

pauta

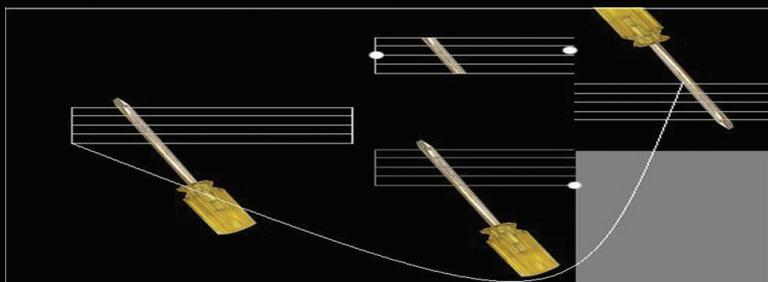
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

JAVIER GARCÍA-GALIANO: SALVADOR ELIZONDO Y LA MÚSICA

GERARD MANLEY HOPKINS: HENRY PURCELL

EUSEBIO RUVALCABA: TRÍOS

ALFREDO BRINGAS: LAS PERCUSIONES



DOSSIER JULIÁN ORBÓN

JULIÁN ORBÓN POR RICARDO DE LA TORRE,
JULIO ESTRADA, JOSÉ LEZAMA LIMA
Y VIRGILIO PIÑERA

CARLOS CHÁVEZ Y MANUEL DE FALLA
POR JULIÁN ORBÓN
BREVE EPISTOLARIO

TIRADERO
DE NOTAS:
JESÚS
ECHEVARRÍA

NOTAS SIN
MÚSICA:
B.B. KING
POR HUGO
ROCA JOGLAR

LIBROS:
JAZMÍN
RINCÓN,
DISCOS Y
MUSA INEPTA:
JUAN ARTURO
BRENNAN

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

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
María Cristina García Cepeda
Directora General

Horacio Uribe Duarte
Coordinación Nacional de Música y Ópera

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Ricardo Cayuela Gally
Director General

pauta

Director: **Mario Lavista**

Jefe de redacción: **Luigi Amara**

Consejo editorial: **Federico Bañuelos / Alberto Blanco / 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 Núm. 175, Col. Cuauhtémoc,
C.P. 06500 México, D.F. / Tel. 41 55 06 80 / e-mail: interfasecolor@yahoo.com.mx
Distribución y ventas: **Educual, 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

REVISTA PAUTA, CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL, Año XXXIII, No. 133, enero – marzo de 2015, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Paseo de la Reforma núm. 175, Col. Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06500, Tel. 4155-0680, www.conaculta.gob.mx/dgp/, interfasecolor@yahoo.com.mx. Editor responsable: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-052609561300-102, ISSN: En trámite. Licitud de Título No. 9414, Licitud de Contenido No. 2755, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Este número se terminó de imprimir el 27 de junio de 2014 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXXIII, Núm. 133, enero-marzo de 2015

SUMARIO

Presentación	3	Ricardo de la Torre	
<hr/>		Evocación de Julián Orbón:	
Javier García-Galiano		Entrevista a Julio Estrada	51
Nocturno		<hr/>	
Salvador Elizondo y la música	5	José Lezama Lima	
<hr/>		Dos poemas	66
Henry Purcell		<hr/>	
Gerard Manley Hopkins	15	Ricardo de la Torre	
<hr/>		Julián Orbón: Breve epistolario	68
Eusebio Rubalcava		<hr/>	
Tríos	17	Alfredo Bringas	
<hr/>		Las primeras obras escritas	
Julián Orbón		para ensamble de percusiones	
Dossier	21	(1930-1942)	79
<hr/>		<hr/>	
Ricardo de la Torre		NOTAS SIN MÚSICA	
El influjo de Julián Orbón en		<hr/>	
el pensamiento musical de		Hugo Roca Joglar	
Eduardo Mata	22	B.B. King; es absoluto el silencio	95
<hr/>		<hr/>	
Virgilio Piñera		Inusitada subasta de timbales	
Tres poemas	34	stradivarius	98
<hr/>		<hr/>	
Julián Orbón		LIBROS	
Mi relación con Carlos Chávez	38	<hr/>	
<hr/>		Jazmín Rincón	99
Julián Orbón		<hr/>	
Manuel de Falla	41		
<hr/>			

DISCOS

Juan Arturo Brennan **100**

TIRADERO DE NOTAS

SINFONÍAS

Jesús Echevarría **107**

LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan **110**

COLABORADORES **112**

Tercera de forros:

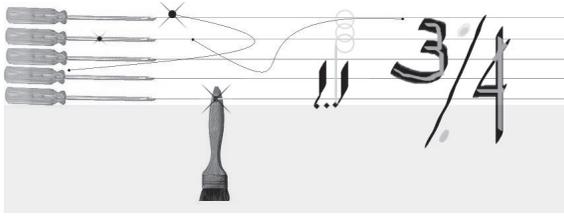
Lección de música por **José Lezama Lima**

Portada y pautas: **Armando Contreras**

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

Juan Rulfo, “Luvina”.

PRESENTACIÓN



Hace ni más ni menos que 28 años, en el lejano número 6 de esta añosa pero viva y coleante revista, ya se había publicado un homenaje al compositor hispano-cubano Julián Orbón, quien dejara una profunda huella en México gracias fundamentalmente a que de 1960 a 1963 trabajó como asistente de Carlos Chávez en su Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música. Ahora, a iniciativa del pianista y estudioso de la música Ricardo de la Torre, *Pauta* ha querido rendir un segundo homenaje a su obra musical, a su talento para la enseñanza y a su memoria y legado múltiple, centrándonos esta vez en valorar su impronta —quizás hoy apenas perceptible— en la música mexicana.

Catalogado por Eduardo Mata como “el único compositor verdaderamente hispanoamericano de su tiempo”, Julián Orbón (1925-1991) marcó de manera significativa a la generación de músicos mexicanos que tuvieron la suerte de recibir su magisterio durante el breve pero intenso periodo en que vivió en la ciudad de México: Eduardo Mata en primer lugar, pero también, desde luego, Julio Estrada. En una labor tentacular admirable, que lo lleva de la faceta de investigador al de casi detective, de la función como entrevistador al de

divulgador y aun exhumador de hallazgos, Ricardo de la Torre no sólo se limita a poner en la balanza el papel que desempeñó Orbón en la formación de ambos compositores mexicanos, sino que además nos presenta material epistolar hasta ahora inédito, localizado en el archivo del compositor que se conserva en la Universidad de Indiana, y que reproducimos por cortesía de The Lilly Library. Completan el dossier una selección de poemas de los también cubanos Virgilio Piñera y José Lezama Lima alrededor de la música, este último amigo cercano de Orbón, con quien mantendría una larga correspondencia y quien le dedicaría uno de los textos más elogiosos de su libro *La cantidad hechizada*.

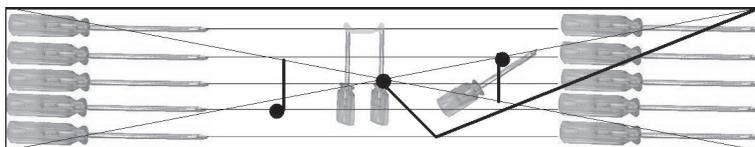
Para concluir con el filón cubano de esta nueva entrega de *Pauta*, incluimos un texto del percusionista de Tambuco, Alfredo Bringas, sobre “Las primeras obras escritas para ensamble de percusiones”. Allí defiende, entre otras cosas, que el pionero en componer obras para ensamble de percusiones el contexto de la música de concierto fue Amadeo Roldán (1899-1941), compositor franco-cubano que en 1930, con sus *Rítmicas #5 y #6*, se adelantó en un año a *Ionización* de Edgar Varèse (la obra que para muchos, sobre todo desde una visión eurocéntrica de la cultura y la música, inaugura el repertorio específicamente para ensamble de percusiones), al buscar una combinación de instrumentos típicos de la música folclórica cubana (güiro, maracas, claves, quijada de burro, cencerros, bongós, timbales cubanos, marimbula) con instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica (timbales de orquesta y bombo).

Sobra decir que este número se disfruta mejor acompañado de un buen ron y un habano.

Luigi Amara

NOCTURNO

SALVADOR ELIZONDO Y LA MÚSICA



JAVIER GARCÍA-GALIANO

“Son las tres de la mañana”, escribió Salvador Elizondo en las últimas páginas de su autobiografía precoz. “Es preciso que reitere mi amor a la noche por la quietud y la paz que trae consigo. He puesto un disco: los *Nocturnos* de Chopin. El No. 4 es particularmente significativo. No sé por qué. Las cosas inexplicables son las más significativas. Ser escritor. Este hecho pesa sobre la conciencia. Implica ya una vocación unívoca.” Pensaba que “no hay nada más bello que el último acto de *Los maestros cantores*” y refiere que aquella tarde había escuchado la sinfonía *Antártica* de Ralph Vaughan Williams. “Dice en ella que los meses y los años son nada más los hilachos del tiempo. Luego viene el viento. Luego viene el viento y lo arrastra consigo. Porque hace frío evoco en mi mente las imágenes cálidas. No tengo por qué ser explícito a estas alturas. Ya he confesado que estuve en el manicomio. Recuerdo una puerta que se abre y que se cierra azotada por el viento. Y las nubes que formaban paisajes marinos de islotes y de dunas, al regresar por la tarde a casa y mi abuela que tocaba *Für Elise*.”

En sus primeros recuerdos había un verso de su tío Enrique González Martínez: “Sobre el dormido lago está el saúz que llora” y en sus oídos resonaban “como un eco lejanísimo el batir de los tambores, el paso de ganso sobre los adoquines, la exasperación sibilante de los pifanos y el aleteo lentísimo de los largos banderines rojos que colgaban de las ventanas golpeando las fachadas lúgubres y ateridas de las casas de nuestra calle”.

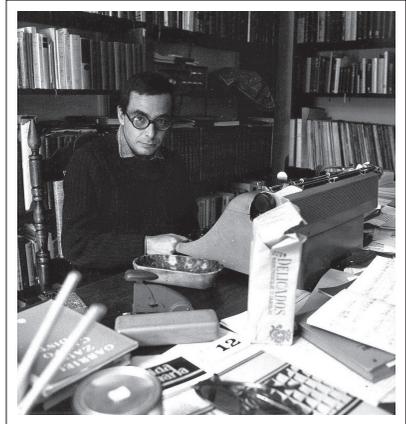
Los acordes marciales no eran los únicos que conformaban la invocación de su infancia, también recordaba que “por las tardes nos sentábamos *Schwester Anne Marie* y yo en el pretil de la ventana. Ella tocaba canciones populares en

el acordeón o en la armónica pero callaba cuando aparecían unos niños judíos que, ateridos y escuálidos, vagaban unos instantes por nuestra calle, cuando ésta estaba desierta, para que el sol, ya que no era otra cosa, alimentara sus pequeños cuerpos raquíticos. Entonces Anne Marie me azuzaba diciéndome algunas palabras al oído, y yo, como un perro faldero enloquecido, gritaba apoyado en el reborde: ¡*Schweine Juden!* ¡*Schweine Juden!* Ambos reíamos y mientras los niños pasaban ante nuestra ventana ella volvía a llevar la armónica a sus labios y entonaba con más emoción que nunca *O, du Fröhliche*".

En un artículo publicado en el periódico *Unomásuno* el martes 22 de noviembre de 1977 e incluido en el libro *Pasado anterior*, Salvador Elizondo confesaba que lo que más había hecho durante el mayor número de horas en cuarenta años no había sido trabajar, ni pensar, ni escribir, ni hacer nada; lo que más había hecho era "escuchar una estación de radio cuya sigla prefiero olvidar". Se trataba de una emisora peculiar que se preciaba de ser entonces la única en el mundo en transmitir solamente lo que llamaba "buena música desde la ciudad de México". Elizondo advertía cierta decadencia en su programación, que procedía casi toda de discos de 78 revoluciones. Se adivina que se refería a la XELA.

Se ignora, sin embargo, si el azar de esa programación radiofónica propició que la música y la noche, una noche tal vez de lluvia, se hallaran también en el origen de "ese libro que trata de muchas cosas aunque su carácter esencial es el de la descripción de una subversión interior": *El hipogeo secreto*. El personaje está "vagamente relacionado con una fotografía y una historia de teléfonos conscientes que llamaban automáticamente a los abonados. Una idea truculenta si se quiere, pero que sirve para inscribir la historia dentro de un margen enigmático. Recuerdo, por ejemplo, la descripción de un trozo musical escuchada por aquel teléfono: '...de los cornos es la premonición de un acto heroico con el que tú necesariamente habrás de simpatizar...' Terminaba diciendo: '...una alegría exaltada, irracional, pero en cierto modo también geométrica...' , después de mencionar algo así como el 'cataclismo de los sentidos' . Sí; '...el cataclismo de los sentidos... al que tú aspiras...' El personaje arroja el auricular y la comunicación se interrumpe. Se produce un momento de revelación".

La imagen de los teléfonos conscientes que llaman automáticamente a los abonados podría asemejarse a ciertas ideas musicales no tan recientes, pero también se



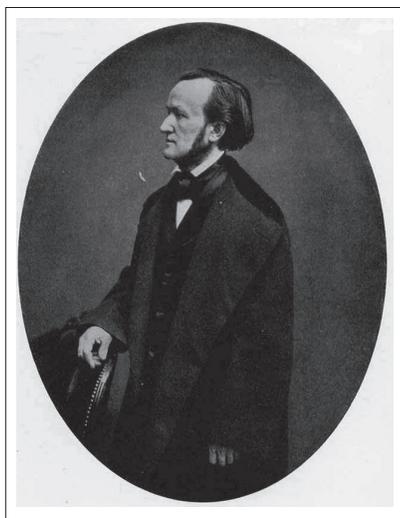
Salvador Elizondo, foto de Paulina Lavista, década de los sesenta.

alude al “adagio ese” que amplifica la noche y que parece que late con el ritmo de la sangre, 70 pulsaciones por minuto. Como las llamadas telefónicas, como la fotografía en una revista de modas, como la imagen del hombre que en un reducto improbable está escribiendo una crónica secreta, el adagio conforma, como más que una recurrencia, ese libro que no cesa de crearse, que se lee como si se estuviera escribiendo.

Una ficha extraída de algún expediente confidencial en poder de los niveles más altos de la organización, la M-1273, señala: “Salvador Elizondo. Edad treinta y tres años. Personaje ficticio del libro intitolado *El hipogeo secreto*”. Refiere asimismo que en repetidas ocasiones se ha establecido comunicación telefónica con una persona real

que dice llamarse Salvador Elizondo; un escritor que se ostenta como autor de un *tractat* cifrado en el lenguaje de la metageometría. “Esta es una grabación —dice la voz por teléfono después de una pausa—. Es altamente probable que en este momento estuvieras escuchando el *Adagio*. La parsimonia de esas cadencias que se dibujan como volutas en el continuo, que revierten sobre sí para trastocarse y convertirse ellas, a su vez, en el continuo que liga las lentísimas proposiciones del órgano ¿verdad?... Tus gustos musicales del momento delatan un estado de ánimo que frisa siempre el rompimiento violento de tu aceptación de la realidad que te habías impuesto como el principio en el que se sustentaba una manera de vivir en la que la fantasía hubiera sido un sacrilegio. Ahora te empecinas en dilucidar el enigma. Crees que basta escribir en ese cuaderno una sucesión de palabras para... Pero es más tarde de lo que tú crees.”

A pesar de que no representa uno de los elementos recurrentes de las recreaciones rituales que, como la memoria, van conformando *Farabeuf*, la música interviene en ese libro como algo más que una incidencia procedente de un fonógrafo y de un tocadiscos. “La mujer”, está escrito en la página 107, “había rozado con su mano derecha la mano del hombre que, apoyado contra el muro, cerca de la mesilla y frente al espejo, escuchaba atentamente una canción obscena que procedía de un tocadiscos colocado entre dos ventanas que dan a la calle”. En el recuento de esa imagen, que ocurre veinticuatro páginas después, “todo se suspende, menos ese sonido lento y torpe de dos tablillas que se rozan, de unas monedas que caen, en el fondo del



Richard Wagner, 1860

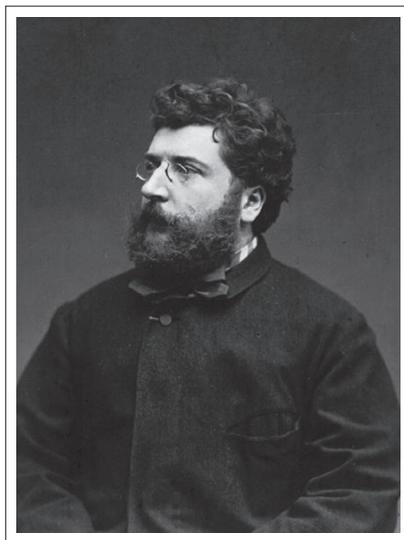
pasillo y un disco rayado que repite siempre la misma frase. Esto es, en realidad, lo que pasa”.

El doctor Farabeuf “es afecto a un tipo de música en extremo banal y muchas veces hasta obscena. Ama las viejas canciones de cabaret de su época de estudiante cuando solía frecuentar el *Chat Noir*”. Esa es la música que acaso se oirá en el Teatro Óptico de Farabeuf para darle un carácter más teatral al espectáculo, en el que la enfermera tal vez cantará una canción obscena y festiva.

En *Farabeuf* también hay “un olvido hecho con la música de un fonógrafo”.

Como M. Edmond Teste, el personaje de Paul Valéry, Salvador Elizondo creía que “el dolor es una cosa muy musical: casi se puede hablar de él en términos musicales. Hay dolores graves o agudos, los hay *andante* y *furioso*, los hay de notas prolongadas, de bajo continuo, de arpeggios, progresiones, silencios bruscos, etcétera”.

Una lección de música, sin embargo, se reveló como un designio. En su autobiografía precoz, Elizondo recordaba una tarde en la que caminaba con uno de sus amigos de adolescencia después de la lluvia cuando, de pronto, oyeron, “saliendo de una ventana entreabierta, una música de piano tocada con la impericia y el encanto que hacen ciertas músicas, como la de Chopin, inolvidables, más que cuando las ejecuta un gran virtuoso. ‘Ven — me dijo en voz baja mi amigo tomándome del brazo —, vamos a acercarnos para ver quién está tocando’. Empezaba a anochecer y sigilosamente nos aproximamos al alféizar de la ventana. A través de los visillos sólo pudimos discernir la silueta de espaldas, de una joven rubia que se afanaba sobre el teclado de un gran piano de cola. ‘Ahí tienes — me susurró al oído —; este es un momento de plenitud’. Sus palabras hacían una vaga referencia a algún tema de carácter literario que habíamos estado discutiendo durante nuestra caminata. Pero para mí, aquel espectáculo que se refería más a mi emoción que a mi incipiente sensibilidad poética, me revelaba súbitamente un mundo pletórico de esa belleza diáfana que solamente podemos concebir al margen del deseo. No eran las formas las que alentaban detrás de aquel cortinaje de terciopelo recogido hacia el marco de la ventana, no era la silueta discernida a través de los visillos de manta de cielo



Georges Bizet, 1875

ni los sonidos que emanaban hacia la calle lluviosa desde aquel enorme piano, era más bien el reflejo de mi propia mirada que golpeaba el oro de aquella cabellera con un sentimiento que nunca antes había experimentado. Al poco tiempo conocí a esa muchacha. Se llamaba Silvia”.

No por azar, un método de piano le confirió título a uno de sus guiones cinematográficos: *El método Czerny*. La película comenzó a filmarse, pero Elizondo suspendió definitivamente el rodaje porque un supuesto amigo suyo, apodado *La Bruja*, al que había invitado para que codirigiera con él el filme, se había reservado las secuencias esenciales, asignándole a Elizondo las circunstanciales.

Como en *El hipogeo secreto*, en el principio de ese guión hay también una llamada telefónica, en la cual una desconocida con acento francés citaba a Salvador Elizondo en un café de chinos, el café Conde, junto al cine Bucareli, en el Distrito Federal mexicano. Se trataba de una vieja de anteojos ahumados y dentadura postiza, que lo esperaba arrellanada en una de las mesas de “caballeriza”. Quería contarle su vida, pero lo confundía; lo llamaba “querido señor Poniatowski”. Algo de esa historia puede hallarse acaso en “Intento de cuento”, uno de los textos contenidos en *Mar de iguanas*. “Tenía la voz y la enunciación de una gran dama. En cierto modo lo había sido. Pertenecía, según me dijo, a una de las grandes familias francesas de México —conservas alimenticias— que había tenido que salir de México, en condiciones por demás precarias, con la ayuda de un abogado mexicano que se ofreció a ayudarla en su huida. El caso es que la madre acabó casándose con el abogado en alguna estación del trayecto. Llegados a París ellas (madre e hijas) lo mataron, lo cortaron en pedazos, lo empacaron en un cesto para vajilla y lo llevaron a la Gare du Nord para enviarlo a la *consigne* de Nancy Gare. El caso es que fueron descubiertas y se les hizo un proceso. Un día nos cruzamos en el Palais de Justice con Landrú, me dijo madame C., y de una bolsa de rombos sintéticos sacó un legajo, contenido el todo en la mitad de un método *Czerny* para piano.

“—Soy profesora de piano en la casa de la princesa P., me dijo mostrándome recortes de periódicos de la época *l’Intransigeant*, en los que aparecía con su madre y esos abogados barbones y cejudos”.

También puede adivinarse una alusión musical en el título de “*Ein Heldenleben*”, el relato que conforma *Camera lucida*, en el cual un recuerdo escolar se convierte en una trama literaria, que abunda en circunstancias históricas de la segunda guerra mundial, las cuales inciden en el destino inmediato de un estudiante de la Deutsche Oberrealschule zu Mexiko. Sin embargo, el texto no repara en Richard Strauss. Con la ironía lúcida e inexorable que le era natural, Elizondo evocaba que mientras el ruso Kirov recibía los empujones, los jalones, los puñetazos, las patadas de sus compañeros de clase, en los altavoces del patio del colegio se oía obviamente la “cabalgata” de *La Valquiria* de Richard Wagner. Las reiteradas “cargas brutales



Gustav Mahler en compañía de Alma, María Moll, el director de orquesta Oskar Fried, Anna Moll (la suegra de Mahler) y su hija Anna, 1910.

adquieren ritmo y sentido, acoplándose a la música, hasta que el ruso se derrumba exánime contra el marco de la puerta y cae sentado como un pelele.”

Salvador Elizondo detiene su evocación del ruso, “pues solamente a expensas del efecto literario musical tan trabajosamente conseguido líneas arriba podría yo seguir adelante con el relato de los otros dos encuentros que tuvimos en la adolescencia y en la juventud. Pongo su imagen en suspenso: enjugándose las narices sangrantes con la manga de la camisa, a los encabalgados acordes de la música heroica”.

La música también puede ser deplorable. Un instrumento, una guitarra en una peluquería, por ejemplo, puede importar una amenaza. Un “instrumento resbaladizo y recurrente, como un huso, que huele a latón oxidado y a saliva seca y que produce un sonido estúpido, triste y sobreamónico” se halla en el principio de uno de los textos de *El retrato de Zoe y otras mentiras*: “De como dinamité el Colegio de Señoritas”. Se trata de una invención de Herr Hohner: la armónica, con la que las pupilas del Colegio de Señoritas decidieron acrecentar la infamia de sus uniformes grises, sus

ejercicios gimnásticos, sus dientes de sarro verde y su acné católico. La formación de una orquesta de armónicas integrada por ochenta alumnas incitó a Elizondo a denostar un instrumento abominable y a imaginar “holocaustos wagnerianos”, haciendo del humor un arma letal.

Elizondo tampoco prescindía de eso que llaman “música popular”, lo cual, en ocasiones, derivó en un dilema. En “La televisión como filosofía del espíritu”, otro de los artículos publicados en el periódico *Unomásuno* y que conforman *Pasado anterior*, refería que la transmisión simultánea en dos canales de televisión había propuesto “dos extremos de un mismo género: mientras un canal transmitía el homenaje al Samurái de la Canción, otro canal transmitía *Las bodas de Fígaro*.” A pesar de que había sido compañero de su hijo en el 3º C, en el Colegio México, en 1942, y su voz le era familiar, no conocía el rostro de Pedro Vargas. “La transmisión de su concierto —escribió— actuaba sobre mi memoria más que sobre mi oído. Revivía, en el recuerdo, esa época de la apoteosis de la sinfonola y del altavoz musical en las plazas de pueblos y ciudades de México, cuando en el gusto popular privaba todavía el placer del canto más que la admiración por los cantantes. Imaginaba las indecisas manipulaciones de la perilla y las idas y venidas de un canal a otro que, como yo, estarían haciendo mis amigos melómanos, vacilantes entre la evocación nostálgica de los momentos trémulos de la juventud y la contemplación de una obra maestra. La música de Rodrigo decididamente no es mi debilidad, así que cuando Pedro Vargas ofreció, mejorando mucho el original, su versión vocal de *Aranjuez*, ese Joyce que también todos llevamos dentro me hizo cambiar definitivamente al canal de Mozart.”

Como Joyce, Elizondo también se imaginaba como un cantante de ópera. No sin ironía, creía que se trataba de su vocación más intensa, cultivada minuciosamente en el fondo secreto de sus sueños de gloria. “Son proverbiales”, escribió en “Vocaciones frustradas”, “su falta de oído musical y su voz excesivamente nasal. No obstante eso, en los sueños se veía (y se sabía) poseedor según sus preferencias momentáneas, sus lecturas o sus audiciones recientes, de un repertorio muy vasto, principalmente del género italiano, y de un registro que abarcaba toda la gama de la voz masculina. Para quienes hemos tenido el privilegio de escucharlo en sueños no cabe la menor duda de que consiguió algunas interpretaciones memorables”.

