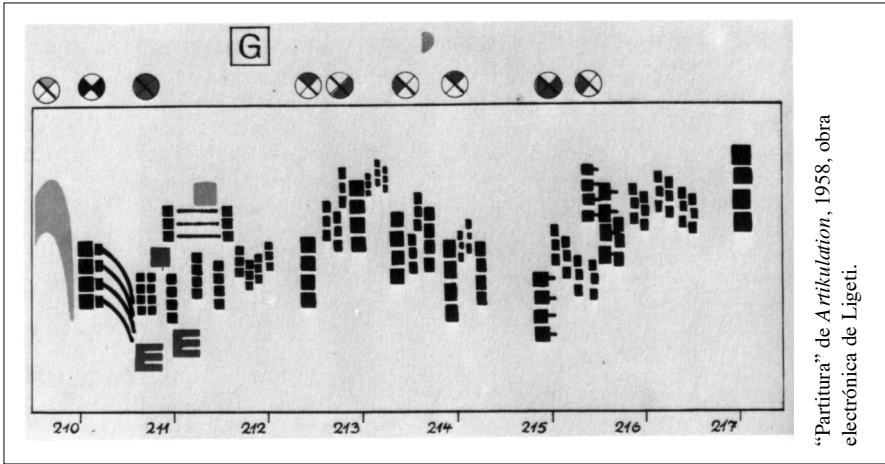


hology and structuring processes, y posteriormente en *Spectromorphology: explaining sound shapes*, desarrolla la noción de los procesos de estructuración basado en el dualismo entre gesto y textura. A través del abordaje de las terminologías asociadas a esos procesos, se revela una fuerte influencia de la tradición instrumental basada en la nota —una representación discontinua del sonido— y en el gesto —éste fundado sobre los códigos visuales asociados a la interpretación instrumental.

En los términos de la tradición musical instrumental de Occidente, los dualismos basados en la representación discreta (*i.e.* discontinua) del sonido, como lo son los de objeto y estructura, valor y carácter, o poli-

fonía y polimorfismo, revelan todo su sentido. Sin embargo, está en la esencia de la música electroacústica no sólo no basar su creación en un sistema representacional como lo es el notacional, sino justamente, el no hacer uso de tal sistema, lidiar con la continuidad de lo sonoro. La construcción de un imaginario que emplearía los términos basados en la dualidad entre objeto y estructura se explicaría entonces solamente por la hegemonía del paradigma asociado a la música tradicional instrumental.

Así las cosas, los procesos de estructuración, en cuanto procesos heredados de la escucha de música instrumental tradicional en términos musicológicos, al ser trasladados al contexto de la música electroacústica, plantean un dilema interesante. Mientras que en el contexto tradicional se busca, a través de los procesos de estructuración, reproducir la obra en los mismos términos usados en el proceso compositivo, en la música electroacústica como es abordada por Schaeffer y Smalley, ése no es el caso. Al traducir la escucha musicológica en relación con los procesos de estructuración para la música electroacústica, no lo estamos haciendo con el fin de caracterizar la comprensión de la obra en los términos empleados en la práctica del proceso compositivo. Se trata aquí de procesos de abstracción que corresponden a una escucha musicológica asociada a los esquemas de representación tradicionales basados en la unidad discreta de la nota. Este juego de abstracción no se relaciona de ninguna manera con una escucha musical, y sí con una escucha altamente profesional y condicionada por una tradición que creó y elaboró los términos bajo los cuales esa música debía ser pensada, creada y escuchada —tradición construida, como vimos, por autores como Schaeffer y Smalley a partir de la tradición musical instrumental.



“Partitura” de Artikulation, 1958, obra electrónica de Ligeti.

En otras palabras, en el lugar en que la escucha musicológica de la música instrumental tradicional crea un puente comunicacional, en la escucha de música electroacústica existe una ruptura, que sólo puede ser enmendada en términos abstractos. Pero en estos términos, sin embargo, no queda más vestigio que el concreto sonoro, vestigio que en el otro caso es representado por la partitura. Si, por un lado, esa ruptura puede representar la originalidad de la música electroacústica, por la invitación a imaginar una versión libre de las ataduras impuestas por un sistema representacional pautado, por otro, es esa misma ruptura la que no permite superar la distancia entre la práctica composicional y la analítica, en cuanto limitada a estos términos. De hecho, es este abordaje el que ayuda a oscurecer los procedimientos técnicos para los desconocedores del área tecnológica.

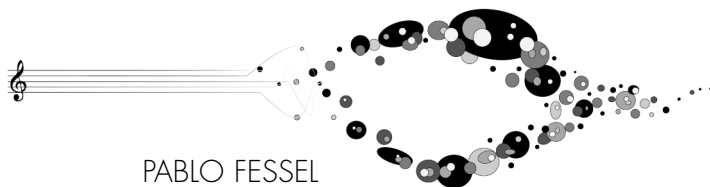
Vale notar además que tal ruptura no se limita solamente al sistema de representación escrito, sino también a los códigos visuales de la interpretación instrumental. El concepto de gesto como principio formador en el contexto electroacústico sólo adquiere sentido cuando es referido a nuestros condicionamientos visuales en relación con la interpretación de música instrumental. Es verdad que la situación acusmática es un caso extremo para la exploración del imaginario musical-musicológico, pero si pensamos en conciertos de *live-electronics*, inmediatamente entendemos la cuestión: es posible tocar una única tecla para escuchar cómo se despliegan innumerables gestos sonoros. La relación entre causa visual y efecto sonoro es en este contexto mediado por un sistema electrónico que permite ser programado a la disposición del compositor o del intérprete. Así, al pensar las formas musicales en términos gestuales, nos topamos nuevamente con una forma de abstracción que no revela nada sobre la práctica composicional.

Si lo que queremos encontrar entonces es un equivalente a la escucha musicológica tradicional, debe tenerse en cuenta que el proceso composicional de la música electroacústica no sólo no es mediado por un sistema de representación unitario, sino que le corresponden hoy en día un sin número de sistemas de mediación que traen consigo diferentes propuestas de elaboración. Son sistemas analógicos o digitales y programas con diferentes lógicas operacionales que pueden ser combinados o no según los intereses y las necesidades de cada proceso composicional particular. Por lo tanto, una posible solución sería continuar elaborando ese imaginario musicológico, pero al mismo tiempo buscar en los vestigios del proceso composicional, ya sean grabaciones, manipulaciones o productos de la síntesis sonora, en soportes magnéticos o digitales, pero sobre todo en los propios lenguajes operacionales, aquello que sustente y al mismo tiempo formule ese imaginario en términos prácticos. En otras palabras, tendríamos que encontrar la manera de penetrar en la reciprocidad de la relación entre el imaginario musical-musicológico y las herramientas composicionales: por un lado, en la forma como los procedimientos técnicos y los lenguajes operacionales concretan y al mismo tiempo sugieren el desarrollo de tal imaginario; por otro, en el modo en que ese imaginario plantea los propios desafíos técnicos. A partir del involucramiento con los mecanismos que nutren la composición, sería entonces posible formular teorías más pertinentes en relación con las invenciones y los descubrimientos implícitos en el proceso composicional —teorías que le permitirían al musicólogo participar más activamente de la construcción del imaginario musical contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, ANANAY (2005). *Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica*. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, <http://sussuro.musica.ufrj.br/~sussuro>
- COOK, NICHOLAS (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford: Oxford University Press.
- DAHLHAUS, CARL (1989). *The idea of absolute music*. Chicago: The University of Chicago Press (Trans. by Roger Lustig from *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel, Bärenreiterverlag).
- HANSLICK, EDWARD (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig.
- KUHN, THOMAS (1962). *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- SCHAEFFER, PIERRE (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Soleil.
- SMALLEY, DENIS (1986). *Spectro-morphology and structuring processes*. In: Emmerson, Simon (ed.): *The language of electroacoustic music*. London: MacMillan Press.
- SMALLEY, DENIS (1997). *Spectromorphology: explainin sound-shapes*. In: *Organised Sound* 2(2): 107-126, London: Cambridge University Press.

TEXTURA Y POSTSERIALISMO: LA DISCUSIÓN SOBRE EL MATERIAL MUSICAL EN GYÖRGY LIGETI Y HELMUT LACHENMANN¹



PABLO FESSEL

En 1960 se publicó en *Die Reihe* un ensayo de György Ligeti titulado “Metamorfosis de la forma musical”.² Ligeti lo escribió entre 1958 y 1959, poco después de su llegada a Alemania y de su contacto personal con algunos de los compositores reunidos alrededor de los cursos de verano de Darmstadt. No se trataba de la primera publicación de Ligeti en esa revista. En 1958 había publicado un análisis de *Structures Ia* de Pierre Boulez, en el que señalaba algunos problemas de la composición serial.³ “Metamorfosis” expuso en cambio una crítica más radicalizada del estado de la composición musical hacia fines de la década del cincuenta, crítica centrada en el desarrollo del serialismo, pero que se extendía también a la indeterminación tanto norteamericana como europea.

Ligeti enumera allí una serie de procedimientos compositivos desarrollados durante la década del cincuenta, los cuales conducirían a mostrar la irrelevancia de las disposiciones seriales. En primer lugar —señala Ligeti— la individualidad de los ordenamientos seriales se desfigura como resultado de la superposición de varias series horizontales. Los intervalos que resultan de esta superposición no guardan ya relación con la disposición original. Cuando el procedimiento se asocia a un ordenamiento serial de las duraciones, el compositor ya no prevé los intervalos que resultarán.⁴

¹ Este trabajo debe mucho a una beca de investigación otorgada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), y radicada en el Seminario de Musicología de la Humboldt-Universität zu Berlin entre 2002 y 2004.

² G. Ligeti, “Wandlungen der musikalischen Form”, *Die Reihe* 7 (1960), pp. 5-19.

³ Cf. G. Ligeti, “Pierre Boulez – Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*”, *Die Reihe* 4 (1958), pp. 38 y ss.

⁴ Ligeti había formulado esta observación en su análisis de *Structure Ia*.

En segundo lugar, el carácter de las series de altura se debilita por causa de la creciente preferencia por secuencias homogéneas de intervalos, particularmente la escala cromática. Ligeti menciona como ejemplos de esa práctica *Klavierstück II* de Karlheinz Stockhausen y obras como *Il canto sospeso* y *Cori di Didone* de Luigi Nono. No son ya los intervalos, que han perdido su función, los que conforman primordialmente la estructura, sino relaciones de densidad, distribuciones de registros y desplazamientos en el montaje y desmontaje de los complejos verticales.⁵

En tercer lugar, la sucesión de notas resulta objeto de disposiciones compositivas de un nivel más alto, las cuales tienen la prerrogativa de alterar, en mayor o menor medida, la serie original de alturas. En *Gruppen für drei Orchester* de Stockhausen, por ejemplo, los grupos individuales se caracterizan, entre otros aspectos, por los ámbitos específicos de los sonidos involucrados, cuyos límites en cada caso se encuentran controlados por una serie de nivel más alto. Allí donde los ámbitos son menores que la octava, la serie sufre una compresión que la transforma en sus atributos esenciales. Las series se identifican entre sí tanto más cuanto más reducido es el ámbito en el cual se despliegan.

En cuarto lugar, la función de la serie de alturas se transfiere a otros parámetros. En el Quinteto para clarinete, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo de Henri Pousseur, los intervalos que constituyen la serie básica son objeto de un completamiento cromático. La serie de alturas se transforma así en una serie de densidades.⁶

Tomadas en conjunto —sigue el argumento de Ligeti—, estas tendencias conducen a una erosión de los perfiles interválicos. Las secuencias de notas y los complejos verticales devienen en gran medida indiferentes respecto a los intervalos de los cuales se componen. Los conceptos de “consonancia” y “disonancia” no pueden ya aplicarse; la tensión y la distensión se subordinan a propiedades estadísticas de la forma, tales como las relaciones de registro, la densidad y el entramado de la estructura.⁷ El serialismo, de acuerdo con Ligeti, encuentra así su disolución

⁵ Cf. “Wandlungen”, p. 6. Luciano Berio se había referido en un artículo de 1956 a la “superación de la sensación de la serie de alturas focales y de intervalo en favor de una sensación de cualidad sonora y de registro, considerando esta última como elemento activo y determinante de la estructura formal”. Cf. L. Berio, “Aspetti di artigianato formale”, *Incontri Musicali* 1 (1956), p. 62. Las citas fueron traducidas expresamente, excepto mención en contrario. Agradezco a Gerardo Sachs por su revisión de mis traducciones del alemán.

⁶ El procedimiento está descrito en H. Pousseur, “Outline of a Method”, *Die Reihe* 3 (1957), pp. 44-88.

⁷ Ligeti recuerda el tratamiento por parte de Adorno de la tendencia hacia la indiferenciación melódica y armónica en la composición dodecafónica “tradicional”. Cf. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12. R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz (eds.) Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. Trad. de A. Bixio: *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires, Sur, 1966. 2a. ed. en español: *Filosofía de la nueva música*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid, Akal,



De izquierda a derecha: Luc Ferrari, Franco Evangelisti, Ligeti, Yoritane Matsudaira y Luigi Nono, 1957.

en un proceso de creciente indiferenciación que, del plano de la interválica, se extiende al de la forma misma.

Esa indiferencia tiende a extenderse más allá de las relaciones interválicas, a las otras dimensiones musicales. Abolidas las relaciones jerárquicas, relevadas las pulsaciones métricas regulares, los valores de duración, grados de intensidad y timbres objeto de una distribución serial, se hace cada vez más difícil obtener la formación de contrastes; comienza un proceso de nivelación que impregna la forma musical entera. Cuanto más integral la preformación de las relaciones seriales, es cada vez mayor la entropía de la estructura resultante; ya que, de acuerdo con la mencionada relación de indeterminación, el resultado del entrelazado de encadenamientos de relaciones dispuestas separadamente resulta víctima del automatismo en la [misma] medida de su predeterminación.⁸

La neutralización de la interválica supone también un cambio en la constitución de la forma.

⁸ Cf. “Wandlungen der musikalischen Form”, p. 9.

Dado que la función constituyente de forma, que antiguamente estaba reservada a líneas melódicas individuales, motivos o estructuras acórdicas, se confirió en la música serial a categorías complejas como grupos, estructuras o texturas, el tipo de su entretejido [*Verwebung*] asume un papel eminente en la formación compositiva.⁹

En una nota al pie en este pasaje del ensayo, Ligeti establece una distinción entre la *textura* y la *estructura*, entendidas como tipos de material musical. La *estructura* está caracterizada como un entramado [*Gefüge*] cuyos elementos constitutivos son distinguibles, y que se conforma como producto de las interrelaciones entre aquellos. El concepto de *textura* designa en cambio un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos. Mientras que la estructura se analiza en términos de sus componentes, la textura se describe en términos de rasgos estadísticos generales.¹⁰ Esta distinción representa la primera conceptualización de la textura en el pensamiento teórico-compositivo alemán.¹¹ La textura caracteriza un material ubicuo en la música de Ligeti. Se trata de la masa sonora, una entidad que proyecta las propiedades matemáticas de los sonidos a una formación compleja que se compone de éstos y al mismo tiempo los disuelve en su individualidad.

* * *

“Metamorfosis” fue escrito simultáneamente a la composición de *Apparitions*, una obra para orquesta en dos movimientos, estrenada en Colonia en 1960, un año antes del suceso de *Atmosphères*.¹² La obra está compuesta a partir de dos tipos bá-

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ Sobre los usos del término “estructura” en el pensamiento musical alemán, cf. Erhard Karkoschka, “Was heißt strukturell?”, *Melos* 31/6-7 (1964), pp. 220-26; y Klaus Kropfing, “Bemerkungen zur Geschichte des Begriffswortes ‘Struktur’ in der Musik”, *Zur Terminologie der Musik des 20. Jahrhunderts* (H. H. Eggebrecht, ed. Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974), pp. 188-204.

¹¹ El término había sido empleado anteriormente en sentidos ligeramente distintos, pero sin un verdadero desarrollo teórico. Gottfried Weber lo empleó en 1832 como expresión alusiva al entramado del comienzo del Cuarteto en Do M, K. 465, de W. A. Mozart. Cf. G. Weber, “Über eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart’schen Violinquartett aus C”, *Caecilia* 14/53-54 [1832], p. 10. Karlheinz Stockhausen lo mencionó, en una conferencia pronunciada en Darmstadt en 1957, como designación de los materiales de su *Gesang der Jünglinge*. Cf. K. Stockhausen, “Musik und Sprache III”, en *Texte*. Vol. 2: *Aufsätze 1952-1962* (Köln, DuMont, 1964), pp. 58-68.

¹² György Ligeti, *Apparitions* für großes Orchester (1958/59) Wien, Universal Edition 13573, 1964. La obra cuenta con dos movimientos, tiene una duración de ca. 9 minutos y está dedicada a Herbert Eimert, el editor de *Die Reihe*.



De izquierda a derecha: Ignacio Toscano, Steven Stucky, Gerardo Gandini, Helmut Lachenmann y Mario Lavista, a la entrada del Palacio de Bellas Artes, México, D. F., 2004.

sicos de material musical: Ligeti los denomina estados y acontecimientos y los caracteriza del siguiente modo: el primero

un descendiente de los *clusters* [*Tontrauben*], se encuentra entre el sonido y el ruido, y se compone de varias líneas superpuestas a distancia de semitono, o entrelazadas entre sí, las cuales renuncian de esta manera a su individualidad y se disuelven completamente en el complejo superior resultante. Estas delicadas “texturas” sonoras son de diversa cualidad según su ubicación de altura, el tipo y la densidad de su entretrejido, y la naturaleza de sus líneas constituyentes individuales. Así, las líneas de las cuerdas dan lugar a texturas particularmente sensibles y delgadas; las de las flautas y clarinetes a texturas más voluminosas y blandas; y las de los metales, por último, a texturas todavía más voluminosas y completamente impenetrables. Diversas formas de movilidad producen una diferenciación ulterior de los complejos: algunos son completamente estacionarios; otros, si bien en su conjunto inmóviles, presentan oscilaciones o corrientes internas producidas por la constante variación del entretrejido; y aun otros se mueven como conjunto. Además existen complejos que se construyen o desintegran mientras suenan.