Un sueño puede contener otro sueño. Como cantante de ópera, Salvador Elizondo se evocaba imaginariamente en el papel de don José consumando “la lidia de la Carmencita en los patios de la plaza de toros de Sevilla... a navajazos”. Sus recuerdos ficticios de torero culminaban cuando, con el nombre de Juan Gallardo, lidiaba el toro ‘Bocanegra’ de Miura, el cual había matado a su padre y al que espera impasible con el capote desplegado. “En el momento de iniciar el lance el Eterno Femenino lo distrae en la altura del tendido: la Carmencita (invariablemente interpretada en

sus sueños por Rita Hayworth), con mantón de Manila y vestido chiné, le arroja una mirada de puñales y alzando el chato de amontillado lo besa en el borde y parece susurrarle: ‘¡Te quiero niño’e mi arma!’ A la mitad de la suerte ‘Bocanegra’ se le cuelga por la izquierda y lo prende en el escroto. Usted y su capote dibujan una larga cordobesa por los aires. De la plaza se eleva un gemido unísono. Alcanza a oír el rechinado característico de los taponos esmerilados, el cloroformo, el yodo y el lisol se convierten en romero, azahar, jazmín. Pocas horas más tarde, en la noche sevillana, resuena la copla:

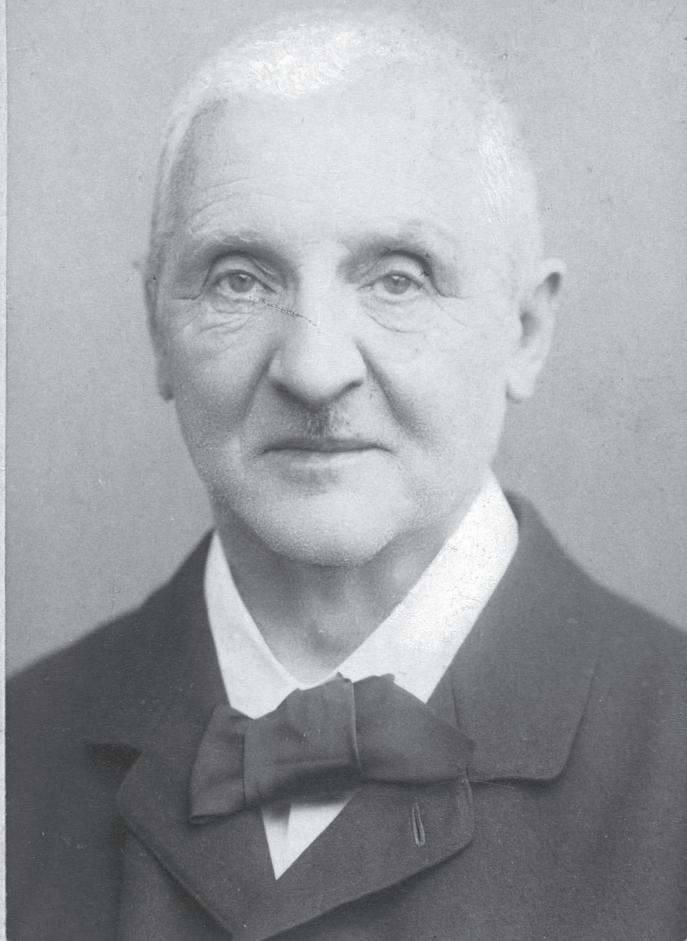
Los toritos de Miura
ya no tienen miedo a na’
porque ha muerto Juan Gallardo
que era er que mejó matá...”

La música puede propiciar y determinar en algo no sólo el recuerdo y el olvido; también puede convertirse en escritura. Algunas de las clases que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM acerca de la relación entre Edgar Allan Poe y el simbolismo francés, inducían a Salvador Elizondo a conjeturar sobre las diferencias en la medición del verso inglés y del verso francés. Creía que “para rescatar la música de esas lenguas sería preciso un sistema común de *notación*. O sea el sistema que hubiera tenido que ser común para que la influencia pudiera pasar desde Baltimore hasta París”.

Los experimentos de métrica que, hacia finales del siglo XIX, ensayara en Dublín el sacerdote jesuita Gerald Manley Hopkins, los cuales desesperaban a sus superiores, le revelaron a Elizondo indicios asombrosos de las posibilidades musicales de la palabra. Hopkins se dedicó en su poesía a intentar la alianza del sonido y del sentido. La fascinación por los hallazgos del jesuita irlandés lo indujeron a traducir *El naufragio del Deutschland*, lo cual no sólo representó la recreación de los experimentos de Hopkins, sino una forma de proseguirlos en español.

Fue su experiencia como traductor la que pareció corroborar una noción que sospechaba, “muy especialmente en lo que se refiere a la prosa: la de que ésta *fluye* a diferentes velocidades y de que existe un mecanismo, tal vez de estilo o de prosodia, mediante el que es posible regular, aumentar o disminuir la velocidad textual”, confesó en uno de los artículos publicados en 1992 en el periódico *El Nacional*, que derivaron en el libro *Estanquillo*. “De lo que he traducido creo que el texto más veloz es *La mendiga de Locarno* de Von Kleist: unos trescientos años en cuatro páginas; el más lento *Por el Canal de Panamá* de Lowry —exasperante.”

Durante cuarenta años trabajó a ratos en una traducción que le parecía “un compuesto de velocidades vertiginosas acomodadas en canon como las fugas de Bach.



A. Haber

WIEN

Anton
Bruckner,
Biblioteca
Nacional
de Austria.

El efecto es impresionante”. Esperaba poder conseguir en español “esa alternancia armónica del paroxismo y la catatonía y mantenerme fiel a la *velocidad* del original inglés de *Revolt of the Tartars* de Thomas De Quincey”.

Como un guiño no exento de ironía, también tradujo para la revista *S.Nob*, que él dirigía, la primera página de *Finnegans Wake* de James Joyce, que incluyó en el libro *Teoría del infierno*. En sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Elizondo incitaba a leer ese libro aunque no se supiera inglés porque no se trataba de un libro para entenderse, sino para leerse, por el placer de ese idioma creado por Joyce, que acaso se asemeja a la música.

En 1978 recordaba que hubo un tiempo en el cual era más conocido por sus excentricidades que por sus realizaciones. Una de las que más ridiculizaban sus amigos era su gusto por la música de Gustav Mahler, poco conocida entonces en México “y a la que declararon cursi, trasnochada, simplona, repetitiva, acartonada y hasta ‘milonguera’. Con los años, poco a poco, casi imperceptiblemente, la música de Mahler se fue generalizando en el gusto público. No se concebía una ‘buena discoteca’ sin las sinfonías y los ciclos de canciones. Entre nosotros ese gusto tuvo su expresión culminante en la espléndida versión que dirigió Eduardo Mata a la orquesta de la Universidad de la segunda sinfonía, hace unos diez años. Quién iba a decir que un poco después no solamente esa música sino también su autor caerían en las garras del ‘exquisito’, del ‘Príncipe de los Cineastas’, del populista aristocrático de la *elegancia, raffinatezza* y *sottigliezza* que, por un procedimiento que se diría típicamente mexicano de ‘mescolanza’ los convertiría a los dos en personajes de una novelita de Thomas Mann, confiriéndoles con ello —por la magia del cinematógrafo— su certificado de vulgarización... ¿*sexual*? completamente ajena a las intenciones literarias de su autor”.

Quizá la película *Muerte en Venecia* propició que Elizondo no sólo abjurara de la música de Mahler, sino de Luchino Visconti, sobre el cual había escrito un estudio publicado en 1963 en los Cuadernos de Cine de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, y al que terminó por considerar “uno de los artistas de veras cursis de nuestro tiempo”. Le concedió la razón a sus amigos, por lo que finalmente juzgó que “Mahler es ramplón, aburrido, *Schmakzmusik, petit four*, merengue, insoportable calabaza en tacha de la música. Ha sido víctima de la exquisitez de su promotor cinematográfico”. Desechó a Mahler de su gusto musical radicalmente, pero adoptó “otro favorito al que le auguro, ¡*helas!*, una suerte tan triste como la de su predecesor: Anton Bruckner”.

También a Bruckner lo oía en la radio. Una noche advirtió que había escuchado su quinta sinfonía 543 veces. Corroboró sus cálculos y decidió que ya había oído suficiente música. Entonces apagó la radio.

GERARD MANLEY HOPKINS

HENRY PURCELL

Traducción de Alberto Girri

El poeta hace votos por el genio divino de Purcell y lo alaba porque en tanto que otros músicos han dado expresión a las modalidades del espíritu humano, además de eso él expresó con notas la configuración y la especie misma del hombre tal como fueron creadas en él, y en general en todos los hombres.

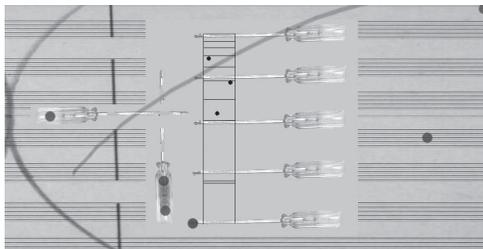
Que la paz haya descendido. Oh, que haya descendido, sobre un tan querido para mí, tan archisingular espíritu como el que palpita en Henry Purcell, desde larguísimo tiempo difunto, desde entonces separado, con la revocación de la carnal sentencia que aquí pesa en contra de él, reo de herejía.

Ni turbación en él ni significación, fuego orgulloso o temor sagrado, o amor o piedad o cuanto las dulces notas de otros podrían nutrir me afectan; es el rostro oculto el que me encuentra; es la representación de su yo propio, su yo abrupto que tanto fuerza, tanto colma el oído.

¡Oh, dejad que con sus tonadas angélicas me eleve, me abandone!
Solamente posaré la mirada en sus marcas, extrañas lúnulas, su plumaje
salpicando debajo de las alas: como un gran pájaro de tempestades,
cuando da vueltas por la playa purpúrea de truenos,

emplumado de truenos purpúreos, si una borrasca de triunfales nubes alas
esparce alrededor de una sonrisa colosal de él, que sólo contempla
el movimiento, agita la fresca brisa de la maravilla en nuestros sentidos.

TRÍOS



EUSEBIO RUVALCABA

Para Elena Cabello, y a la memoria
del maestro Armando Luna Ponce

I

Los tríos están en todas partes. En aquellas tres estrellas que conformaban la estela de los Reyes Magos, y que en enero los papás les señalaban a los hijos acuciosos. En los puntos suspensivos —signo puntual de la gramática— que dejan una idea en el aire, como volando en la bóveda celeste. En la punta de la flecha con sus dos extremos a los lados, y que de sólo verla uno se la imagina surcando el viento rumbo al corazón de un hombre. En la regla de tres, que permite ahondar en los secretos de la caverna de lo insondable. En esos tres aviones que en forma de punta cortan el cielo, durante los desfiles militares, y cuyo solo estruendo provoca estupor.

Pero también en los tríos amorosos, que incontables veces permiten salvar la vida a matrimonios extraviados. En el tercer hijo que dota de feliz equilibrio —como quería Mendelssohn— a los maridajes que consienten más de la cuenta a los dos primeros. En la jauría de tres perros que viene en sentido opuesto, y que el sensato prefiere esquivar. En los tres bolígrafos —negro, azul y rojo— que el mesero trae en el bolsillo superior de su camisa. En los tres colores patrios, que incontables banderas combinan: verde, blanco y rojo; azul, blanco y rojo; amarillo, café y rojo.

Signo que Carl Jung adoptó como tema de estudio, los tríos de tres —¿habrá tríos de dos, o de cuatro? seguramente que sí para otra matemática—, estos tríos convencionales y previsibles se filtraron en la música.

¿Qué sería del feliz arte si no existiera esta mixtura? Dotación amable por antonomasia —menos áspera que el cuarteto de cuerdas, más dulce que la sonata para



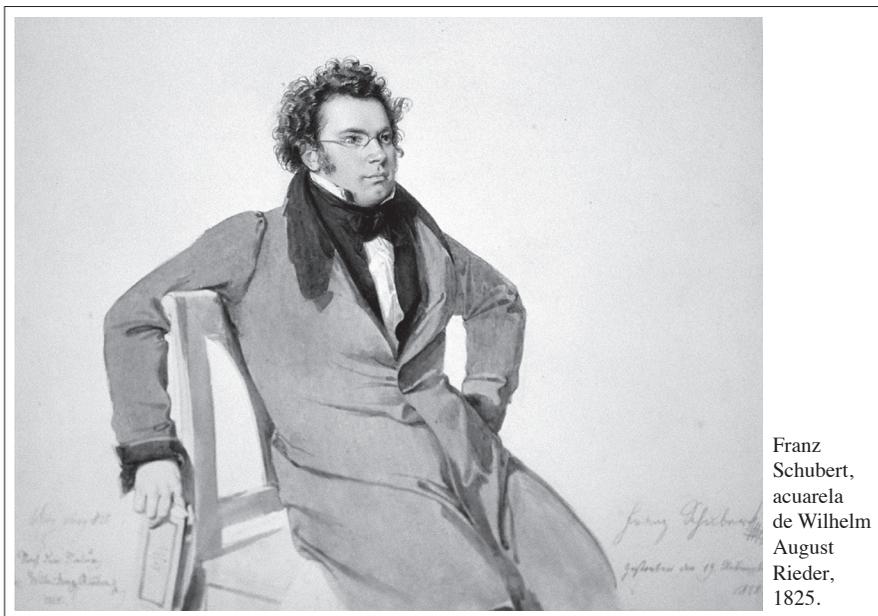
Haydn
tocando
cuartetos,
óleo
anónimo,
ca. 1790.

violín y piano, más rica en su timbre que la sonata para violín solo, o para piano también solo —, si no es exagerada la hipérbole —no hay hipérboles que no sean la mar de exageradas, de lo contrario no serían hipérboles—, poco habría aportado la música a la parcela espiritual del hombre de no existir el trío. Sobre todo del llamado trío de piano —porque bien que existe el trío de corno, piano y violín, o el de clarinete, piano y violín, o el de violín, viola y violonchelo. En fin. Los tríos socorridos para piano, violín y violonchelo. Un tema en el que vale la pena abundar. O un tema que vale la pena abultar —como el lector lo decida.

II

Y como suele acontecer, los viejos alguna vez jóvenes dan los primeros pasos. El nombre de Haydn ilustra esta idea peregrina. Cuando los países imperialistas se disputaban a espada las naciones que habrían de hacer suyas, Franz Joseph Haydn creaba tríos tan soberbios como el de Mi mayor, o el de Fa sostenido menor, o el inequívoco de Mi bemol mayor. Tríos que abrían horizontes a compositores que venían compitiendo en el maratón de la música, como Beethoven y Schubert.

Y mientras los soldados obedecían órdenes de muerte y destrucción, Mozart tallaba —exactamente como un alfarero sus humildes piezas— los tríos en Si bemol



Franz Schubert, acuarela de Wilhelm August Rieder, 1825.

mayor K 502, o el inolvidable en Sol mayor K 564. Cosa que hacía a la vista de todos. O en la intimidad más inexpugnable. Le daba lo mismo. Mozart hizo del acto de componer, un banquete que compartir.

De ahí —y como siempre sucede hablando de música— la historia da un brinco hasta Beethoven. De pronto la música se desparramó por el mundo. El mundo se inundó de música. Y la gente aficionada al asombro y la estupefacción tuvo oídos para el trío en Do menor, o para el trío en Re bautizado como “Fantasma”. Que el autor fuera sordo le imprimía una dosis de fascinación morbosa al acontecimiento.

De la fuerza inexorable de Beethoven, tomó aire Franz Peter Schubert. Y ahí están sus dos tríos para confirmarlo: el número 1 en Si bemol, y el número 2 en Mi bemol. Pero no son tríos que se destaquen por su avasallamiento, sino por una extraña combinación de vectores opuestos: dulzura vs. coraje, ternura vs. brío. Tríos que ponen a prueba —como todas las grandes obras— el nerviosismo de los intérpretes. Que no es decir cualquier cosa.

III

Pero, ¿y qué acontecería si intentásemos agrupar según un criterio geopolítico la producción de trío? Porque está visto que los compositores crean impelidos no nada

más por esa parte sustantiva que se llama la pasión, el sentimiento, sino también por factores de índole política. De ahí las escuelas nacionalistas.

Sólo así se entiende la tragedia de los tríos checos (léase Smetana, Dvorák, Suk, Novák). La exquisitez de los tríos franceses (piénsese en Fauré, en Ravel, en Chausson, en D'Indy). La sobriedad e intensidad de los tríos alemanes (considérese a Brahms, a Schumann, a Mendelssohn, a Fanny Mendelssohn, a Klara Schumann). La fortaleza infausta de los tríos rusos (cavílese respecto de Glinka, Rimski-Korsakov, Chaikovski, Arenski, Taneyev, Rachmaninoff; o bien de Shebalin y Shostakovich. Y eso para no mencionar al inmenso Babadzhanian). Imposible pasar por alto los briosos tríos de autores españoles (Turina y Granados, para no ir más lejos). O de plano húrguese en los inclasificables César Franck o Edward Grieg. Que dotaron a la música, en lo que al género del trío se refiere, de sobria brevedad.

IV

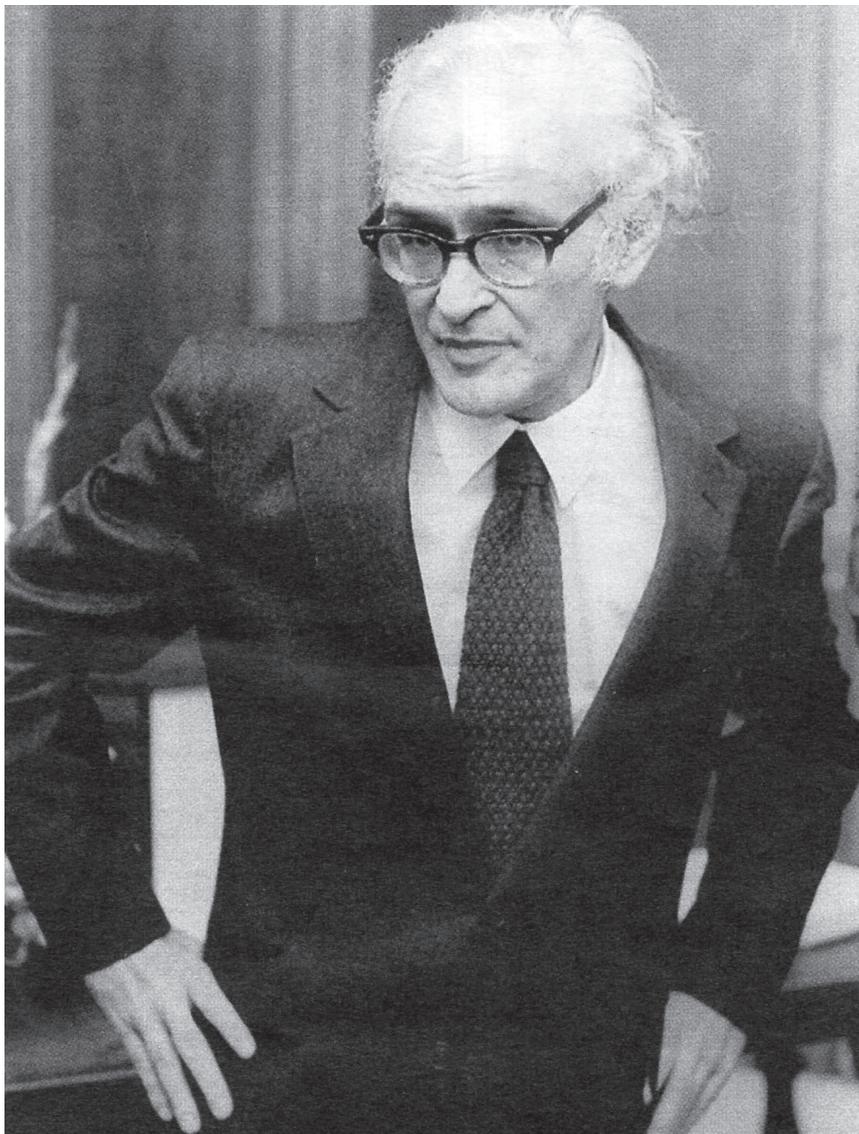
Estas líneas —de suyo incompletas— estarían doblemente incompletas de no aludirse a la interpretación. No son muchos los tríos —vigentes o no, da igual— que marcaron una forma de tocar, engendraron escuchas y provocaron polémica. Baste recordar al Trío Oistrakh, al Trío Borodin, al Trío Israel, al Trío Wenderer, al Trío Beaux Arts, al Trío Lowenthal. Y al efímero trío integrado por el violonchelista Pablo Casals, el violinista Jacques Thibaud y el pianista Arthur Rubinstein.

Pero México también ha dado lo suyo. En cuanto a los compositores de tríos, ahí está el maestro Manuel M. Ponce con su *Trío romántico*. Y en lo que se refiere a los intérpretes —aquellos maestros de mano trémula—, viene a la memoria el Trío México. Conformado por el violinista Manuel Suárez, el pianista Jorge Suárez y el violonchelista Carlos Prieto, constituían un plantel con arrojo y soltura. Quien esto escribe, los escuchaba cada vez que le era posible. Se presentaban con frecuencia. El éxito estaba asegurado. Su repertorio era tan vasto como novedoso, aunque iban de lo clásico a lo moderno con una facilidad inaudita. Les escuché lo mismo Smetana —mucho mejor interpretado, en vivo, que con el trío Beaux Arts—, que Mozart, Shostakovich que Brahms. Sesiones de verdad memorables. Alguna vez se lo comenté al ya finado Manuel Suárez, y simplemente soltó una sonora carcajada.

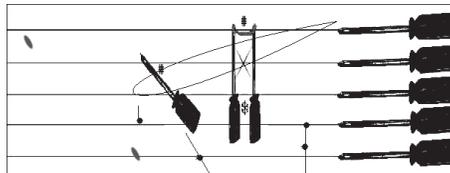
Epílogo

A la hora del apacible reposo, cuando el sueño acomete con toda su gravedad, tener un trío a la mano obliga a la sensatez y a la quietud.

DOSSIER JULIÁN ORBÓN



EL INFLUJO DE JULIÁN ORBÓN EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE EDUARDO MATA



RICARDO DE LA TORRE

En más de una ocasión, el notable director mexicano Eduardo Mata (1942-1995) se refirió a Julián Orbón (1925-1991) como el único compositor verdaderamente hispanoamericano de su tiempo, aludiendo a la “absoluta integración estilística de su música con los elementos más puros de ambas orillas del Atlántico”.¹ Lo que Mata quiso decir, según aclaró años más tarde el mismo Orbón, era que “estas dos culturas se unen en mi obra de una manera que no se encuentra en la música de ningún otro compositor. Eso no quiere decir que sea buena o mala. No es más que un hecho y es el resultado de mis variados antecedentes”.²

Esos antecedentes marcarán la obra de un compositor cuya evolución estilística se desarrolla de manera particularmente cercana a sus circunstancias biográficas. Nacido en Avilés, Asturias; Orbón fue hijo del pianista español Benjamín Orbón (1879-1944), fundador del Conservatorio Orbón de La Habana, y de la cubana Ana de Soto. Pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en Asturias —donde su madre muere cuando Orbón cuenta con apenas siete años de edad—, y fue llevado por su padre de forma definitiva a La Habana en 1940, sitio donde completó su formación musical.

Estas dos raíces, presentes en su vida y su producción musical, se extendieron también a su labor docente, cuya etapa más significativa tuvo lugar en México, cuando Orbón trabajó como asistente de Carlos Chávez en su Taller de Creación

¹ Eduardo Mata, “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón”, *Pauta*, vol. 6, núm. 21, ene.-mar. 1987, p. 34.

² John Ardoin, Notas para el disco compacto *Tedd Joselson plays Manuel de Falla & Julián Orbón*, Olympia OCD351, 1989, p. 17.

Musical en el Conservatorio Nacional de 1960 a 1963. Fue ahí donde conoció a un grupo de jóvenes compositores entre los cuales destacan dos nombres con los que Orbón estableció una relación particularmente significativa y duradera: Eduardo Mata y Julio Estrada. La profunda huella que sus enseñanzas dejaron en estos dos personajes, fundamentales para entender la escena musical mexicana en la segunda mitad del siglo XX, debería ser razón suficiente para que se le conociera más en México.

Cuán relevante fue la figura de Chávez en la formación y la carrera de Eduardo Mata es un hecho conocido; sin embargo, se sabe menos de la influencia —igualmente importante— que ejerció Orbón sobre el novel compositor y director mexicano en su paso por el Taller. Poseedor de un profundo conocimiento de las tradiciones musicales de su doble origen, Orbón amplió el panorama del joven Mata dándole a conocer la antigua tradición de la música española, la riqueza de la música latinoamericana, y las interacciones entre ambas. Mata incluso atribuye a Orbón su valoración de la música vernácula mexicana:

Aprendí a apreciar el folclor mexicano a través de un extranjero: Julián Orbón, que fue [...] una de las primeras personas que despertó en mí el interés por profundizar en la investigación folclórica y por aprender a apreciar la importancia del acervo tan formidable que hay no sólo en México sino en Latinoamérica y, por supuesto, la influencia capital que tiene el mundo hispánico en todo ello y cómo sin lo hispánico esta creación vernácula no existiría.³

Este último punto resulta de trascendental importancia para el joven compositor. Es a través de Julián Orbón que Mata pudo “racionalizar la parte importantísima que todos llevamos dentro de herencias hispánicas”.⁴ Más tarde, sus múltiples actuaciones en España y el contacto con músicos españoles como el pianista Joaquín Achúcarro, además de su matrimonio con la madrileña Carmen Cirici, desempeñaron seguramente un papel importante en su asimilación del mundo hispano.

La curiosidad intelectual del joven Mata recibió de Orbón un impulso fundamental; Mata destacaba las cualidades humanísticas de Orbón y su interés en que los estudiantes se formaran una cultura completa y se plantearan, en palabras de Julio Estrada, “las dudas fundamentales”.⁵ A lo largo de su vida, Orbón se convirtió, además de mentor, en un amigo cercano y muy preciado para Mata. En sus palabras:

³ Elvira García, “Le fascinaba volar”, *Pauta*, vol.14, núms. 53-54, ene.-jun. 1995, p. 8.

⁴ Leonora Saavedra y Mario Lavista, “En pos del lenguaje: Una entrevista a Eduardo Mata”, *Pauta*, vol. 2, núm. 6, 1983, p. 71.

⁵ Sofía González de León, “Testimonio sobre Julián Orbón. Entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. 6, núm. 21, ene.-mar. 1987, p. 46.



De izquierda a derecha: Humberto Hernández Medrano (?), personaje no identificado, Eduardo Mata, Barbara Chasson, Julián Orbón, Carlos Chávez, Tangui Orbón, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor y Julio Estrada (?), ca. 1961. Foto cortesía de The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

Orbón era el asistente en el Taller de Composición de Chávez. Pero era mucho más que eso. Julián era un amigo que nos llevaba por un camino muy diferente en cuanto a preferencias musicales y artísticas en general, en cuanto a la actitud frente a la música y frente a la vida. [...] Chávez era un obsesionado por el trabajo; él creía que la única forma de poder triunfar era obsesionándose por una sola cosa. Así pues Orbón en ese momento fue un contrapeso muy importante y un complemento de Chávez.⁶

El impacto de Orbón fue tan profundo que:

Cuando se fue de México después de estar con nosotros dos años en la clase de composición, para mí constituyó una tragedia tan grande que tuve que bus-

⁶ Saavedra y Lavista, *op. cit.*, p. 71.

carlo en Nueva York para retomar los hilos de la infinita trama que nos había descubierto, y entonces se desarrolló una amistad entrañable que se prolongó hasta el fin de su vida.⁷

En efecto, al volver de ese viaje a Nueva York, Mata describe en una cándida carta a Orbón, fechada en 1963, el efecto de su ausencia en México:

Por otro lado, el hecho de no tenerle a usted cerca, porque quizá no se dio cuenta nunca qué tanta influencia ha tenido en mi vida, fue y sigue siendo un golpe muy duro; la vida en el Taller ya no es ni remotamente lo mismo, el maestro viene poco, su tono impersonal o de 3^{era} persona me deprimió muchísimo al llegar de N.Y. y me sigue deprimiendo un poquito. Ud. siempre tenía algo para cada uno de nosotros aunque lo dijera en 3^{era} persona. Establecimos un contacto humano, que por lo menos para mí, fue una revelación, nunca pensé en la posibilidad de acercarme al mundo maravilloso de un hombre tan grande en todos sentidos como Usted y colindar este acercamiento intelectual apenas perceptible con la amistad más entrañable y fructífera de toda mi vida.⁸

Estas palabras, de un joven de veinte años al maestro recientemente perdido, dan testimonio sobre la importancia de Orbón en su desarrollo musical y personal. La evolución de la relación entre ambos puede seguirse, parcialmente, a través de algunas cartas que se conservan entre los papeles de Orbón en la Lilly Library de la Universidad de Indiana. A través de estas cartas sabemos de los detalles sobre la ejecución de algunas obras y también de asuntos extramusicales: Mata, por ejemplo, ayudó a Orbón a conseguir visas de tránsito para que algunos de sus familiares salieran de Cuba a finales de los años sesenta.⁹

Durante su estancia en México y probablemente estimulado por el contacto cercano con Chávez, Orbón codificó su pensamiento sobre la esencia de la música iberoamericana en un ensayo titulado *Tradición y originalidad en la música hispanoamericana*.¹⁰ Las ideas de Orbón tuvieron su efecto en la concepción de Mata sobre la música de estas regiones, particularmente la noción de que fue en España

⁷ Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México, Siglo XXI Editores, 2001, p. 369.

⁸ Carta de Eduardo Mata a Julián Orbón conservada en los archivos de este último en la Universidad de Indiana. Por cortesía de The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

⁹ Cartas de Mata a Orbón fechadas en agosto de 1967 y enero de 1968 y conservadas en dicho archivo.

¹⁰ Este texto está incluido en la colección de ensayos escritos por Orbón titulada *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Víctor Batista (ed.), Madrid, Colibrí, 2002, pp. 50-61.

donde la variación instrumental se consolidó como forma musical; además de la idea —estrechamente relacionada— de que el concepto germánico de elaboración y desarrollo de motivos, o el uso de las grandes formas, resulta ajeno al mundo musical iberoamericano; convicciones que Mata mantuvo a lo largo de su vida.¹¹

Las repercusiones de estas experiencias están presentes en su labor como compositor y como intérprete; los *Aires sobre un tema del siglo XVI*, que Mata compuso para la inauguración del Museo Nacional del Virreinato en 1964, surgieron directamente del universo que Orbón le reveló: “el mundo modal, la polifonía española, el Cancionero de Pedrell [...] cosas que él amaba y que nos enseñó a amar a nosotros”.¹² La influencia de Orbón en esta obra se manifiesta en una atmósfera arcaizante conseguida por medio del uso de la modalidad; la elección de la canción *Tres morillas me enamoran en Jaén*, tomada del *Cancionero de Palacio* —colección referencial para Orbón—; y sobre todo, en el empleo del tipo de variaciones —en la tradición renacentista española de las *diferencias*—, que representó una constante en la producción de Orbón (específicamente en sus cuatro *partitas* compuestas entre 1963 y 1985), y que emparenta esta obra con, por ejemplo, el *Conductus* de las Tres Versiones Sinfónicas del compositor hispano-cubano.¹³

En la faceta de Eduardo Mata como director, el influjo de Orbón se aprecia, sobre todo, en sus interpretaciones de la música española y de Manuel de Falla en particular. El gran compositor español fue para Orbón un auténtico padre espiritual y una de las influencias más importantes en su juventud. Orbón escribió un ensayo sobre Falla poco después de la muerte de este en 1946,¹⁴ y en sus años juveniles interpretó en Cuba esa obra capital para la música española del siglo XX que es el *Concierto para clave y cinco instrumentos*. En su prólogo para una compilación de ensayos escritos por Orbón publicada bajo el título de *En la esencia de los estilos*, Julio Estrada ha observado que entre los compositores del siglo pasado, solamente Orbón y Maurice Ohana supieron continuar de manera original (aunque desde perspectivas muy distintas), el camino señalado por el maestro gaditano.¹⁵

Mata tuvo contacto con esta tradición a través de diversas fuentes. No debemos olvidar que Rodolfo Halffter, otro de sus maestros, estuvo en contacto directo

¹¹ Estas ideas, repetidas por Orbón en el ensayo sobre las sinfonías de Carlos Chávez que acompaña a la grabación de Mata, fueron expresadas por este último en varias ocasiones. Tanto Mata como Orbón veían en Chávez y Villa-Lobos a las excepciones más notables.

¹² Saavedra y Lavista, *op. cit.*, p. 71.

¹³ El tratamiento que hace Mata de la canción original y la voz solista, así como el uso de un reducido grupo de cámara recuerdan poderosamente al *Himno al canto del gallo* y las *Tres cantigas del rey* de Orbón.

¹⁴ *Y Murió en Alta Gracia*. Este texto apareció por primera vez en la revista *Orígenes*, publicación asociada al ahora legendario grupo de intelectuales y artistas cubanos del mismo nombre y encabezado por José Lezama Lima. Fue reimpresso en *En la esencia de los estilos*, pp. 25-30.

¹⁵ Julio Estrada, prólogo para *En la esencia de los estilos*, pp. 18-19.

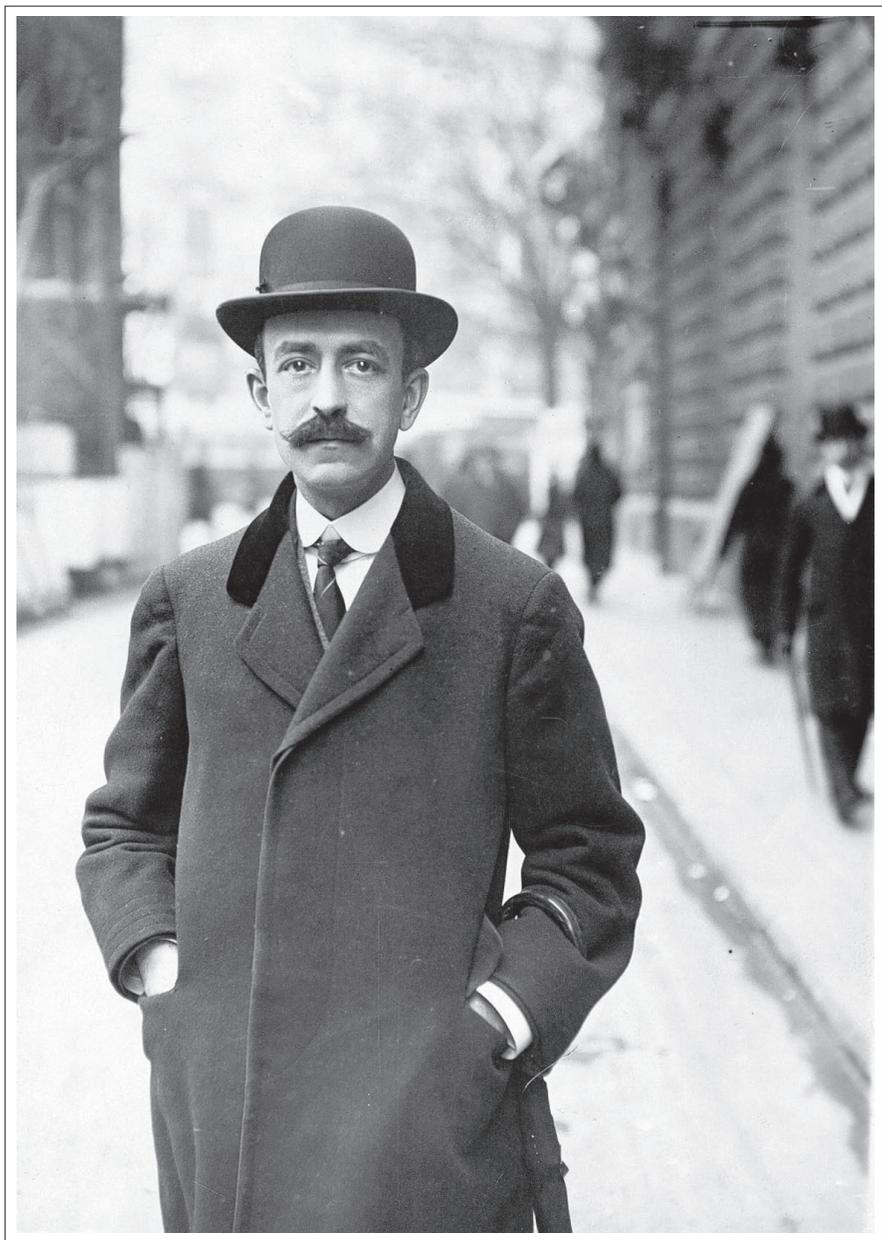


Eduardo Mata.

con Falla. También seguía el ejemplo de Carlos Chávez, uno de los pioneros en la introducción de la música de Falla en México.¹⁶ Sin embargo, fue la experiencia de Orbón la que indudablemente dirigió de manera más importante su atención hacia este repertorio, del que dejó un considerable testimonio grabado en discos. Quedan versiones notables de prácticamente la totalidad de la producción orquestal de Falla¹⁷ (algunas obras fueron grabadas en más de una ocasión —hay incluso cinco registros diferentes de ciertas danzas de *El sombrero de tres picos*—) con las orquestas sinfónicas de Londres, Dallas, de la Radio de Frankfurt, Simón Bolívar de Venezuela, la Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France y la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales. Si bien las grabaciones de Mata de obras de Chávez, Revueltas, Copland, Ravel o Stravinski se citan frecuentemente como referenciales, su importante aportación a la discografía de Falla en el siglo XX ha

¹⁶ Véase al respecto el artículo de Robert L. Parker: "A Falla Champion in Mexico: Carlos Chávez", *Revista de Musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996, pp. 227-237.

¹⁷ *La Atlántida*, la ambiciosa obra que Falla dejó inconclusa y fue completada por Ernesto Halffter, es una notable excepción.



Manuel de Falla en París.

pasado un tanto desapercibida. Una de las últimas grabaciones que realizó contiene precisamente música de Orbón (*Himnus ad Galli Cantum* y *Tres cantigas del rey*) y Falla (*El Retablo de maese Pedro* y el *Concierto para clavecín*),¹⁸ y es recordada por Arón Bitrán —miembro del Cuarteto Latinoamericano y participante en esas sesiones— como la más lograda de las que el director mexicano hizo con Solistas de México.¹⁹

Mata programaba frecuentemente a Falla y Orbón en el mismo concierto, estableciendo entre ellos una línea dinástica, que, en sus palabras, “va de la liturgia de la iglesia católica medieval, al XVI español —a Soler y Scarlatti, al flamenco”, y continúa: “Y en maravilloso trasplante se reubica en la América hispana de lo vernáculo. Esta línea encuentra en Orbón, quizá, a su más distinguido representante. Para entender cabalmente su música hay que tener presente esta suerte de genealogía.”²⁰ Un ejemplo concreto es el programa en el que se estrenó la Partita No. 4 de Orbón²¹ con la Sinfónica de Dallas y el pianista Tedd Joselson en la parte solista en 1985, el cual contenía también parte de la Suite del *Sombrero de tres picos* de Falla, la *Fantasia para un gentil hombre* de Joaquín Rodrigo y el *Concierto del sur* de Ponce.

Mata fue también uno de los poquísimos directores de origen no español que le prestaron atención a obras del catálogo falliano que han sido, en gran medida, ignoradas. Una de ellas es la ópera *La vida breve*, en la cual introdujo una novedosa solución para los problemas planteados por la notación de Falla para las líneas delcante y guitarra flamencos en la escena con la que comienza el segundo acto: utilizar la improvisación —partiendo de la notación del compositor— por parte del cantaor y los guitarristas que participan en la grabación, introduciendo un ejemplo auténtico de cante jondo y aportando así un pionero y singular elemento de *performance practice* a la discografía de esta obra. Este procedimiento no está exento de polémica, pues requiere una modificación considerable de la partitura original.²²

¹⁸ *Manuel de Falla & Julián Orbón*, Eduardo Mata, Julianne Baird, Rafael Puyana, Solistas de México, Dorian DOR90214, 1995, disco compacto.

¹⁹ Transcripción de la mesa redonda sobre Eduardo Mata y el Taller de Carlos Chávez celebrada el 7 de septiembre de 2012 en el Conservatorio Nacional de Música y aparecida en *Quodlibet, Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería*, núm. 7, invierno 2012-2013, p. 150.

²⁰ García Bonilla, *op. cit.*, pp. 369-70.

²¹ Subtitulada *Movimiento sinfónico para piano y orquesta*, Orbón cita en esta obra un fragmento del motete *O Magnum Mysterium* de Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) de una manera similar a la que Berg utiliza en su *Concierto para violín* para incluir una cita del coral *Es ist genung* de Bach. Una alusión más a la idea de pasado dinástico de la que hablaba Mata.

²² De acuerdo con Sergio Vela, fue el director de escena mexicano Juan Ibáñez quien convenció a Mata para incluir este novedoso elemento en la producción presentada en México en 1984-1985 y en el Festival del *Maggio Musicale Fiorentino* en Italia. Mata volvió a utilizar este recurso en su grabación de la obra (*Quodlibet*, no. 7, pp. 173-4). En una nota que acompaña a la grabación, Mata justifica su

Los cuatro *Homenajes* constituyen otro ejemplo de una obra de Falla que no ha sido favorecida en el repertorio orquestal y que sin embargo, Mata grabó en Caracas con la Sinfónica Simón Bolívar. Orbón escuchó esta obra en su juventud en Cuba —gracias al director austriaco Erich Kleiber, quien había recibido la partitura del compositor mismo— y la consideraba una obra de capital importancia:

A través de este cuidado de Kleiber, a la música actual, hemos tenido la inmensa suerte de conocer los *Homenajes* de Manuel de Falla, aún inéditos, que yo sepa, y de rarísima ejecución, pudiendo observar muy a su tiempo una de las últimas actitudes del genio preciso del compositor español. La audición de esta obra trascendental, particularmente, la *Pedrelliana* [...] trascendentalismo que pasó inadvertido de muchos, quizá por ser difícil paraíso para la ruta de la música española [...], es algo que nunca agradeceremos bastante a Kleiber.²³

En efecto, ciertas características de la orquestación y el tratamiento que hace Falla de materiales de origen popular en la *Pedrelliana*, influyeron indudablemente a Orbón. Esta obra también fue comentada por él en una conferencia pronunciada en la Universidad de Columbia en 1965, apenas un par de años después de dejar el *Taller*.²⁴ No puede tratarse de una coincidencia que Mata la haya incluido en su repertorio.

Además de la música de Manuel de Falla, es posible que Mata le deba a Orbón el conocimiento de obras del repertorio latinoamericano como la *Cantata criolla* del venezolano Antonio Estévez que, de acuerdo con Mariana Villanueva, Orbón estudió a fondo y en cuyo autor vio a “otro compositor de naturaleza sincrética”.²⁵ Orbón conoció a Estévez en 1945 cuando ambos coincidieron en los cursos de composición de Aaron Copland en el Berkshire Music Center de Tanglewood, Massachusetts. En 1992 Mata realizó en Caracas una grabación de la *Cantata criolla* que continúa siendo el registro de referencia de esta obra.

desviación de la partitura original con un argumento basado en la naturaleza improvisatoria del flamenco (notas para *Latin America Alive. Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela. The Eduardo Mata Sessions*, Dorian-Sono Luminus DSL-90914, 2009, 6 discos compactos, pp. 19-20).

²³ “Una carta de Julián Orbón”, *Diario de la Marina*, viernes 28 de marzo de 1947, p. 20, citado en: José Aníbal Campos, “Muerte y resurrección de Manuel de Falla en La Habana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 653-654, 2004, pp. 139-148.

²⁴ El texto de esta conferencia está incluido en *En la esencia de los estilos* bajo el título “El Cancionero de Pedrell” (pp. 62-80).

²⁵ Mariana Villanueva, “Julián Orbón: un retorno a los orígenes”, tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, p. 95.



De izquierda a derecha: Villa-Lobos, Tanguy y Julián Orbón. Caracas, 8 de diciembre de 1954.
Foto cortesía de The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

Asimismo, fue gracias a Orbón que Mata conoció a algunos intérpretes cercanos al círculo del primero, como el guitarrista cubano Rey de la Torre o el clavecinista colombiano Rafael Puyana; Mata colaboró con este último en diversas ocasiones, incluyendo la ya mencionada grabación de Falla y Orbón con Solistas de México; una colaboración que, aparentemente, no resultó del todo sencilla debido a la diferencia de caracteres entre ambos músicos.²⁶

Desde su época como director de la Orquesta de la Universidad, Mata no perdió oportunidad para programar y difundir la música de Orbón y, durante al menos un cuarto de siglo, dirigió sus principales obras sinfónicas en diversos países y con orquestas tan prestigiosas como las de Cleveland y Filadelfia. Especialmente significativa fue su labor de difusión de la música de Orbón en España, donde su obra es poco conocida y donde dirigió el *Homenaje a la tonadilla* con la Orquesta Nacional

²⁶ De acuerdo con Sergio Vela (*Quodlibet*, núm. 7, pp. 172-3).



Eduardo
Mata.

de España en 1979 y las *Tres cantigas del rey* con la soprano Lourdes Ambriz y Solistas de México en una gira en 1990. Ya en 1977, Mata propuso a Vox y RCA grabar las *Tres versiones sinfónicas*,²⁷ sin embargo, no fue sino hasta principios de los años noventa cuando le fue posible grabar esta obra y el *Concerto grosso* con la Orquesta Simón Bolívar y el Cuarteto Latinoamericano para el sello discográfico Dorian. De no haber sido por su prematura desaparición física, Mata, con toda seguridad, habría grabado otras obras de Orbón en la serie de discos de música latinoamericana en la que trabajaba para Dorian al momento de su deceso.²⁸

Además de interpretar su obra, Mata comisionó a Orbón a principio de los años ochenta las notas que acompañan a su grabación de las seis sinfonías de Carlos

²⁷ Tarjeta de Mata a Orbón conservada en el mencionado archivo de la Universidad de Indiana.

²⁸ Éste era un proyecto a largo plazo que Mata describió como sin “límite, no sabemos cuántos discos vamos a hacer” (Juan Arturo Brennan, “Dieciséis años: una retrospectiva y planes para el futuro. Entrevista con Eduardo Mata”, *Pauta*, vol. 12, núms. 47-48, jul.-dic., 1993, p. 18).

Chávez,²⁹ un trabajo de considerable alcance y agudo análisis musical, y la antes mencionada Partita No. 4. Asimismo dictó, como miembro del Colegio Nacional, tres conferencias sobre Orbón y su música en el Conservatorio Nacional de Música en febrero de 1986, cuyo texto apareció en la revista *Pauta*.³⁰

El director mexicano también jugó un papel decisivo en la nominación de Orbón para el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1984, para la cual recabó testimonios y recomendaciones de personajes como Copland, Juan Orrego Salas y Mario Davidovsky. Orbón finalmente no recibió este premio (ese año le fue otorgado al Orfeón Donostiarra).

Las *Tres versiones sinfónicas*, premiadas y estrenadas en Venezuela en 1954, no han salido del todo del repertorio de las orquestas y los directores de ese país, al menos desde los años noventa, debido, en gran parte, al trabajo allí realizado por Eduardo Mata y la relación amistosa establecida entre Orbón y José Antonio Abreu, artífice del hoy mundialmente famoso Sistema. Para citar un ejemplo, Gustavo Dudamel, el joven director con mayor proyección internacional producto del Sistema venezolano, dirigió esta obra en varias ocasiones con la Orquesta Filarmónica de Viena en gira por Europa y Estados Unidos en el año 2010; y de nuevo, con su orquesta, la Sinfónica Simón Bolívar, en el Carnegie Hall neoyorkino en 2012.

La música de Orbón resulta todavía desconocida para una gran parte del público y los intérpretes. Esta situación se explica en parte por la absoluta falta de interés del compositor en la autopromoción y por la ausencia de un contingente numeroso de músicos que le haya prestado atención a su obra (varios de los que lo hicieron, han fallecido en las últimas décadas).³¹ Eduardo Mata fue el principal promotor, desde el podio, de la música de Orbón; en su texto sobre la discografía de Mata, Manuel de la Cera y Roger Díaz de Cossío escriben que fue “un acto de justicia mostrar al mundo a este extraordinario creador latinoamericano”.³² Queda la esperanza de que surjan otros directores e intérpretes cuya curiosidad sea despertada por la breve pero sólida, y sobre todo, muy personal y original producción de Orbón.

²⁹ Carlos Chávez. *The Complete Symphonies*, London Symphony Orchestra, Eduardo Mata, Vox CDX 5061, 1992, 2 discos compactos. Esta reedición en disco compacto de la grabación original de 1981 no contiene las notas de Orbón en su totalidad.

³⁰ Eduardo Mata, “Julián Orbón: Hacia una música latinoamericana”, *Pauta*, vol. 5, núm. 19, 1986, pp. 15-24; “Julián Orbón (II)”, *Pauta*, vol. 5, núm. 20, 1986, pp. 39-48; “Himno al canto del gallo, Tres cantigas del rey: Julián Orbón (III y última parte)”, *Pauta*, vol. 6, núm. 21, ene.-mar. 1987, pp. 31-39.

³¹ Entre las agrupaciones e intérpretes en activo que han tocado y grabado su música destacan el Cuarteto Latinoamericano, el guitarrista cubano Manuel Barrueco, el director chileno Maximiliano Valdés y la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Estos últimos grabaron un disco —cuando esto se escribe de fácil adquisición— con tres obras orquestales de Orbón (*Julián Orbón: Symphonic Dances*, Naxos 8.557368, 2004, disco compacto).

³² Manuel de la Cera y Roger Díaz de Cossío, “El legado discográfico de Eduardo Mata”, *Pauta*, vol. XV, núms. 55-56, jul.-dic., 1995, p. 165.

VIRGILIO PIÑERA
TRES POEMAS

NATURALMENTE EN 1930

Como un pájaro ciego
que vuela en la luminosidad de la imagen
mecido por la noche del poeta,
una cualquiera entre tantas insondables
vi a Casal
arañar un cuerpo liso, bruñado.
Arañándolo con tal vehemencia
que sus uñas se rompían,
y a mi pregunta ansiosa respondió
que adentro estaba el poema.

SOLO DE PIANO

El solo de piano
no es un solo de piano,
no es tampoco un solo
ni asimismo un piano.
No es ningún piasolo,
ni siquiera un sopiano,
muchísimo menos
un sopia de loso
y tremendamente lejos
de un loso de piano.
El solo de piano
es más bien un piano
provisto de un solo
que camina piano.
En las tardes grises
el solo y el piano
se cogen las mapias
y se van de nopia.
Hay que verlos juntos
si huyen del piasolo,
y hay que verlos sopias
besando al sopiano.
En las tardes grises
todo el mundo es solo,
todo el mundo es piano,
y hasta el mismo solo,
y hasta el mismo piano
se sienten tan solos
que tocan el piano.

CUANDO VENGAN A BUSCARME

Cuando vengán a buscarme
para ir al baile de los cojos,
diré que no uso muletas,
que mis piernas están intactas.

Bailaré cha-cha-chá y son
hasta caerme en pedazos,
pero ellos insistirán
en llevarme a ese baile extraño.

Con dos hachazos estaré listo,
con dos muletas iré remando,
y cuando entre por la puerta
me pondrán una coja en los brazos.

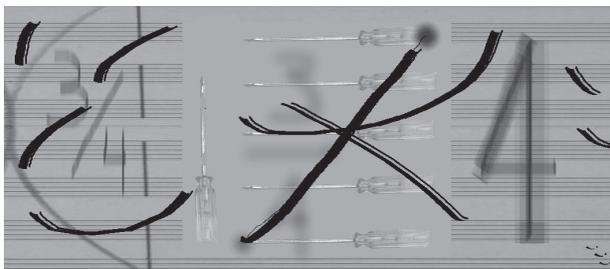
Ella me dirá: ¡Amor mío!,
yo le diré: ¡Mi adorada!,
¿cómo fue lo de tus piernas?
¡Cuéntame, que estoy sangrando!

Ella, con gran seriedad
me contará que fue a palos,
pero haciendo de sus tripas
corazón como un brillante
lanzará una carcajada
que retumbará en la sala.

Después, daremos las vueltas
en estos casos obligadas,
saludaremos a diestra, a siniestra
y a muletazos.

Y cuando nadie lo espere,
a las dos de la mañana,
vendrá el verdugo de los cojos
para que no queden rastros.

MI RELACIÓN CON CARLOS CHÁVEZ*



JULIÁN ORBÓN

Conocí a Carlos Chávez una mañana de noviembre de 1954 durante el 1^{er} Festival de Música Latinoamericana de Caracas, iniciándose entonces una amistad que considero uno de los mayores privilegios que me han sido otorgados. Pero si la amistad se inició ese año, la admiración estaba ya en mí mucho antes. Hacia el año de 1943, compré un álbum de discos RCA; aún recuerdo la ansiedad que sentía al colocar la aguja sobre la superficie de aquel disco, sello rojo, de 78 revoluciones; empezó a sonar la *Sinfonía de Antígona*; después la *Sinfonía India* y la Chacona de Buxtehude en versión orquestal de Chávez. Al terminar, esas obras fueron a juntarse con otras decisivas en mi vocación musical: *La Consagración de la Primavera* de Stravinski y el Concierto para Clavecín de Falla. Por ello, once años más tarde apenas podía creer que estaba compartiendo un premio con Carlos Chávez en el Festival de Caracas, estrechando su mano, fija en mí esa mirada que mi amigo el poeta Cintio Vitier definió como “boscosa, lúcida y dulce”, en un poema memorable.

Vinieron después encuentros en New York y los dos años en que tuve el honor de ser su asistente en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de México. Durante esos años —los primeros del exilio— la familia Chávez también fue nuestra familia, entregándonos una hospitalidad que nunca agradeceremos bastante.

* Texto mecanografiado, sin título ni fecha. Con toda seguridad se trata del texto —encargado por Eduardo Mata en una carta a Orbón— para ser incluido, con otros testimonios similares de Copland y Bernstein, en las notas de programa para un concierto-homenaje a Chávez que Mata dirigiría en diciembre de 1978. La carta data de Marzo de aquel año, Chávez murió el 2 de agosto. El texto debió haber sido escrito antes de esa fecha. Reproducido por cortesía de: The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

Siempre recordaré conmovido nuestros espléndidos días en México, las conversaciones en el Conservatorio, en las casas del maestro en las Lomas de Chapultepec y Acapulco y en la mía de [las calles de] Berlín y Londres, tiempo en el que fue creándose una relación ya entrañable. Por todo esto, me es muy difícil tener objetividad al acercarme a la obra de Carlos Chávez. Pero, por otra parte, cada vez creo menos en una objetividad ramplona y neutral y más en la validez universal de los juicios emanados del amor.

Carlos Chávez pertenece al linaje espiritual que hizo posible ese espléndido Renacimiento hispanoamericano que alcanzó su plenitud en los años posteriores a la revolución mexicana. Creo que bien podemos colocar es periodo dentro de lo que Lezama Lima llamó las Eras Imaginarias; en esos años esenciales, Reyes va a los orígenes del lenguaje en su edición del *Cantar del Cid*; Vasconcelos fija el destino final de la raza; los dioses remotos parecen reencarnar, a millares, en los peones hieráticos de los grandes muralistas; las ruinas y las piedras hablan, los viejos romances fronterizos y guerreros vuelven a cobrar vida en los corridos de



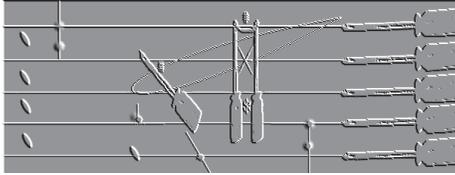
De izquierda a derecha: Juan José Castro, Carlos Chávez y Julián Orbón. Foto cortesía de The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

la revolución, y asumiéndolo todo, en un misterioso umbral, como en el centro de esa épica alucinada, aparece Emiliano Zapata.