Varios complejos, disímiles en amplitud y duración, entran en las siguientes relaciones entre sí: se relevan unos a otros, se superponen, o confluyen unos con otros hasta su completa fusión.¹³

El segundo tipo de material

consiste en agrupamientos más compactos de sonidos, que al igual que los del primer tipo pueblan el laberinto de ruido resultante del primer tipo [de material]. Algunos de estos grupos se componen de una cantidad de sonidos que quedan atrapados entre las fibras de los materiales más blandos, otros se componen tan sólo de algunos sonidos o ruidos, o hasta de una única astilla sonora que perfora la red sonora. Todos los agrupamientos y sonidos individuales surgen de repente, como apariciones sonoras, y desaparecen también repentinamente las más de las veces. Dejan huellas, sin embargo, en las blandas texturas de ruido: éstas modifican su estado luego de cada “ataque” de las huestes y astillas sonoras, y la magnitud de esta modificación se corresponde aproximadamente con la fuerza del ataque.¹⁴



Ligeti, 2001. Foto de Gunther Glucklich.

La distinción entre *acontecimientos* y *estados*, así como su desdibujamiento ulterior en el desarrollo de la forma, constituyen los fundamentos compositivos sobre los que se asienta la obra.¹⁵ *Estados* y *acontecimientos* no representan temas, ni configuraciones seriales, sino texturas, cuyo contenido interválico se caracteriza por su homogeneidad. Los materiales en *Apparitions* se conforman como *clusters* compactos.¹⁶ A consecuencia de esa saturación interválica, la naturaleza de los intervalos mismos se transforma. Estos pierden su estatuto diferencial: dejan de funcionar como fuente de distinciones en el interior de los materiales musicales, para

¹³ G. Ligeti, “Zustände, Ereignisse, Wandlungen”, *Blätter + Bilder* 11 (1960), pp. 50-57. Reimpreso en *Melos* 34 (1967), 165-69. La cita en pp. 167-68.

¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁵ Véase un análisis del primer movimiento en mi trabajo, “Forma y concreción textural en *Apparitions* (1958/59) de György Ligeti”, *Revista del Instituto Superior de Música* 11, en prensa.

¹⁶ Estos *clusters* carecen de los agujeros que se presentan en la música de Ligeti a partir de *Atmosphères* (1961), y que Federico Monjeau interpreta como una crítica del *cluster*. Cf. F. Monjeau, “Forma”, *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación* (Buenos Aires, Paidós, 2004), p. 120.

desdoblarse en las categorías del ámbito y el espaciamento. Los intervalos representan así, más que entidades diferenciadas y diferenciales de relación musical, valores absolutos de la densidad.¹⁷

Es sugestiva la neutralización de la interválica en la obra de Ligeti de esos años, su reducción al estatuto de un mero elemento constructivo, desprovisto de su significación musical tradicional. Ligeti reconoció en los siguientes términos su dilema ante la situación planteada por esa indiferenciación: se trataba de “retornar a métodos de composición en los cuales la especificidad de los intervalos mantenía su vigencia, o desarrollar aún más el estado de indiferenciación que ya había llegado tan lejos y renunciar completamente al carácter del intervalo.”¹⁸

Sin embargo, de la indiferenciación interválica surge un campo nuevo de diferenciación: el de la textura. La diversidad tímbrica que resulta de la variedad del instrumental, de los modos de ataque y de articulación, así como de un número inusual de gradaciones dinámicas y rítmicas, confluyen en el despliegue de una considerable diferenciación textural. Esa diferenciación no descansa en atributos abstractos como la interválica, sino que resulta de la conjunción de todos los atributos de los materiales. La homogeneidad interválica de *Apparitions* de Ligeti puede entenderse, de este modo, como una forma de su neutralización orientada a destacar atributos tradicionalmente secundarios del material musical, tales como el timbre, la densidad, el emplazamiento del registro, entre otros. Esas configuraciones no admiten ya ser abreviadas con el recurso de categorías abstractas, sino que requieren una caracterización, casi enumerativa, de todos los atributos con que se conforman. *Estados y acontecimientos* entendidos como texturas, se distinguen así por su concreción.

* * *

La discusión de “Metamorfosis” retoma algunos temas de *Filosofía de la nueva música* de Theodor W. Adorno,¹⁹ un libro que Ligeti había podido leer antes de su partida de Budapest, temas tales como el objetivismo de la composición dodecafó-

¹⁷ Al respecto escribe Stephan: “La dimensión de la altura en tales composiciones —Stephan se refiere a *Apparitions* y *Atmosphères*— pierde importancia; [...] aparece como momento del timbre”. Cf. Stephan, “György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition”, *Die Musik der sechziger Jahre* (Mainz, Schott, 1972), p. 120. Sobre la interválica entendida como timbre en Ligeti, cf. Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (Mainz, Schott, 1971), p. 132.

¹⁸ G. Ligeti, *Apparitions*. Programa de mano para el Festival de la Sociedad Internacional de la Nueva Música (IGNM), Köln, 1960.

¹⁹ Véase las referencias bibliográficas de la nota 7.

nica y sus implicaciones sobre la naturaleza de la temporalidad musical, el isomorfismo de la música espacializada con la pintura y la entropía de los elementos en la composición. Adorno volvería sobre algunos de estos temas en su crítica de la producción compositiva reciente: en 1961 pronunciaba en Darmstadt una conferencia que tituló en francés “Vers une musique informelle” (Hacia una música informal).²⁰ Su intervención ponía el acento sobre las aporías del serialismo, una de las cuales estaba dada ahora por la enajenación mutua entre construcción compositiva y resultado sonoro:

La sonoridad se presenta a la interpretación musical como evidencia inmediata; pero lo que está disponible además compositivamente, la trama, carece de tal evidencia inmediata, conclusión impensada del sistema según el cual se ordenan los parámetros. Sonoridad y música divergen. La sonoridad adquiere por su propia existencia una nueva cualidad culinaria, inconciliable con el principio constructivo. La densidad de la escritura y el timbre no cambiaron el carácter disociado y extrínseco de la estructura respecto del fenómeno.²¹

Esa divergencia entre construcción musical y resultado sonoro es expresión para Adorno de un relegamiento del sujeto.

Lo aporético del estado que demanda una verdadera música informal se resume en la conclusión de que ciertamente las organizaciones estructurales, cuanto más urgen su propia necesidad por medio de la configuración, tanto más reconocen también su contingencia, lo que tienen de extrínseco frente al sujeto; pero el sujeto, cuanto más trata de eludirlas, más se hunde incluso en lo efímeramente arbitrario incluso ante reglas meramente organizadas. [...] El sujeto, en el cual el arte creía poseer a lo largo de todo el nominalismo occidental su sustancia, su imperdible, se deshojó finalmente a sí mismo como efímero.²²

²⁰ Cf. Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 4 (1962), pp. 73-102. Trad. de A. Brotóns Muñoz y A. Gómez Schneekloth en Th. W. Adorno, *Escritos musicales I-III*. Obra completa, 16 (Madrid, Akal, 2006), pp. 503-49. Algunos de estos mismos temas se encuentran formulados en una conferencia anterior, pronunciada en el mismo ámbito en 1957, publicada como “Kriterien der Neuen Musik” en *Klangfiguren* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959), pp. 319 y ss. Trad. esp.: “Criterios de la nueva música”, en *Escritos musicales I-III*, pp. 175-232.

²¹ Adorno, “Vers une musique informelle”, en *Escritos musicales I-III*, p. 541. Traducción modificada.

²² *Ibid.*, p. 510. Traducción modificada.

György Ligeti Streichquartett No. 1 (Métamorphoses nocturnes) (1953-54)

Allegro grazioso (♩ ca. 142)

5 *ppz* *2x 92*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

pp *sul tasto* *ppp* *pp* *pp* *pp*

10 *p dolce* *p* *espr.*

15 *p espr.* *dim.*

Un fragmento del Cuarteto de cuerdas núm.1, *Metamorfosis nocturnas* (1953-54), de Ligeti.

Adorno introduce la idea de una música informal, una música que

eche por la borda todas las formas extrínsecas, abstractas, rígidas, a las que estaba enfrentada, una música que, aunque completamente libre de lo heterónimo impuesto y ajeno a ella, sin embargo objetivamente obligada en el fenómeno, no se constituya en esas legalidades extrínsecas.²³ Con esto se actualiza la pregunta —concluye Adorno— acerca de cómo debiera estar constituida una música cuyos momentos concretos, células monádicas, se movieran en conjunto o enfrentadas, sin contagiarse de los residuos dimitidos de una idiomática orgánica.²⁴

Ligeti refiere haber escuchado a Adorno explicar a Boulez sus ideas acerca de una *música informal* antes de escribir el texto de su conferencia, sin decirle que él había compuesto ya una música con esos atributos.²⁵ *Apparitions* había resuelto de un modo singular el problema de construir una forma musical como proyección a gran escala de las propiedades de sus materiales musicales; una forma cuya misma lógica temporal se siguiera de aquéllos. Esa solución había descansado en la introducción de una noción relativamente nueva para el pensamiento musical: la textura, entendida como representación de los materiales musicales en su carácter concreto.

La pérdida de la capacidad diferencial del intervalo, su nivelación, conduce a la neutralización de la interválica en tanto que categoría compositiva. Ésta se sustituye en *Apparitions* por la noción de textura, una noción abierta —rasgo que la distingue de una categoría— y concreta —en la medida en que pone en juego la totalidad de los atributos musicales. La textura y sus transformaciones se vuelven una materia compositiva primaria, desprovistas de las mediaciones de categorías abstractas, y dan lugar a una forma que se sigue de ellas. El principio formal se deriva de la misma naturaleza que conforma los materiales musicales. *Apparitions* se proyecta históricamente más allá del marco de la crisis del serialismo: realiza la idea adorniana de una forma construida desde abajo, a partir de los atributos con-

²³ *Ibid.*, p. 506. Traducción modificada.

²⁴ *Ibid.*, p. 538. Traducción modificada.

²⁵ Cf. Wolfgang Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (Zürich, Atlantis, 1993), pp. 139 y ss. Sobre la identificación por parte de Ligeti de su música de entonces con el manifiesto adorniano, cf. Ligeti en Roeckler, *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien, Paul Zsolnay, 2003. Sobre la recepción del concepto adorniano de música informal en la década del sesenta, cf. Martin Zenck, “Auswirkungen einer ‘musique informelle’ auf die Neue Musik. Zu Theodor Adornos Formvorstellung”, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 10/2 (1979), pp. 137-66; y Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber, Laaber, 1993.

cretos de los materiales. Su modernidad se presenta como crítica de un pensamiento abstracto de la música.

* * *

La contraposición formulada por Ligeti entre los conceptos de textura y estructura encontró una elaboración posterior en un ensayo de Helmut Lachenmann intitolado “Tipos sonoros de la nueva música”, escrito en 1966 y publicado en 1970.²⁶ Allí, estos conceptos se integran como los grados superiores de una tipología jerárquica de materiales. A los parámetros tradicionales de descripción tales como la altura, el timbre, la duración y la intensidad, Lachenmann agrega una distinción entre los conceptos de sonoridad como “estado” y de sonoridad como “proceso”. Caracteriza a la “sonoridad-textura” el hecho de que puede cambiar continuamente desde el punto de vista de sus particularidades acústicas sin recurrencias de ninguna clase, lo que la distingue de la “sonoridad-fluctuación”, emplazada un escalón más abajo en la jerarquía de materiales, cuyas modificaciones son, de una u otra forma, recurrentes. La textura, si bien prolongable discrecionalmente, se constituye no obstante como un material estático, en la medida en que esas modificaciones operan en el plano de los elementos componentes y no de su resultante global. Esa distinción entre propiedades parciales y globales de la textura da lugar a una especificación ulterior del material. Las propiedades globales derivan de una combinación estadística de las propiedades parciales de la sonoridad. La resultante global de la textura es, en consecuencia, más pobre que los elementos particulares que la componen.

La característica general de una textura no es ya de ningún modo necesariamente idéntica a las características de los detalles audibles en ese momento, excepto en el sentido negativo de que el carácter general, calificado como resultado estadístico, se sigue del nivel de los detalles — así como precisamente la masa es más primitiva que sus miembros individuales.²⁷

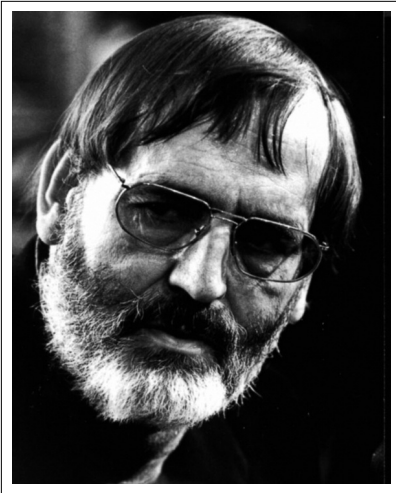
Se trata, como en el caso de Ligeti, de un material complejo, pero en última instancia homogéneo.²⁸ En la “estructura”, en cambio, las propiedades parciales adquieren una función en el resultado global del material.

²⁶ Cf. H. Lachenmann, “Klangtypen der neuen Musik”, *Zeitschrift für Musiktheorie* 1/1 (1970), pp. 21-30. Reimpreso en *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (J. Häusler ed. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1996), pp. 1-20.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ Lachenmann menciona como ejemplo de una textura el final de *Sonant*, de Mauricio Kagel.

Esa originalidad se debe más bien precisamente al hecho de que en tales estructuras de sonido no son las puras cualidades de los sonidos detallados las que vuelven a su efecto heredado, sino que esos detalles son funciones de un orden y miembros de disposiciones precisas, y como tales despliegan entre ellas una diversidad inmediatamente efectiva de parentescos y relaciones de contraste de diferentes niveles, y a partir de tal interdependencia se comprenden y comunican en forma totalmente nueva. De la interacción intencional de tales relaciones de sonidos resulta ese carácter global único e inconfundible de una estructura.²⁹



Helmut Lachenmann.

La diferenciación entre textura y estructura se manifiesta asimismo en lo relativo a sus respectivas propiedades temporales. La temporalidad propia de la textura, como la de la sonoridad-timbre y de la sonoridad-fluctuación, es todavía independiente de la duración efectiva de que los materiales son objeto. Estos tres materiales se ordenan en una escala en la cual su duración efectiva ocupa un lugar de relevancia creciente. En la sonoridad-estructura la ensambladura temporal interna del material se vuelve tan diferenciada, que adquiere implicaciones no sólo sonoras sino formales. La sonoridad-estructura se constituye como proceso, y su duración efectiva se vuelve una propiedad esencial de su constitución en tanto que material. Su temporalidad propia se vuelve idéntica a su duración efectiva. En virtud de estas dos propiedades, la funcionalización de sus momentos parciales, así como la incidencia efectiva del tiempo, la estructura se presenta como síntesis posible del dualismo entre sonoridad (material) y forma.

De este modo, la distinción de Lachenmann entre los conceptos de textura y estructura pone en juego un conjunto complejo de elementos. Por un lado, mantiene la oposición formulada por Ligeti entre materiales homogéneos (la textura) y materiales estratificados (la estructura). Esa oposición adquiere en Lachenmann determi-

²⁹ *Ibid.* Lachenmann menciona como ejemplo de estructura la pieza completa *Structure Ia* para dos pianos de Pierre Boulez.



Isang Yun.

naciones ulteriores, con la oposición entre la constitución puramente estadística de la textura y la constitución funcional de la estructura. Una tercera determinación está dada por el grado de evolución interna genuina de los materiales, esto es, por su carácter estático o dinámico (procesivo). La determinación más precisa de que son objeto estos conceptos por parte de Lachenmann deriva en una reducción en el alcance descriptivo de la distinción misma. Lo que en Ligeti tenía la forma de una contraposición entre dos clases de materiales, cuya distinción estaba fundada sobre la presencia o ausencia de estratificación, se transfigura en Lachenmann en una contraposición que identifica, en el

caso de la estructura, dicha estratificación con una funcionalización de las relaciones entre los elementos componentes del material.

Esta reducción se pone particularmente de manifiesto en la crítica de Gianmario Borio a la contraposición de Lachenmann, crítica que se plantea en el marco de una historización de la discusión.³⁰ Borio ubica la contraposición entre textura y estructura en el marco de la renovación de materiales y procedimientos compositivos desarrollada hacia fines de la década del cincuenta.

Borio identifica un trasfondo organicista en la jerarquía de Lachenmann de la estructura por encima de la textura, así como en la asignación de propiedades funcionales a la primera. Dicho enfoque, señala Borio, presupone en última instancia que la inclusión de los elementos individuales en un complejo entramado funcional, en el cual quedan relegadas a un plano secundario sus cualidades materiales, garantiza por sí misma el sentido y valor estético de la obra musical. Pero es precisamente tal primacía de la estructura, esto es, el valor abstracto de las relaciones funcionales sobre las propiedades materiales de la sonoridad, lo que la obra musical informal pone en cuestión.

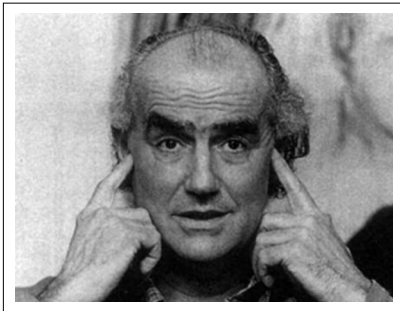
Esa preeminencia de las relaciones sobre la materialidad de las sonoridades, presupuesta en la funcionalización de la estructura en el sentido de Lachenmann, se extiende asimismo a la relación entre los estratos identificables en la simultaneidad

³⁰ Cf. G. Borio, "Überlegungen zu Struktur und Textur", *Musikalische Avantgarde um 1960*, pp. 92-101.

sonora. El carácter funcional de la estructura representa una negación del momento de genuina multiplicidad contenido en el concepto. Hace de tal multiplicidad una forma mediata de la unicidad. Requiere de las sonoridades concurrentes cierta forma de complementación.