En un trabajo sobre música hispanoamericana hice esta cita de René Alleau: “La tradición no tiene sentido, si no es constantemente reinventada en función de las exigencias, siempre nuevas, del espíritu humano”; y añadía yo: “y en esta constante reinención de todo parece consistir lo más profundo del ser creador hispanoamericano”. Pues bien, Carlos Chávez, reinventa los modos griegos en la *Sinfonía de Antígona*, reinventa la música indígena en la *Sinfonía India* y la forma musical, con su principio de la no repetición en la *Invencción* para piano; reinventa a Chopin en sus Estudios para piano y las grandes formas clásicas en la *Passacaglia* de la Sexta Sinfonía; organiza un cosmos rítmico en la *Toccatá y Tambuco* para percusión, se acerca, con mirada nueva, a la ópera y al concierto; explora nuevas regiones sonoras en *Resonancias y Pirámide*; poco queda que no haya sido tocado, magistralmente, por esta tenaz voluntad creadora. Desde su magnífica plenitud Carlos Chávez puede contemplar, sereno, la solidez de su obra. Su música de piano desde las Siete Piezas compuestas de 1923 a 1930, hasta los últimos Preludios, lo sitúa entre los grandes innovadores de las posibilidades del instrumento; su seis sinfonías y los conciertos de piano y violín lo colocan entre los primeros sinfonistas del siglo. Por si esto fuera poco, hay que añadir su gran talento como director, su extraordinaria labor pedagógica, que hizo posible dos generaciones de compositores, su dedicación a impulsar la nueva música en México y su gestión por la cultura desde la Dirección de Bellas Artes.

Creo que no hago más que expresar el común sentir de mis colegas y amigos los compositores de Hispanoamérica al decirle: Gracias, maestro, Ud. nos enseñó la fidelidad absoluta a una vocación, a no estar nunca tranquilos con lo hecho y a buscar siempre algo nuevo en lo por hacer; a trabajar diariamente, con alegría, en nuestro oficio y a ver en la música, como en los misterios órficos, un menester de salvación. Está Ud. seguro, en su lugar alto, en la Historia de la Música y en la Grandeza Mexicana.

MANUEL DE FALLA¹



JULIÁN ORBÓN

Edición, traducción y notas: Ricardo de la Torre

Quizá los tres nombres más conocidos en las artes españolas de este siglo fuera de España sean los de Picasso, Lorca y Manuel de Falla. Aparte de sus talentos creadores individuales, los tres comparten un rasgo común: su inconfundible carácter español. En el caso de Picasso, sus muchos años en París añaden a su fuerza creativa algunas experiencias que podemos considerar más internacionales, y sin embargo, permanece —desde su periodo azul hasta la obra maestra de Guernica— esencialmente español. En los casos de Lorca y Falla, estas cualidades nacionales son aún más evidentes, y es precisamente por esta razón que han adquirido reconocimiento internacional.

Ahora, ¿cómo es posible que algo que nació de las raíces más profundas de una cultura específica logre una expansión tan formidable? Para explicarlo, tenemos que considerar la dialéctica del localismo o nacionalismo y la universalidad. Contamos con varias posibles respuestas para esta pregunta; una puede ser ésta: de la manera en que la magia primigenia o la experiencia religiosa da origen a una serie de mitos comunes a diferentes culturas —entre los que podemos nombrar a Quetzalcóatl; Osiris; Viracocha; Melquisedec; el espíritu de la gente, lo que los alemanes llaman *Volkengeist*— crea también una serie de emociones comunes que

¹ Texto manuscrito en inglés, hasta ahora inédito y sin título ni fecha, que Orbón leyó en una conferencia impartida en alguna institución estadounidense. Ciertos fragmentos —que en la opinión del editor carecen de sentido en el contexto de un texto impreso y se limitan a una descripción llana de los eventos de una obra musical (sin la agudeza analítica de otras observaciones que sí han sido preservadas) y por lo tanto pueden resultar tediosos— han sido omitidos. Reproducido por cortesía de: The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

en un nivel trascendental nos hace sentir intensamente las cualidades de una danza rumana o húngara, una balada de las montañas de Kentucky, una petenera española, un canto litúrgico ruso o un son de Veracruz.

Desde luego que el oyente de estas manifestaciones del espíritu popular debe tener una intuición delicada para disfrutar de estas esencias musicales; una intuición que requiere la misma disposición de sensibilidades que se necesita para un entendimiento cabal de un poema de Elliot, Góngora o Mallarmé. Así pues, podemos hacer un primer intento para resolver este problema con el enunciado de esta ley: La inmersión en las sustancias más puras del espíritu popular como la fuente primigenia de una cultura, hace posible que el individuo creativo reinvente esa cultura — en un proceso que incluye analogías y paralelismos con otras —, alcanzando una trascendencia en la que encontramos esa cualidad que llamamos universal.

Los mitos, los personajes locales y algunos eventos históricos de Irlanda son los puntos de partida para la edificación de dos monumentos de la literatura: *Ulises* y *Finnegans Wake*. Aún en este último, fue una simple canción de vaudeville la célula original de la que Joyce desarrolló la energía proteica y las complejidades infinitas de su última obra maestra.²

Me gustaría, sin embargo, dejar claro que esto no tiene nada que ver con lo que normalmente entendemos como nacionalismo, sino con la creación de un lenguaje, con la generación de una serie de ideas, de una manera peculiar de ver al universo; por ejemplo, a lo que llamamos pensamiento alemán o francés.

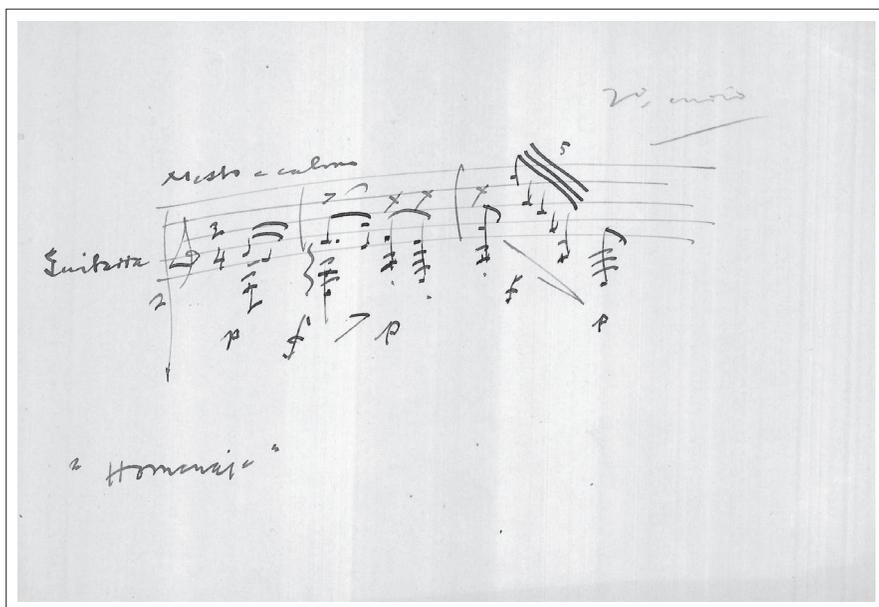
Manuel de Falla es un ejemplo paradigmático de esta interacción entre cultura colectiva y expresión individual. Los elementos folclóricos que aparecen en su música nunca están tomados directamente de las fuentes originales, sino que están transfigurados en nuevas imágenes sonoras; podemos decir que Falla asume el folclore constantemente y, en muchos aspectos, le podemos aplicar las famosas palabras de Villa-Lobos: “Yo soy el folclore”. Lo que encontramos en la obra de Falla son elementos rítmicos, métricos, armónicos y melódicos que surgen de una suerte de recreación del folclore, y que son producidos a través de un proceso imaginativo que consigue una transformación del folclore en algo nuevo.

Por consiguiente, estos elementos crean una estructura musical puramente nueva, que tiene las mismas cualidades universales que podemos encontrar en cualquier compositor del periodo clásico. El mismo proceso ocurre en la obra de Béla

² Orbón escribe “Ejemplo 1” en este punto (no está especificado en el texto en qué consistió dicho ejemplo). La siguiente nota al margen fue hecha por Orbón en relación con este párrafo: “Desde luego, con la caída, muerte y resurrección de Tim Finnegan, Joyce estableció una serie de analogías con la caída de Adán, la pasión y muerte de Jesucristo, la caída de Parnell, las estaciones otoño y primavera y las transiciones de las eras históricas en la filosofía de Giovanni Battista Vico”.



Manuel de Falla, década de 1940.



Manuel de Falla, manuscrito del comienzo de *Le tombeau de Claude Debussy*, ca. 1919.

Bartók: muchas de las relaciones interválicas, formaciones de escalas e implicaciones armónicas de sus cuartetos de cuerda, provienen de la música folclórica de Hungría, Bulgaria o Rumania, pero en la mente de Bartók, estos elementos también son elaborados para la creación de estructuras puramente musicales, integradas a una técnica que puede ser asimilada por cualquier compositor de cualquier nacionalidad; porque la esencia musical lograda en estos seis cuartetos de Bartók, es tan universalmente válida como la que está presente en los de Beethoven.

Tal vez resultaría ahora de interés localizar las fuentes de las ideas musicales que fueron fundamentales para el desarrollo creativo de Falla. No me refiero a la influencia de otros compositores como Albéniz, Dukas o Debussy, quienes fueron muy importantes en su formación espiritual y técnica, sino a las fuentes esenciales del concepto musical que quería alcanzar. Estas fuentes son dos: un hombre y un libro. El hombre era Felipe Pedrell, el compositor y musicólogo catalán reconocido principalmente por sus ediciones de la música de los maestros españoles del Siglo de Oro: Cabezón, Guerrero, Morales, Victoria, y por la publicación de una colección de canciones llamada *Cancionero musical popular español*, que contiene maravillosas armonizaciones. Así pues, a través de Pedrell, Falla entiende el valor de la tradición y la posibilidad de recrear esa tradición en un lenguaje a la vez puramente español y universal.

El libro era un tratado del musicólogo del siglo XIX Louis Lucas que Falla encontró en una sección de libros usados del Rastro de Madrid. Este libro, llamado *L'acoustique nouvelle*, trata principalmente de los fenómenos de la resonancia natural del sonido.³

Falla no tuvo que ir muy lejos para escuchar estas posibilidades de nuevas escalas, frases melismáticas y ornamentados espacios interválicos: tenía todo eso al alcance de la mano en el cante hondo, la música de los gitanos de su natal Andalucía. Es imposible siquiera intentar aquí un estudio superficial del cante hondo; el tema es extremadamente complejo, baste decir que sus diferentes formas: seguiriyas, penteras, martinetes, desempeñan un papel fundamental en el lenguaje musical de Falla, particularmente en el ballet *El amor brujo*. Escuchemos ahora un ejemplo de cante hondo cantado por una de las más grandes cantaoras de todos los tiempos: Pastora Pavón, “La Niña de los Peines”. Escucharemos de inmediato cómo una serie concreta de formaciones armónicas, rítmicas y melódicas que se originan en las peculiaridades del cante son usadas por Falla en *El amor brujo*.⁴

Pero el folclore andaluz no es la única fuente del lenguaje musical de Falla, aún en su primer periodo. Desde la composición de sus tempranas Cuatro piezas para piano (*Andaluza, Aragonesa, Montañesa y Cubana*) y las Siete canciones populares españolas, se encuentran indicios de la música de otras regiones de España, que se incorporan a su obra. Consideremos la cuarta de las Siete canciones populares españolas, la *Asturiana*.⁵ La música de Asturias no tiene relación alguna con la de Andalucía; las diferentes regiones de España tienen un folclor propio que, aunque a veces está interrelacionado, muestra un carácter único. El folclore de Asturias; en la parte norte de la península, una tierra montañosa, con valles y una costa escabrosa, exhibe en su música y danza un marcado arcaísmo, quizá un vestigio de los antiguos ritos de la raza celta que constituye una buena parte de la composición étnica del país. Las canciones folclóricas son generalmente para voz sola y no contienen acompañamiento, aunque algunas veces utilizan gaitas y panderos, y son a la vez vigorosas y melancólicas. La canción que Falla incluye en su arreglo⁶ de siete canciones españolas es contemplativa, casi extática.

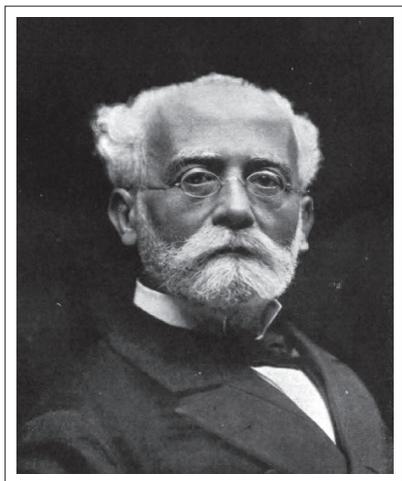
Como todo estudiante de armonía sabe, es muy difícil encontrar la disposición adecuada de los acordes para una melodía sencilla. Debemos empezar nuestro trabajo

³ Orbón hizo una nota en este punto sobre la lectura de un fragmento no especificado del libro de Suzanne Demarquez sobre Falla (Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*, Salvator Attanasio, trad., Filadelfia, Chilton Book Co., 1968).

⁴ En este punto, Orbón presentó como ejemplos una grabación de Pastora Pavón y la *Canción del amor dolido* de *El amor brujo* de Falla.

⁵ La *Asturiana* es en realidad la tercera de las Siete canciones.

⁶ *Setting* en el texto original.



Felipe Pedrell, ca. 1902.
Foto de Pablo Audouard.

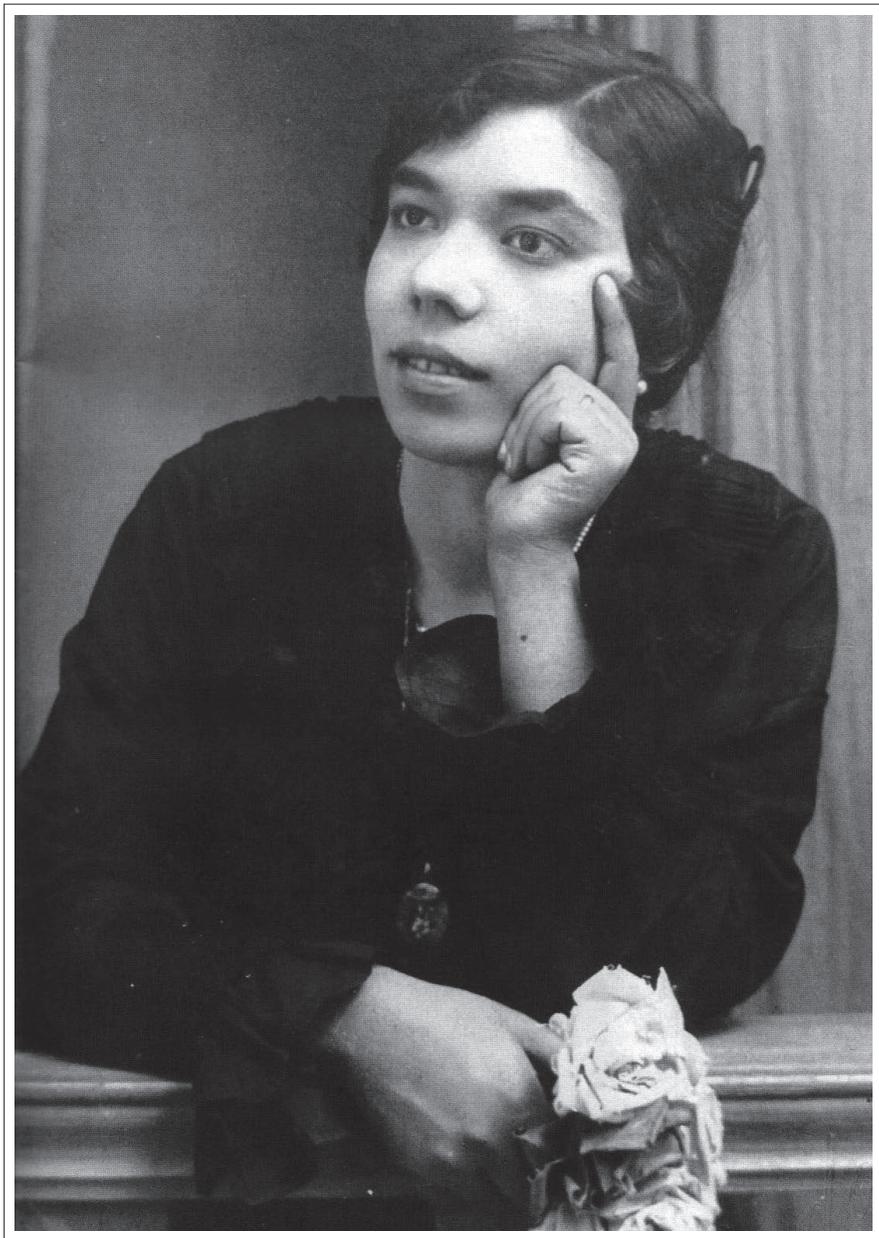
con un examen muy cuidadoso de la melodía: relaciones interválicas, modulaciones, posibilidades y, desde luego, ámbito tonal. La melodía de la *Asturiana* se mueve en el ámbito de una sexta y consiste en un antecedente y un consecuente. Aunque la melodía comienza con la sensible, no percibimos esa función como tal, sino como una nota de paso, que además no es utilizada en ninguna de las dos cadencias finales de la melodía. Esa cadencia final hace uso de una fórmula típica de los modos gregorianos primero y segundo.

Si observamos la armadura, parece que podemos asumir con seguridad que estamos en la tonalidad de Fa menor, pero, ¿lo estamos? Desde el punto de vista melódico, sí; pero si consideramos la armonización de

Falla, no. Aún en la melodía, la cuarta descendente del antecedente (Do, Si bemol, La bemol, Sol en los cc. 10-11) que se encuentra en el ámbito normal de Fa menor, contiene al mismo tiempo, por la detención sobre Sol, la cadencia frigia típica. Sólo al final del consecuente es que se establece firmemente Fa como la tónica, y eso, como hemos visto, con un carácter modal.

Falla estaba muy consciente de las particularidades de esta melodía cuando trabajó en su armonización. Así que, en su enfoque, consideró y trabajó con dos posibilidades: el modo menor y una escala modal. La escala modal, en este caso, es la del segundo modo gregoriano, lo que denominamos hipodórico, desde luego transportado a Fa. Sin embargo, debido a la presencia casi constante de Si bemol en el modo gregoriano original (de La a La, con La final en Re), podríamos considerarlo también como el segundo modo relativo gregoriano o hipoeólico. Al principio (cc. 1-5), debajo de un pedal sobre el cuarto grado (Si bemol), escuchamos una estructura melódica típica del segundo modo relativo gregoriano, tan típica que es muy cercana a una de las frases del gradual *Justus ut Palma*, una similitud que también está presente en la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel.

La nota sensible, Mi natural, no es utilizada en la parte del piano sino hasta los últimos compases (36-37). Cuando por fin aparece, esta nota crea un profundo impacto, porque estuvimos en un ámbito consistentemente modal durante toda la pieza. La sensible está todavía presente después de la aparición del acorde de tónica, hasta que es finalmente resuelta con el Fa del bajo. Así es como en esta



Pastora Pavón, “La Niña de los Peines”, ca. 1915.

armonización de una canción popular sencilla, Falla nos muestra los siguientes elementos de la técnica de la composición que son universalmente válidos:

- I. El entendimiento absoluto de la disposición interválica y las posibilidades armónicas de una estructura melódica.
- II. Un profundo conocimiento de la modalidad y de las relaciones entre los modos.
- III. Un uso magistral de la mezcla de tonalidad y modalidad y de las consecuencias armónicas de dicha mezcla.⁷

Como en el caso de los místicos, la vida de Manuel de Falla fue una búsqueda constante de la perfección. Siendo un católico devoto, el arte y la moral religiosa estaban fuertemente entrelazados en él. Pero, a diferencia de otros compositores contemporáneos, esta voluntad constante de la perfección no implicaba necesariamente un cambio en su estilo o en sus conceptos acerca de la naturaleza de la música. Su propósito se llevó a cabo en lo que podemos llamar —siguiendo la definición de Juan Ramón Jiménez aplicada a su propia aspiración en la poesía— “la depuración constante de lo mismo”.

Así pues, lo que encontramos en las obras maestras del periodo tardío de Falla como *El retablo de maese Pedro* y el Concierto para clavecín, es una suerte de refinamiento de sus materiales musicales anteriores, que ahora aparece bajo una luz nueva, en un proceso de purificación interna semejante al de los místicos de las grandes religiones orientales u occidentales. Para este momento, particularmente después de *El sombrero de tres picos*, las ideas de Pedrell acerca de la tradición como una fuente de constante renovación, estaban completamente asimiladas por Falla.

En *El retablo de maese Pedro* y el Concierto para clavecín reaparecen, renovadas, las antiguas baladas o romances españoles, la música del Siglo de Oro, Cabezón, Victoria, las canciones antiguas y remotas recogidas por Francisco de Salinas en sus *Siete libros de música*; en una revelación que nos da en una imagen nueva los valores más permanentes del espíritu español que se encuentran en Cervantes, Velázquez, Victoria, San Juan de la Cruz o los poetas de los siglos XVI y XVII. Su lenguaje se vuelve universal, pero esta universalidad funciona de una manera dual: si Falla expandió los valores españoles más auténticos a un alcance universal, así también todo lo que él toca se convierte en español.

Veamos un ejemplo en la *Danza del corregidor* del ballet *El sombrero de tres picos*. Esta danza es un *minuet*, en algunas frases es fácil encontrar reminiscencias de

⁷ Aquí, Orbón hizo escuchar una grabación de la *Asturiana*.

Haydn o Mozart, sin embargo un sabor claramente español invade toda la pieza, y no sólo por la orquestación —que incluye castañuelas—, sino por el flujo de la línea melódica y el pulso rítmico, ambos relacionados, de cierta manera, a las variaciones en una pavana de Cabezón.⁸

Como se dijo antes, las teorías de Louis Lucas en su libro *L'acoustique nouvelle* desempeñaron un papel definitorio en la manera en la que Falla aborda el ritmo y la armonía. Ya en las Siete canciones populares españolas estos principios fueron aplicados consistentemente en su lenguaje musical. En su libro sobre Falla, Suzanne Demarquez resumió las principales ideas de Lucas en la forma en la que fueron usadas por Falla. He aquí lo que dice:

[El sistema de Lucas] reconoció que los sonidos producidos por la resonancia natural, ya sean armónicos de una nota fundamental o derivados de uno de estos armónicos, que a su vez se consideren como una fundamental, son adecuados para un apoyo polifónico. Por lo tanto podemos vislumbrar las superposiciones lógicas que se pueden obtener de esta manera y que entrarían naturalmente en el plan de la composición.⁹

Por su parte, el musicólogo francés Roland-Manuel enfatizó “el cuidado que Falla prodigó en la disposición del ritmo interno [...] en la juiciosa colocación de las notas afines”.¹⁰

En *El retablo de maese Pedro* y el Concierto para clavecín, estos principios se acentúan aún más que en las obras tempranas. Algunas secciones “bitonales” del Concierto son en realidad la superposición de tonos acústicamente relacionados. En ese sentido, Falla prefiere el término “resonancia natural” al de “politonalidad”.

Estos conceptos se utilizan plenamente en el Concierto; en el segundo movimiento, por ejemplo, hay una sección maravillosa en la que escuchamos, simultáneamente, las tonalidades de Mi mayor y Do mayor. El violín, el chelo y las maderas tocan el acorde de Mi mayor repetida y obstinadamente en contra del clavecín, que toca una serie de acordes en Do mayor, con el carácter de una procesión litúrgica. La sonoridad es espléndida, y alcanza una plenitud extraordinaria. Aunque estamos claramente en una sección politonal que no tiene nada que ver con las teorías de Lucas, incluso aquí podemos intentar una explicación del pasaje en términos de la resonancia natural; apelando a la relación existente entre las series de armónicos naturales de las notas Do y Mi. Esta clase de mecanismos armónicos, así como otros más claramente derivados del libro de Lucas, aparece como una técnica consistente

⁸ En este punto, Orbón hizo escuchar una grabación de la *Danza del corregidor*.

⁹ Demarquez, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ *Idem.*

a lo largo de la pieza. Aparte de estos logros compositivos, lo que encontramos en el Concierto para clavecín es la realización, a través de medios puramente musicales, de las esencias más preciadas del espíritu español.¹¹

La última obra de Falla, que dejó inconclusa al momento de su muerte y fue completada por su antiguo discípulo, Ernesto Halffter, es la *Atlántida*, una vasta cantata escénica basada en un poema del catalán Jacinto Verdaguer. En esta obra, Falla no sólo se ocupa de la sustancia musical de España, sino de la totalidad de su historia: de los ciclos de los mitos griegos que ocurren en España, el ciclo de Hércules, el jardín de las Hespérides, la Atlántida del Timeo de Platón, las cantigas del rey Alfonso el Sabio, las profecías de la Sibila, a la culminación de la misión de España en la historia universal: el descubrimiento de América.¹² Incluso trató de rendir tributo a las diferentes lenguas de Iberia al usar en su obra el latín, catalán, gallego-portugués y castellano. La obra celebra la manifestación definitiva del espíritu de la gente, encarnada, en un sentido hegeliano, en una época específica, en una nación específica, como parte de la constante revelación de este espíritu a través de la historia.

En Manuel de Falla, la grandeza del artista fue solamente igualada por la grandeza del hombre; siempre creyó en el carácter fundamentalmente ético del arte, una eticidad que, por otra parte, está implícita en la objetiva naturaleza misma del arte. Cualquier estudiante de contrapunto sabe que, cuando se trabaja en un contrapunto invertible triple o cuádruple, no es posible —debido a las inversiones— tener la libertad de hacer lo que se quiera; sino lo que se debe hacer, en una suerte de imperativo categórico según la ética kantiana.¹³

Falla ejemplificó estos principios tanto en su vida como en su obra. A lo largo de su vida, sólo tuvo palabras de aliento para sus colegas; ayudó a todos a su alrededor con su bondad natural y su amor constante a los demás. Después de su muerte, fue declarado “hijo predilecto de la Iglesia” por el papa Pío XII. Tal vez en estos tiempos de violencia, egoísmo y egotismo, sería adecuado terminar con estas palabras suyas acerca de sus aspiraciones: “Hacia un arte tan fuerte como simple, en el que estén ausentes la vanidad y el egoísmo; meta bien difícil de alcanzar.”¹⁴

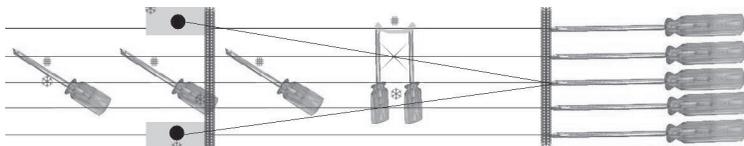
¹¹ Orbón hace sonar aquí una grabación del segundo movimiento del Concierto para clavecín.

¹² Orbón abunda sobre este punto en un ensayo titulado “Tarsis, Isaías, Colón”, y también hace mención de ello en “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, ambos contenidos en: Julián Orbón, *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Víctor Batista (ed.), Madrid, Colibrí, 2002.

¹³ El énfasis es de Orbón.

¹⁴ Palabras de Falla en respuesta a una encuesta abierta de la revista *Musique* en mayo de 1929.

EVOCACIÓN DE JULIÁN ORBÓN: ENTREVISTA A JULIO ESTRADA



RICARDO DE LA TORRE

En el número que *Pauta* le dedicó al compositor hispano-cubano Julián Orbón (1925-1991) hace veintiocho años, apareció una entrevista hecha por Sofía González de León al compositor mexicano Julio Estrada, alumno de Orbón durante casi tres años a principios de los sesenta, cuando éste asistía a Carlos Chávez en su Taller de Composición. Dicho texto aborda la labor de Orbón como maestro y compositor.¹ Hoy, este creador reflexiona de nuevo sobre la vida, la personalidad y el trabajo de quien fuera su maestro y amigo cercano.

—*Colocas al Orbón maestro por encima de nombres como los de Boulangier, Messiaen, Ligeti, Stockhausen y Xenakis. Específicamente, ¿qué elementos de la personalidad y la manera de enseñar de Orbón te llevan a esta apreciación?*

—En varios ensayos abordo el tema de Julián Orbón y pongo siempre en evidencia su superioridad como maestro y, aun a riesgo de repetirme, no dejaré de insistir en ello:² tuve la fortuna de estudiar con él durante los dos y pico de años en que estuve en el Taller; ocurrió en el mejor momento porque, antes de los veinte años, fue el más esmerado guía musical. Él llevaba apenas unos meses de haber llegado de La Habana e hizo que el nuevo proyecto pedagógico de Chávez adquiriese una inolvidable dimensión artística y humana: adoptó en parte el objetivo del Taller de

¹ Sofía González de León, “Testimonio sobre Julián Orbón, entrevista a Julio Estrada”, *Pauta*, vol. 6, núm. 21, ene.-mar. 1987, pp. 45-55.

² Julio Estrada, “Tres perspectivas de Julián Orbón”: I. El maestro, II. Originalidad en el origen, *Pauta*, vol. 6, núm. 21, ene.-mar. 1987, pp. 74-89.

enseñar la composición a partir del modelo de obras maestras de Mozart, Beethoven o Brahms como únicas bases del conocimiento, e hizo que éstas deviniesen significativas en la medida en que, más allá de la instrucción, logró abordar la búsqueda a partir del juego con la creatividad, la inteligencia y la imaginación individuales. Si se trataba de estudiar una música precisa, como Mozart, él echaba a andar sus múltiples recursos, del gregoriano a la música contemporánea, un espectro amplio que contribuía a mejorar las percepciones del alumno. Orbón podía tocar distintos pasajes de la obra de cualquiera de aquellos autores, reducirlos al piano si eran de orquesta y mostrar su vasta memoria y capacidad para entender la raíz y el fruto de lo que estudiábamos. Su potencial personal como músico y como creador y su intento por implicar al máximo las capacidades del alumno, por ayudarle a descubrirlas incluso, me hacen distinguirlo por encima de todos mis maestros.

Orbón podía aproximarse al alumno de una manera cuidadosa y propiciatoria de un contacto humano del todo distinto del que tuve con todos los maestros que señalo; por ejemplo, con Nadia Boulanger, profesora en el más alto sentido, podía darte la lección con pulcritud incomparable o incluso un inadvertido y gracioso empujón que te tiraba del banco del piano —“eso es lo que su tenor la hace a la contralto, Monsieur Estrada”—, pero su estilo pedagógico y personal coincidían casi con los periodos históricos que estudiábamos, del XVI al XIX. Aun si conté con su apoyo y no tuve que cubrir los gastos por mis cuatro clases por semana durante tres de los cuatro años que estudié con ella, su carácter no tendía a involucrarse en asuntos personales a menos que fuera imprescindible.

Con Ligeti, a quien escuché en diversas conferencias en 1971 en México, tuve la fortuna de tener dos largos encuentros individuales, uno para hacerle una larga entrevista³ y otro, una clase de varias horas; lo volví a ver como profesor en Darmstadt en 1972 y por años mantuve correspondencia con él, de todo lo cual derivé una fértil combinación de ideas estimulantes y de análisis críticos. Aunque no puedo decir cómo eran formalmente sus clases de grupo en la escuela —a excepción de la experiencia que narra cuando fue profesor en Estocolmo y pedía a sus alumnos jugar con plastilina para aprender a no caer en el dodecafonismo— aprendí de él gracias a la pasmosa capacidad que tenía para abordar la música del otro mediante sugerencias inteligentes y útiles para despertar la creatividad. Le veo como el más cercano a las calidades de Orbón.

Stockhausen, a su vez, estaba demasiado concentrado en sí mismo para atender los intereses del alumno en el periodo en el que asistí a sus cursos, de 1968-1969, y en el que sufrió una seria crisis personal y creativa; en clase predominaba su música y poco la del alumno, a menos que se relacionase con él como autor: una egolatría

³ “Gyorgy Ligeti, hacedor de música, diálogo con Julio Estrada”, *Excélsior*, Diorama de la cultura, noviembre de 1971, pp. 4-6.



De izquierda a derecha: personaje no identificado, Rodolfo Halffter, personaje no identificado, Tangui Orbón, Antonio Estévez, Julián Orbón, Blas Galindo, personaje no identificado. Foto cortesía de The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

desbordante —propia de la generación que Lachenmann definió luego: “grandes luces, grandes sombras”—. Y a pesar de todo ello su curso me revolucionó al incitar a imaginar la música desde el oído y a nombrarla con palabras.

Xenakis fue un gran amigo y de todos es a quien traté como maestro durante más tiempo, desde 1967 hasta poco antes de su muerte en 2001.⁴ Tampoco abordaba los intereses del alumno en clase, tenía buenas dosis de timidez y de egoísmo, razones para mantener en secreto las “recetas” constructivas de su obra aun dentro del ámbito universitario —“¿quieres saber con quién anda mi mujer?”, reaccionaba—. Franco y permisivo para escuchar críticas sobre su música y sus métodos, un amasijo de celo, afecto, experiencia e inteligencia le convertían en el maestro más crítico, con lo cual sus observaciones incitaban a la investigación como fórmula para dar libertad al proceso creativo.

⁴ Julio Estrada, “The Radiance of Iannis Xenakis (1922-2001)”, traducción de Brandon Derfler, *Perspectives of New Music*, vol. 39, núm. 1, invierno 2001, pp. 215-230.



Tumba de Ligeti en el cementerio de Viena. Foto de Jacques Bon.

Finalmente Messiaen, también creador-investigador, puritano intransigente aunque formidable teórico, profesor de análisis y autor de una música autónoma como pocas dentro del siglo XX. Estudié con él justo a la mitad de su camino académico: desde 1965 hasta 1967 asistí a sus clases de análisis musical y en 1967 fui aceptado como alumno francés para entrar al primer curso de composición que impartió en el Conservatorio de París, pero resultó lamentable al inducir al alumno a imitarle sin intentar nunca percibir la búsqueda del otro.⁵ Tenía una paciencia como la de su música, similar a la de Ligeti pero sin nervio y sin afecto. Estudié con él porque conocía y admiraba su música, además de saber que había sido maestro de análisis de Boulez, Stockhausen y Xenakis, época inaugural en la que se oponía a la idea de enseñar composición. En mayo de 1968 abandoné mis estudios con él al darme cuenta de lo reductor de su pensamiento, más propio del párroco dogmático que del brillante profesor que había sido años atrás.

De vuelta a Orbón: en el Taller no trabajé con él mi obra personal sino solamente las 18 sonatas para piano de Mozart, pero Mozart, Beethoven o Brahms eran perfectos modelos para enviar al imaginario del alumno un rico mensaje. En la noche, al terminar el trabajo nos invitaba a su casa a compartir la escasa comida que le permitía el

⁵ Julio Estrada, "In einer anderen Zeit", traducción de Gisela Gronemeyer, *MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik*, núm. 45, über Olivier Messiaen, Colonia, Alemania, julio 1992, p. 33.

magro sueldo. Recuerdo una ocasión en la que en la sobremesa, casi a la medianoche, se levantó de súbito —“escuche esto Julio”— y me mostró una nueva versión del pasaje en el que yo trabajaba. En la tarde de ese día, al salir yo de su cubículo en el Taller él había analizado y dado vueltas al problema hasta hallar otra solución con la que reabría el diálogo e incitaba a pensar en otro nivel cuya calidad intelectual, artística y de generosa amistad no pude apreciar en ningún otro maestro. Cuando toca de memoria el pasaje que has escrito en clase constatas que escucha, revisa, analiza, calcula y fantasea hasta decir “aquí hay una solución”, ése fue un mandato para que yo ensayara a solas la búsqueda. De ahí que le ubique, de lo general a lo particular, como mi mejor maestro y como uno de los más grandes maestros de composición.

— *¿Por qué un maestro de estas características y alguien que fue reconocido por sus colegas más distinguidos como uno de los compositores hispanoamericanos más importantes del siglo XX no se afilió de manera estable o permanente a una institución académica en los Estados Unidos donde vivió tanto tiempo?*

—Orbón tenía dificultades para afiliarse a cualquier cosa. Cuando Castro orienta la revolución cubana a la crítica al intelectual burgués, Orbón decide emigrar a México y dar clases en el Taller del Conservatorio, donde gozó al máximo la experiencia de enseñar y donde sólo un alumno le tuvo antipatía considerándolo anticastrista, posición de la que nunca hizo gala. Orbón no tuvo el carácter para hacer aquí carrera y su mejor opción fue irse a Estados Unidos, donde tenía el apoyo y además vivía en el mismo edificio de Andrés Segovia y de Rafael Puyana, quien le encargó *Partitas*, y también, de amigos entrañables como Francisco García Lorca, hermano de Federico que ocupaba una cátedra universitaria donde Orbón tuvo ocasión de exponer sus ideas. No obstante, nunca logró tener un puesto permanente porque, en singular, era el maestro clásico: daba clase con un intenso estilo íntimo y lograba convertir el pequeño rincón casero en un santuario musical. No le veo en la cátedra formal aun si su forma de enseñar era abierta al diálogo. Sombrío y alegre como era, no habría logrado mantenerse en el ámbito universitario porque su querencia por la reclusión era mayor que su sociabilidad para animarle a participar en tediosos asuntos colectivos.

Orbón necesitaba crear su música, dedicarse a escribirla. En México, ocupado del Taller, sufría de no tener tiempo, lo que le llevó a suponer que sobreviviría en Nueva York con becas como la Guggenheim y encargos de fundaciones para escribir para las grandes orquestas. No lo logró del todo: Juan Orrego Salas, su viejo amigo,⁶ me decía que Julián era un Bartók latinoamericano; en efecto, sufría

⁶ Juan Orrego Salas (n. 1919), compositor chileno y compañero de Orbón (junto con otros compositores latinoamericanos como Héctor Tosar, Roque Cordero y Antonio Estévez) en la clase de composición de Copland en Tanglewood, Massachusetts.

el rechazo en Estados Unidos porque no se le entendía bien ni como profesor ni como creador y encontró resistencia como extranjero para que se le concediera una cátedra. En ese contexto no distingo a casi ningún músico notable de ese país que emerja de las universidades cuando, en contraste, constato que quienes estuvieron fuera de esas “reservas de artistas” crean una obra trascendente, como John Cage, cuyo pensar crítico hacia la academia influyó en definitiva en la pedagogía de la nueva música o, un exilado más, Conlon Nancarrow, creador de excepción que de joven evadió todas las escuelas y lo siguió haciendo como adulto porque habría sido terrible como profesor. Con Orbón hay que recordar que sus estudios se inician en privado y en plan autodidacta más que con José Ardévol, de quien no le conocí recuerdos en contraste con su frecuente evocación de los amigos músicos que quería y respetaba, Copland, Chávez o Villa-Lobos. Su formación como gran maestro proviene del Conservatorio paterno que se extiende en casi toda la isla, donde con los años alcanza una independencia que le deja gozar del caprichoso equilibrio que requiere su producción personal, si se entiende que al ser muy resistente a los calendarios sufría con las fechas de los encargos o podía incluso no crear por años y escribir de pronto y sorprendernos: era tan impredecible como su difícil mundo interior.

Recuerdo que Velia, mi esposa, me preguntaba por qué Orbón no se quedó en México, a lo cual le respondía que aquí no encajaba al ser demasiado libre, independiente y permisivo; no era bien visto por el propio Chávez en lo que hacía a sus vínculos de amistad con los estudiantes, como el reclamo que le hizo por respaldarme o conversar “demasiado” conmigo —decía Chávez que yo era un “bohemio”—, una relación que me distinguía al ser ajena a la marcha militar del Taller. Orbón nos proponía la distracción como intervalo necesario —tomar un café o abundar en discusiones mucho más ilustrativas que dar clase ante al pizarrón—. Jugábamos al fútbol con él, que hacía de portero y Mata de gran figura deportista que dribla, chuta, defiende y también organiza —un joven con muchas cualidades, el mejor de todos— aun si Orbón percibía la mirada severa y atónita del profesor Joaquín Amparán, director del Conservatorio. Orbón (o Julián), como pude llamarle décadas después gracias a la confianza que alcanzamos, pasaba horas en su cubículo del Taller estudiando los modos del canto gregoriano en el *Liber usualis*, pero bastaba entrar ahí con el trabajo del día para que esa misma búsqueda emergiera e iluminase nuestros oídos al demostrar al piano cómo las armonías de Mozart, Debussy o incluso de Stockhausen evocaban la modalidad. La amplitud de su perspectiva carecía de un plan de estudios.

—¿Sabes algo sobre su labor como maestro en Cuba? ¿Dejó algún alumno ahí?

—El Conservatorio Orbón al que aludo más arriba era una institución particular que fundó el padre de Julián, Benjamín Orbón, pianista virtuoso y compositor



Juan Orrego-Salas

— autor de una zarzuela y de música de tono nacionalista español —. Su último local estuvo en la Calle Central en una modesta casa cuyo segundo piso ocupaban Orbón y su pequeña familia. Ahí enseñaba piano, orquestación o composición, y la única pista sobre sus alumnos refería a un pardo personaje, Héctor Angulo, tema que le amargaba y fue origen de la única batalla que debió emprender, porque aquél pretendió ser quien puso el texto de Martí a la melodía de la Guantanamera —vieja tonada del siglo XIX que recuperó Joseíto Fernández en los años cincuenta— y que la creatividad orboniana armoniza inspirado con gran acierto en los modos gregorianos.

En México tuvimos el privilegio de tener a Orbón durante escasos tres años. Era un gran conocedor de la música y con él se podía discutir a fondo sobre técnicas de composición y análisis de Bach a Bartók o de novedades musicales ajenas a lo que él dominaba como autor. Su exigencia como maestro era la misma: reflexionar sobre cómo extraer recursos propios para afrontar cada nueva incógnita. Su meta, decía, era crear dudas. Confieso que conmigo lo logró porque incluso varios años después de haber estudiado con él no podía dilucidar mi propia obra y distaba de fantasearla o percibirla, quizá porque no resultaba fácil lograrlo después de haber tenido tempranamente al mejor maestro-creador; por una parte, me parecía haber recibido de él suficiente saber, por otra, intuí que mi formación tenía que continuar y explorar

nuevos territorios con otros creadores similares, como finalmente hice. Mi proceso fue lento e intrincado y, aún así, durante años no dejé de visitar al amigo y maestro para discutir con él mis ideas o enviarle mis obras, y recibir siempre su crítica, firme y suave a la vez, hasta descubrir el rumbo de mi música por cuenta propia. Entonces, y por primera vez, me escribió un precioso texto cuyo mensaje decía “aquí encontraste el camino”. Lo mío fue abismal al querer abordar la imaginación *por fuera* del sistema y Julián lo captó desde la imaginación, incluso si su enfoque histórico y analítico pertenece al lenguaje musical. Le tengo gratitud y admiración al ser el único cuyo talento fue capaz de entender que la sustancia creativa nace de la percepción del imaginario.

—*Entre tus compañeros de generación en el Taller, el otro alumno en quien Orbón dejó una impronta especial fue Eduardo Mata. ¿Puedes citar algunos aspectos en los que la influencia de Orbón marcó la actividad de Mata como compositor y como intérprete?*

—En la etapa en la que Orbón vivió en México, 1960-1963, Mata era un joven con menos de veinte años que desplegaba grandes capacidades y un notable potencial musical: no tenía dificultad técnica alguna y era capaz de abordar la composición con un estilo moderno, talentos que se convierten a la vez en una ventaja para sus maestros. Eduardo, además de realizar trabajos de calidad era una esponja para aprender todo de inmediato. Hoy, sin embargo, no puedo hablar sobre Mata como compositor porque su obra no deja percibir un desarrollo similar al que anunciaba entonces —fue determinante su giro cuando, aún estudiante del Taller, Chávez le ofreció dirigir la Orquesta de la Universidad—. Su formación musical en general debe mucho a Chávez y a Orbón. La influencia del primero le condujo a Stravinski y a Copland —influjo que Chávez transmitió a su vez a Orbón—; dialogaba con él como director y como dirigente, teniendo ambos inclinación por el liderazgo en música. De Orbón, Mata desprendió calidades humanas fuera de lo común y asimiló el mundo musical hispano y latinoamericano —en aquella época Orbón recibió de Estévez un álbum de música llanera de Colombia que nos hacía escuchar con entusiasmo contagioso—. Además de sus predilecciones, que iban del Medioevo al cantar de “La Niña de los Peines”, la influencia en Mata se refleja sobre todo en el vínculo que Orbón sostenía con Manuel de Falla.

—*¿Dejó alumnos en Nueva York?*

—Sus clases privadas en Estados Unidos fueron para mí una incógnita porque mantuvo el tema en privado —como el psicoanalista que no revela quiénes son sus



Carlos Chávez. Foto de Carl van Vechten, 1937.

pacientes — . Sólo si se le preguntaba podía dar alguna respuesta evasiva, y así pude enterarme en abstracto de que tuvo un alumno de composición de El Salvador. Con esta entrevista me entero por ti de que se trata de Germán Cáceres, de quien sé ahora que en 1993 le dedicó *Deploración para orquesta en memoria de Julián Orbón*, además de difundir la obra orquestal de Orbón en todo el continente americano.⁷ Yo le mandaba con gusto a Orbón a quienes habían concluido sus estudios conmigo, y aunque no puedo decir que le admirasen tanto como yo, la experiencia les fue provechosa. Mariana Villanueva fue también su discípula en Estados Unidos: a finales de los años ochenta sostuvo con él largas discusiones sobre una variedad de tópicos, la música y lo trascendente, la música popular y culta en Cuba, su propia obra compositiva y la del maestro, por quien la devoción se vuelca en una larga tesis cuya edición posterior deviene hoy el libro más completo sobre Orbón.⁸

—*En la entrevista aparecida en Pauta en 1987 afirmas que si bien Orbón es conocido entre los mejores músicos del mundo (muchos, como Antal Doráti, Segovia o Puyana, desaparecidos desde entonces), no es un compositor que aparezca en cualquier programa, su música no es conocida para el público en general. Desde tu punto de vista, ¿ha cambiado la situación desde entonces? ¿Han ayudado acontecimientos recientes como la rehabilitación de su nombre en Cuba y el reconocimiento que se le ha dado en su Asturias natal?*

—Agrego a Erich Kleiber, amigo del joven Orbón en La Habana, y también apunto que en Rafael Puyana, fallecido en 2013, percibo al mejor de todos sus intérpretes cuando se le escucha tocar con la misma energía violenta que adquiría la ejecución orboniana en privado. Con el siglo XXI inicia una recuperación: en Madrid su publica una vasta colección de ensayos de Orbón con la Editorial Colibrí,⁹ en Avilés, donde se resguarda la obra musical, se le da su nombre al Conservatorio municipal; en Asturias Ramón García-Avello investiga su música y a otros más les atraen los vínculos con el repertorio antiguo que cita y redescubre la obra de Julián Orbón —Edad Media y Renacimiento españoles.

En Estados Unidos la música latinoamericana con mayor impacto es de contenido folclórico y menos íntima que la de Orbón, obra que no obstante se reconoce en ámbitos especializados como el que fundó Orrego Salas en la Universidad de

⁷ Germán Cáceres. Oboísta, compositor y director salvadoreño. Actualmente es director de la Orquesta Sinfónica de El Salvador.

⁸ Mariana Villanueva, *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, Cuernavaca, CRIM, UNAM, 2014.

⁹ Julián Orbón, *En la esencia de los estilos y otros ensayos*, Víctor Batista (ed.), prólogo de Julio Estrada, Madrid, Colibrí, 2002.

Indiana en Bloomington, que resguarda la correspondencia del compositor y otros documentos de interés. Al cabo de todo, la obra de este raro músico de raíz medioeval y fruto moderno puede defenderse por sí misma.

En México, músicos amigos que lo apreciaban en verdad y sin compromiso se esforzaron por difundir su obra, como Chávez, que la dirigió aquí, en Latinoamérica y en España, o Mata, quien hizo todo lo posible por darlo a conocer en todo el mundo. Ambos ensayaron descubrirselo al público, incluso si Julián no tomaba el avión porque le temía al viaje y sólo acudiría en auto o en ferrocarril. No era fácil promoverle en un mundo de comercialización y difusión masivas porque era discreto, impráctico e inmerso en su mundo interior.

Orbón no tiene una patria porque no es sólo de Cuba, de España o de Estados Unidos; también pertenece al México musical de la segunda mitad del siglo XX —quizá la vivencia de su exilio, como lo fueron mis padres, me enlaza a él tanto como a Ligeti y a Xenakis, penosa exigencia de refundación para cada uno—. El nacionalismo cubano *a fortiori* de la Cuba revolucionaria excluye al hispano crítico con la revolución; aun si el matrimonio poético de Cintio Vitier y Fina García Marruz se esfuerza por difundir su obra, la oficialidad le mantiene en lo oscuro, como la triste memoria que deja el Museo Nacional de la Música en La Habana, donde todos figuran menos él. Hace quince años tuve una experiencia demoledora al asistir al festival de música nueva de La Habana a presentar mi obra y dar una conferencia sobre Orbón: el encargado del festival en la Unión de Intelectuales y Artistas Cubanos y el de música en el Instituto Superior de Arte me eliminaron sin mediar explicación alguna, ante lo cual invité a quien quisiera escuchar en el rincón de un modesto salón la grabación de “Doloritas”, sobre *Pedro Páramo* de Rulfo, y a los estudiantes a escuchar en los jardines del ISA mis palabras al aire libre sobre Orbón, donde cincuenta jóvenes pudieron enterarse de su existencia. Le recuerdo decir décadas antes: “para ser conocido hay que tener detrás un país: yo no lo tengo”.

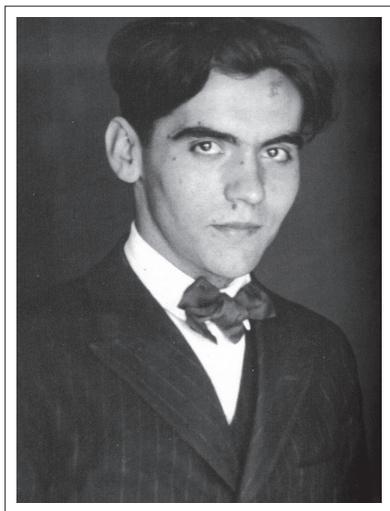
—*Está, sin embargo, el disco con música de Orbón que apareció recientemente en Cuba.*¹⁰

—Buena sorpresa y primer logro de la defensa que de él hicieron Cintio y Fina, sus amigos poetas, además del musicólogo Leonardo Acosta, alumno de armonía del Orbón joven.¹¹

—*¿Puede ser un signo de que las cosas están cambiando?*

¹⁰ Julián Orbón. Grupo de Renovación Musical, Bárbara Llanes, Ana Gabriela Fernández, Fidel Leal, José Antonio Méndez, Orquesta Sinfónica del ISA, Producciones Colibrí, 2013, disco compacto.

¹¹ Leonardo Acosta, “Homenaje a Julián Orbón”, Clave, año 3, núm. 1, pp. 37-42, La Habana, 2001.



Federico García Lorca.

—Orbón es un histórico y es inevitable la mención a su persona en todo el mundo, aunque no veo grandes cambios en Cuba cuando los miembros de Orígenes se han extinguido y pocos isleños conocen algo de su obra o de su persona; quizá desde la dignidad del exilio resurja la figura del músico ejemplar que no hizo carrera de anticomunista ni se dedicó a recibir apoyos como anticastrista. Su producción es tan valiosa y congruente, como consecuente y novedosa. Admiro al gran conservador que aporta novedad en su obra —como al mejor Messiaen—, eso que surge de la escucha del mundo íntimo, la mejor carta de Orbón para valerse en todos los futuros, aun si éstos todavía retrasan su aprobación.

—*Sabemos que Orbón era un hombre de una profunda religiosidad y compromiso con su fe. ¿De qué manera afectó su catolicismo a su obra como compositor?*

—Era un catolicismo *sui generis*: Orbón era más un enamorado de la Biblia y de lo sagrado que de la conducta religiosa —ahí se distanciaría de Messiaen—. Acertaba Jomí García Ascot al decir que Julián creía en la virginidad de María y en el destape de la sexualidad con Freud. El Orbón sentimental y erótico es tan cierto como el intelectual y el místico. En México me prestó la traducción de la Biblia de Cipriano de Valera, la *Biblia del cántaro*, y sin ser yo cristiano influyó en mi percepción prejuugada para apreciar la belleza del texto y de las ideas, además de incitarme a entender que lo absurdo en religión es parecido a lo irreal en el imaginario, una advertencia seductora. A partir de ahí me indujo a captar lo bello en el recogimiento extático del canto gregoriano, en cuyo estudio y práctica me inicié con fervor. Julián era un hombre de fe, muy buena y profunda, por cierto, cristiano de verdad e incapaz de hacer daño a nadie.

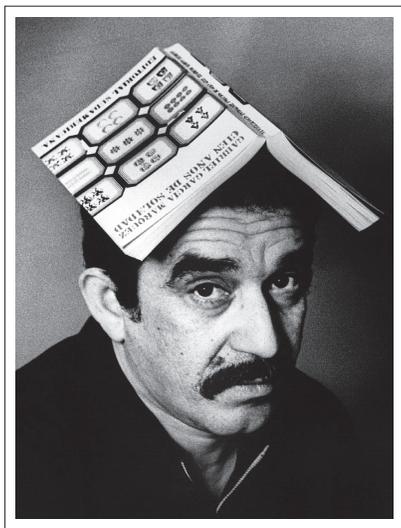
—*¿Puedes hablarnos de Orbón y su relación con la muerte? ¿Hay presentimientos de la muerte en su música?*

—Orbón era perseguido desde niño por la muerte. Su biografía tiene un signo trágico: nació en la soledad de la dura reclusión que les impone el padre a la madre y

a él en casa del hermano en Oviedo, Julián Orbón, periodista de derechas; ella murió cuando el niño tenía cuatro o cinco años; la infancia fue de soledad y de terror al inicio de la Guerra Civil Española cuando los republicanos se dice que apresaron y fusilaron al tío, aunque en privado Tanguí o Julián decían que él de niño le vio caer de un tiro por la espalda en la casa de Gijón, bastión que pasó al bando franquista hasta finales de 1938 y donde vivió el joven hasta el fin del conflicto. En dicha época el padre permaneció en Cuba y hasta que Julián tuvo diecisiete o dieciocho años decidió llevarle a La Habana para hacerse cargo del Conservatorio Orbón, con ramas en algunas provincias de la isla, que el joven asumió como director a poco tiempo de morir el padre. Al tomar el poder la revolución cubana, Orbón estaba en contra de Batista aunque sus temores no cesaron y presintió que, como al tío en España, los opositores pudiesen hacerles daño por el origen conservador de la familia. Su angustia creció además con los discursos de tinte comunista y críticos hacia los intelectuales.