Así, pueden identificarse dos elementos de organicidad implicados en el concepto de *Struktur*. El primado de las relaciones por sobre la materialidad misma de las sonoridades, identificado por Borio, y la consecuente negación del momento de multiplicidad.

La creciente autosuficiencia estética del material en la música informal termina por disolver la dicotomía entre estructura y textura. Borio toma en consideración dos pasajes correspondientes a obras separadas por algo más de una década:



Luigi Nono.

Kreuzspiel (1951), de Karlheinz Stockhausen y *Fluktuationen* (1964) de Isang Yun. El primer pasaje³¹ es caracterizado como una *textura* compleja compuesta de múltiples estratos de diferente timbre y movimiento. Esos elementos, sin embargo, remiten en *Kreuzspiel* a una metaestructura, dentro de la cual no representan simplemente componentes de una sonoridad compleja, sino que asumen una función en una totalidad coherente.³² En *Fluktuationen*³³ en cambio, las relaciones

funcionales no dan cuenta de la totalidad de los materiales. Un análisis detenido de la obra, concluye Borio, no puede separar los elementos funcionales del complejo sonoro mismo que compone la textura.³⁴

El concepto de textura asume de este modo el elemento de multiplicidad del concepto de estructura, y pone entre paréntesis el aspecto relativo a la funcionalidad de los elementos que la componen. Textura se constituye así como concepto general de los materiales musicales. Ese concepto supone un desplazamiento del concepto de *relación*, fundamento último del material tradicional, basado en propiedades abstractas, a la condición situada, ubicada en un tiempo y un espacio musicales precisos, del material en su particularidad.

³¹ La referencia es a los cc. 46-53.

³² Cf. G. Borio, *op. cit.*, pp. 95-97.

³³ Borio analiza los cc. 1-21.

³⁴ Cf. G. Borio, *op. cit.*, pp. 97-99.

ALBERTO BLANCO

DOS POEMAS

LOS VERDADEROS MAESTROS

A Chuang Tzu

¿Cuántos en verdad
están dispuestos
a andar por donde nadie
ha caminado antes?

Apenas unos cuantos
exploradores, solitarios
y artistas se aventuran
allí donde no hay veredas.

Sin guías ni garantías
de ninguna especie,
sin mapas confiables
ni red de protección...

Sólo ellos son dignos
de ser llamados maestros.
Y la prueba contundente
es que no tienen discípulos.

LA MÚSICA DE LA QUÍMICA

A George Brecht

Sigue las instrucciones que los átomos te dictan y verás
cómo antes de lo que te imaginas la partitura está lista

El aire que se desliza por el filtro de carbón activado
tarde o temprano llega a la embocadura de la flauta

Allí lentamente destila un coagulado azul de semejanza:
una tonada que va desde el tubo de ensayo hasta la tuba

Y cuyos resultados vistos al microscopio
revelan un don notable para la melodía

Una escala temperada que se parece a una tabla
de temperaturas que desafía las estadísticas

Una célula desarrollándose contrapuntísticamente
por su propio acuerdo y dentro de sus limitaciones

Pues en el laboratorio del arte contemporáneo
cada nota es un núcleo dispuesto a dividirse

Hasta que la luz se sublima y luego cristalice
en el vaso de precipitados de la conciencia

CONCIERTO PARA NADIE

LA MÚSICA OLVIDADA DE LOS HERMANOS MARCELLO



HERNÁN BRAVO VARELA

Aún más inclemente que llevar a solas y a Acuestas la profesión del arte, que la lleven dos. Un par de hermanos, por ejemplo.

Antes, al interior de toda buena familia aristocrática —e, incluso, de cualquier familia que envidiara los refinamientos heredados de la alcurnia—, la curiosidad y el aprecio por el arte, su práctica consuetudinaria, conformaban una obligación moral. La educación del alma de los hijos se cifraba, entonces, en la lectura de los clásicos y el estudio de la música desde temprana edad. Horas y horas ante el teclado ejecutando escalas para el rígido y anciano maestro que podía desaprobar los avances de toda una lección con un simple movimiento de la cabeza. Tardes enteras declinando la palabra “rosa”, traduciendo algún hexámetro o resolviendo un caso genitivo para el mismo profesor que continuaba ladeando la cabeza negativamente, con los anteojos y la calva intactos. Al llegar los hijos a la juventud, bien podían tomar el camino de la abogacía, el comercio o el matrimonio, seguros de haber dejado atrás aquella educación al piano o en manos de Virgilio; listos, sin embargo, para legar el virtuosismo impuesto a su propia descendencia.



Alessandro Marcello.



Benedetto Marcello.

Como Johann Sebastian Bach, el senador veneciano Agostino Marcello procuró a sus hijos una instrucción artística que superaba, por mucho, la tediosa obligación de aprender a tocar un instrumento para las visitas. Sus hijos, Benedetto y Alessandro, no sólo aprendieron a tocar el violín como un paso obligado hacia más “útiles” ocupaciones, sino que continuaron por la senda de la música el resto de sus vidas. Ambos compositores, Benedetto y Alessandro hicieron de su vida productiva un atractivo catálogo de sonatas, cantatas y conciertos.

Pero aún más inclemente que llevar a solas y a cuestras la profesión del arte, es que la lleven dos. Los hermanos Marcello, por ejemplo.

Por desdén o ignorancia de la historia musical, Alessandro padeció la fama de Benedetto. Si bien Alessandro constituía un dato digno de mención en las notas biográficas de Benedetto, éste, Benedetto, era el único Marcello que solía caber en las salas de concierto. Fue tanta la notoriedad del hermano mayor que la sucinta obra de Alessandro fue desapareciendo silenciosamente del repertorio. Poco a poco, el hermano mayor fue haciéndose hijo único.

Nacido un año antes que Bach y muerto el mismo año que él, Alessandro Marcello encarnó a la perfección el epíteto de *nobile dilettante*, un hombre de medios para quien la música, antes que un medio para subsistir, era un solaz. Sólo así se entiende que su curiosidad también rozara el canto, la poesía, la pintura, las matemáticas y la filosofía. De clara estirpe renacentista, Alessandro abarcó mucho y apretó todo. Hasta el olvido.

Para colmo de males, la obra más conocida de Alessandro, el bellísimo Concierto para oboe en re menor, fue por algún tiempo adjudicada a Antonio Vivaldi. Miembro de una serie de seis conciertos reunidos bajo el título común de *La cetra* (*La cítara*), el Concierto para oboe llamó tanto la atención y el gusto de Bach, que él mismo se encargó de transcribirlo para clavicordio. Su concisión e instrumentación nada ortodoxas hacen de esta pieza una excepción magistral del concierto barroco veneciano.

Con el adagio del Concierto para oboe basta. Basta oír las cuerdas, como un mar en calma, empujar suavemente la barca del oboe hacia la noche, para saber que hay otro sol detrás del sol de mediodía. A solas, a cuestras con la música, el benjamín de los Marcello sigue cantando a la luz de la luna, a dúo con su sombra.

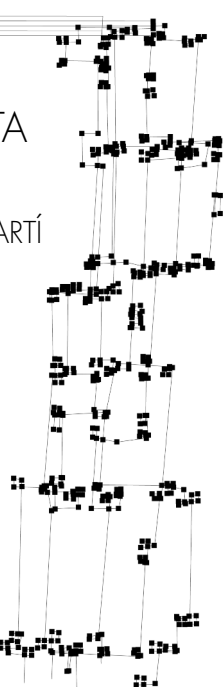
EUSEBIO RUVALCABA

LUDWIG ALOIS FERDINAND VON KOEHEL

La botánica y la mineralogía te atrajeron
en la misma medida que la pedagogía
y la historia y la teoría de la música.
Pero la vida había forjado otro destino para ti.
Puso a Mozart en tu camino.
No es casual que hayas nacido en 1827,
el año que murió Beethoven.
Retomaste la luz mozartiana
y clasificaste su obra —Koechel
tras Koechel— como un niño
clasifica sus canicas.
Dicen que la tarea te llevó los mejores años
de tu vida, y que en el lecho de muerte
una sola palabra venía a tus labios “Mozart”.
Te ganaste el paraíso, ya no hay modo
de separarte de Mozart.
“Qué hermoso es el Koechel 550”, dicen
algunos, en vez de decir: “Qué hermosa es la
40 de Mozart.”

APORTES MUSICALES DE CANTE, DE MARIO LAVISTA

LEOPOLDO G. MARTÍ



Introducción

La obra *Cante*, para dos guitarras, fue realizada por el compositor mexicano Mario Lavista en *Homenaje a Rodolfo Halffter en sus ochenta años*. Por sus características, esta composición enriquece el lenguaje musical en general y en particular el repertorio para esta formación instrumental. Sobre esta base y considerando que *Cante* se ubica como parte de una expresión musical y una estética propias, es nuestra intención destacar algunos elementos y tratamientos compositivos como verdaderos aportes del compositor. Dada la vastedad y calidad de la música de Lavista, creemos importante observar y analizar la complejidad de los recursos técnicos y musicales en esta obra, como sustento para una poética musical de gran belleza. En su audición no se deja entrever la trama compositiva —su complejidad y su lógica— que es, en sí misma, un verdadero logro del compositor para el arte en general.

Algunas generalidades de la música de Mario Lavista

Adentrarnos en el mundo musical y estético de Mario Lavista y pretender definir un estilo compositivo nos resultaría difícil, pues su repertorio es muy amplio y variado; no obstante, en este intento descubriremos, sin duda, ciertos lineamientos estéticos comunes. Para continuar con el espíritu introductorio del trabajo, destacaremos sólo algunos aspectos generales de su obra, para luego dirigir la atención

a la obra que nos ocupa.

Hay una clara intención del compositor —cada vez más presente en sus obras— de ampliar las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos para los cuales compone, donde no sólo el instrumento por sí mismo las puede ofrecer, sino que requiere —obviamente— la estrecha participación del intérprete. El propio Lavista lo expresa con claridad, al decir:

En mi trabajo instrumental la estrechísima colaboración del intérprete o de los intérpretes es fundamental. Me interesa explorar en los instrumentos tradicionales posibilidades expresivas y técnicas no consideradas en la música tradicional; necesito hacer pruebas o experimentos con el instrumentista para asegurarme de que estoy planteando algo con un sentido idiomático en cierto instrumento y no una idea contraria a la naturaleza del instrumento. Me interesa expandir las posibilidades del instrumento y del instrumentista, buscar una especie de nuevo virtuosismo que considere todas estas posibilidades. Por eso mi trabajo siempre ha estado muy ligado al de los instrumentistas; a fin de cuentas, el instrumentista es, no diría yo que otro compositor, sino la persona que corrobora lo que le propongo o la que me muestra ciertas posibilidades en su instrumento que yo no había previsto. Me enseña nuevas posibilidades y, a partir de sus sugerencias, le doy una forma y una estructura determinadas a la obra. Pero al proponer algunos cambios en ciertos pasajes o en ciertos enlaces, el intérprete está participando en cierto modo del proceso sonoro, no del proceso formal o creativo de la obra. Necesito escuchar lo que estoy componiendo, y es el instrumentista el que me lo puede dar. El proceso formal, la estructuración de ese material, soy yo quien lo decide. Naturalmente, sin el instrumentista yo no podría hacer la obra; me es fundamental su presencia [...] ¹

El sentido explorativo del compositor requiere, entonces, de la estrecha colaboración del intérprete, como lo ha sido en muchas etapas de su labor creadora. De este modo, su propio sentido compositivo desgranará un “pensamiento idiomático” en el cual la música esté preconcebida para un instrumento en particular. Consideramos, en ese sentido, no solamente un aporte de Lavista a su música, sino a cada instrumento en particular y al arte musical en general. Quienes conozcan sus obras y accedan al descubrimiento de la “expansión” instrumental aplicada en ellas, podrán vislumbrar el porvenir de los instrumentos musicales en estrecha

¹ “El compositor en su estudio”. Conversación con Mario Lavista, Luis Ignacio Helguera, México, 2002.

conjunción con el creador y el intérprete; una puerta abierta al futuro.

Otra de las características de la música de Lavista tiene que ver con los “gestos” artísticos en el devenir del tiempo, esto es la creatividad del compositor y la tarea de “traductor” que conlleva el intérprete:

La música es un arte del tiempo. En el proceso de la composición, todas las relaciones de elementos que pueda imaginar y oír con el oído interno las estoy oyendo en el tiempo, pero cuando escribo tengo que detenerlo, tengo que congelar el tiempo con símbolos, en una partitura que va a ser descifrada por un intérprete que va a llevar la música a su exacta dimensión, la dimensión temporal. El verdadero gesto lo va a tener el intérprete, puesto que es el que la va a llevar a su dimensión temporal. Yo tuve que congelar ese gesto para poder escribir. Es muy curioso cómo nace el tiempo. El sonido y el tiempo son la sustancia de la música. Es curioso que haya que descongelar una partitura, ¿no? Eso lo hace el intérprete, que es el amo del tiempo [...] ²

Al analizar aún más el trabajo del intérprete (verdadero re-creador de la obra), Lavista incorpora la idea de “congelar” la música, por parte del compositor, y de “descongelarla” por el intérprete. Esto pone de manifiesto la idea del tiempo, del arte temporal y de la vivencia temporal de la música. “Cifrar” y “descifrar” la música es parte de un “rito” en el que los “códigos” deben comprenderse profundamente por el compositor y el intérprete. La importancia del intérprete para Lavista es, sin duda, enorme, en función de que, en la medida en que el intérprete descifre y comprenda esos códigos, el rito (descongelar, dar vida, hacer música) será posible en los términos pergeñados por el creador.

En su trabajo *Otra noche de los dones*, José Antonio Alcaraz nos confirma que

Las obras de Lavista tienen como dominante una gran economía de medios, de manera que cada sonido adquiere una importancia fundamental. Al eliminar todo rasgo superfluo u ornamental, los elementos que intervienen en la trama sonora están dotados de una carga específica. El impulso anímico suele oscilar entre contemplativo y estático.

Sobre *Cante*

Cante fue escrita en 1980, como hemos dicho, en *Homenaje a Rodolfo Halffter en*

² *Ibidem.*

sus ochenta años. Luego de su primera audición, a cargo de Margarita Castañón y Federico Bañuelos —músicos a quienes dedicó la obra— el propio compositor se sintió inconforme con el resultado, a partir de lo cual llevó a cabo una revisión de la partitura, llegando así a la versión que finalmente fuera editada (Ediciones Mexicanas de Música, México, 1986). Esto no deja de ser algo excepcional en la tarea compositiva de Lavista, ya que —al decir de varios biógrafos y colegas del propio compositor— sus obras llegan al público tras amplios periodos de elaboración (al mejor estilo beethoveniano). En ese sentido *Cante*, reiteramos, es la excepción.

La obra fue escrita para dos guitarras amplificadas. Esto se debe a que —como en otras obras— Lavista utiliza una serie de recursos técnicos e interpretativos donde la sutileza de matices, las texturas y ciertos modos interpretativos instrumentales, requieren una amplificación sonora; de lo contrario, muchos de dichos recursos —y la música misma— se perderían en su audición. Como dato que apoya esta premisa, el compositor pide que toda la obra se interprete *sempre p*.

También se destaca la indicación de *tempo*, carácter y metronómica para cada sección:

- La primera sección:
Estatico, delicato ♩
sempre a tempo (= 42-46)
- La segunda sección:
poco più mosso (= 50-54)

Para una mejor comprensión de nuestro análisis y, sobre todo, de la obra *Cante*, se incluye al final de este artículo la partitura completa. No obstante, destacaremos algunos pasajes a modo de ejemplos.

Forma y estructura

La obra presenta una forma general en dos grandes secciones (cada una corresponde a una hoja de la partitura), a saber:

- *Sección A*: del c.1 al c. 23. Dentro de esta sección podemos hallar una *1ª Parte* del c.1 al 1^{er} tiempo del c.16, en la cual se presentan todos los elementos característicos, y una *2ª Parte* desde el 3^{er} t. del c.16 al c. 23, donde comienza a hacerse más homogénea la textura y la tímbrica, reduciendo cada vez más los elementos, a la vez que utilizando más elementos sonoros comunes, hasta llegar a un gran unísono de La, armónico

a Margarita Castañon y Federico Buhales

CANTE

(1980-81)

para dos guitarras amplificadas

Homenaje a Rodolfo Hatfield en sus 80 años

MARIO LAVISTA

Estático, sereno, delicato
siempre a tempo (♩=42-46)

sur pont.
ad. tempo

The musical score is written for two amplified guitars. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first system includes guitar tablature for the first two staves, with fret numbers (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fingerings. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accents. The score is divided into systems by vertical dashed lines. The final system includes a 'cadenza' section indicated by a dashed line and a double asterisk (**). The piece concludes with a final chord and a fermata.

Serie D. No. 48

D. B. © Mario Lavista, México, 1985.
Avenida Juárez 88-206. 06050, México, D. F.

poco più mosso (♩=50-54)

GUITARRA I

XI

Cruzar la 4ª cuerda sobre la 3ª en el 11º traste y pulsar en el 14º.

Descruzar las cuerdas sin producir ningún ruido y sin apagar el mi.

GUITARRA II

XII

Cruzar la 5ª cuerda sobre la 4ª en el 9º traste y pulsar en el 12º.

Descruzar las cuerdas sin producir ningún ruido y sin apagar el mi.

XI

Cruzar la 3ª cuerda sobre la 2ª en el 10º traste y pulsar en el 13º.

Descruzar las cuerdas sin producir ningún ruido y sin apagar el mi.

Para la ejecución de la obra se requiere de un teclado de amplificación de excelente calidad. El nivel de amplificación deberá ser muy discreto, de tal manera que no haya ninguna modificación o distorsión en la calidad del sonido. El nivel no debe ser alterado durante la ejecución. Es recomendable el uso de un poco de reverberación.

de 5ª cuerda, que es el nexo entre las dos secciones.

- *Sección B*: del c. 24 al c. 44. Las frases de esta sección son: *a* (c. 24 a c. 27); *b* (c. 28 c. 31); *c* (c. 32 a c. 35); *d* (c. 36 a c. 39) y *e* (c. 40 a c. 43).