Julián vivió en México con bastante libertad aunque casi siempre aislado, de no ser por Chávez y los que éramos sus alumnos en el Taller, o quienes venían a visitarlos, como la simpática Sara Hernández Catá, escritora y a su vez amiga de María Zambrano o de Alejo Carpentier, o alguna amiga, como la neoyorkina de origen polaco a quien llevamos a conocer Teotihuacan, ocasión espléndida para escuchar a Orbón hablar del México prehispánico. Antes de su largo viaje a Nueva York todos fuimos a despedirlos a la estación de trenes de Buenavista, porque él no tomaba el avión ni en sueños, temía a la muerte y tenía una dificultad para insertarse en la vida común y corriente; sufría por los duros momentos que le tocó vivir y si disimulaba sus terrores en la conversación éstos se desvelaban al hablar de médicos o enfermedades.

Los Orbón vivían a media calle del Central Park pero salían poco, encerrados siempre en el humo del cigarrillo del departamento en la calle 94 de Manhattan. En contraste con su ánimo depresivo, una noche en que llegó el guitarrista Rey de la Torre, primo de Tanguí, nos fuimos a cenar al Granados, un bar español muy animado en el Greenwich Village en el que vi a Orbón rebotar de placer. También gozaba con la visita de quienes pasábamos a verle —de México, Chávez, Mata o yo— o



Gabriel García Márquez,
foto de Isabel Steva, 1975.



Festival de música Tanglewood, 1945. De izquierda a derecha: pianista argentino no identificado, Es-tévez, Bernstein, Orbón, Buenaventura y Ginastera. Abajo: Foss, Tosar, Orrego-Salas e Irving Fine.

de ir a jugar beisbol al parque con los niños y García Márquez, cercano a Castro; su calidad humana no conocía fronteras políticas y podía tener amigos entrañables de izquierda, como Francisco García Lorca y su familia, o refugiados españoles en México, Jomí García Ascot y María Luisa Elío, sus grandes amigos.

Puedo suponer que en Cuba Orbón no era distinto de como era en México o Nueva York: tenía el sentir trágico de una vida amenazada por la mala suerte. Su situación, si no ideal, era al menos cómoda en Cuba, con Orígenes y la amistad de Lezama Lima y del grupo de amigos intelectuales y artistas que le reconocían como músico brillante. Perder ese mundo dorado fue también morir.

La muerte se escucha en las sonoridades de Orbón: en *Monte Gelboé* para recitador, tenor y orquesta, aun si la armonía cae en el oído de la escuela de Copland, no impide el brote desde la raíz hispana con un tono medieval de quintas donde se confunden la tercera mayor y menor más allá de lo bartokiano, sonoridad que resurge en *Partitas* para clavicémbalo y confirma al oído lóbrego que toca fondo en el cercano *Concerto* para clavicémbalo de Manuel de Falla, y en el arcano duelo que revuelve el encierro infantil en Asturias y evoca el desgarré funesto de España.

—La mayoría de las obras tempranas de Orbón se encuentran perdidas o fueron destruidas. ¿Tienes algún recuerdo sobre la opinión que tenía Orbón de su primera producción? ¿Trató alguna vez de recuperarlas?

—Cuando se refería a ellas las daba por perdidas, aceptación que conduce a pensar que no les atribuía demasiada importancia, algo que confirma el que a lo largo de los casi treinta años de conocerle nunca abordó de memoria aquel repertorio —llama la atención que tampoco evocase la obra del especial padre, quien le antecedió en los viajes por el Caribe, México y Estados Unidos—. Alguna vez leí al piano su *Tocata* para piano, escrita en 1942 a los diecisiete años, cuando inicia su catálogo, y luego escuché su Preludio y danza para guitarra, de 1951, con veintiséis años, dos obras que circulaban en ediciones y en disco, y que él concedía que eran materiales de juventud. Su originalidad despunta después de esos veinticinco años con el Cuarteto de cuerdas, luego con las Tres versiones sinfónicas y el *Concerto grosso*, para anunciar después la hondura de *Monte Gelboé* —escrita en México entre los treinta y siete y treinta y nueve años— que consagra con plenitud la serie de *Partitas*.

En contraste con el artista que pierde la obra y ensaya reescribirla, Orbón resurgió gracias a esa intensa melancolía que le llevó a crear como si fuera vivir —véase en *Revueles*, cuya creación es vida y para quien la creación no era ni pura ni ideal ni estructural—: su esencia se traduce en un trágico cuya música exige rigor y profundidad en la interpretación para propagar la vitalidad desventurada que la sostiene.

—Finalmente, ¿tenía Julián Orbón sentido del humor? ¿Puedes abundar un poco al respecto?

—Sí, mucho, como buen cubano y buen español Julián era espléndido para evocar situaciones chispeantes. Tenía una memoria pródiga para narrar cuentos o una mente hecha para la alusión humorística, cómica o irónica. Nunca en burla: tenía malicia, no maldad. Le encantaba recordar mi primer desencuentro con Chávez, quien cuestionó el acento hispano que tuve de joven con un “¿por qué habla usted como españolito?” y yo, “porque me enseñaron a hablar correctamente, Maestro”: entonces reía a horcajadas. Era característico en él que al contar algo gracioso tendía a repetir el final de la frase, eco que nacía de su propia risa, su palilalia sólo ante lo cómico. La faceta mordaz orboniana era la respuesta humana a la excesiva seriedad, como cuando se carcajeaba del formalismo mexicano del “con permiso” o del tono oficial del “le suplico de la manera más atenta”, o más aún, de las expresiones del surrealismo local, como aquel “mató a su madre sin causa justificada”, y su predilecta, el titular de *La Prensa* sobre una señora que cayó en una olla de cemento caliente: “abracadabrante consumé de viejita”.

JOSÉ LEZAMA LIMA

DOS POEMAS

LO INAUDIBLE

Es inaudible,
no podremos saber si las hojas
se acumulan y suenan al encaramarse
la mirona lagartija sobre la hoja.
Nos roza la frente
y creemos que es un pañuelo
que nos está tapando los ojos.
El oro caminaba
después hacia la hoja
y la hoja iba hacia la casa
vacía del otoño, donde lo inaudible
se abrazaba con lo invisible
en un silencioso gesto de júbilo.
Lo inaudible
gustaba del vuelo de las hojas,
reposaba entre el árbol inmóvil
y el río de móvil memoria.
Mientras lo inaudible lograba
su reino, la casa oscilaba,
pero su interior permanecía intocable.
De pronto, una chispa
se unió a lo inaudible
y comenzó a arder escondido
debajo del sonido facetado del espejo.
La casa recuperó su movilidad
y comenzó de nuevo a navegar.

VIEJA BALADA SURREALISTA

Cuando el riachuelo se llena de coletazos
de serpiente y el piano vuelto de espalda
enseña sus zapatos que brillan como la noche
cuando se hunde como un sillón desfondado
aunque sus mimbres viejos son juguetes del niño cabezón
A resguardo de tajada de melón violín
los bailarines se dan cabezazos y sudan aserrín
y la medianoche se aburre
como un tablero de ajedrez reclinado en la pizarra
No pensaba ir, pero me faltaba el llavero
el candado enorme el perro que siempre me sigue
hasta que se despide lamiendo una pantorrilla
El violín como un brazo lleno de ranas
comenzó a lanzar gotas de miel evaporada
La canoa del jefe pasaba por el lago de cristal
cuando sonaron las dos de la madrugada
y los que se despertaban bailaban con los que se dormían
Ya llegó la esperada y yo me escondí
con hipocresía detrás de una infantil caja de lápices
que me prestaron sus dedos amarillos
y los fragmentos del acordeón como una toronja almibarada
Lágrimas que yo guardaba como migajas de pan
para lanzarlas en la piscina de los caimanes amanerados
Cuando comenzaba a inflarse el buñuelo
el charol chilló definitivamente
y la canoa del jefe estaba llena de pedacitos de cristal

JULIÁN ORBÓN: BREVE EPISTOLARIO*



SELECCIÓN Y NOTAS: RICARDO DE LA TORRE

Estas cartas (hasta ahora inéditas) fueron localizadas en el archivo del compositor, conservado en la Universidad de Indiana. Algunas, dirigidas a Orbón, dejan ver el sentido del humor de los remitentes; mientras que las cartas de Orbón a José Lezama Lima —escritas en tres años consecutivos— muestran el deterioro en el estado de ánimo del compositor, así como su creciente nostalgia por una Cuba a la que nunca logró regresar.

De Julián Orbón a José Lezama Lima

Nueva York, abril 2 [1959]

Queridísimo Pepe: ahí te llegan mis primeras letras; simples, sencillas, nada para la posteridad. Hasta ahora todo transcurre bien. Tenemos un precioso apartamento (esto es esencial aquí), muy claro, a unos metros del parque, lo que es maravilloso para los niños. Este hogar nos lo consiguió Villalobos, la dueña de la casa es la cantante brasileña Olga Coelho, muy amiga suya, estamos de vecinos, puerta con puerta con Andrés Segovia, puedes figurarte cómo reímos esta coincidencia con Rey.¹

Pasamos noches espléndidas con Villalobos; estuvo algo enfermo días pasados y pidió que le llevaran a los niños para dejar la “saudade”. También está aquí Chávez y desde luego Copland, en esta semana los reúno en casa. A Dios gracias, todo ha

* Cartas reproducidas por cortesía de: The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

¹ José Rey de la Torre (1917-1994), guitarrista cubano y amigo cercano de Orbón.

sido bueno a la llegada, mucho cariño en todos, no me siento solo; los tabacos en Villalobos, fraternos y tiernos como los tuyos. Te recordamos día a día, por favor no dejes de pensar en venir; tu casa está a seis cuadras del Metropolitan, a tres del Museo Guggenheim; te garantizo días espléndidos.

Hasta ahora: un concierto memorable de música española del siglo XVI, por la sociedad de Música Huliger de Nueva York y el *Wozzeck* en el Metropolitan Opera.

Va a empezar la primavera y la ciudad, entonces, es prodigiosa.

Los niños el día entero en el Parque muy contentos, sin embargo el mayor extraña La Habana, “esto es muy bonito, dice, pero ¿por qué no llevamos todo para La Habana?”

No dejes de escribirme; con tus cartas vendrá todo lo mío.

Besos a Da. Rosa de Tanguí y míos, también a Baldomera y el abrazote de tu compadre

Julián

De Julián Orbón a José Lezama Lima

México, febrero 3. 61

Queridísimo Maestro: no sé si habrás recibido una targeta [*sic*] que te envié desde Acapulco, donde pasamos los días de Navidad en casa de Chávez. En la extrañeza y agobio de los primeros meses fue todo lo que consintió la melancolía de este nuevo tiempo. A veces, siento en forma tenaz la vivencia de tu casa, el cuarto, Martí, Pascal, Mallarmé, el tierno calor al abrir la puerta Doña Rosa, el saludo remotísimo de Baldomera; una noche todo eso me llevó al llanto. Te vi entonces a ti, a lo tuyo, como el inmenso hogar. Te escribo ahora desde esta lejanísima aula del Conservatorio Nacional de Música. Desde hace un mes fui nombrado auxiliar de Chávez en la cátedra de composición. Yo no podría explicarte la grandeza, la ternura que este gran mexicano ha tenido con nosotros. Siento un enorme orgullo en trabajar a su lado; un Maestro, un mexicano de viejo estilo donde la cortesanía acompaña a la tenaz suavidad, la atención delicada. Este país coloca a los hombres en sus puestos, en lo esencial de la cultura. Me he comprometido a dar todo el presente curso, de modo que permaneceremos en México todo este año.

El país es, sin duda, creador, y me servirá para el desarrollo de mi obra. Sin embargo, ¿qué te diré de la nostalgia de nuestra isla!; un retorno lo voy viendo ya como la propia sustancia de la Resurrección y ¿qué otra cosa nos mantiene?



José Lezama Lima.

Es nuestra segunda dispersión; mi pobre hermano en España, Juanita y Beto también lejos; podrás imaginar tú, sobre todos, la tristeza de Tangui, por su madre. Algo aciago está sobre nosotros. Cuando estés en tu cuarto, piénsame; “acerca esa silla” “aguada de pasajeros, madre”. Veo ahora la poesía misma en tu verbo, en las palabras que me acompañarán siempre.

Escribe, no esperes por mí para escribir, necesitamos tus cartas, con el mismo egoísmo con que te pedía que vinieras a casa, de muchacho; ojalá sepas como te pensamos y queremos Tangui y yo. Los niños te besan. Y junto, un abrazo inmenso de tu amigo

Julián

De Julián Orbón a José Lezama Lima

Febrero 17. 62

Queridísimo Lezama: ayer hablé largo de ti con Sarita.² Y siempre hablo contigo, como en nuestras noches del Conservatorio, de Línea. Sé que te herirá que escriba poco; apenas puedo Joseíto, porque todo se me ha convertido en memoria inmensa, en una extraña novela que no nos pertenece. Cada día lo veo tan solo como un menester de sobrevivencia. Le decía a Cintio,³ cuando estuvo aquí, que sin estar juntos, ni habitar nuestro huerto, nada tiene sentido; apenas puedo trabajar, y pienso que lo que me fue posible hacer partir de una gozosa realidad, de mi vivencia diaria de poesía, de este verte llegar, de ir a tu casa, de hablar con Doña Rosa; desde ahí todo es posible.

Los meses de noviembre y diciembre los pasamos en Nueva York. Fue el estreno del *Concierto Grosso*: todo fue bueno, pero ya estas cosas me importan menos.

Trabajo, sin embargo; estoy haciendo, para tenor y orquesta, la lamentación de David por la muerte de Saúl y Jonathan, un texto que siempre quise trabajar.⁴ Poco tiempo tengo para mí pues las clases en el conservatorio me lo toman todo: más ahora que Chávez no está aquí y todo pesa sobre mí. A veces siento una inmensa

² Sara Hernández Catá (1909-1980), escritora e hija del diplomático y escritor hispano-cubano Alfonso Hernández-Catá. La primera se encontraba entonces en México al haber abandonado Cuba antes de exiliarse definitivamente en Venezuela.

³ Cintio Vitier (1921-2009), poeta cubano y miembro, como Orbón y Lezama Lima, del grupo Orígenes. Fue padre de los músicos Sergio y José María Vitier.

⁴ Se refiere a la cantata *Monte Gelboé*, para recitador, tenor y orquesta, estrenada por Chávez en Madrid en 1967.



Lezama Lima, Lilián Esteban, Julián Orbón y Alejo Carpentier, 1965.

pesadumbre que llega ya a la raíz, pero todo se alegra cuando miro a mis niños. Tu ahijado está grande y gordo como su padrino. Y cada día más agudo y habanero; Andrés más espigado y gracias a Dios en buena salud.

Recibí, con enorme retraso, [sic] tu libro. Leer tus poemas, leerte aquí es ya un arte, un menester de salvación; más que nunca, tu poesía es ya la palabra de una dinastía que se sucede hasta la Resurrección. Al

leerte siento que estoy en el nacer del arte poético. Gracias, Joseíto, gracias por todo, gracias por tu amistad que es para todos nosotros una constante fundación.

Por Dios no tomes en cuenta que tarde en escribirte y hazlo tú; necesito, como siempre, que acudas; pienso que sigue cumpliéndose aquella proporción que te gustaba establecer. “Me debes mil visitas”, me decías. Te debo mucho más que eso, pero también sabes que no es posible quererte más de lo que te queremos todos.

Julián

¿Cómo es tu ángel!

De Gustavo Durán a Julián Orbón

Atenas, 31 de octubre de 1968

Querido Julianillo:

Un viejo y buen amigo mío, Carlos Quintana, que es tan aficionado a la música como tú, me pidió hace algún tiempo que le mandase una copia de una de las canciones de mi colección: la arada salamantina que tú y yo hemos cantado juntos tantas veces.⁵

Tardé mucho en complacer su deseo, pero, por fin, reconcomido por la mala conciencia, me puse a la tarea hace unos días.

⁵ Orbón acompañó al piano esta obra en un concierto en memoria de Durán en Nueva York en abril de 1969; muy probablemente se trata del programa mencionado por Nin-Culmell en la siguiente carta.

Como no he sido nunca músico de los que se piensan sino de los que se oyen, me senté al piano para ver cómo sonaba lo que estaba copiando. Me pareció que no sonaba del todo mal y dejé lo que había escrito hace tantos años sin darle un solo retoque.

Los críticos más sagaces de mi producción musical han saludado en mí al Khachaturian del siglo XX o al Ipolitov-Ivanof del porvenir. Creo que tienen razón. Las sutilísimas armonías y contrapuntos con que arrojé los melancólicos giros de la canción salamantina son expresión máxima de lo que esos señores iniciaron pero no supieron acabar. Soy para ellos lo que Wagner fue para Liszt. Las cosas, como son....

Ya que me tomé el trabajo de hacer de amanuense propio, pensé que sería absurdo que sólo una persona se beneficiase de mi esfuerzo y saqué unas cuantas fotocopias de mi manuscrito para satisfacción y regalo del selecto y distinguido público que me admira, y como tú eres figura sobresaliente de esa ilustre minoría[,] te mando la primera que salió de la fototipia.

Espero que, por lo menos, te sirva para recordar días mejores, la dulce época en que tú tenías un conservatorio y yo un corazón que funcionaban por sí solos. ¡Ay!

Hace una semana, más o menos, escribí a Pedro Escobal una larga carta en la que le contaba algunas de mis impresiones de viaje al mundo extra-terrestre. Si te interesan, dile que te las lea. En todo caso, estoy seguro de que mi hija Cheli te habrá dado cuenta detallada de mi vida y condición presente.

¿Cuándo te decides a darte un garbeo por la tierra del difunto Pericles? Si tus derechos de autor no bastan para cubrir los gastos de ese viaje, búscate una vieja (o viejo) con dinero y con ganas de que le meneen el jarabe. No te será difícil. Por Cheli sé que desde que se te ha puesto blanco el pelo estás hecho un Adonis. Conque ¡sus y a ello!

Da un cariñoso abrazo a Tangui. Otro muy grande para ti de tu viejo y averiado amigo.

[Gustavo Durán]

De Joaquín Nin-Culmell a Julián Orbón

1 de mayo 1969

Mi muy querido Julián,

Mi primo Gilbert Chase me acaba de enviar un programa-homenaje a Gustavo Durán que me ha dejado helado. No sabía que había muerto y quisiera ponerle algunas líneas a Bonté.



Gustavo Durán escribe apoyado en la espalda de un comisario de brigada, Aragón, 1938.

Espero pasar por Nueva York muy a principios del mes de junio y no necesito decirte que pasaré por vuestra casa. Tengo que hacerte la lectura del completado texto de la *Celestina* y hablar de muchas cosas. Amén de tus obras y de vuestras noticias. Los Orboneses son un poco de mí mismo.

Abrazos a los chicos y uno muy apretado para vosotros dos de vuestro viejo y siempre fiel amigo,

Joaquín

Josef Krips dirigió cuatro veces mi *Burlador de Sevilla* y aunque ciertos detalles salieron bastante bien, excuso decirte lo que pasó con los fragmentos más celtiberos... Bien dicen que Krips es un magnífico director que combina el encanto alemán con la disciplina vienesa (¿?¿?¿?¿?)...

De Carlos Chávez a Julián Orbón⁶

Agosto 4 de 1971

Juliancito,

Por favor escríbeme *a vuelta de correo* la pronunciación de: Z, outre, g, toller, d'aquest, seus, naceu, quis, assüada, säydade, veeran.

⁶ Carta enviada desde el *Cabrillo Music Festival* en California, del que Chávez era director. En ese año se tocaron en el mismo programa, entre otras obras, *Intégraes* de Varèse, las *Tres cantigas del rey* de Orbón, y los *Diez preludios* para piano de Chávez, interpretados por María Teresa Rodríguez.

También ¿querrías hablarle a Louise Varèse por teléfono, que te describa —y tú me informas— los siguientes instrumentos de percusión de *Intégrales*?:

TAMBOUR A CORDE (STRING DRUM)

VERGES (RUTE)

y acerca de CHAINES (chains) ¿se sacuden, o se dejan caer al suelo o qué?

Un gran abrazo y un millón de gracias

Carlos

De Andrés Segovia a Julián Orbón

Madrid, 26 de enero 1983

Maestro Julián Orbón

Querido amigo:

A mi regreso de Linares, mi pueblo natal, he recibido esta tarde su carta que, al mismo tiempo me indigna y me divierte. Su anécdota sobre esa pobre señora que, pese a que se organizaba el tercer centenario de Calderón, inquiría el precio del viaje y aposento de dicho señor, se habría espantado si se le hubiese dicho que traerlo desde los tres siglos atrás habría sido un gasto superior al que pudiese la pobre imaginar.

Eso no quita fuerza a la indignación, que comparto con Vd., de esa señora de extinta alta alcurnia – Inmaculada de Habsburgo – y el señor Javits, que entran en esa Entidad desalojando a Tangui y a Carolton [sic] Sprague Smith.⁷

Ahora bien, tomaré el avión para Nueva York el 6 de febrero y enseguida les telefonaré para concertar la mayor eficacia de enderezar el entuerto de su esposa. No economizaré esfuerzo para conseguirlo. Creo que directamente será mejor que enviar una carta que puede llegar a las manos equivocadas y resultar papel mojado.

¿Cómo van sus creaciones musicales? Debería usted hacer otro viaje a España, a fin de familiarizarse con los diferentes directores de las dos orquestas y también con los organizadores de conciertos. La más activa, inteligente y eficaz es Felicit Keller, a la que yo hablaría para que tuviese usted un puesto en algún programa sinfónico, o solistas en recitales que acogieran alguna de sus obras pianísticas. Siento

⁷ Carleton Sprague Smith (1905-1994), musicólogo y director del *Spanish Institute* de Nueva York, donde también laboraba Mercedes Vicini “Tanguí”, la esposa de Orbón.

que hayan trasladado al Embajador de España, Sr. Lladó, del que yo habría podido obtener que se interesara por su actuación oficial aquí. Al nuevo embajador no lo conozco y, aunque no pertenezco a su partido, creo que me atendería si lo recomendará a Vd. Ya veremos.

Abrazos para Tangui y para Vd. de,

Andrés Segovia



Andrés Segovia, 1947.

De Héctor Tosar a Julián Orbón

Montevideo, octubre 5 de 1957

Optimus musicum et carum amicum Julianus:

Aunque te parezca mentira, ésta es una carta mía: hace algún tiempo descubrí que no era algo tan espantoso escribir cartas como creía, y de cuando en cuando dedico alguna hora, cuando la encuentro, a ello. Tú eras de los primeros a quienes tenía “in mente” desde nuestro último encuentro en Caracas, y a pesar de todo hasta ahora no me había llegado el momento de traducir esa idea “in mente” en la resolución práctica de escribirte. Pero, en fin, llegó el momento solemne, y hago votos y propósitos para que éste sea el comienzo de un extenso y frecuente epistolario entre nosotros (si es que tú te unes a mis votos y propósitos), que espero sirva al mismo tiempo para acercarnos casi tanto como nuestros no del todo frecuentes encuentros personales.

Como te imaginarás, la circunstancia que me indujo al final a escribirte fue el reciente Festival de Música Latinoamericana que se realizó aquí en Montevideo, al cual teníamos una ligera esperanza de que asistieras. De algún modo lo hiciste, sin embargo, a través de tus obras: las memorables Versiones Sinfónicas que dirigiera espléndidamente Chávez, y la *Toccatà* que tuve la gran alegría de tocar (algún día espero poder consultarte sobre innumerables alteraciones que aparentemente faltan en la edición, y que agregué no sin muchas vacilaciones).

Te recordamos mucho con Ginastera y la “Ñata”, lamentando enormemente tu ausencia; hasta estuvimos a punto de enviarte ambos una postal, lo que no hicimos por no encontrar en ese momento tu dirección. Tu obra fue, sinceramente, lo mejor de todo el Festival, y así opinaron casi todos los asistentes; también tuvieron mucho éxito las Variaciones Concertantes de Ginastera, que a mí me parecen muy logradas en sus partes rápidas, con ritmo, fuerza y color orquestal, aunque algo vacías en las partes lentas. Entre las obras de cámara, lo mejor fue, para mí, un Quinteto para violín, cello, flauta, clarinete y piano de Cordero, muy dentro de su estilo, y sumamente claro, a pesar de sus grandes dificultades, completamente lógico sin ser convencional; contiene magníficos efectos instrumentales y una evidente musicalidad, aunque a casi nadie gustó.

No sé si te habrá llegado la noticia de que me dieron un primer premio por un Divertimento para quinteto de vientos (los segundos fueron dados a Ficher y a un compositor joven argentino, Carlos Tuxen-Bang). Además está decirte que me satisfizo enormemente la noticia, máxime por haber sido dado el premio por unanimidad. Hice esta obra a todo vapor (en dos meses escasos) y buscando salir un poco

del quinteto convencional. Son cuatro movimientos, una obertura algo jocosa y ligeramente stravinskiana, un Recitativo-Pastoral muy libre de ritmo que comienza con un solo de flauta sin acompañamiento, un Tango encarado casi exclusivamente en sus posibilidades rítmicas (apenas con una irónica melodía de cuatro compases que cada vez se interrumpe bruscamente), y una Danza rústica en 5/8 rápido, en la que existe un tono sudamericano de no sé qué región exactamente, o quizás de un conjunto de regiones. La inclusión del “tango” dio bastante de que hablar, pues nadie aquí se había animado a incorporarlo a una obra seria. La razón por la cual yo lo hice no me es del todo clara, simplemente hace cierto tiempo que había pensado en las posibilidades rítmicas de esta forma, y noté que un conjunto de vientos se prestaba bastante para experimentar con ella, quedando sumamente conforme con el resultado. Como la obra va a ser impresa, te enviaré un ejemplar apenas esté publicada. Además de esta obra, se estrenaron durante el Festival los cinco Madrigales que te regalé en Caracas como recuerdo, que escuché por primera vez con sumo gusto, como te imaginarás.

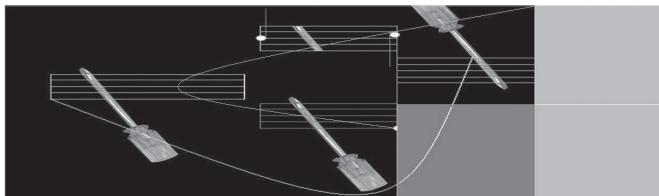
No sé si anticiparte ya que quizás muy pronto te pida la partitura y el material de las Versiones para hacerlas en una posible jira [sic] que se realizaría a finales de este año, aunque todavía esto no se haya concretado del todo.

Volviendo a lo que te decía al comienzo, no sabes cuánto desearía que en el futuro mantuviéramos una correspondencia continuada, para lo cual te insto a que me envíes tus noticias sin dejar pasar mucho tiempo, pues cuanto más se demora, más difícil se hace el escribir, lo sé por propia experiencia. Cuéntame de tus actividades, de tus composiciones y planes, de tus niños, de tu señora y de tu vida en general. ¿Aún subsiste la posibilidad de que Vds. vengan a pasar un tiempo por estas regiones? No te imaginas la enorme alegría que sería para mí el que esto pudiera ser. Desde ya, mi señora y yo ponemos nuestra casa a disposición de Vds. Habrás visto que nos hemos mudado, y tenemos ahora espacio de sobra.

Mi buen amigo Julián, quedo, pues, a la espera de tus prontas y agradables noticias. No importa si no tienes tiempo para escribir una larga carta; me contentaría con unas pocas líneas. Dale mis cariñosos saludos a tu señora, y recibe tú y los niños un apretado abrazo de tu sincero amigo

Héctor A. Tosar.

LAS PRIMERAS OBRAS ESCRITAS PARA ENSAMBLE DE PERCUSIONES (1930-1942)



ALFREDO BRINGAS

En el contexto de la música de concierto, el repertorio de obras escritas especialmente para ensamble de percusiones¹ apareció en un periodo inicial que va de 1930 a 1942, tomando como punto de partida la composición *Rítmicas #5 y #6* del compositor cubano Amadeo Roldán, y como punto de cierre de este primer gran ciclo, la creación de la *Toccata para percusiones* del compositor mexicano Carlos Chávez.

Antecedentes

Existen cuatro piezas musicales anteriores a las *Rítmicas* de Roldán, que si bien fueron escritas exclusivamente para instrumentos de percusión, forman parte integral de un contexto más amplio (sinfonía, ballet, ópera) y no fueron pensadas como piezas independientes que por sí solas fueran a presentarse en concierto. La primera de ellas es el Preludio (*Life Pulse*) de la *Sinfonía del universo* del compositor estadounidense Charles Ives (1874-1954), en la que recurre a la percusión como elemento de poderosa expresión para su idea de la creación del cosmos, en el inicio de esta gran Sinfonía. El autor realizó sus primeros bosquejos entre 1911 y 1915 y en ellos aparece un preludio intitulado *Life Pulse Prelude*, escrito para diecinueve

¹ Ensamble de percusiones: para el presente artículo este concepto se refiere a una agrupación musical en la que se ejecutan única y exclusivamente instrumentos de percusión, objetos cotidianos, el cuerpo humano, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos e inclusive el piano, siempre y cuando sea empleado de manera eminentemente percusiva, no pianística. El concepto de ensamble de percusiones aquí manejado no incluye el canto ni la participación de otros instrumentos de cuerda o aliento.



George Antheil, 1932.

percusionistas y una flauta *piccolo*, “todos en diferentes metros y *tempi*, volviendo a enfatarse después de 8 segundos.² Ives continuó trabajando en este proyecto a lo largo de casi toda su vida, pero nunca lo concluyó.³

La segunda partitura de esta categoría es el *Ballet mecánico* (1924), de George Antheil (1900-1959), compuesta originalmente para acompañar una película abstracta del pintor francés Fernand Léger. La película tuvo dificultades para su terminación y para su sincronización con la música, que resultó ser más larga que la

² *Ives Studies*, Nueva York, 1997, Cambridge University Press, Cap. 8, p. 188. Trad. del autor.

³ Para mayor información, ver: Austin, Larry, *Charles Ives's Life Pulse Prelude for Percussion Orchestra: A realization for Modern Performance from Sketches for his Universe Symphony*, Percussive Notes Research Edition, September 1985, p. 59. Existen varias grabaciones, por ejemplo: *Charles Ives: Universe Symphony*, Cincinnati Philharmonic Orchestra, C.C.M. Percussion Ensemble, Cincinnati OH, 1994, Centaur Records Inc.

película. Fue entonces que la música del *Ballet mecánico* adquirió su independencia como composición. La dotación de la primera versión (1924) era enorme y presentaba algunas novedades tímbricas al utilizar algunos objetos mecánicos y eléctricos: dos pianos, dieciséis pianolas, cuatro bombos, tres propelas de avión, siete timbres eléctricos, tres xilófonos, tam-tam, sirena. Para el no muy exitoso estreno mundial en París, del 19 de junio de 1926, en el Teatro de los Campos Elíseos, se recurrió a diez pianistas y una sola pianola. Esta dotación fue revisada y cambiada en 1953 por el propio compositor debido a las dificultades técnicas que existían en esa época para sincronizar todas las pianolas y es la versión que se ejecuta actualmente.⁴

El tercer antecedente a las obras para ensamble de percusiones es el *Entreacto* al Acto II de la ópera *La nariz* (1927) de Dimitri Shostakóvich (1906-1975), en la que inusualmente las percusiones asumen por sí solas el discurso musical de manera sorprendente y contrastante con el resto de la ópera. La dotación del Interludio es: triángulo, pandero, castañuelas, tambor militar, tom-tom, platillo suspendido, platillos, bombo y tam-tam.

La cuarta obra con estas características es el segundo movimiento *Scherzo* de la Sinfonía No. 1, opus 42 (1927) de Alexander Tcherepnin (1899-1977). Al igual que en el *Entreacto* de Shostakóvich, el autor utiliza los instrumentos comunes de la sección de percusiones de la orquesta en esa época.

Desde sus inicios la música para ensamble de percusiones mantiene una constante: la innovación en uno o varios de sus elementos constitutivos. Cada obra nos trae casi siempre alguna novedad formal, rítmica, tímbrica, interpretativa o de algún tipo y esta característica de innovación prevalece aún hasta nuestros días, pues la exploración sonora, en el terreno percusivo y en todos los ámbitos sonoros, es interminable.

Los compositores pioneros en la escritura de obras para ensamble de percusiones de la música occidental aparecen en el siguiente cuadro en orden cronológico de acuerdo a las fechas de composición de sus obras. Muchos de estos autores (Cage, Harrison, Chávez, Hovhaness) escribieron otras obras para conjunto de percusiones pero no son enumeradas aquí por pertenecer a años posteriores al periodo aquí revisado (1930-1942).

⁴ Actualmente ya es posible realizar la interpretación de la partitura original, incluidas las ocho pianolas, por medios computarizados y sintetizadores. También existe un DVD en el que se puede ver la película de Leger acompañada de la música. Para mayor información de dónde y cuándo se han realizado tales interpretaciones, consultar: www.antheil.org

**Compositores pioneros en la escritura de música
para ensamble de percusiones y sus obras.⁵**

Compositor	Obras y año de composición
Roldán, Amadeo (1899-1941)	<i>Rítmicas No. 5 y No. 6</i> (1930)
Varése, Edgar (1883-1965)	<i>Ionización</i> (1931)
Russell, William (1905-1992)	<i>Prelude, Choral and Fugue for Eight Percussion Instruments</i> (1931-1932); <i>Three Dance Movements</i> (1933); <i>Percussion Studies in Cuban Rhythms</i> conocidas también como <i>Three Cuban Pieces</i> (1935); <i>March Suite</i> (1936) (c/ piano); <i>Chicago Sketches</i> (1940).
Ardévol, José (1911-1981)	<i>Estudio en forma de prelude y fuga</i> (1933); <i>Suite, para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido</i> (1934); <i>Prelude á II</i> (1942)
Becker, John (1886-1961)	<i>The Abongo</i> (1933); <i>Vigilante</i> (1938)
Beyer, Johanna M. (1888-1944)	<i>Percussion Suite</i> (1933); <i>IV</i> (1935); <i>Percussion Opus. 14</i> (1939); <i>March</i> (1939); <i>Three Movements for Percussion</i> (1939)
Cowell, Henry (1897-1965)	<i>Ostinato Pianissimo</i> (1934); <i>Pulse</i> (1939)
Davidson, Harold (1893-1959)	<i>Auto Accident</i> (1935)
Cage, John (1912-1992)	<i>Quartet</i> (1935); <i>Trio</i> (1936); <i>First Construction in Metal</i> (1939); <i>Imaginary Landscape No. 1</i> (1939); <i>Living Room Music</i> (1940); <i>Second Construction</i> (1940); <i>Imaginary Landscape No. 2</i> (1940); <i>Third Construction</i> (1941); <i>Double Music</i> (1941 Cage/Harrison); <i>Suite, Cage/Harrison</i> (1942); <i>Amores</i> (1943)
Strang, Gerald (1908-1983)	<i>Percussion Music for Three Players</i> (1935-36?)
Green, Ray (1909-1997)	<i>Three Inventories of Casey Jones</i> (1936)
Harrison, Lou (1941-2003)	<i>Fifth Symphony</i> (1939); <i>Bomba</i> (1939); <i>Canticle No.1</i> (1940); <i>Canticle No. 3</i> (1940); <i>Song of Quetzalcoatl</i> (1941); <i>Fugue</i> (1941); <i>Double Music, Cage/Harrison</i> (1941); <i>Suite, Cage/Harrison</i> (1942)
Hovhanness, Alan (1911-2000)	<i>October Mountain</i> (1942)
Chávez, Carlos (1899-1978)	<i>Toccata para percusiones</i> (1942)

Dada la limitación de este espacio, me detendré brevemente en tres obras relevantes del repertorio: *Rítmicas No. 5 y No. 6* de Amadeo Roldán, *Ionización* de Edgar Varése y *Toccata para percusiones* de Carlos Chávez. Capítulo aparte merecen las piezas de John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell, etcétera.

Amadeo Roldán (1900-1939) *Rítmicas No. 5 y No. 6* (1930)

En 1930 Amadeo Roldán comenzó a trabajar en una serie de piezas musicales de cámara a las que dio el nombre de *Rítmicas*. Las cuatro primeras *Rítmicas* están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano, y las *Rítmicas No. 5 y No. 6* son para ensamble de percusiones. La dotación de estas últimas incluye instrumentos típicos de la música folclórica cubana (güiro, maracas, claves, quijada de burro, cencerros, bongós, timbales cubanos, marimbula) en combinación con instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica (timbales de orquesta y bombo).

El *nacionalismo* que se puede observar en estas dos *Rítmicas*, no es del mismo tipo que el nacionalismo romántico que surge en el siglo XIX y en el que sólo se revisten algunos temas populares con ropajes “cultos”. En este caso se trata de un intento por renovar con elementos propios, un lenguaje musical heredado de Europa. Es la búsqueda de una voz propia y original que no quiere imitar textualmente lo europeo, pero tampoco lo nativo.

Roldán, siguiendo el camino inevitable para todo aquel que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folclórico verdadero, para hallar dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubana. El ritmo ha dejado de ser textual: es más bien una visión propia de las células conocidas — una recreación. Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folclore, el espíritu de ese folclore.⁶

Roldán se encontraba en ese entonces en la búsqueda de un lenguaje original de manera similar a la de otros compositores americanos de la época como Héctor Villalobos (1887-1959), Silvestre Revueltas (1899- 1941) y Carlos Chávez (1899-1978) quienes:

⁵ Beck, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Routledge, Nueva York, 2007. Para una revisión más detallada de este repertorio, consultar también: Bringas Sánchez, Alfredo, *Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enríquez y La Chute des Anges de Federico Ibarra*, Tesis doctoral, Facultad de Música, UNAM, 2012, México, 367 pp.

⁶ Carpentier, Alejo, *op.cit.*, p. 315.



Amadeo Roldán.

contribuyeron con obras de extraordinaria fuerza al desarrollo de un nacionalismo, libre del tipo de sumisión al revestimiento exterior del folclore que había imperado hasta entonces. Junto a ellos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla (1906-1940) contribuyeron a elevar las tradiciones afrocubanas asimiladas a las grandes formas de la música erudita a un plano que rebasó las fronteras de Cuba en la música contemporánea.⁷

Existen muchos caminos por los que la música ha evolucionado y se ha renovado y uno de esos caminos lo inauguró Roldán al otorgar enteramente a la familia instrumental de las percusiones la responsabilidad del discurso musical, algo inédito en la música occidental de concierto hasta ese momento, salvo en las contadas

⁷ Aretz, Isabel, relatora, *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1983, Capítulo III.II. *Vigencia del músico culto*, por Roque Cordero, p. 181.

excepciones ya mencionadas. Roldán construye esta música fundamentalmente a partir del ritmo y el timbre; de esta manera rompe con la tradición compositiva de su época consiguiendo darle a su música una identidad propia y diferente. Las *Rítmicas No. 5 y No. 6* se estrenaron en Nueva York el 10 de marzo de 1931 en un concierto patrocinado por la Pan American Association of Composers en la New School for Social Research bajo la dirección de Adolph Weiss.⁸

Los resultados obtenidos con el estudio, análisis e interpretación de las *Rítmicas No. 5 y No. 6*, me han dado argumentos sólidos para defender el lugar que se merece y que algunos autores le siguen escatimando. Afirmando lo anterior porque me he encontrado con muchos autores estadounidenses y europeos que, al hablar de las primeras obras de ensamble de percusión, no mencionan las *Rítmicas* de Roldán o las etiquetan como una música folclórica. Por ello existe desde hace mucho tiempo el debate de si son o no las primeras dos piezas para percusiones de la música de concierto. Hay una gran cantidad de artículos de revistas y textos especializados en percusión en que sus autores demeritan el valor musical de estas *Rítmicas* y consideran a Amadeo Roldán como un compositor menor al tratar de compararlo innecesariamente con Edgar Varèse, a quien le dan el crédito de ser el primer compositor en escribir una pieza para percusiones, en este caso *Ionización* (1931).

Lo importante de esta discusión es que las piezas de Roldán merecen un lugar como pioneras del repertorio, y debemos difundir esta idea en contrapeso a lo que muchos autores europeos y estadounidenses se niegan a aceptar.

En el siguiente cuadro cito sólo algunos de estos artículos:

Artículo	Autor	Revista
<i>A survey of compositions written for the percussion ensemble</i> ⁹	Michael Rosen	<i>Percussionist</i> , January, 1967.
<i>A study of selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Century, Edgard Varèse and Ionisation</i> ¹⁰	Ronald Keezer	<i>Percussive Notes</i> , Vol. 9, No. 1, Fall, 1971
<i>Ionisation: An Analytical Interpretation</i> ¹¹	George Frock	<i>Percussive Notes</i> , Summer, 1987, p. 31

⁸ Deane L. Root, *The Performance Guilds of Edgar Varèse* (unpublished Master's thesis), University of Illinois (1971), p. 21.

⁹ "Roldán fue el primer compositor que usa instrumentos de percusión nativos en sus composiciones sinfónicas. Su composición *Rítmicas* consistente en *Rumba y Son*, representa lo que ahora se ha dado en llamar una escuela conservadora de escritura para percusiones. No es de sorprender que un compositor de Latinoamérica escribiera literatura para ensamble de percusiones que se hizo muy popular en este país (EUA) por el interés que EUA estaba desplegando por la música de América Latina en los años treinta.

La investigadora argentina Graciela Paraeskevaídís destaca posiciones similares en otros autores europeos, algunos de ellos biógrafos de Edgar Varèse. En su artículo: “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo”,¹² Paraeskevaídís termina la discusión afirmando:

Es claro que no reviste ninguna significación comprobar “quién llegó primero”, sino simplemente explicarle al centralismo cultural nortecéntrico — que sí se ha mostrado siempre preocupado por señalarlo — que a veces hay cosas que ocurren antes en la periferia que en el ombligo del mundo [...] *Las Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán son las primeras obras de y con percusión en el ámbito de la así llamada música culta o de concierto, sin la descalificación de varios musicólogos mayoritariamente franceses ante el pecado original de “folclorismo” con que las estigmatizaron, esgrimiendo este argumento como fundamental, ya que el cronológico es irreversible. Me pregunto si alguno de esos detractores ha echado siquiera una mirada a las complejas polirritmias de Roldán. Derribemos los prejuicios de anteponer un pensamiento superior, puro, abstracto, para canonizar a *Ionisation*, un hito irrefutable desde todo punto de vista, que no necesita de ninguna defensa.

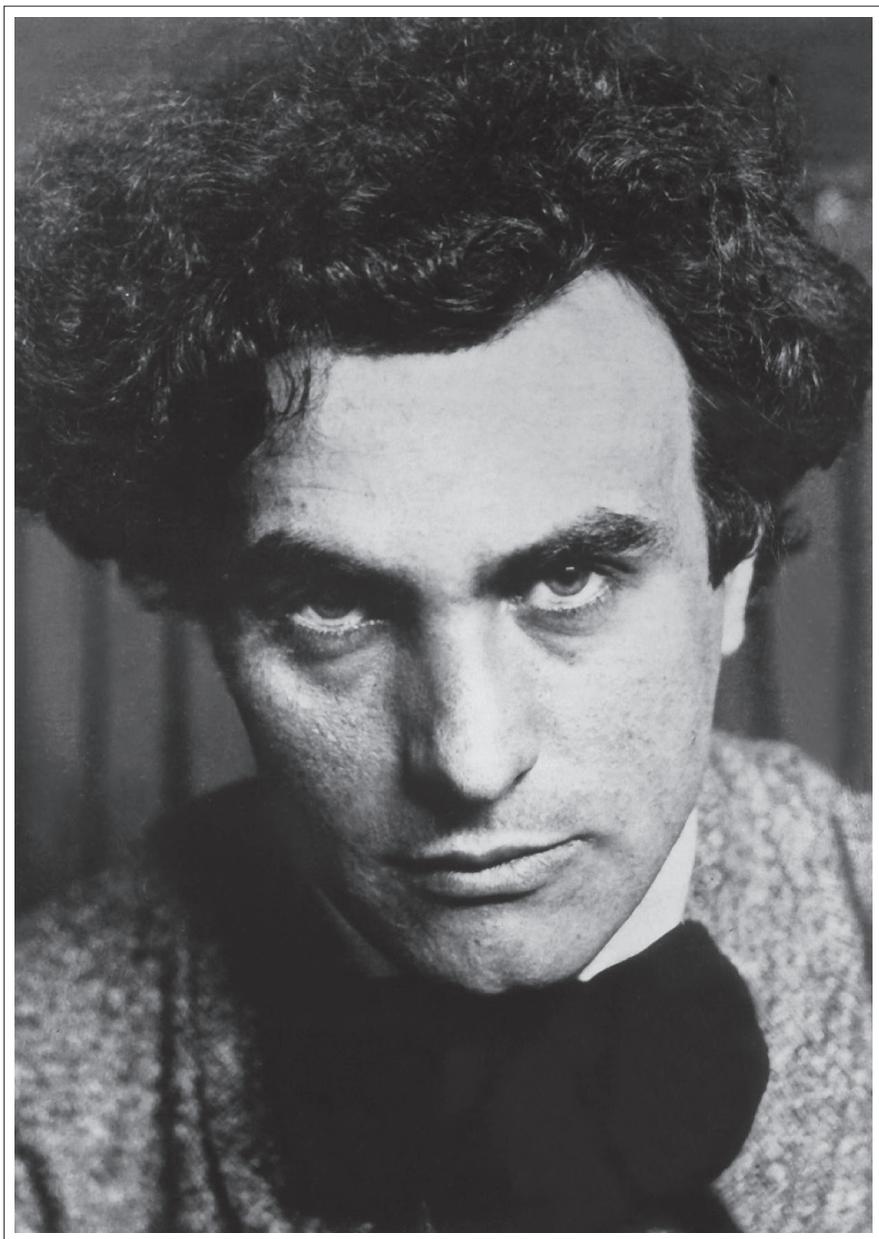
En el año 2009 tuve la oportunidad de convivir con los integrantes de uno de los más importantes ensambles de percusión en el mundo: Les Percussions de Strasbourg. Lo que me sorprendió al hablar con ellos es que siguen concibiendo a las *Rítmicas* de Roldán como piezas musicales menores, no merecedoras de que se les considere como anteriores cronológicamente a *Ionización* de Varèse. Hay muchos otros comentarios que siguen esta misma línea eurocentrista, encontrados en textos de historia de la música, artículos de Internet y revistas, pero la extensión de este texto no permite continuar revisándolos.

La obra no tiene ni remotamente la impresión en la literatura para percusiones que tiene *Ionización*.” (Trad. del autor).

¹⁰ “Edgar Varèse fue el primer compositor reconocido en escribir exitosamente para ensamble de percusiones. Su composición *Ionización* escrita en 1931 para ensamble de percusiones es un histórico ‘primero’ (*historic first*) en cuanto que es uno de los tempranos ejemplos de música seria para el medio.” (Trad. del autor).

¹¹ Frock, George, “Ionisation: An Analytical Interpretation”, *Percussive Notes*, vol. 25, núm. 5, summer 1987.

¹² Paraeskevaídís, Graciela, “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo”, *Revista Musical Chilena*, núm. 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20. <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html>.



Edgar Varèse.

Edgar Varèse (1893-1965): *Ionización* (1931)

Varèse desarrolló a lo largo de su vida una gran labor de difusión de la música nueva, fundando asociaciones de compositores, como la International Composer's Guild, la Internationale Komponisten Gilde y la Pan American Association of Composers, en las que participaron importantes personajes de la vida musical de ese momento, como Carlos Chávez, Charles Ives, Carlos Salzedo, Henry Cowell y Nicolás Slonimsky, entre otros. Gracias a este tipo de asociaciones fue que tuvieron lugar estrenos, no sólo en América sino también en Europa, de la música de compositores como Béla Bartók, Alban Berg, Carlos Chávez, Henry Cowell, Arthur Honegger, Zoltan Kodaly, Ernest Krenek, entre otros.

Varèse permaneció fiel a su credo hasta el último de sus días; sostenía que la idea de asociarse con otros compositores debía “rechazar todos los ismos; negar la existencia de escuelas; reconocer únicamente al individuo”.¹³ Aun cuando se le relacionaba con los futuristas y los dadaístas, el propio Varèse se deslindó de ellos al declarar que “los futuristas creían en la reproducción literal de los sonidos; yo creo en la metamorfosis que hace a los sonidos música”.¹⁴ A pesar de su amistad con los futuristas Marinetti y Russolo o con algunos dadaístas como Duchamp, Francis Picabia y Tristán Tzara, declaró alguna vez: “A mí no me interesaba tanto la demolición como la búsqueda de nuevos medios.”¹⁵

Para Varèse, nuestra vida diaria se ve acelerada y transformada por los avances tecnológicos y, para ver hacia el futuro, debemos abandonar nuestro culto hacia la tradición y al pasado inmediato. Según Varèse, “la base fundamental del trabajo creativo es la irreverencia y la experimentación”.¹⁶

Al igual que en las *Rítmicas No. 5* y *No. 6* de Roldán, el ritmo y el timbre son los dos parámetros fundamentales en la construcción de *Ionización*. Su riqueza tímbrica se debe a la amplia gama de posibilidades sonoras de su dotación que incluye más de cuarenta instrumentos de percusión: gongs, tam-tams, platillos, bombos, tambor de fricción, tambores militares; güiro, maracas, cajas de madera, claves, cencerros, cascabeles, yunques, sirenas, triángulos, látigo, pandero, glockenspiel, castañuelas, campanas tubulares y piano. En 1936 Varèse escribió:

Cuando instrumentos nuevos me permitan escribir la música tal como yo la concibo [...] se podrá percibir claramente el movimiento de las masas de

¹³ Wen-Chung, Chou, *op. cit.* p. 11.

¹⁴ Wen-Chung, Chou, *op. cit.* p. 11.

¹⁵ Carta a Thomas H. Greer; 14 de agosto de 1965. En Wen-Chung, Chou, *op. cit.* p. 11.

¹⁶ Schwartz, E., Barney Childs, Holt, Rinehar, Winston (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Chicago, San Francisco, p. 199.

sonido de los planos en movimiento. Cuando estas masas de sonido choquen entre ellas, parecerá que ocurren los fenómenos de penetración o repulsión. Algunas transmutaciones que suceden en ciertos planos parecerán proyectarse a otros que se mueven a velocidad diferente y en otros ángulos [...] En las masas en movimiento uno podrá observar sus transmutaciones cuando pasen por diferentes capas, cuando penetren ciertas opacidades o se dilaten en ciertas rarefacciones.¹⁷

Las ideas anteriormente expuestas pueden apreciarse en todas y cada una de sus obras musicales y, especialmente, en *Ionización*. Los instrumentos afinados (piano, campanas tubulares y celesta), “son usados exclusivamente en los últimos diecisiete compases y son explotados por su extensión, sus sonidos resonantes y su capacidad para producir racimos (*clusters*) de sonido.”¹⁸

Varèse evita a lo largo de casi toda su música el uso de los timbales sinfónicos y de los instrumentos de cuerda, pues, según él mismo decía, lo remitían a la música del siglo XIX y al sistema temperado, con los cuales buscaba romper todo vínculo.

Varèse añade a la partitura, a manera de prefacio, una lista de los instrumentos requeridos, tipo y tamaño, con la descripción detallada de los menos comunes y agregando indicaciones muy precisas de baquetas y formas de ejecución. Varèse era percusionista y tenía una idea muy clara de los sonidos que quería en su música, por lo que un estudio a conciencia de estas instrucciones es primordial antes de cualquier intento de interpretación de la obra.

El estreno estadounidense de *Ionización* se realizó el 6 de marzo de 1933 en el Steinway Hall de Nueva York, bajo la dirección de Nicolás Slonimsky en un concierto patrocinado por la Pan American Association of Composers.¹⁹

Carlos Chávez (1899-1978): *Toccata para percusiones* (1942)

Compuesta en 1942 por encargo del compositor estadounidense John Cage, *Toccata* es una de las piezas más tocadas y grabadas del repertorio internacional para ensamble de percusiones.²⁰ El mismo Carlos Chávez habla de cómo fue que surgió el encargo de Cage:

¹⁷ Conferencia sustentada por E. Varèse en la Mary Austin House, Santa Fe, Nuevo México en 1936.

¹⁸ Vanlandingham, Larry, “The Percussion Ensemble: 1930-1945-2”, *Percussionist*, Vol. 9, No. 4, Summer, 1972, p. 113.

¹⁹ Root, *op. cit.*, p.79.

²⁰ Ya desde 1954 Chávez menciona la existencia de dos grabaciones de *Toccata*: “La grabación de la *Toccata* que hizo Boston Records no es satisfactoria. Capitol hizo una en Los Angeles que aún no oigo; no aparecerá pronto.” *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, Carta de Chávez a Aaron Copland, 6 de noviembre de 1954, p. 742.