Elementos musicales y desarrollo de los mismos

La obra plantea un trabajo sumamente imbricado de ambas guitarras. Desde el análisis de la partitura y de la propia experiencia interpretativa de la obra, esa trama nos lleva a pensar/sentir una música en un solo instrumento, una suerte de guitarra de doce cuerdas (seis de cada intérprete); esa idea musical, de experiencia colectiva, podemos encontrarla en numerosas expresiones de la música autóctona latinoamericana en la que dos o más intérpretes participan de una expresión única y total, compartida y complementaria, y no con roles protagónicos ni jerárquicos. Aunque no haya sido ese el origen en el caso de *Cante*, por la introspección y por el resultado de la obra, no podemos dejar de relacionarlo.

La primera sección presenta mayor variedad de elementos técnicos y musicales, en tanto que la segunda es más homogénea. Ambas están desarrolladas a partir de los siguientes elementos musicales:

- Cuerdas entrecruzadas (recurso poco frecuente por lo general, el cual produce un sonido particular, con sensación de altura difusa y un roce de cuerdas casi ‘percusivo’). En este ejemplo vemos la indicación para la Guitarra I:

Ej. 1.

GUITARRA I



Cruzar la 4ª cuerda sobre la 3ª en el 11º traste y pulsar en el 14º.

- Notas agudas. Sonido natural.
- Notas graves. Sonido natural.
- Armónicos (de uno, dos, tres y hasta cuatro sonidos, aunque nunca ataquen juntos más de dos armónicos), graves, medios y agudos.
- *Glissando* ascendente de $\frac{1}{4}$ de tono.

En el siguiente ejemplo (que corresponde al comienzo de la obra) veremos aplica-

dos los recursos detallados y notaremos la gran cantidad y variedad de elementos que el compositor incluye en solamente un compás (alturas, duraciones, timbres, texturas, articulaciones, dinámicas, expresión); esto da como resultado una textura sumamente original, producto de la suma de elementos tan heterogéneos tímbricamente, ubicados espacial y temporalmente en lugares que completan casi todo el ámbito sonoro de ambas guitarras, y logra así una unidad en esta suerte de motivo generador que presenta para esta primera sección:

Ej. 2.

The image shows a musical score for two guitars, labeled I and II. The score is written in 7/4 time. Guitar I (top staff) has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a circled '5' and the instruction 'sempre p'. Above the staff, there are three annotations: 'Armonico' with a downward arrow pointing to a note on the XII fret, 'Cuerdas Cruzadas' with a downward arrow pointing to a note on the XI fret, and 'Nota Grave' with a downward arrow pointing to a low note. Guitar II (bottom staff) has a bass clef. It starts with a circled '6' and a 'y' symbol. Above the staff, there are three annotations: 'Glissando' with an upward arrow pointing to a note, 'Cuerdas Cruzadas' with an upward arrow pointing to a note, and 'Nota Aguda' with an upward arrow pointing to a high note. Roman numerals IX and X are placed above the staff between the two guitars.

Lo particular de la composición, en el aspecto rítmico es, por un lado, el compás elegido ($7/4$, luego $6/4$ y $9/4$) y por otro —y sobre todo—, el hecho de que la segunda guitarra está “desfasada” rítmicamente respecto a la primera: en una corchea hasta el compás 15 inclusive, del c.16 al 23 en una blanca con una corchea, y desde el c. 24 en una negra, sucediéndose una serie de variables de “encuentros” y “desencuentros”. En el c. 25 se produce el primer ataque de ambas guitarras juntas; a partir de allí, el sentido del discurso musical tendrá como puntos destacados nuevos ataques juntos, y entre ellos nuevos “desfases”. Lo novedoso en la escritura de Lavista es que los desfases señalados están escritos sin ligaduras de prolongación, en una suerte de escritura “analógica”, en la cual el músico toma de referencia “gráfica” las distancias entre nota y nota de su línea, como también la relación de ésta con la primera guitarra, ya que la obra se interpreta en la partitura (no hay *particellas*). Hay un solo momento en el cual está escrita la prolongación de un compás a otro, que es precisamente la unión de las dos secciones de *Cante*.

Este aspecto produce, en su interpretación, un estado muy particular, que no hubiese sido el mismo si se escribieran las síncopas y ligaduras de prolongación de

la manera tradicional. Creo que de la manera en que la escribió, Lavista logra una interpretación más “blanda”, con más “aire” en la trama de ambas guitarras; de este modo la música requiere un ataque menos incisivo, no tan meticuloso en su exactitud métrica. El resultado es muy interesante y más rico; digamos, para ser más precisos, más musical.³

La obra, en su audición, presenta dos planos de percepción bien diferenciados e interesantes. Por un lado ciertas reiteraciones de elementos compositivos, sumados a que no hay cambios de intensidad, producen una suerte de “monotonía” (estado “contemplativo”, diría José Antonio Alcaraz), que lleva al oyente a un particular estado anímico de apreciación y recepción musical. Ese estado se logra en la medida en que comienzan a reiterarse ciertos elementos. Pero a su vez presenta un plano perceptivo de una gran variedad tímbrica y de articulaciones, sumamente complejo en la Primera sección. Por su lado, la Segunda sección es la que presenta menores recursos tímbricos, de texturas y articulación, pero asimismo de gran poética, lograda por sutiles combinaciones de sonidos armónicos.

Al estudiar detalladamente la Primera sección, vemos que son muy diversos los elementos tímbricos y muy variados los registros que utiliza, logrando en esa trama una sonoridad del todo homogénea entre ambas guitarras, al punto de ser —entre los dos— prácticamente un solo instrumento; una suerte de guitarra de doce cuerdas. Por ejemplo si analizamos el primer compás, tendremos la siguiente variedad de elementos técnico-musicales (véase ej. 2):

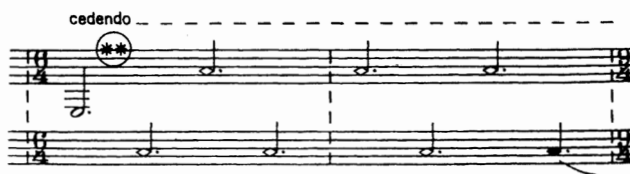
- Armónico con acento, en registro medio, en 1ª guitarra.
- Nota grave con *glissando* ascendente, en 2ª guitarra.
- Cuerdas cruzadas (3ª y 4ª) en el XI traste, pulsadas en el XIV traste, en 1ª guitarra.
- Cuerdas cruzadas (5ª y 4ª) en el IX traste, pulsadas en el XII traste, en 2ª guitarra.
- Cuerdas cruzadas (3ª y 2ª) en el X traste, pulsadas en el XIII traste, en 2ª guitarra.
- Nota aguda en 2ª guitarra.
- Nota grave en 1ª guitarra.
- Nota grave con *glissando* ascendente, en 2ª guitarra.

A partir de allí, reitera los mismos recursos, y agrega:

³La obra *Cante* fue trabajada en el Seminario de Música de Cámara I dictado por el maestro Mariano Etkin para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, de la Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo), por el profesor Leopoldo G. Martí y el maestro Guillermo Boccanegra (Colombia).

- Armónico en registro medio, en 2ª guitarra.
- Nota aguda y vibrada, en 1ª guitarra.
- Armónico con acento, en registro agudo, en 2ª guitarra.
- Nota aguda, vibrada, *sul ponticello* y pulsada con uña, en 1ª guitarra.
- Dobles cuerdas (en 7ª y en 5ª) en ambas guitarras, e incluso acorde de tres sonidos (en realidad es una 5ª con la nota grave doblada 8ª baja), en 1ª guitarra.

Lavista plantea una textura que determina una rítmica resultante que combina, al comienzo y en buena parte de esta sección, numerosos valores métricos. De los ocho ataques resultantes en el 1^{er} compás, pasa a 10 en el 2^o compás, y así irá variando entre 10 y 12, hasta disminuir esa rítmica resultante en 7 ataques en el c.16, para llegar a 5 y 4 en los últimos tres compases. Esta disminución de la rítmica resultante va acompañada también de una disminución de recursos tímbricos, una restricción de los registros, una mayor economía de recursos, hasta el unísono de armónico La al que hacíamos referencia, que oficia de nexo entre ambas secciones, y donde cambia a un compás de 6/4:



Ej. 3.

La Segunda sección (en 9/4), como decíamos, no presenta la misma riqueza tímbrica y de texturas que la Primera; por el contrario, todos los sonidos de esta sección son armónicos (tanto naturales como artificiales), lo cual, más allá de las diferencias tímbricas mínimas entre armónicos naturales o artificiales, logra una sonoridad homogénea, al procurar una mayor unidad tímbrica en ambas guitarras. El resultado es, como aludimos, de una profunda poética.

Sobre la utilización de los sonidos armónicos, es reconocida la predilección de Lavista por este recurso, especialmente en los instrumentos de cuerda, aunque también los utilice en los de viento. Al referirse a su obra *Reflejos de la noche*, que

compuso para el Cuarteto Latinoamericano, dice que su objetivo fue eliminar los sonidos reales y utilizar únicamente sonidos armónicos, esa especie de polvos mágicos que son reflejos audibles de un generador o de un sonido fundamentado [sonidos que, dice Lavista, se han usado de manera muy esporádica, si acaso en este siglo se observan en obras de Ravel o Debussy y, en México, en la Quinta Sinfonía de Chávez]. El título de la pieza alude a uno de los ocho poemas de la *Suite del insomnio* de Xavier Villaurrutia, que versa: “La noche juega con los ruidos copiándolos en sus espejos de sonidos”. Así, el compositor en su música intenta capturar la atmósfera nocturna de este poema, con base en la idea de que “los ruidos de la noche no son más que el reflejo de los que escuchamos en el día”. En este sentido, “el uso de sonidos armónicos es equivalente al uso de sonidos reflejados. Cada uno de estos sonidos es un sonido espejo producido por un generador o sonido fundamental que nunca escuchamos, percibimos únicamente sus parciales, sus armónicos, sus sonidos reflejos” (Entrevista de Patricia García, México, 2002).

Es interesante descubrir la lógica de composición de la Segunda sección. Cada frase comienza con un sonido en particular, y a su vez ese sonido da comienzo a cada uno de los motivos constitutivos de ellas (que abarcan cada uno un compás). Veamos:

- Frase a: comienza con armónico La (5ª cuerda), *idem*. los tres siguientes compases.
- Frase b: *idem*.
- Frase c: comienza con un armónico Si (6ª cuerda), *idem*. los tres siguientes compases.
- Frase d: comienza con armónico La (5ª cuerda), *idem*. los tres siguientes compases.
- Frase e: comienza con doble armónico Mi-La (6ª y 5ª cuerda), *idem*. los cuatro siguientes compases.

Cada frase dará un impulso y una sensación diferente en sus comienzos; podríamos sintetizarlo en largos comienzos en La — luego Si— La —Mi-La. Los finales, por su parte, son totalmente ‘abiertos’ o ‘suspensivos’. Ninguno de ellos concluye en La (considerando La como una suerte de eje “tonal”), sino que lo hacen en La-Re, Si-Mi, Mi-Mi, Mi-Re y La-Re-Si.

En esta Segunda sección, Lavista plantea variaciones mínimas en los diferentes motivos de cada frase. Así, por ejemplo el c. 25 agrega un sonido al c. 24, que es

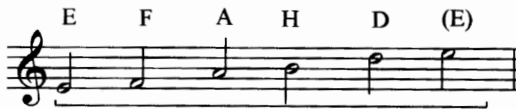
precisamente el primer ataque en conjunto de ambas guitarras (Mi-La, armónicos); el c. 27, por el contrario, quita un sonido (el primer La de la 2ª guitarra); el c.29 agrega un Si en el comienzo de la 2ª guitarra, en tanto que el c. 31 le quita esa misma nota; las demás variaciones son del mismo tipo.

Por otro lado, y quizás como una reminiscencia del modo frigio (muy utilizado en la música española), en el c.3 de esta Segunda sección, Lavista incorpora el sonido Fa grave, que aparecerá cuatro veces en esta sección. De esta manera nuestra memoria irá construyendo una escala que, de grave a agudo, quedaría organizada Mi-Fa-La-Si-Re-Mi:



Ej. 4.

Esta sonoridad frigia alude, sutilmente, a la nacionalidad del compositor Rodolfo Halffter (a quien está dedicada *Cante*), así como también al hecho de que Lavista utilice algunas de las notas de esa escala extraídas de las letras del nombre y apellido RoDolFo (D:Re y F:Fa) HAIFFeR (H-A-F-F-E: Si-La-Fa-Fa-Mi).



Ej. 5.

Ya en la Primera sección el compositor había utilizado casi la misma escalística, pero con algunas otras alturas, como el Do agudo, y el Mi —de tono bajo;⁴ en ella se destaca la utilización del giro melódico frigio Mi-Fa sobreagudo en la 2ª guitarra, así como el Si-Do agudo en la 1ª guitarra. Estos recursos, entre otros, logran una mayor unidad en la composición y audición de la obra.

Como elementos o indicaciones de expresión, además de *sempre p* indicado para toda la obra, hay un *cedendo* al final de la Primera sección, y otro *cedendo* en la última frase de la Segunda sección; también, en el último compás de la obra in-

⁴ El *glissando* en $\frac{1}{4}$ de tono le otorga un sentido musical que nos puede remitir, de manera velada, a la música oriental, fuertemente presente en muchas obras de Mario Lavista. Asimismo, podemos encontrar en el Cante español, reminiscencias orientales.

roduce un *perdendosi* junto a un regulador en el mismo sentido.

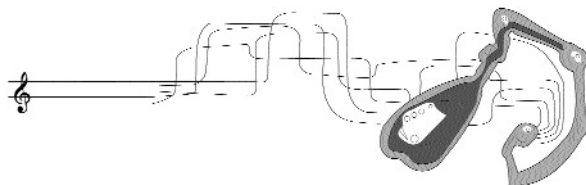
Conclusiones

Los aportes musicales de la obra *Cante* podemos sintetizarlos, por un lado, en los específicamente guitarrísticos, puesto que presenta elementos sumamente novedosos en los materiales que utiliza y en su tratamiento, del mismo modo en la expansión de las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos, como en una suerte de “técnicas extendidas” de la guitarra. Siempre en el mismo ámbito guitarrístico —y desde la perspectiva de quien puede experimentar la interpretación de esta obra—, los elementos constructivos de la obra y los modos de transcurrir los fenómenos musicales, posibilitan la vivencia de aspectos musicales sumamente interesantes, a la vez que logra un adiestramiento muy enriquecedor en el trabajo camarístico. La idea de una obra tan entramada de ambos instrumentos, y a la vez de tanta exigencia en sutilezas, exige del intérprete un estado de concentración y de sensibilidad (introspección) rara vez requerido o planteado. Se suma a ello el tratamiento temporal, el devenir del tiempo en función de lo que un intérprete toca y de lo que espera del otro; esto genera un estado de plenitud musical vinculado al tiempo.

El discurso musical de esta obra no encuentra elementos altamente referenciales en lo melódico, ni en lo rítmico o lo armónico, sino que lo hace por la combinación de timbres y texturas de gran homogeneidad en su variedad, que produce un estado interior, como hemos dicho, de indudable poética. El oyente, ya desde los primeros sonidos, va “comprendiendo” el lenguaje, y en su discurrir está expectante y alerta a los pequeños y sutiles cambios que se suceden en el devenir de la música.

Finalmente, esta exploración de determinados recursos técnicos, así como el ensamble de los mismos y el abordaje interpretativo, constituyen un aporte a la concreción de nuevas experiencias musicales.

NOTAS SIN MÚSICA



DISCOS

Mario Lavista

CARLOS CHÁVEZ Y GABRIELA ORTIZ *

Al aceptar la invitación de Marisa Canales para participar en la presentación de dos de los recientes discos del sello Urtext, con música de Carlos Chávez y Gabriela Ortiz, me di cuenta de que me encontraría esta noche en una situación harto singular y poco frecuente, dado que yo había sido alumno de Chávez y maestro de Gabriela. Tal posición, de un envidiable equilibrio, me permitió verme a mí mismo como una especie de vaso comunicante o puente entre dos generaciones distantes en el tiempo, pero unidas a través de esa delgada, pero sólida línea de continuidad que toda tradición necesita para llegar a ser pre-

* Texto leído en la Sala Carlos Chávez, el 23 de noviembre de 2006, durante la presentación de los discos: *Chávez*, la obra completa para cuerda, Cuarteto Latinoamericano, Urtext JBCC 109, México 2006, y *Altar de muertos*, obras de Gabriela Ortiz; Sarah Leonard, soprano, Arturo Nieto-Dorantes, piano y el Cuarteto Latinoamericano, Urtext JBCC 108, México 2006. También participaron en la presentación Robert Parker y Sergio Vela.

cisamente eso: una tradición, ese lugar en el que se encuentran y dialogan el presente y el pasado, y en el que, paradójicamente, sólo la renovación y la ruptura garantizan su continuidad.

Comenzaré, si ustedes me lo permiten, por evocar algunos recuerdos personales, para después comentar, de manera breve, la música de Chávez y de Gabriela Ortiz.

Tal vez es el azar el causante de que la vida nos ofrezca de vez en cuando alguno que otro golpe de suerte. A mí me han sucedido dos, que inciden en el ámbito de mi tarea académica y pedagógica. El primero tiene que ver con el aprendizaje, mientras que el otro con la otra cara de la misma moneda: la enseñanza, actividades muy parecidas en más de un sentido, ya que las dos son, o pueden llegar a ser, a decir de Alejandro Rossi, un ejercicio de creatividad y un juego inventivo.

Pues bien, yo tenía diecisiete o dieciocho años cuando mi amiga Rosa Covarrubias, esposa del pintor y promotor de la danza Miguel Covarrubias, me llevó a conocer a Carlos Chávez. Fuimos a su casa de la calle de Pirineos en Lomas de Chapultepec.

Me encontraba en una situación difícil, por decir lo menos. Pocos días antes, el entonces director del Conservatorio Nacional de Música,

Joaquín Amparán, había rechazado mi solicitud de ingreso al Conservatorio, a pesar de que ya llevaba yo unos ocho años estudiando piano. Fue así que mi anhelo de llegar a ser músico se había transformado, en un instante, en un reviendo fracaso.

Rosa y yo subimos por las escaleras que llevaban al estudio de Chávez, precedido por un espléndido retrato del maestro pintado por Siqueiros. Chávez me recibió con calidez y generosidad. Me escuchó con atención, me pidió que tocara para él alguna cosa en el piano. Se ofreció a darme algunas clases — él fue, como ustedes saben, un excelente pianista—, y me aconsejó ampliar en forma privada mi preparación musical a través del estudio riguroso de las disciplinas que, según sus propias palabras, todo músico debería dominar: la armonía, el contrapunto y el análisis.

Seguí su consejo al pie de la letra y tiempo después, en 1963, fui aceptado como alumno del Taller de Composición que Chávez había fundado, tres años antes, en el mismo Conservatorio, del cual era y seguía siendo su director Joaquín Amparán.

Es así que en esa tarde, en el estudio de Carlos Chávez, acompañado de Rosa Covarrubias, se selló para siempre mi destino como músico. Mi gratitud hacia Chávez es inmensa. Tuve el raro privilegio de poder estar cerca de un gran maestro, eminente compositor y artista de primer orden.

•

Es ya un lugar común decir que sin la presencia y los aportes de la obra de Chávez, la música mexicana del siglo XX no podría entenderse. En sus manos el arte musical latinoamericano alcanzó una universalidad que antes no conocía. Su música —al igual que la de Revueltas, el otro clásico mexicano de nuestro tiempo— abrió puertas y ventanas, para dar entrada a la modernidad en la música mexicana. Sin embargo, hay que recordar que alrededor de los años veinte, Chávez estaba aún componiendo una música deudora del romanticismo decimonónico,



tal es el caso de su primer cuarteto de cuerdas. Pero pronto se alejaría del *pathos* romántico y del lenguaje heredado del siglo XIX, y su música comenzaría a hablar de México con un lenguaje moderno, plenamente contemporáneo.

El nacionalismo de Chávez —y el de Revueltas también— en la década de los treinta, va de la mano con la creación de un vocabulario, de una sintaxis y una gramática, inéditas en la música mexicana. Es, además, como señala Julián Orbón, la expresión regional de valores permanentes y universales. Nada que ver con ese nacionalismo ramplón y superficial, que se pone de moda de tanto en tanto, impermeable a las ideas, que alardea de su color local, que canta en *falsete* ranchero para que la gente aplauda, y que en estos sombríos tiempos de comienzo del siglo vuelve a aparecer con gran alharaca a través de corridos y pircuas, sones y danzones, arropados con un sarape. Se trata de un nacionalismo de rebozo.

Por el contrario, en la música nacionalista de Chávez —y de Revueltas— hay una poderosa fuerza inventiva en la que lo anecdótico se esconde y desaparece para transformarse en el lenguaje propio del compositor, un lenguaje que habla de todo a todos. A esta época pertenecen la primera parte de su Cuarteto núm. 2, que no es más que un espléndido ejercicio de estilo, y el tercer cuarteto basado en su ballet *La hija de*

Cólquide, afin, en su interés por la mitología griega, a la *Sinfonía Antígona*.

Decía yo líneas arriba que en 1960 Chávez fundó el Taller de Composición. Se inicia, también en esos años, una etapa creativa que da como resultado la composición de obras basadas en una organización, en un armazón estructural deudor de lo que el propio compositor llamó la *técnica de la no-repetición*, procedimiento que, simplificando, se basa en la invención y transformación constante de unos pocos elementos, de unas cuantas ideas, dentro de un contexto musical asimétrico y no-temático. A esos años pertenecen algunas de las obras más herméticas de su catálogo, como varios de los *Soli* para diversos conjuntos instrumentales, su extraordinaria y poderosa *Invencción* para piano, y el Trío para violín, viola y violonchelo, que aparece en el disco que estamos presentando.

Pero también durante esos años, Chávez compone, en un lenguaje tradicional, la *Fuga* para cuarteto de cuerdas, una obra concebida, al igual que el Cuarteto núm. 1, como una suerte de ejercicio de estilo, como si el compositor quisiera con esta pieza ilustrar los lineamientos didácticos del Taller de Composición, los cuales contemplaban la composición de obras a la manera de otros autores, como Bach, Beethoven, Chopin y Brahms.

Chávez solía decir que sus obras no se parecían unas a otras, que eran todas diferentes. Es cierto, y la audición de sus obras para trío y cuarteto de cuerdas, grabadas por el Cuarteto Latinoamericano en uno de los discos que hoy nos convocan, lo confirma. La composición fue para Chávez una aventura que nunca cesó, una constante búsqueda de caminos nuevos, inexplorados. Es la suya una voz siempre cambiante, diferente, hurgando tenazmente en territorios ignotos. Se trata de un compositor de varios rostros, o, si se quiere, de múltiples compositores que habitan en uno solo; y es precisamente la suma de esos rostros lo que define el estilo tan personal de su música, una música que se inscribe por derecho propio en la asombrosa revolución de los lenguajes musicales del siglo pasado.

Debemos congratularnos por la aparición, bajo el sello de Urtext, de este espléndido disco del Cuarteto Latinoamericano que reúne las cuatro obras para cuarteto de cuerdas y el *Trío* de este excepcional mexicano cuya historia se confunde con la crónica del arte moderno de nuestro país.

•

El otro golpe de suerte que me deparó el azar, me sucedió a comienzos de los años ochenta, y, como dije antes, tiene que ver con la otra cara de la moneda, con la enseñanza. Llevaba ya varios años dando clases en el Conservatorio Nacional de Música, del cual, por cierto, ya no era su director Joaquín Amparán, cuando en 1983 formé un grupo de estudiantes de composición. Pero poco tiempo antes, una mañana, en la biblioteca del conservatorio, se acercó a mí una joven de dieciocho años, de mirada inteligente, para pedirme una especie de asesoría en asuntos relacionados con su preparación musical. La joven era Gabriela Ortiz, a quien desde entonces llamo Gabita, no sé porqué.

Pues bien, Gabita me contó todo lo referente a sus estudios de música, lo que había estudiado y con quién o quiénes la había cursado. Me dijo que quería ser compositora y que ya había compuesto algunas piezas. Me habló de su papá, el arquitecto y melómano de tiempo completo Rubén Ortiz, y me informó que había sido uno de los fundadores del grupo Los folkloristas. También me habló de su mamá, a quien recuerdo con enorme cariño: la veo, orgullosa, escuchando la música de su joven hija. Si mi memoria no me falla, Gabita asistió durante algún tiempo a los cursos de análisis que impartía yo en la Escuela Vida y Movimiento, y poco después entró a formar parte de mi grupo de composición del Conservatorio Nacional de Música.

Tuve la fortuna de tener en ese grupo a un puñado de talentosos estudiantes que se convertirían al paso de los años en espléndidos compositores. Armando Luna, Luis Jaime Cortez, Mariana Villanueva, Ana Lara, Juan Fernando



Durán, Rosa Guraieb, Ramón Montes de Oca —cuya muerte no dejamos de lamentar—, Herbert Vázquez y, naturalmente, Gabita, son los nombres de los estudiantes que conformaron esa brillante generación de músicos mexicanos. Escribe Borges en algún lado: “que otros se enorgullecen de lo que han escrito, yo me enorgulleczo de lo que he leído”. Pues bien, parafraseando al escritor argentino, yo podría decir sin el menor asomo de falsa modestia que, como maestro, me enorgulleczo de los alumnos que he tenido, y Gabita ocupa un alto lugar por el afecto y cariño que le tengo y por la admiración que siempre ha suscitado en mí su música.

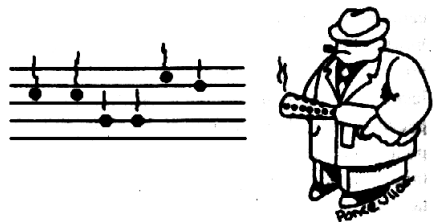
Hoy presenta, hay que aplaudirlo, su primer disco monográfico con tres magníficas obras: el cuarteto de cuerdas *Altar de muertos*, el quinteto para voz y cuarteto de cuerdas *Baalkah* y *Seis piezas a Violeta* para piano y cuarteto de cuerdas, todas ellas de excelente factura y madurez artística.

La música de Gabriela Ortiz, única y escrita con un impecable oficio, encuentra sus raíces, creo yo, en dos mundos aparentemente irreconciliables, combinando con gran éxito las modernas técnicas occidentales con la música popular o folklórica mexicana. La unión de estos dos ámbitos o espacios musicales la lleva a cabo la compositora con imaginación, malicia y fino acabado. El resultado es admirable: una música evocadora, de gran riqueza y vivacidad rítmica,

con un lenguaje propio, ajeno a las convencionales referencias folklóricas que son moneda corriente en no pocos compositores contemporáneos que quieren no sólo ser, sino sonar como mexicanos o latinoamericanos, y a quienes sólo les interesa la mera superficie, la hueca exterioridad.

En la música de Gabriela, por el contrario, las raíces nacionales están presentes pero en su esencia. Su sincretismo técnico y estilístico, rasgo característico de su música, muestra con claridad que el cosmopolitismo ofrece la posibilidad de llegar a ser profundamente mexicano o latinoamericano. Y es precisamente el cosmopolitismo lo que le permite a Gabriela Ortiz, sin duda una compositora mexicana, construir un pasado sobre una base a la vez nacional y foránea.

Es una artista que transita por el camino de la cultura universal, que es consciente de que por razones de lenguaje e historia, nosotros, americanos, somos parte también de la cultura occidental y no meros imitadores o epígonos colonizados, sino parte legítima de una tradición que hace cinco siglos expandió sus fronteras a nuestro hemisferio. Es por esta razón que la música de Gabriela Ortiz está comprometida con la historia, no con la anécdota nacional. En este sentido, es claro que su música difiere de otra no por su contenido, sino por su forma, una forma que no es un ingrediente o producto nacional, sino una creación personal. Estoy convencido de que Gabriela Ortiz está escribiendo una de las obras más sólidas y originales del arte musical contemporáneo. Hay que agradecerles una vez más a Urtext y al Cuarteto Latinoamericano su interés por dar a conocer y grabar la música de esta espléndida compositora mexicana.



DISCOS

Juan Arturo Brennan

Finalmente, ha aparecido el muy esperado cuarto y último volumen de la grabación integral de la música de cámara de Carlos Chávez a cargo del ensamble Southwest Chamber Music, bajo la dirección de Jeff von der Schmidt; los tres volúmenes anteriores ya han sido reseñados en este espacio de *Pauta*. A diferencia de los anteriores, que constan de un solo disco, este cuarto volumen tiene dos CDs, por lo que la serie completa, estrictamente, se compone de cinco discos compactos.

Desde el punto de vista de las formas y las dotaciones, lo más importante de este volumen final del proyecto se encuentra reunido en los tres cuartetos de cuerda y las tres sonatinas instrumentales. El Cuarteto No. 1, de un aliento indudablemente moderno, está basado en materiales melódicos claros y bien perfilados. Hay también un potente contraste rítmico y una amplia libertad armónica, presentes a lo largo de toda la obra. Por contraste, el Cuarteto No. 2 se aparta de esa claridad melódica, pero sin disolverla del todo. La sonoridad del ensamble es notablemente enriquecida por la inclusión del contrabajo en lugar del segundo violín, uno de los hallazgos más notables en el catálogo camerístico de Chávez. Los apuntes de la tendencia no-repetitiva del compositor comienzan a ser más evidentes, y destacan aquí el depurado lirismo del tercer movimiento y el bien mantenido pulso obstinado del cuarto. Igualmente interesante es el manejo del pulso casi inexorable en el primer movimiento del Cuarteto No. 3, que en general es menos atrevido (debido a su origen como música de ballet) que el segundo cuarteto. El peso estructural recae en el tercer movimiento, cuya duración iguala a la de los otros dos movimientos juntos.

En las tres sonatinas instrumentales, Chávez combina un enfoque decididamente neoclásico con sus propios aportes formales y expresivos. La Sonatina para piano es fugaz y económica, de apenas cuatro minutos de duración, lo cual no

va en detrimento de su eficacia. Chávez propone cuatro breves movimientos encadenados en los cuales es posible percibir algunos giros melódicos locales. La Sonatina para violín y piano es más extensa, compleja y, sobre todo, expresiva. En su *Scherzo*, el color local se hace aún más presente. A su vez, la Sonatina para violoncello y piano es más refinada y elegante, y hay en ella interesantes fenómenos de repetición propuestos por el compositor. Puede decirse, a la luz de la audición de estas tres sonatinas de Chávez, que su designación como tales es ciertamente engañosa, ya que no se trata, ni mucho menos, de piezas fáciles, sobre todo en el caso de las sonatinas para violín y para violoncello.

Una de las obras más atractivas de este volumen (y sin duda, de toda la serie), es el Sexteto para piano y cuerdas, en el que Chávez ofrece una interesante asimilación (en su etapa juvenil) de influencias europeas en lo armónico, lo expresivo y lo formal. Al mismo tiempo, como en tantas otras de sus obras, se dejan sentir esporádicamente fugaces fragmentos melódicos de sabor regional. No se equivoca Jeff von der Schmidt al mencionar en sus notas una posible analogía entre el Sexteto de Chávez y el Schoenberg temprano. El *Andante* del Sexteto es especialmente atractivo en su expresión y su profundidad. En las Tres piezas para guitarra, Chávez procede a partir del tradicional contraste de movimiento (rápido-lento-rápido) y propone, además, un contraste de gestos, materiales y expresión que enriquece notablemente a esta breve obra tripartita. En la segunda pieza se percibe una sutil componente oriental, mientras que la tercera está marcada por una variada propuesta rítmica. En las *Tres espirales* para violín y piano, el compositor procede a partir de un esquema análogo de contrastes. En el texto correspondiente, Jeff von der Schmidt estira demasiado la posible presencia de alusiones gitanas, a partir del hecho de que Chávez compuso la obra para el violinista húngaro Joseph Szigeti. Ciertamente, estas *Tres espirales* son cabalmente Chávez, y no son Bartók.

La *Fuga H.A.G.C.* para cuerdas, dedicada a Goddard Lieberson es sencilla, casi contemplati-

va, y en ella Chávez emplea algunos recursos formales muy tradicionales. Las Variaciones para violín y piano están caracterizadas por un material temático básico angular y áspero, cualidades que se mantienen a lo largo de las variaciones mismas. El proceso constructivo de Chávez evade las repeticiones y las referencias evidentes al tema principal, y la obra concluye en un final abrupto e inesperado. La Hoja de álbum para guitarra es de expresión más avanzada y a la vez más depurada que las Tres piezas para guitarra. De nuevo, Chávez opta aquí por la no-repetición como principal línea de conducta. El segundo CD de este álbum concluye con una interesante y poco conocida pieza de ocasión. Se trata de un Trío para flauta, viola y arpa (combinación que remite desde luego al espíritu sonoro del impresionismo) que está formado por cuatro transcripciones del compositor mexicano sobre piezas de Debussy y Falla. Se trata de un agradable ejercicio de instrumentación, atractivo para el oído, sencillo y sin pretensiones, marcado por interesantes momentos de color instrumental.

La conclusión de esta fascinante y bienvenida grabación integral de la música de Cámara de Carlos Chávez permite hacer algunas consideraciones generales sobre el proyecto. Es evidente que Jeff von der Schmidt y sus músicos han abordado esta música con seriedad, eficacia y conocimiento de causa, y los resultados son en general de muy alto nivel. Vale recordar que los CDs de esta serie han recibido varias nominaciones y premios Grammy, lo cual es en cierta medida un buen parámetro de comparación. Reitero aquí que si bien Von der Schmidt ha hecho un interesante trabajo en la elaboración de las notas a los discos, trazando paralelos y analogías entre estas obras de Chávez y diversos asuntos culturales, políticos e históricos, en ocasiones ha exagerado en sus intentos, proponiendo algunas afirmaciones que son ciertamente cuestionables. La presentación y los elementos gráficos, por otra parte, son de alta calidad. Más allá de eso, se trata de una colección de cuatro volúmenes y cinco CDs que contienen una parte absolutamente fundamental de nuestra historia musical, lo que de inmediato lleva a la pregunta

obvia: ¿por qué no hicimos esta serie en México? Y como la respuesta es dolorosamente compleja, no me queda sino dejarla en el aire y pasar a otras preguntas igualmente relevantes en este caso. ¿Qué clase de difusión y distribución tiene o tendrá esta importante serie en México? Y sobre todo, ¿qué alcance tendrá entre la comunidad musical y el público melómano de nuestro país? Las respuestas, me temo, no son muy alentadoras. Es un hecho, sin embargo, que esta integral de cámara de Chávez debiera circular de manera amplia y profusa en nuestro país, cosa por demás poco probable. No dudo que tarde o temprano se alce alguna voz nacionalista que, rasgándose las muy locales vestiduras, cuestione el derecho de un grupo de músicos de California a realizar la grabación integral de la música de cámara de Carlos Chávez. Ante el hipotético reclamo, no quedará sino decir, resignadamente: “Nos comieron el mandado. Otra vez.” Como simple referencia al asunto, me permito recordar que la mejor y más atractiva grabación reciente de la música orquestal de Silvestre Revueltas fue realizada por un director finlandés y una orquesta californiana.

CARLOS CHÁVEZ: Cuarteto de cuerdas No. 1; Cuarteto de cuerdas No. 2; Cuarteto de cuerdas No. 3; Sonatina para piano; Sonatina para violín y piano; Sonatina para violoncello y piano; Sexteto para piano y cuerdas; Tres piezas para guitarra; *Tres espirales* para violín y piano; *Fuga H.A.G.C.*; Variaciones para violín y piano; Hoja de álbum para guitarra; Trío para flauta, viola y arpa
 Southwest Chamber Music
 Jeff von der Schmidt, director
 CAMBRIA CD8853 A/B (Dos CDs)

Bajo el título *De nube en nube*, el guitarrista mexicano Federico Bañuelos da a conocer su más reciente disco compacto, que propone un breve e interesante panorama histórico y expresivo de la guitarra. Además de que la música grabada aquí por Bañuelos es muy atractiva (y

está muy bien interpretada), el CD viene acompañado por un prolijo e informativo texto (escrito por el propio Bañuelos) en el que se abordan asuntos de historia, de retórica, de organología, de estilo, y cuya lectura potencia notablemente la capacidad del oyente de disfrutar cabalmente la audición de la música. Se trata de un material complementario muy interesante, y cuya vocación didáctica no cae en lo solemne. Por otra parte, Federico Bañuelos ha utilizado diversas guitarras para grabar estas obras, tañendo la guitarra adecuada para cada tipo de música, con un muy interesante resultado sonoro. Las dos primeras obras grabadas en este disco compacto provienen del repertorio de transición entre los siglos XVII y XVIII; se trata de una Sonata de Weiss y una Suite de Kühnel, obras en las que se antoja particularmente atractiva la presencia acústica del instrumento elegido por el intérprete, en este caso una guitarra en Sol. Viene después una composición típica del romanticismo guitarrístico, una serie de variaciones de Fernando Sor sobre la canción tradicional de Malbruk (o Malboroug, o cualesquiera de las numerosas otras grafías posibles del nombre). Para esta pieza, Bañuelos ha utilizado una guitarra clásico-romántica italiana construida alrededor de 1850. Las dos obras con que concluye este CD (interpretadas en una guitarra española moderna) son las más interesantes, por razones diversas, entre las que destaca el hecho de que se deben a dos compositores mexicanos contemporáneos. Los *Ocho haikus* de Ana Lara son, como un reflejo lógico del concepto que les da origen, breves y austeros aforismos sonoros, escritos en general con una delicadeza que proviene directamente de los breves poemas en los que están basados. Hay a lo largo de la serie un uso orgánico y consistente de gestos instrumentales específicos en cada haiku, lo que genera una variedad entre un haiku y otro, a la vez que una unidad de propósito en toda la obra. Desde el punto de vista del tratamiento instrumental y el resultado sonoro, el cuarto de estos *Ocho haikus* es un hallazgo particularmente interesante y atractivo. Este disco de Federico Bañuelos concluye con las *Tres miniaturas* de Mario Lavista,

organizadas en un patrón lento-rápido-lento que contradice la secuencia estructural usual. Hay en estas *Tres miniaturas* numerosos momentos armónicos que son típicos del pensamiento musical de Lavista, y de hecho algunos de ellos remiten al oyente más allá de su música de cámara, hacia el ámbito de sus partituras orquestales. La segunda de las miniaturas es un interesante y veloz *ostinato* de variada acentuación, mientras que los movimientos exteriores de la obra son análogos en su dinámica y su espíritu, dando al discurso una equilibrada simetría. Si bien los modos alternativos de producción sonora no están ausentes, la escritura instrumental de Lavista en las *Tres miniaturas* no llega a los niveles de búsqueda que se encuentran, por ejemplo, en su obra *Cante* (1980) para dos guitarras.

SYLVIVS LEOPOLD WEISS: Sonata (*Dresden No. 5*); JOHANN MICHAEL KÜHNEL: Suite en re menor; FERNANDO SOR: *Introducción y variaciones sobre el aire* Malboroug, Op. 28; ANA LARA: *Ocho haikus*; MARIO LAVISTA: *Tres miniaturas*
Federico Bañuelos, guitarras
QUINDECIM QP 148

•

Con el auspicio de varios patrocinadores, entre los que se encuentra Instrumenta, se produjo recientemente un CD titulado *Personae*, que es producto de un trabajo interdisciplinario (compositores y poetas) encabezado por el colectivo Motín Poeta. La idea básica de este CD, que ya ha sido tratada en otras ocasiones y otros ámbitos, es muy sencilla: combinar la lectura de poemas con un fondo musical. Si bien el proyecto es interesante, sobre todo porque lleva el concepto original a un nivel diverso de lo que suele ser el lugar común en estos casos, es hasta cierto punto fallido. Y, aunque parezca contradictorio, ello se debe al interés intrínseco de las pistas musicales que subyacen a los poemas, pistas que, por cierto, son fundamentalmente electroacústicas. En algunos casos, son los propios poetas quienes leen sus textos mientras que

en otros, la lectura está a cargo de otras voces. Ocurre que algunas lecturas son básicamente planas y no aportan mayor cosa a un experimento de este tipo; por ello mismo, destacan en esta colección aquellos *tracks* en los que la lectura poética ofrece al oyente una cierta intencionalidad expresiva. Tal es el caso, por ejemplo, de *Un ave cae*, o de *La primavera en el fondo del colon*, poemas de Eduardo Padilla y Gerardo Deniz leídos por los propios autores. Ocurre, en la mayoría de las pistas que conforman este CD, que lejos de lograrse una simbiosis entre poema y música, ambas expresiones se estorban mutuamente. En general, hubiera preferido escuchar las músicas sin los poemas, porque es un hecho que hay algunas composiciones que son realmente valiosas. En este rubro, vale destacar la música ejemplar de Javier Álvarez para *Petenera*, poema de Luis Felipe Fabre, y la inquietante continuidad sonora lograda por Antonio Fernández Ros para el poema *Limbo* de Carla Faesler. Por otra parte, el tratamiento sonoro que se ha dado a las voces en este disco está sustentado en una serie de recursos que forman parte del arsenal de efectos convencionales de los productores radiofónicos que alardean de modernidad: ecos, reverberaciones, *loops*, repeticiones, fragmentación y atomización de frases, palabras y fonemas, etc., recursos que se escuchan con frecuencia (incluso, con exceso) en toda clase de programas y promocionales de la radio actual. Más allá de estas consideraciones puntuales, creo que sigue siendo válida esta pregunta: ¿hay audiencia suficiente para discos cuya materia prima básica es la lectura de poesía?

PERSONAE

Poemas de Myriam Moscona, Rocío Cerón, Ernesto Lumbreras, Julio Trujillo, Luis Felipe Fabre, Mónica Nepote, Eduardo Padilla, José Eugenio Sánchez, Carla Faesler y Gerardo Deniz, leídos por Myriam Moscona, Rocío Cerón, Ernesto Lumbreras, Julio Trujillo, Mariana Gaber, Mónica Nepote, Eduardo Padilla, José Eugenio Sánchez, Carla Faesler y Gerardo Deniz.

Música de Guillermo Galindo, Alejandra Hernández, Carole Chargueron, Manuel Rocha, Ja-

vier Álvarez, Víctor Manuel Rivera Dávalos, Gonzalo Macías, Roberto Morales, Antonio Fernández Ros y Rogelio Sosa.

SM / SN

•

Un disco de aparición reciente en el sello Quindécim está dedicado monográficamente a la música vocal del compositor inglés Paul Barker, a través de dos de sus obras. En primer lugar, se han grabado aquí 14 (de las 48 que forman la obra completa) de sus *Canciones entre palabras*. Se trata de una interesante propuesta sonora que oscila (o puede oscilar, según la disposición del oyente) entre una abstracción casi absoluta y una calidad concreta de gran poder evocativo. El nivel de la abstracción está señalado principalmente por el hecho de que las *Canciones entre palabras* son piezas para voces (individuales o combinadas) *a cappella*, y por la ausencia de textos. En vez de éstos, Barker propone como vehículo sonoro una gran cantidad y variedad de fonemas que, precisamente por la ausencia de carga anecdótica, se vuelven la materia prima del discurso vocal. Por otro lado, la posible concreción de estas canciones existe en función de una sólida dramaturgia, tanto en la construcción de cada canción como en el conjunto de las obras grabadas en este CD. Estas *Canciones entre palabras* son interpretadas por diversas combinaciones de soprano, mezzosoprano y barítono, y es precisamente en los ensambles donde surge, a pesar de la ausencia de texto, la componente casi teatral de estas composiciones de Paul Barker.

Este CD contiene además la ópera de cámara *The pillow song* (La canción de cabecera), basada en *El libro de cabecera* de Sei Shonagon. Se trata de una obra que, precisamente por la austeridad de los recursos empleados, ofrece al oyente una concentrada y poderosa experiencia sonora. Con una dotación de soprano solista, pequeño coro de cuatro voces femeninas y una discreta dotación de percusión, Paul Barker logra ámbitos acústicos de gran refinamiento, despojados de elementos superfluos, en los que se

hace un uso muy interesante de las resonancias. En este sentido, la voz de la soprano solista (una espléndida Lourdes Ambriz) tiene dos espejos, a veces alternativos, a veces simultáneos: el coro de murmuradoras, y la percusión, trabajada más a partir de sus cualidades colorísticas que de su potencial rítmico. Se trata de una obra esencial, depurada, concebida y realizada con una parquedad y un refinamiento que, evidentemente, reflejan el ambiente del Japón medieval que está en el origen del texto original utilizado por Barker como base de su libreto. La intención general del compositor en este par de obras vocales está claramente manifestada en la designación que de ellas se hace como *música teatro para voz*.

PAUL BARKER: *Canciones entre palabras; La canción de cabecera*

Lourdes Ambriz, soprano; María Huesca, mezzosoprano; Benito Navarro, barítono; Eugenia Ramírez, Claudia Montiel, Zulyamir Lópezrios, Graciela Díaz, soprano

Paul Barker, dirección musical y percusión

QUINDECIM QP134

•

Afirmar que la ópera de hemoficción (como la define su autor) *DeCachetitoRaspado*, de Juan Trigos, es una obra posmoderna sería, quizá, caer en la simplificación, porque probablemente se trata de algo más complejo. Sin embargo, es un hecho que *DeCachetitoRaspado* se mueve en un ámbito conceptual, textual musical y teatral que incluye varios de los postulados básicos del posmodernismo: disolución de la frontera entre la cultura popular y la académica, uso de lenguajes (verbales y sonoros) de origen mixto, numerosas referencias cruzadas a diversos antecedentes culturales, confusión entre intérpretes y espectadores, un manejo fragmentado (y a veces disociado) del tiempo, etc. Todos estos elementos son perceptibles en la grabación de la ópera *DeCachetitoRaspado* realizada por el sello Quindecim, bajo la dirección musical del propio compositor. Canto tradicional, episodios

hablados, recitación de diverso tipo, varias maneras de *Sprechgesang*, son algunos de los modos de expresión vocal empleados por Trigos en *DeCachetitoRaspado*. De manera paralela, estas variadas maneras de enunciar el texto (basado en una pieza de Juan Trigos Sentíes, padre del compositor) son complementadas por un discurso musical sustentado en un ensamble instrumental pequeño pero muy sonoro, en el que destaca la ausencia de las cuerdas frotadas y, como en tantas otras partituras de Trigos, una presencia importante de la percusión. En lo estrictamente musical, el compositor se mueve flexiblemente entre algunos episodios de gran complejidad textural y otros en los que predomina la transparencia; entre discursos anclados en tendencias vanguardistas diversas y momentos basados en formas, géneros y bailes populares. Como ancla y elemento unificador de estos extremos, es posible apreciar la bien conocida tendencia de Trigos a utilizar pulsaciones complejas que funcionan como esqueleto estructural del discurso. En resumen, *DeCachetitoRaspado* es una ópera que conserva poco de los parámetros naturales del género y, en cambio, propone diversas soluciones a los problemas tradicionales del teatro musical. Como ocurre siempre en el caso de la música concebida para la escena (sobre todo cuando se transita por rutas no convencionales), es difícil abstraer por completo la música de *DeCachetitoRaspado* de su componente teatral. Sin embargo, esta grabación está realizada (actuada) con una intencionalidad dramática que permite al oyente una aproximación interesante a la componente teatral del asunto. Es claro que la vertiente escatológica y sangrienta (literalmente) del texto de *DeCachetitoRaspado* no la hará favorita de los operópatas amantes de *La Traviata*, como también es evidente que, por fortuna, no es ése el público destinatario de esta interesante, delirante partitura teatral de Juan Trigos.

JUAN TRIGOS: *DeCachetitoRaspado*, ópera de hemoficción para cuatro cantantes y ensamble de cámara

Claudia Montiel, soprano; Adriana Díaz de

León, mezzosoprano; Mario Hoyos, tenor; Benito Navarro, barítono
La Camerata de las Américas
Juan Trigos, director
QUINDECIM QP089

Hacia la mitad de 2006 comenzó a circular, con un leve retraso, el cuarto y último volumen de la serie *Música Sinfónica Mexicana del Siglo XX*, protagonizado por Eduardo Diazmuñoz al frente de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. ¿Qué tan leve es el mencionado retraso? Muy leve: cosa de catorce años, apenas. La historia, si bien es conocida, merece ser narrada de nuevo para orientación de lectores y oyentes por igual. En el lejano 1992, la OFCM grabó un buen número de obras sinfónicas mexicanas para una nueva serie discográfica, algunas de ellas dirigidas por Diazmuñoz, otras por Luis Herrera de la Fuente. Poco después, el sello discográfico que por entonces era Spartacus (hoy Prodisc, a menos que en estos días se hayan escondido bajo otro nombre) puso en el mercado los primeros volúmenes de esta serie (me parece que fueron 3 CDs), incluyendo en ellos indistintamente obras dirigidas por Diazmuñoz y por Herrera de la Fuente, pero asignando todas a éste último. Vaya uno a saber la razón de semejante desfiguro; el caso es que la gente de Spartacus dio toda clase de excusas (que no explicaciones) por demás inverosímiles y Diazmuñoz procedió, con pleno derecho, a exigir que la disquera reparara el daño y reeditara los discos asignando los créditos que por derecho le correspondían. Dando muchas largas, a regañadientes y por obligación legal, la compañía disquera no tuvo más remedio que cumplir, y fue sacando a cuentagotas una nueva serie de CDs, con las grabaciones de Diazmuñoz debidamente acreditadas. Este cuarto volumen de la serie contiene cinco obras, cuyo conjunto destaca por la variedad y eclecticismo de sus estilos y lenguajes.

El festín de los enanos de José Rolón guarda numerosos puntos de contacto (plenamente asu-

midos, por cierto) con *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas. En lo general, este breve poema sinfónico es atractivo por la combinación de gestos mexicanistas con apuntes de lenguaje impresionista, todo ello envuelto en una orquestación sólida y robusta. La liga entre ambas obras es indiscutible, ya que hay numerosos gestos y motivos compartidos; de hecho, el final de la obra de Rolón, idéntico al de la de Dukas, es la prueba más contundente de ello, aunque no la única.

Delfos, de Mario Stern, es una obra muy austera en su armonía, y en su orquestación, que es poderosa y tiende al monocromatismo. Se perciben fugaces referencias a elementos del atonalismo funcional y corrientes posteriores; por otra parte, sin ser cabalmente programática, *Delfos* es una partitura que contiene claros apuntes de lo ritual. A diferencia notable de la práctica usual de orquestación, hay aquí un claro predominio protagónico de los alientos sobre las cuerdas, lo que imparte a la obra coloraciones muy interesantes, siempre dentro de una componente tímbrica muy austera. A la vez que comunica con eficacia un cierto sentido de lo arcaico, la obra de Stern ofrece al oyente, hacia sus últimas páginas, sutiles toques de sabor local.

El *Ángelus* de Miguel Bernal Jiménez se inscribe, por contraste, en un discurso dulce, contemplativo, de contornos pastorales, anclado en una armonía tonal plenamente tradicional. Es una obra de expresión contenida, sin grandes contrastes dinámicos, salvo un clímax que ocurre a la mitad de su trayecto, y que es seguido por una campanología tímbricamente interesante. El final de la obra es de cualidades plenamente devocionales, muy acordes con el pensamiento personal y creativo del compositor moreliano.

La obra titulada *Pneuma*, de Jesús Villaseñor se mueve, acaso, en un ámbito que guarda algunos puntos de contacto con *Delfos*, en el contexto de esta selección particular de obras mexicanas. Es una partitura de una gran capacidad de abstracción, poderosas sonoridades, períodos de pulso insistente contrastados con otros de un

flujo más flexible. A lo largo de *Pneuma* es posible discernir la influencia de la música de Carlos Chávez, y se perciben ciertas secciones desarrolladas a partir de procedimientos contrapuntísticos interesantes que evaden los hitos tradicionales. De principio a fin, *Pneuma* es una obra que comunica una enorme energía.

La última obra de este tardío CD es la *Toccata* para orquesta de Carlos Chávez, que destaca sobre todo por un inicio atípico. Si la asociación inmediata del concepto *toccata* es con una música robusta y enérgica, de gran impulso motor y concebida para el lucimiento de la ejecución instrumental, Chávez ofrece un principio sencillo, fluido y contemplativo, a partir del cual conduce a la música hacia un discurso de mayor velocidad, ritmo más enfático y pulso más definido. Como es habitual en las ejecuciones y grabaciones de Díazmuñoz, destaca en este puñado de obras su capacidad para trazar con claridad los hilos musicales individuales de cada partitura y presentarlas a través de una cuidadosa lectura en varios planos conceptuales y sonoros.

MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA DEL SIGLO XX, VOL. 4

JOSÉ ROLÓN: *El festín de los enanos*; MARIO STERN: *Delfos*; MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Ángelus*; JESÚS VILLASEÑOR: *Pneuma*; CARLOS CHÁVEZ: *Toccata*
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz, director
PRODISC SDX 27128

Y aunque he reseñado en este espacio los volúmenes anteriores de la serie, he aquí sus respectivas fichas a manera de referencia, en el entendido de que se trata de una importante colección de obras orquestales mexicanas.

MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA DEL SIGLO XX, VOL. 1

ARMANDO LALLAVE: *Obertura colonial*; MARIO KURI-ALDANA: *Canto latinoamericano*; GERARDO DURÁN: *Nepantla*; CARLOS JIMÉNEZ MABARAK: *Sinfonía en un movimiento*; LUSI SANDI: *Tema y variacio-*

nes; JOSÉ PABLO MONCAYO: *Bosques*
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz, director
PRODISC SDX 21231

MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA DEL SIGLO XX, VOL. 2

SALVADOR CONTRERAS: *Danza negra*; EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA: *Primera sinfonía*; FEDERICO IBARRA: *Primera sinfonía*; DANIEL CATÁN: *Tu son, tu risa, tu sonrisa*; ARTURO MÁRQUEZ: *Son*
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz, director
PRODISC SDX 21009

MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA DEL SIGLO XX, VOL. 3

ARMANDO LUNA PONCE: *Elegía*; DANIEL CATÁN: *En un doblez del tiempo*; LEANDRO ESPINOSA: *Obertura a Ifigenia cruel*; MARIO LAVISTA: *Ficciones*; SAMUEL ZYMAN: *Soliloquio*
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz, director
PRODISC SDX 21232

•

Otros discos recibidos recientemente:

MANUEL M. PONCE: *Cuatro danzas mexicanas*; WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Fantasia K. 475*; FRANZ SCHUBERT: *Sonata Op. 120*; MARIO RUIZ ARMENGOL: *Scherzo en si menor*; FEDERICO IBARRA: *Sonata II*
Patricia García Torres, piano
QUINDECIM QP 121

•

LUY DE NARVÁEZ: *Diferencias sobre Guárdame las vacas*; GIROLAMO FRESCOBALDI: *Aria con variaciones*; GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Sarabanda con variaciones*; FRANZ SCHUBERT: *Lied con variaciones*; MATTEO CARCASSI: *Variaciones sobre El sueño de*

Rousseau; NICOLÒ PAGANINI / MANUEL M. PONCE: *Andantino variato*; YUKIHIRO YOKOH: Variaciones sobre *Sakura*; LEO BROUWER: *Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt*

Enrique Velasco, guitarra

UNIVERSIDAD VERACRUZANA CDUV
023/97



BUZÓN DE PAUTA

MÍNIMA MORALIA RIOPLATENSE

Querido Mario:

He disfrutado con la lectura de los cuadernos de *Pauta* que tan gentilmente nos enviaras. En la página 114 del número 100 —¡calurosas felicitaciones por este aniversario!—, me asalta sin anestesia el siguiente párrafo:

En 1962, Alberto Ginastera funda en Córdoba (Argentina), el Centro de Estudios Musicales Torcuato di Tella, que se convertirá en la sede del serialismo en América Latina. Las primeras jornadas de música experimental se realizan con la participación de Luigi Nono (1924-1990), Olivier Messiaen (1908-1992) y Bruno Maderna (1920-1973). Se trata de una simultaneidad o sincronismo, que tiene lugar por primera vez entre la música latinoamericana y la música europea. Más tarde, los contactos no dejarán de darse.

Como exbecaria del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), me permito sonreír ante el inspirado torrente de inexactitudes emanado de dicho párrafo. Veamos:

— Nunca existió un “Centro de Estudios Musicales Torcuato di Tella” ni en Córdoba ni en ningún lugar.

— El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) fue creado por Alberto Ginaste-

•

RODOLFO HALFFTER: *Paquiliztli; Obertura festiva; Obertura concertante; La madrugada del panadero; Don Lindo de Almería*
María Elena Barriento, piano
Orquesta de la Comunidad de Madrid
José Ramón Encinar, director
NAXOS 8.557623

MÉXICO MÍO: CANCIONES DE HOY Y SIEMPRE

Canciones de Alfonso Esparza Oteo, María Grever, Agustín Lara y Tata Nacho
Eva María Santana, mezzosoprano
César Olguín, bandoneón; Vladimir Tokarev, Vera Koulkova, Mikhail Gourfinkel, violines; Vitali Roumanov, violoncello; Sergio Vázquez, piano; Pablo Salas, saxofón; Víctor Flores, contrabajo; Abel Benítez, percusión; Óscar Cárdenas, guitarra
QUINDECIM QP 125

DE BOSQUES, PAMPAS Y AMAZONAS

Canciones de Carlos Guastavino, Arturo Valenzuela, Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera y Salvador Moreno
Rosa Elvira Sierra, soprano; Muriel Bérard, piano
QUINDECIM QP 0131

ra en la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina, en 1962, y comenzó su funcionamiento en 1963, en la legendaria sede de la calle Florida 936, con un régimen de doce becarios latinoamericanos elegidos por un jurado internacional. Los becarios permanecían veinte meses consecutivos en Buenos Aires (dos periodos lectivos), recibiendo enseñanzas de docentes argentinos estables y de invitados especiales que dictaban cursos intensivos de corta duración. En el bienio 1963/64, estuvieron —entre otros— Messiaen, Maderna y Dallapiccola, en el bienio 1965/66 Iannis Xenakis y Earle Brown, y en el bienio 1967/68 Luigi Nono.

— El CLAEM fue inmortalizado por Les Luthiers como “el Manuela” y su director Ginastera como Johann Sebastian Mastropiero, pero nunca se erigió en la sede del serialismo en América Latina (cuya práctica ya enfrentaba su extinción para esos años). Las preferencias del

CLAEM se volcaron más bien hacia las vanguardias europeas y estadounidenses con sus nuevas propuestas estéticas y tecnológicas.

— En 1966 tuvieron lugar en la ciudad de Córdoba (Argentina), las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental en el marco de la III Bienal Americana de Arte, en las que participaron algunos compositores argentinos vinculados al CLAEM, como Óscar Bazán, Gerardo Gandini y Mariano Etkin, además del estadounidense Earle Brown, en ese momento profesor invitado del CLAEM.

Tal vez pudieras incorporar esta contribución rioplatense al menú de la musa azteca en el palindrómico próximo número (101).

Un afectuoso abrazo de Graciela Paraskevaídís

Montevideo, 13 de enero de 2007

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales:

- **Gabriel Pareyón:** *Il canto sospeso* (1956) de Luigi Nono
- **Juan Pablo Medina:** Modelos compositivos no ortodoxos
- **Graciela Paraskevaídís:** Edgard Varèse y los músicos latinoamericanos
 - **Mario Lavista:** El canto coral
 - **Ignacio Martínez Madrigal:** La música en el catolicismo
 - **Hugo Ball:** El poema simultáneo
- **Larry Wendt y Steve Ruppenthal:** Historia ocular de la poesía sonora
 - **Carlos Pineda:** La voz y sus transmutaciones
- **Luigi Amara:** El poeta sin sonajas: Jerome Rothenberg en México
 - Carpeta de poesía sonora: **Matsui, Chopin, Rothenberg**

LA MUSA INEPTA



En la columna titulada *Sotto Voce*, (del periódico *Reforma*, por si quedara [E]duda) cuya lectura es obligada para La Musa Inepta, como tantas y tantas otras columnas, sean jónicas, dóricas o corintias, la colaboradora más esférica de *Pauta* encuentra, bajo el incierto título de Incertidumbre, y bajo la firma de Lázaro Azar, este párrafo vibrante y señero:

Estaba seguro que hoy sólo les compartiría mi preocupación sobre el futuro de los pianos del Complejo (*sic*) Cultural Universitario, que se hayan (*sic*) a merced de la arrogante ignorancia de pseudofuncionarios que no tienen la mínima idea de los cuidados que precisan objetos tan valiosos. Creen que afinarlos es algo que puede hacerse en cinco minutos; su estulticia les ha llevado al extremo de pedir que de un día para otro, la afinación sea cambiada de 440 decibeles a 441, 442 o lo que deseen los “caros” solistas en que tanto invirtieron.

Sorprendida y ensordecida a la vez, la Musita se mete rauda, veloz y de volada a una de las muchas páginas de Internet de las que se fusila... perdón, en las que consulta algunos datos menores, y encuentra que 150 decibeles es, por ejemplo, la intensidad de sonido que produce, en promedio, una tocada (o concierto, como ustedes gusten y manden) del silencioso grupo inglés de rock The Who. Otro dato de la misma fuente: por ahí de los 195 decibeles, los tímpanos de las personas humanas, o sea, las gentes, se andan queriendo reventar. Y la Musa encuentra también que el estampido del volcán Krakatoa (al este de Java, sí señor) que hizo retemblar en sus centros la tierra (apunte patriótico, si los hay) registró por ahí de los 310 decibeles. Ya más arriba de tanto decibel, pues las tablas ya nomás no dan. De todo ello, Mademoiselle Inepte deduce que, en efecto, los pianos del CCU afinados a 441 o 442 deci-

beles deben ser instrumentos harto sonoros. A lo mejor, Don Beethoven utilizaba uno de esos pianos, y por eso le pasó lo que le pasó. Porque, se sabe de buena fuente, a él y sólo a él se debe la imperecedera e imborrable frase: “No hay peor sordo que el que sí quiere oír.”

Después de la lectura de la muy justificada queja del Sr. Azar, la Musa alza su indignada voz para pedir a los pseudofuncionarios que se hallan (*sic*) atrevido a afinar tan recio los universitarios pianos, que por favor le bajen, que la verdad, no hay derecho, y uno qué culpa tiene, al fin y al cabo.

•

Como la Musa está de acuerdo con aquel refrán que dice que no hay nada más generoso que fomentar el fomento, se apresta con diligencia a compartir con sus incondicionales esta joya operística, que proviene justamente del Sistema Nacional de Fomento Musical. Como hoy es domingo y La Musa Inepta no quiere trabajar demasiado en sus ya bien conocidas artes de transcripción, mejor les deja aquí abajito la reproducción de la informativa cartelera del susodicho fomento. Mírenla ustedes con atención individida, por favor.

POSTER FOR "Sonidos de Iberoamérica" featuring the Orquesta Sinfónica Carlos Chávez. The poster lists the program dates (June 4, 8, and 11) and the names of the artistic director (Juan Carlos Lomónaco) and other key personnel (Ernestina Garfias, Oscar de la Torre, Sergio Meneses, Gabriela Thierry, Norberto Martínez, Emilio Cersí, Marisa Canales). It also mentions the opera "El Barbero de Sevilla" by G. Rossini and the venue, Teatro de la Ciudad. Logos for CONACULTA, CENART-INBA, and Ticketmaster are visible at the bottom.

OSCCCH NACIONAL DE FOMENTO MUSICAL

ORQUESTRA SINFÓNICA CARLOS CHÁVEZ
Josef Durán Lombardo, Director Artístico

Sonidos de Iberoamérica

PROGRAMA 5
4 de junio, 18:30 hrs.
8 de junio, 20:30 hrs.
11 de junio, 19:00 hrs.

Juan Carlos Lomónaco, director artístico
Ernestina Garfias, directora de escena
Oscar de la Torre, Conde de Almaviva
Sergio Meneses, Dr. Bartolo
Gabriela Thierry, Rossina
Norberto Martínez, Figaro
Emilio Cersí, Basilio
Marisa Canales, flauta
Ópera El Barbero de Sevilla / G. Rossini

Teatro de la Ciudad
(Donceles No. 36 Col. Centro)
Boletos en taquilla del teatro tel. 55 10 21 97 y en Ticketmaster.

CONACULTA · CENART-INBA

Más de 30 mil personas asistieron a los conciertos de la OSCCH en el CENART.

Programación sujeta a cambios.

No se espanten, operópatas lectores, que no se trata de un error. Por el contrario, estamos ante el muy loable acierto de ambas instituciones, el sistema que fomenta y la orquesta que toca, de ofrecer en primera audición universal (ni en Alpha Centauri se ha estrenado, vaya) de la versión de-fi-ni-ti-va, así, pa' que lo entiendan, de las andanzas del inmortal Fígaro rossiniano. Si ustedes creen que aquello que se estrenó en febrero de 1816 en el Teatro Argentina de Roma representa el deseo último de Rossini, se equivocan. Hace un par de años fueron encontradas, mezcladas con diversos recetarios rossinianos, páginas y más páginas de la última versión de *El barbero de Sevilla*, hasta ahora desconocida e inédita. Gracias a los esfuerzos de la afamada musicóloga italiana Sporchella Rifiutti hoy sabemos de qué se trata en realidad el asunto. Flauta, el nuevo personaje de la nueva versión, es un juglar andrógino que, en la mejor tradición *buffa*, es el catalizador de toda la acción dramática. Este (o esta) Flauta se hace pasar por Almaviva para seducir a Lindoro y, una vez logrado su cometido, se disfraza de Rosina para confundir a Bartolo, quien por su parte se ha disfrazado de Basilio para darle su merecido a Fígaro. El problema es que Fígaro se ha hecho pasar por Flauta para despistar a Rosina (quien en realidad es Bartolo disfrazado), por lo que sus planes quedan al descubierto. Entonces Flauta muda disfraz una vez más y se dedica a suplantar al propio Fígaro para evitar que éste seduzca a Basilio, quien se halla muy ocupado en fingir que es Rosina, mientras ésta se acoge a la protección de sus primas Despina y Fiordiligi (que son roles mudos, fuera de la escena). Al final... bueno, al final ya no se entiende nada, pero eso ya es lo de menos. Lo que sí es un hecho es que este estreno más que absoluto fue un éxito cabal, debido entre otras cosas a que la talentosa y multifacética Marisa Canales interpretó deliciosamente el recién descubierto rol de Flauta, haciendo resonar por doquier su potente voz de recontrabarátono lírico-spinto coloratura. La Musa espera con ansias las reposiciones de tan formidable obra.

•

¿Conoce usted la revista *Chilango*? No se preocupe, lector: la Musa tampoco la conoce. Ello no le impidió encontrarse con un ejemplar de la mencionada y hebdomadaria publicación (que es, a todas luces, una especie de *Tiempo Libre* muy *manqué*) en la antesala de su dermatólogo. En una de sus muchas carteleras (no de la Musa ni del dermatólogo, sino de la revista), la

afanosa colaboradora de *Pauta* encontró la respectiva recomendación para arrimarse al concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional. El programa anunciado contenía ésta, esta otra, y aquella obra, y para finalizar (*Chilango dixit*), “la famosísima Sinfonía Núm. 40, última sinfonía escrita por Mozart, en 1788”. Confundida y mortificada, la Musa se puso a cavilar seriamente, preguntándose retóricamente: “¿Y dónde quedó la sinfonía?” La ilustrada señorita no tardó en hallar la solución al enigma. Seguro, piensa ella, es un problema astronómico: los tipos que dieron de baja a Plutón como planeta, agarraron parejo e hicieron lo mismo con Júpiter. Resultado: a planetas degradados, sinfonías desaparecidas.

•

Lo bueno es que los redactores de *Chilango* se redimieron pronto porque, páginas más adelante, la sagaz reportera de esta revista encontró, en esa otra revista, un atinado panegírico de la wagneriana ópera *El ocaso de los dioses*, afirmando categóricamente a la vez que se trataba de “un espectáculo recomendable únicamente para expertos en el tema”. O sea: legos, abstenerse. De pronto, a La Musa Inepta le parece una muy buena idea eso de dejar entrar a Bellas Artes solamente a expertos. Si no te sabes de memoria todas las sagas nórdicas, ni compres boleto. ¿Cuáles serían los requisitos para los expertos que quisieran ver *Salomé*? Una idea: antes de venderles el boleto, que se bailen una rola de por lo menos dos o tres velos.

•

Como era más que esperado, la Orquesta Filarmónica de Viena levantó ámpula (¿así se dice?) en su reciente paso por esta ciudad capital de este atribulado país. Ni tardos ni perezosos, ni hábiles ni conocedores, los gacetilleros se lanzaron a hacer las respectivas crónicas (que de algún modo han de llamarse) de tan elevado acontecimiento cultural. Y, como buenas ostras que son, produjeron algunas perlas dignas de sendos collares para adornar el adiposo cuello de nuestra Musa. Por ejemplo, en *La Crónica* se dijo que “G. Mahler demandó ser ensamblado a través de los enlaces de su arte musical”. El *Milenio*, por su arte (perdón, por su parte) no dudó en informar a sus lectores que entre sus directores (no de los lectores, sino de la orquesta) “estuvo Herbert von Barajan”. Y para no quedar a la zaga, *El Sol de México* co-

municó a su respetable y cautiva audiencia que la OFV regresaba a México después de 25 años, y que “en aquella ocasión fue dirigida por Carlos Kliever”. La Musa no puede sino seguir conmoviéndose con el arduo y esforzado trabajo de los poetas que tan bien ensamblan sus coplas, y de los copistas de boletín de prensa, a quienes sólo se les van unas letras de vez en cuando. Proliferan, medita la Musa, los candidatos al Premio Nacional de Periodismo.

•

¡Que no se diga que La Musa Inepta de *Pauta* es metropolitana, centralista, discriminadora y chilanga! También se asoma, a veces, a las provincianas perlas periodísticas que, en su caso y su momento, pueden enriquecer su acervo y documentar el asombro de sus fieles lectores. Un 11 de mayo cualquiera, a las 8:00 p.m. en punto, se presenta en el muy sonorese Teatro Emilianita de Zubeldía, un hermoso evento musical anunciado como “Recital de Canto, Piano, Voz y Armonía”. La Musa se congratula (y congratula a los sonorenses) de que ya sea costumbre incluir la voz en los recitales de canto, cosa que los hace sin duda mucho más atractivos. Lo que sí faltó, la verdad, fue el crédito para quien habría de interpretar la armonía en este bello recital. No es justo, dice la Musa, escatimar a los artistas su justo reconocimiento público. Porque, por ejemplo, doquier se toque Bach, la prensa especializada da puntual y cabal noticia del nombre de quien se encarga del contrapunto en turno. Nada más justo, reflexiona la Musa.

•

Y ustedes qué dijeron, que en esta ocasión la inmarcesible Opus 94 no iba a contribuir con esta columna. Faltaba más. La siempre clásica y muy cultural frecuencia radiofónica del IMER contribuye en esta ocasión, y sólo por esta ocasión, con dos perlititas tecladísticas dignas del empeño de la dama que regentea estas postreras páginas de *Pauta*.

Perla Número A: “Acaban ustedes de escuchar *Improvisaciones virginales* de Edmund Rubbra.” Es evidente, lectores, que la Musa no escucha ningún otro tipo de piezas, ya que éstas, por su impoluta condición, se adaptan perfectamente a su propio estatus, prístino e inmaculado.

Perla Número B: “En seguida les ofrecemos, de Juan Sebastián Bach, selecciones de *El clave bien templado*”. ¡Bravo! No hay nada más eufónico y

sonoro que un teclado con la consistencia de una buena espada toledana, sí, como aquella que “del Tajo entre las aguas, reciamente se templó”.

•

En la cartelera del Conaculta que fielmente (y con generosidad impar) publica semanalmente (que es lo mismo que hebdomadariamente, que quede claro) el diario *La Jornada*, el Canal 22, que es el canal cultural, informa que va a transmitir unos fragmentos de unas músicas, y dice: “Del Festival Instrumenta, *Camerata*, *la oración del torero*”. Rigurosa y regañona, la Musa les recuerda a los del Canal 22 y su cartelera cultural, que siempre, siempre, siempre, hay que poner el nombre completo del compositor, por rigor y disciplina. O sea, nada les cuesta escribir Joaquín Camerata, que al fin y al cabo son no más siete letras más. Como ejemplo de que (como dice la Perra Brava toluqueña) sí se puede, sí se puede, más adelante en la misma cartelera la información sí es más prolija y más completa y más cabal. Decía así, según recuerda con precisión la Musa:

“Ópera internacional/Instrumenta. Prólogo de Jean Pierre Ponelle a Mirtidate. Mitri Date Re Di Ponto. Entre las Cuerdas, *La trucha* de Instrumenta.” Desde ya, la Musa se disculpa por no poder ponerle a esta preciosura informativa sus respectivos y muy numerosos *sics*, ya que se los acabaron en otra revista. Y, de nuevo, el lector nunca se entera del nombre de pila del compositor Instrumenta que, como todos saben, es Ignacio. Todo fuera más fácil, dice la Musa, con hacerle igual que con el otro, que sí va con su nombre (Mitri) y su apellido (Date) bien claritos.

J.A.B.

BEETHOVEN NO SE HALLA EN MÉXICO

Nuestro corresponsal en Boston, Guillermo Sheridan, hace llegar a la Redacción de *Pauta* la siguiente invitación. Como no tiene desperdicio, hemos querido compartirla con nuestros lectores.

INVITACIÓN:

El domingo 11 de febrero, 2007, a las 21:00 hs, el Canal 11 del IPN (Ciudad de México) transmitirá la grabación que hizo en vivo del estreno mundial de mi obra BEETHOVEN VISITA MÉXICO (información más abajo). Ojalá y tengan tiempo de ver esta transmisión. Un saludo afectuoso de Sergio Cárdenas.

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

Viernes 20 de octubre, 2006, a las 20:00 hs

Explanada de la Alhóndiga de Granaditas

Guanajuato, Gto., México.

Estreno Mundial de *Beethoven visita México*

Collage en cinco partes para solistas vocales, solistas instrumentales, coro mixto y orquesta sinfónica, de Sergio Cárdenas

((c) Sergio Ismael Cárdenas Tamez, 2006)

I.- Así es Tamaulipas

II.- Caminos... Ausencias...

III.- Los caminos de la tempestad y de los himnos

IV.- No sé qué tienen las flores

V.- Serenidad del solitario en la alegría.

Textos de Dyma Ezban, Friedrich Schiller, Amado Nervo, Jesús Elizarrarás y otros.

Compuesta por encargo del Festival Internacional Cervantino México

Intérpretes:

GUADALUPE PARRONDO, piano

FRANCISCO LADRÓN DE GUEVARA, violín

ALFREDO PORTILLA, tenor

CLAUDIO VALDÉS KURI, rapero

Coro de la Escuela Nacional de Música-UNAM

(Director. José Antonio Ávila)

Coro de la Universidad Veracruzana

(Director: David Arontes)

Orquesta Sinfónica de Xalapa

Director Huésped: Sergio Cárdenas

En la historia universal de la música, la figura de Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Viena, 1827) se yergue no sólo por la contundencia de su producción musical, sino también por un valor agregado: Beethoven es el primer compositor musical que además de otorgar significación a la esencia del ser humano ante la vida, ante la naturaleza y ante Dios, enaltece la esencia humana ante los demás humanos.

Las (así llamadas) músicas folclóricas y/o populares de los pueblos del mundo, antes de convertirse en productos turísticos con una identidad impuesta desde fuera, fueron músicas con identidad propia que resumían el contenido ético y expresivo de sus pueblos. En México, la música ha sido una expresión prioritaria del pueblo. Es parte de sus vivencias fundamentales, de su dialéctica existencial. Los sentimientos de los mexicanos de todos los rincones de la República son, en sí mismos, razones consumadas, claras y suficientes, de una expresión que los ubica, a la vez, ante los demás humanos y en el cosmos. A través de su música, que es diáfana y poderosa, los mexicanos expresan sus tribulaciones emocionales y sus euforias existenciales, sus romances que bordan lo religioso y la exuberancia de la naturaleza mexicana, los detalles de sus vivencias inmediatas y las dimensiones cósmicas de su transitar por esta vida a la que, como escribiera Nezahualcóyotl, “sólo venimos a soñar”.

Beethoven es el demiurgo de la música universal. Su música nos comunica la intensidad del desgarramiento del ser humano y el frenesí cósmico de

donde emana su energía. Su discurso musical es titánico y seduce nuestros corazones con los vientos de esencia religiosa que permean en él.

BEETHOVEN VISITA MÉXICO es una composición musical en la que plasmo mis posturas estéticas y emocionales ante la producción del genio de Bonn y ante la música mexicana de todos los tiempos. En ella se oyen los vientos demiúrgicos de Beethoven y la cosmicidad de una sencilla melodía maya; los ímpetus del espíritu de libertad de Ludwig van y su nobleza ante la naturaleza, y la exhuberancia luminosa de los huapangos mexicanos; el reconocimiento que Beethoven hace de la grandeza humana (en su Novena Sinfonía) y la elocuencia irresistible de la música mexicana épica; lo titánico del devenir humano y la dimensión piramidal de la mexicanidad, que se construye sobre bases amplias y sólidas y se alza incólume hacia el encuentro con la divinidad. BEETHOVEN VISITA MÉXICO es un homenaje a la universalidad de la música beethoveniana y a la universalidad de la música mexicana.

CHÁVEZ

CUARTETO LATINOAMERICANO

La obra completa
para cuerda
de Carlos Chávez

Saúl Bitrán, violín
Arón Bitrán, violín
Javier Montiel, viola
Álvaro Bitrán,
violoncello
Víctor Flores,
contrabajo

De venta
en las principales
casas de música



COLABORADORES

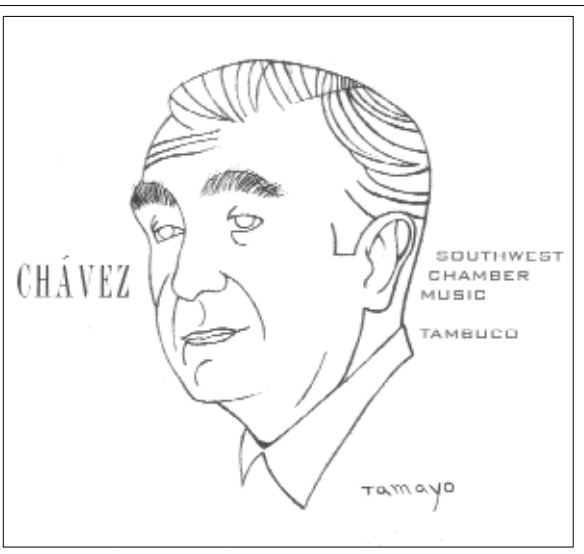
- **Ananay Aguilar** se graduó en Teoría Musical por la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia, con un proyecto sobre *Aura*, la ópera de Mario Lavista. Su tesis de maestría llevada a cabo en UNICAMP, Brasil, bajo la orientación de Denise Garcia y Rodolfo Caesar (UFRJ), discute temas relacionados con el análisis de la música electroacústica a través de la escucha. Respaldada por el Departamento de Música de la Universidad de los Andes, desarrolla actualmente su tesis de doctorado con Nicholas Cook en Royal Holloway, University of London.
- **Alberto Blanco** (México, 1951) es poeta, ensayista y traductor. A partir de la publicación de su primer libro, *Giros de faros*, en 1979, ha publicado veinticinco libros de poesía en México y algunos más fuera del país. En los años setenta y ochenta participó en los grupos de rock y jazz La Comuna y Las Plumas Atómicas. Hasta la fecha sigue tocando el piano y componiendo. Su libro *Música de cámara instantánea*, publicado en *Cuadernos de Pauta*, reúne 52 poemas dedicados a otros tantos compositores de música clásica contemporánea.
- Si bien es conocido en algunos círculos como *El Doctor*, **Hernán Bravo Varela** (México D.F., 1979) es en realidad poeta, ensayista, traductor, imitador y cantante. Ha traducido poemas de William Shakespeare, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins, W. H. Auden, Oscar Wilde y Gaston Miron. Ha publicado los libros de poemas *Oficios de ciega pertenencia* (Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 1999) y *Comunión* (2002). También fue letrista de la banda sonora original de la película *Frida* (2002), ganadora del Oscar. Actualmente es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas en la rama de Ensayo.
- **Juan Arturo Brennan** (México, D.F., 1955). Preparado académicamente como cineasta, es escritor y productor de radio y televisión, cronista musical, redactor de notas de programa y otros oficios afines. Ofrece cursos y conferencias sobre asuntos musicales y filmicos. Ha producido dos discos compactos (electrónica y guitarra, respectivamente) y prepara uno más.
- La espléndida musicóloga **Gloria Carmona** es una amiga cercana de *Pauta*. Son notables sus investigaciones en torno a la vida y la obra de Carlos Chávez y de Eduardo Mata. De su autoría es una amplia semblanza que *Cuadernos de Pauta* publicó a la muerte del insigne director mexicano. Es miembro del Colegio de investigadores del CENIDIM y de la Academia de Arte y Cultura de Guanajuato.
- **José de la Colina** (Santander, España, 1934) es editor y escritor. Miembro del consejo de redacción de las revistas *Vuelta*, *Nuevo Cine*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Plural*, fue director del "Semanario Cultural" del desaparecido periódico *Novedades* y merecedor del Premio Nacional de Periodismo Cultural en dos ocasiones. También ha incursionado en el mundo del cine como argumentista y guionista de algunos filmes de Jaime Humberto Hermosillo. Publicó recientemente *Personajerío* (2005) y *Zig Zag* (Aldus, 2005).
- **Pablo Fessel** (Buenos Aires, 1968) realizó estudios de composición en la Universidad Nacional de La Plata, de letras en la Universidad de Buenos Aires y de musicología en la Universidad Humboldt de Berlín. Obtuvo su Doctorado en Artes por la Universidad de Buenos Aires con su tesis sobre el concepto de textura musical. Actualmente es profesor de Musicología y

director editorial de la *Revista del Instituto Superior de Música* de la Universidad Nacional del Litoral.

- La compositora **María Granillo** (Torreón, 1962) se formó con los maestros Daniel Catán, Julio Estrada, Federico Ibarra y Mario Lavista, y actualmente es Doctora en Composición por la University of British Columbia en Vancouver, Canadá. Sus obras, que abarcan todos los géneros e incluye música original para teatro, cine y danza, se han interpretado en México, Estados Unidos, Canadá, Londres, Dinamarca y España, y han sido objeto de numerosas distinciones, como la Medalla Mozart 1996 y la nominación al trofeo Ariel que otorga la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
- Aunque estudió biología, **Mónica Lavín** (México, D.F., 1955) pronto se convirtió en escritora y periodista. Entre sus libros destacan *Ruby Tuesday no ha muerto* (Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen 1998), *Cambio de vías* (1999), *Café cortado* (2001), *Uno no sabe* (2003) y *La línea de la carretera* (2004).
- El guitarrista, docente e investigador **Leopoldo G. Martí** (Entre Ríos, Argentina) ha com-

puesto obras para instrumentos solistas, música de cámara y obras sinfónicas, todas ellas relacionadas con la raíz folklórica latinoamericana. Entre sus intereses se cuentan, además, la acústica musical, el flamenco y la música antigua.

- En medio de la incertidumbre más pura, **Emesto Morales Campero** (México, 1972) ha brincado de la arquitectura al diseño gráfico, y de allí ha dado el salto al vacío del arte. Entre diseños excéntricos, artes por todas partes, y la eterna chalaniza, asegura que se la pasa bomba.
- Este año celebramos el centenario del nacimiento de **Gerhart Muench**. Por tal motivo, publicamos tres poemas inéditos de este notable compositor y pianista alemán que vivió y trabajó en algún lugar de Michoacán durante más de treinta años.
- Hijo del violinista Higinio Ruvalcaba, **Eusebio Ruvalcaba** (Guadalajara, 1951) prefirió seguir el camino de las letras, pero sin escapar a las redes de la melomanía. Es autor, entre otras obras, de *Clint Eastwood hazme el amor* e *Hilito de sangre*. En 2001 publicó el libro *Con los oídos abiertos*.

<p>CHÁVEZ</p> <p>SOUTHWEST CHAMBER MUSIC</p> <p>TAMBUCO</p> <p>Música completa de cámara vol. 3</p> <p>De venta en las principales casas de música</p>	
--	---

A black and white photograph of a man with dark hair, wearing a light-colored shirt and a textured blazer, sitting at a chess table. He is looking down at the chessboard with a focused expression. The chessboard is in the foreground, showing several pieces. In the background, another person is partially visible, looking towards the camera.

PEÓN AISLADO

ENSAYOS SOBRE AJEDREZ

LUIS IGNACIO HELGUERA

PÉRTIGA

Instrumenta Oaxaca,
Fundación para las Letras Mexicanas,
Coordinación de Difusión Cultural UNAM,
convocan a

M Ú S I C A

PREMIO INTERNACIONAL JUAN VICENTE MELO DE ENSAYO LITERARIO SOBRE MÚSICA

OBJETIVO

Fomentar la creación literaria en torno a temas musicales y fortalecer los espacios editoriales para su publicación.

PREMIO

El premio, único e indivisible, consiste en un monto de **5,000 USD** (cinco mil dólares) y la publicación del texto.

BASES

- ▶ El concurso tiene carácter internacional. Podrán participar todos los escritores, con excepción de aquel lugar de residencia o nacionalidad, que en forma individual presenten un ensayo en español en torno a la música, en cualquiera de sus géneros.
- ▶ El ensayo deberá ser inédito y no premiado con anterioridad.
- ▶ Fecha límite de recepción de trabajos: 22 de octubre de 2007. No se recibirán trabajos después de esta fecha.
- ▶ Los ensayos deberán firmarse con autógrafo y enviarse en original y cinco copias a la siguiente dirección:
**Instrumenta Oaxaca, Tlaxcala 173, 1er. Piso,
Colonia Hipódromo Condasa, México DF, 06170, México.**

Para mayor información acerca de las bases e INSCRIPCIONES visita la página:

instrumenta  Oaxaca



f.l.m.

FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS



Consejo Nacional
de Cultura y Artes



Instituto
Mexicano de
Música y Escena

Gobierno del Estado de Oaxaca,
Instituto Nacional de Bellas Artes,
y la revista PAUTA

los premios:

Y L E T R A S

PREMIO INTERNACIONAL OTTO MAYER-SERRA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL

OBJETIVO

Fomentar la investigación histórica y crítica de la música de América Latina tanto en su creación, expresión, y escucha local al igual que en sus reverberaciones más allá de su ámbito cultural de origen.

PREMIO

El premio, único e indivisible, consiste en un monto de 5,000 USD (cinco mil dólares) y la publicación del texto.

BASES

- ▶ El concurso tiene carácter internacional. Podrán participar todos los autores, sin importar su edad, lugar de residencia o sus nacionalidades, que en forma individual presenten un ensayo de fondo de una investigación sobre la música de América Latina.
- ▶ El ensayo deberá ser inédito y no premiado con anterioridad.
- ▶ Fecha límite de recepción de trabajos: 22 de octubre de 2007. No se recibirán trabajos después de esta fecha.
- ▶ Los ensayos deberán firmarse con su autógrafo y enviarse en original y cinco copias a la siguiente dirección:
Instrumenta Oaxaca, Tlaxcala 173, 1er. Piso,
Colonia Hipódromo Condesa, México DF, 06170, México.

www.instrumenta.org

Instrumenta Oaxaca es un programa permanente de desarrollo musical que comprende la educación, creación, difusión y la investigación de la música. A través de estos cuatro conceptos se busca crear nuevos públicos, la promoción de talentos y la divulgación de la música.

Instrumenta Oaxaca
es un programa impulsado por:

CONVENIO DE COLABORACIÓN



UNAM

pauta



OAXACA
MÚSICA Y
CULTURA

25 AÑOS

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ARTE SONORO

MANUEL RECHA CARLES SANDOVAL
GONZALO MACIAS EMILIO LOPEZ RASCÓN
ALBERTO BLANCO
HUMBERTO BECK LUIGI AMARA
PIEZAS SONORAS DE:
MARINETTI ALVIN LUCIER MAURIZIO NANNUCCI
MAX NEUHAUS ULISES CARRION
EL ZEN JAZZ DE JUAN JOSE GURROLA
EL ARTE DE LOS RUIDOS DE RUSSOLO SIGAL ENTREVISTA A VINCE
JUAN ARTURO BRENNAN: NETASIN MUSICA Y LA MUSICA INEPTA

OCTUBRE - DICIEMBRE DE 2006

100

\$ 35.00

LECCIÓN DE MÚSICA

LA DIRECCIÓN DE ORQUESTA

El primer defecto que se observa en un director de orquesta es que, concentrado sobre todo en sí mismo, no escucha lo que está sucediendo. Por supuesto, la dirección de orquesta no es únicamente impulsar iniciativas, sino que también hay que saber recibir las que te propone la orquesta. Si no se produce este intercambio, la dirección sucede en un espacio vacío. Es fácil identificar a los directores que dirigen mecánicamente, “para sí mismos”, y que no están atentos a lo que escuchan. La segunda cosa que se observa en algunos directores aun cuando no son precisamente debutantes, es cómo entienden lo que escuchan. ¿Oyen los intervalos y, más importante aún, los errores? Por último, hay que saber calibrar la calidad del sonido que nos llega, así como los equilibrios en los acordes en que cada nota corre a cargo de un instrumento de una familia diferente y que, además, pueden estar alejados geográficamente los unos de los otros. Este tipo de escritura es típico de las obras de Webern, e incluso de Berg y Schönberg. En estos casos los músicos que están alejados entre sí no se escuchan y es tarea del director ajustar la afinación y el equilibrio.

Pierre Boulez,

La escritura del gesto, Barcelona, Gedisa, 2003.