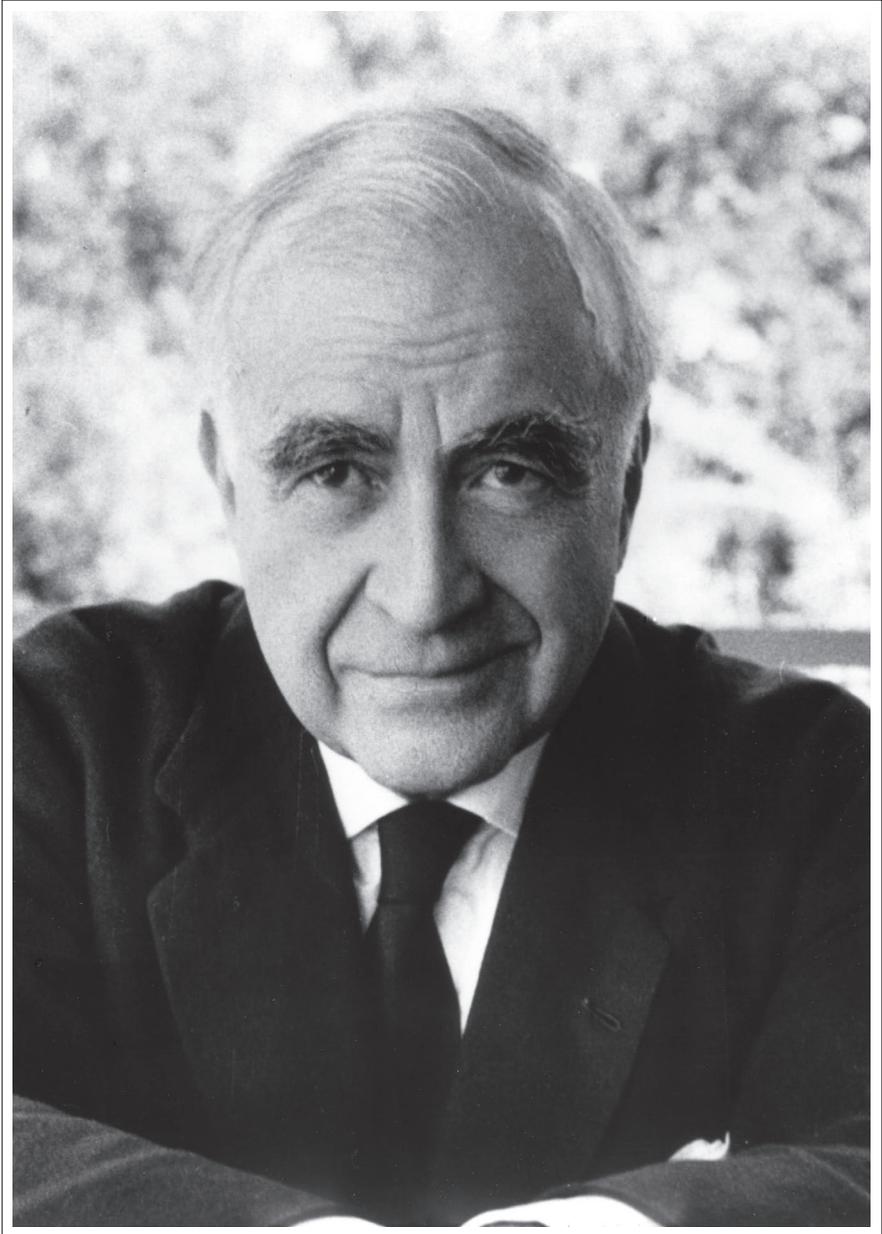
John [Cage] me pidió escribir una pieza para un grupo que estaba por formar [...] Yo estaba dirigiendo en Chicago, la Orquesta Sinfónica de Chicago. En aquellos días John estaba viviendo en Chicago y me abordó y me dijo: ('Estoy planeado formar un grupo de percusiones, ¿escribiría usted algo para nosotros?') Escribí la pieza para él pero John no estaba pensando en la percusión tradicional sino en aquello fuera de lo común como cadenas, rieles, yunques y todo lo de la cocina. Y yo escribí algo para tambores y no era lo que él quería, y así fue como se originó la pieza.²¹

Chávez compuso, así, una pieza para una dotación de percusiones (fundamentalmente tambores) que él mismo usaba con regularidad en sus piezas orquestales no nacionalistas, ya que *Toccata* no incluye instrumentos indígenas ni de origen prehispánico (a excepción de maracas y tambor indio). El compositor logra con gran dominio en la escritura y en el conocimiento de tales instrumentos una profunda exploración de sus posibilidades rítmicas, tímbricas y expresivas.

Por su parte, John Cage revela, en entrevista con José Antonio Alcaraz, cómo surgió el encargo de *Toccata* desde su punto de vista y aclara la anécdota que hay en torno a que su grupo de percusiones de Chicago no pudo tocar la *Toccata* para percusiones, aun cuando fue escrita para ellos. Cage declara:

Una de las cosas que han resultado más embarazosas en mi 'vida social' musical, ha sido la relación con Carlos Chávez. A finales de la década de los años treinta y principios de los cuarenta tenía yo una orquesta de percusión. Era mi costumbre escribir a los compositores que pensaba podrían componernos una pieza para percusión — sin preocuparme por su estética — y pedírsela. Carlos Chávez muy generosamente escribió la *Toccata*, pero no pudimos tocarla por falta de habilidad técnica. Además se necesitaban timbales; había coleccionado todos los instrumentos que pude encontrar, exceptuando los habituales en las orquestas. En una palabra, no teníamos timbales. Estaba tan avergonzado y era tan joven entonces que no supe siquiera cómo pedir una disculpa. Creo que en cierta forma "metí la pata". Todavía estoy avergonzado. Por otra

²¹ Hardt, Herb and Summer, J.D., "An interview with Carlos Chávez", en *Percussionist*, PAS, Fall 1975, Vol. 13, No. 1, p. 31: "John [Cage] asked me to write a percussion piece for a group he was expecting to have [...] I was conducting in Chicago, the Chicago Symphony Orchestra. In those days John was living in Chicago and he approached me and said 'I am planning to form a percussion group, will you write something for us?' I did write the piece for him, but John wasn't thinking on the traditional percussion, but in the out of the way such as chains, rails, anvils, and everything in the kitchen. So I came out for something for drums and it was not what he wanted, so that's how the composition was originated." Traducción del autor.



Carlos Chávez.

parte, la obra (*Toccata*) es muy bella y quizá resultó de buena suerte para esa partitura que yo no haya podido tocarla porque ha corrido muy bien por el mundo.²²

Para explicar mejor lo anterior hay que regresar a 1941, año en que Cage se mudó a Chicago para dar clases de improvisación y “experimentación sonora” en la Chicago School of Design,²³ una escuela de artes. Ahí formó un grupo de percusiones en que la mayoría de los integrantes eran estudiantes de arte, bailarines y compositores, por lo que no tenían el entrenamiento técnico para resolver los problemas musicales que la *Toccata* les impuso. El repertorio que tocaban estaba integrado por obras compuestas por el propio Cage, Lou Harrison, Henry Cowell y por otros compositores que en su mayoría eran discípulos de este último: Will Russell, Johanna Beyer y Gerald Strang.

En términos generales, todo este repertorio al que estaban acostumbrados los ejecutantes del grupo de Cage, tiene características instrumentales y directrices formales y composicionales muy diferentes a las de la *Toccata*, factores que explican de alguna manera su dificultad para interpretarla.

La *Toccata para percusiones* se estrenó en México el 31 de octubre de 1947 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, con la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección musical del maestro Eduardo Hernández Moncada. En una carta a Carlos Chávez, Armando Echeverría hace mención del brillante trabajo realizado por Hernández Moncada para dirigir la *Toccata* y destaca en especial la participación del entonces timbalista de la Sinfónica de México, Carlos Luyando:

el *leader* fue Carlos Luyando; no sólo tocaba su parte con brío y ritmo perfecto sino que estaba pendiente de los otros, cuidándolos y comunicándoles su fuego.²⁴

Con la *Toccata para percusiones* de Carlos Chávez se cierra el primer gran ciclo de composiciones para ensamble de percusiones (1930-1942) y al mismo tiempo se inicia el repertorio mexicano para la especialidad.

²² Alcaraz, José Antonio. *Hablar de Música. Conversaciones con compositores del Continente Americano*, México, 1982. UAM Iztapalapa, s.p., CENART, entrevista de José Antonio Alcaraz con John Cage publicada en la Revista *Plural* de mayo de 1976, No. 56.

²³ Williams, Michael, *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*. Percussive Notes, August 1998, p.57.

²⁴ *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, Carta de Armando Echeverría a C. Chávez, 2 de noviembre, 1947, p. 440.

Conclusión

El repertorio pionero para ensamble de percusiones escrito de 1930 a 1942, aquí presentado, tiene para la historia de esta familia instrumental una importancia fundamental porque es en esta literatura donde están contenidas las bases sobre las que se ha desarrollado el arte de las percusiones a lo largo de los siglos XX y XXI.

Además de su valor musical y pedagógico, aparecen en estas obras una importante cantidad de aspectos que renovaron e impulsaron el desarrollo de la música en el siglo XX: uso de ritmo, timbre y textura como fundamentos principales para la construcción del discurso musical; innovación de las estructuras formales de la música; ampliación del concepto de sonido musical —el ruido integrado a la música—; innovación instrumental; notación musical; empleo de objetos cotidianos, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos en combinación con instrumentos musicales; renovación del concepto del arte y la expresión musical, desarrollo técnico, rítmico, polirrítmico, escénico, etcétera.

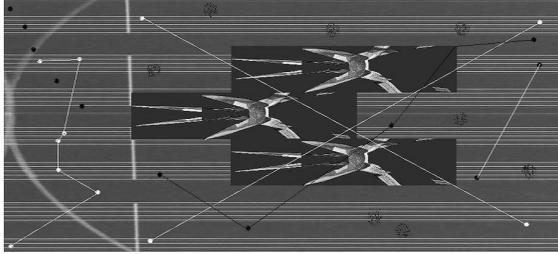
Este desarrollo ha traído como consecuencia natural un gran crecimiento de la literatura para ensamble de percusiones y, a la vez, ha propiciado la aparición de un amplio repertorio para percusionista solista en muy diversas combinaciones, permitiendo que nuestra especialidad se haya transformado hasta alcanzar importantes niveles de virtuosismo tanto a nivel grupal como individual.

Bibliografía

- ALCARAZ, José Antonio. *Hablar de música. Conversaciones con compositores del continente americano*, México, UAM Iztapalapa, 1982.
- ARETZ, Isabel, relatora, *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1983.
- BECK, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Nueva York, Routledge, 2007.
- BRINGAS SÁNCHEZ, Alfredo, *Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas*. Tesis doctoral, México, UNAM, 2012.
- CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1946.
- Conferencia sustentada por E. Santa Fé, Nuevo México en 1936.
- DEANE L. Root, *The Performance Guilds of Edgar Varése* (unpublished Master's thesis), University of Illinois, 1971.
- Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.
- HARDT, Herb y Summer, J.D., "An interview with Carlos Chávez", en *Percussionist*, PAS, Fall 1975, Vol. 13, No. 1.

- IVES Studies, Nueva York, 1997, Cambridge University Press.
- PARAESKEVAÍDIS, Graciela, “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo”, *Revista Musical Chilena*, núm. 198, julio-diciembre de 2002.
- SCHWARTZ, E., Barney Childs, Holt, Rinehar, Winston (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Chicago.
- VANLANDINGHAM, Larry, “The percussion ensemble: 1930-1945- 2”, *Percussionist*, Vol. 9, No. 4, Summer, 1972.
- WEN-CHUNG, Chou, *Varèse: semblanza del hombre y su música*, UNAM, Difusión Cultural, Cuadernos de Música, núm. 2, México, 1968.
- WILLIAMS, Michael, *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*, Percussive Notes, August 1998.

NOTAS SIN MÚSICA



B.B. KING; ES ABSOLUTO
EL SILENCIO

Hugo Roca Joglar

I

Cuando un músico muere, el mundo, por un momento, se vuelve un poco más silencioso, porque perder cualquier sonido es una pequeña tragedia universal. Cuando ese sonido es el de B.B.King (1925-2015): tan único que nunca podría existir otro igual, entonces el mundo es un lugar mucho más triste, y durante un instante el silencio es absoluto.

II

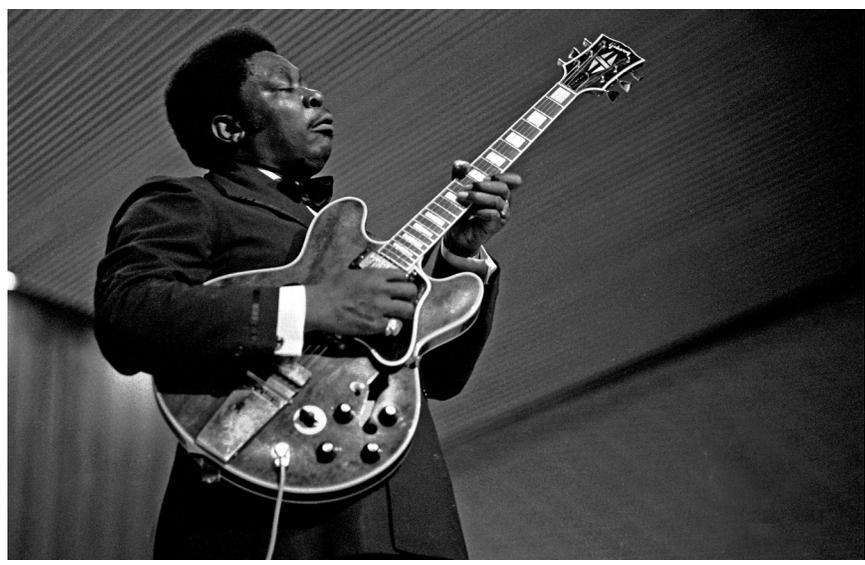
Un predicador de su Misisipi natal le enseñó a tocar la guitarra. King tenía doce. El odio estaba en todas partes. Iba a la iglesia y en la misa escuchaba “el negro y el blanco son iguales” y “benditos los pobres, porque ellos verán a Dios”. Pero el rico veía con asco al pobre en los teatros mientras negros y blancos seguían matándose con repulsión, furia y terror, como si fueran una plaga, por tener pieles de colores diferentes.

La democracia y la religión se parecían tanto: hermosas ideas que no habían sido plenamente

probadas. Los corazones humanos no estaban educados para poder recibirlos; les eran extrañas y no sabían cómo aceptarlas. Entonces, al final de la misa, venía el coro de góspel. Y los mensajes, de solito vanos e irreales, a través de la música se volvían espirituales. Palabras como “amor”, “igualdad”, “libertad” y “tolerancia” carecían de significado en los discursos ideológicos, en la Biblia y en las conversaciones cotidianas; perdían consistencia al instante siguiente de haber sido pronunciadas, y el sonido terminaba desvaneciéndose en la nada.

Los fieles habían escuchado el sermón con hostilidad y miedo. En silencio, inmóviles y retraídos. Entendían todas esas cosas importantes sobre las que se hablaba: envidia, ansia de venganza, hambre, intolerancia, masacres y una imperiosa necesidad de pelear por una revolución sensual. Y sin embargo algo faltaba. Podían tener claros tales conceptos en sus cabezas, sabían lo que eran, pero eran conceptos que carecían de la fuerza para estremecer por dentro, en la intimidad.

En cambio, cuando esas palabras eran cantadas en el púlpito por mujeres negras tomadas de la mano, se volvían verdaderas. El cuerpo podía sentir su presencia y creer en ellas. Corrían por



Riley Ben King, mejor conocido como B.B. King, 1971.

la sangre con la explosiva intensidad de una pasión. Bajo el dominio de la música, los fieles se levantaban y seguían el ritmo con sus palmas. Sonreían y bailaban.

Así llegó el niño King a la guitarra: con la convicción de que tocar y cantar para los demás era la manera más honesta de rezar, de que la música era el vehículo más eficaz para acercar hacia lo divino el alma humana.

III

1939. La humanidad avanzaba hacia la Segunda Guerra Mundial y la historia de la música se convulsionaba. El imperio de la tonalidad, que reinó durante trescientos años, había sido derrocado. Sin un mundo sonoro único e ideal, las posibles maneras de articular sonidos resultaban interminables. El compositor vivía en confusión e incertidumbre.

Los músicos negros de Misisipi contaban historias de amor en entornos de racismo y desprecio, injusticia social y pobreza. Eran bluseros. Cantantes serios de canciones tristes. E incluso ellos, de-

fensores de la inmediatez melódica y la simpleza de la tradición oral, sufrían su propia ruptura.

Detrás de las voces, la guitarra acústica sonaba diáfana, débil y discreta. Su sonido tenía la elegante presencia de la madera. Y de pronto surgió la novedad de una guitarra eléctrica: ruidosa y aguda, capaz de la distorsión y el escándalo, salvaje y protagónica como una mujer moderna llena de caprichos y demasiado hermosa.

IV

En soledad, adolescente ya, King descubrió la guitarra eléctrica. Amó ese sonido tan parecido al rayo. Y la imagen resultaba exacta: un canto que lo ponía en contacto con lo incomprensible.

Su antiguo instrumento acústico tenía un sonido que le hacía pensar en las estrellas vistas desde la Tierra: plácidas y serenas. Pero era mentira. En realidad las estrellas se colapsaban en sus guerras secretas de destrucción y fuego. Ahí iba la guitarra eléctrica: se proyectaba en imparables vibraciones hacia los grandes misterios de lo humano y del universo.

Cuando comenzó a crear su propia música, a mediados de los cincuenta, King antepuso el enigmático B.B. a su apellido. Una “B” era para Blues y la otra para Boy (“chico melancólico”). Y su blues resultó diferente de cualquier otro que jamás se hubiera escuchado.

Del góspel incorporó la juguetona dinámica de un predicador que llama y su hermandad le responde. También las elaboraciones vocales extremas que empleaban gritos y llantos para expresar profundas emociones. Y de las coristas, B.B. King aprendió la alegría; era el único blusero del mundo con una sonrisa.

Su música la escribía siempre a dos voces. La guitarra ya no tenía la función de acompañar el canto humano y hacerlo resaltar, sino establecer la compleja relación amorosa de una pareja:

La voz de B.B. King dice algo concreto, un reclamo honesto y simple, como: “amor, ¿por qué no puedes tratarme bien? / Me dejaste sin dinero y me haces sufrir / pasas las noches fuera de casa y no regresas. / Amor, dime: ¿por qué no puedes tratarme bien?” (“*Treat Me Right*” del ál-

bum *B.B. King Wail* de 1960). Y la guitarra (justamente) desaparece, dejando al hombre solo con sus quejas. Pero a la mitad de la canción se vuelve protagonista y cuenta su versión de la historia, una en donde su defensa sin palabras, enérgicos y chillones, revelan que si ella escapa es porque está aburrida y cansada, porque ese hombre que solía ser tan dinámico se ha convertido en abúlico, posesivo y maniático.

V

Cuando era niño, B.B. King trabajó los campos de algodón de Misisipi. Cerca de ahí había un río. Sacar el suave y gentil algodón era frustrante y muy peligroso. Si lo hacía mal, las espigas de la planta le arrancaban la piel debajo de las uñas, y el algodón con sangre no se lo pagaban. Tras la jornada de trabajo, la idea de que con esos dedos destrozados no podría tocar la guitarra lo angustiaba hasta las lágrimas. Iba al río y la contemplación del agua le contagiaba calma.

Del góspel aprendió que los mensajes religiosos sólo pueden ser espirituales a través de



B.B.
King,
2013.

la música. Sin música, únicamente resultan palabras y, por lo tanto, meros ruidos sin sustancia. Ese principio lo llevó a los mundos profanos, al blues de su vida diaria.

VI

Alguien alguna vez dijo que Medgar Evers y B.B. King eran almas gemelas. Los dos negros, los dos de Misisipi, los dos nacidos en 1925. Ambos pelearon por los derechos de las minorías y soñaron con eliminar la segregación racial de los Estados Unidos. A Medgar lo mató —en 1963— un blanco de un balazo.

Poco después de su asesinato, B.B. King estaba dando un concierto en Arkansas. Dos borrachos comenzaron a pelearse por una mujer llamada Lucille y el conflicto escaló hasta convertirse en una batalla campal. Se cayó una lámpara de parafina sobre una mesa y el bar comenzó a incendiarse. A salvo en la calle, B.B. King se dio cuenta de que había olvidado su guitarra y cruzó el incendio para salvarla de las llamas. La llamó Lucille desde ese momento.

VII

Durante sus últimos años, B.B. King hizo lo que había hecho toda su vida: dar conciertos. Estaba enfermo y tenía que permanecer sentado en el centro del escenario. La inmovilidad de su cuerpo contrastaba con el ágil, interminable, ir y venir de Lucille. A veces parecía un cadáver cuyo único vínculo con la vida era el sonido de su guitarra.

Los dedos comenzaron a fallar eventualmente y Lucille poco a poco se fue volviendo también torpe y tartamuda. La última rigidez acabó por vencerla en Las Vegas el pasado jueves 14 y ambos murieron en el mismo instante. Una de las grandes historias de amor en la historia del mundo, la del blusero sonriente y su guitarra que sobrevivió al fuego, ha terminado. Es absoluto el silencio.

* Este artículo se publicó originalmente en el suplemento cultural *Laberinto de Milenio*.

INUSITADA SUBASTA DE TIMBALES STRADIVARIUS

El nombre Stradivarius va unido a una obra maestra de la laudería de antiguos y costosos instrumentos de cuerdas. De manera extraordinaria, hoy hace referencia a un par de timbales subastados por la casa Clouff, en Nueva York, que estuvieron perdidos en una cocina del Vaticano.

Curadores de museos, comerciantes de instrumentos y algunos de los músicos más reconocidos en el mundo estarán sosteniendo paletas, reportó sobre la inusitada venta la organización estadounidense Radio Pública Nacional (NPR, por sus siglas en inglés).

La reunión, informó, anticipa una transacción de ocho cifras por el par de timbales Stradivarius que han sido restaurados.

Los voluminosos instrumentos de percusión, hechos por Antonio Stradivari, se perdieron casi un siglo después de su construcción y fueron descubiertos a finales del año pasado en el Vaticano.

Los dos cuencos de cobre se mantuvieron arrumbados durante décadas, detrás de máquinas para hacer pastas y *canolli*. Tal vez fueron usados, no para hacer música, sino sopas para el papa Honorio V, a principios del siglo XIX.

“Un descubrimiento asombroso”, expresó David Sheppard, principal timbalista de la Filarmónica Metropolitana, quien supervisó la restauración de los timbales. “Una vez que pudimos remover los restos de pasta y parmesano, todo lo que tuvimos que hacer fue restirar el cuero de be-



Los timbales Stradivarius.

cerro del parche (la parte superior del tambor)”, según relata NPR.

A partir de la aparición de esos instrumentos los misterios dejan perplejos a los musicólogos, quienes se preguntan: ¿por qué Stradivarius haría timbales? ¿Hizo más? ¿Por qué cayeron en desuso? Las respuestas aún siguen pendientes.

¿Los timbales Stradivarius suenan como sus violines? ¿Valen los 10 o 20 millones de dólares, quizá hasta 30 millones o más, que alcanzarían en la subasta?

* Artículo originalmente publicado en el diario *La Jornada*. 12-IV-2015.

LIBROS

Jazmín Rincón

En un mundo homogeneizado e hiperconectado, donde el fácil acceso a cualquier texto o documento del pasado ha despertado el placer de la acumulación y obnubilado el del análisis, los estudios académicos en torno a lo irreplicable —es decir, a la diferencia que establece aquello que llamamos lectura— no han dejado de aparecer en sus distintas especialidades. Es a este contexto al que pertenecen el historiador William Weber y sus escritos sobre la historia social de la escucha, cuyas reflexiones en sus anteriores publicaciones (*Music and the Middle Class*, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England*, y sus ensayos sobre la formación del canon musical) reencontramos como cimientos del presente libro.

A partir del análisis de transcripciones y digitalizaciones de programas musicales impresos en cinco ciudades (Londres, París, Viena, Leipzig y Boston) entre los años 1750 y 1875, el autor aborda una de las grandes transformaciones en el gusto musical que se han dado a lo largo del tiempo en la cultura occidental: la concepción de la música “clásica” —en especial la instrumental— como objeto de arte intercambiable que desembocará en su institucionalización y poli-



tización. Al incluir ciudades tan distantes y dispares como Leipzig y Boston, Weber nos habla no sólo de un fenómeno europeo, sino también de un fenómeno global temprano que inevitablemente agudizará cada vez más lo local. Esto último con el objeto de exponer al mismo tiempo que, como contrapartida a la música “seria”, se reforzará aquella donde el sonido convive con la palabra hablada; es decir, aquello que solemos llamar música “ligera”, cuyos elementos escénicos nos siguen recordando la ópera de entonces. Una cosa siempre lleva a la otra, por lo que hablar del gusto musical es hablar de cambios constantes y superposiciones de sentidos; lo cual queda muy claramente expuesto aquí: de los conciertos *promenades* al concierto *pop*, de las cortes a los conciertos públicos, de la liturgia en el templo a los conciertos de *early music*, de lo espiritual al idealismo musical, etcétera.

Reflexiones tales como que lo fijo —la crítica musical, la composición escrita, la institucionalización— desata paradójicamente el movimiento, y viceversa, resultan sumamente atractivas e

ilustrativas a lo largo de la lectura. Así, eso que el Siglo de las Luces llamó tan felizmente “progreso”, hoy en día es expuesto por estudiosos como Weber con notorio escepticismo, lo que nos permite visualizar fácilmente el otro lado de la moneda. Un ejemplo de esto sería el término mismo de “música clásica” que, si bien se volvió habitual, culto e innovador gracias al comentario musical impreso, al mismo tiempo fue creando cánones cuyos posteriores anacronismos ocasionaron cierta discriminación o falta de atención a la música contemporánea.

Para los aficionados a las anécdotas musicales, cabría mencionar también que el lector se encontrará con que las grandes historias de la música se han ido configurando a través de los ecos producidos por pequeños gestos. Liszt, por ejemplo, empezó a ofrecer conciertos pagados, exclusivamente de piano, como reacción al éxito de los primeros conciertos de pago. Es de esta ocurrencia personal que surge el término “recital” (que provenía de la tradición de recitar poemas de memoria), además de la tendencia, hoy generalizada, de los solistas a eliminar la partitura.

A tan sólo seis años de su primera edición en inglés, podríamos decir que pocas investigaciones sobre la historia social de la música como el presente libro han tenido tanto impacto en la musicología contemporánea; sin irnos lejos, esto lo vemos inmediatamente reflejado en los países como México, donde las nuevas reflexiones en torno a la música del periodo poscolonial se han visto especialmente influidas por publicaciones de historiadores como Weber. Así, al retomar de manera tan profunda la idea de analizar un *corpus* de impresos, el autor no sólo logra hacer visible la demanda de un público atado a su propio espacio social, sino que, además, nos ayuda a repensar esas reformas intemporales que rigen la concepción actual de la llamada “música clásica”.

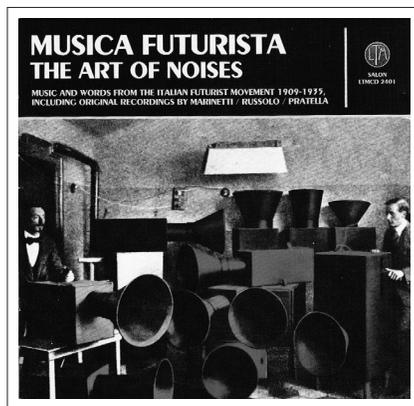
LA GRAN TRANSFORMACIÓN EN EL GUSTO MUSICAL

La programación de conciertos de Haydn a Brahms
William Weber
Fondo de Cultura Económica, 2011

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Hay algunos discos que valen tanto por la música que contienen como por la información adjunta. Tal es el caso del CD titulado originalmente en italiano e inglés *Musica futurista – The art of Noises*. El folleto anexo no es muy extenso ni demasiado prolijo, pero contiene datos, nombre, fechas y consideraciones importantes sobre el movimiento futurista que encabezaron Filippo Tommaso Marinetti y los hermanos Luigi y Antonio Russolo. De hecho, para quien no se ha acercado antes al futurismo, la lectura del folleto puede ser una buena introducción al peculiar pensamiento creativo (que también era social y político) de los futuristas italianos. En el CD están registradas algunas piezas emblemáticas del movimiento, algunas de las cuales tienen evidentes puntos de contacto con manifestaciones como el jazz y el music hall, mientras otras son mucho más experimentales y abstractas. Hay, además, algunas pistas dedicadas a la demostración de los *intonarumori* (“cantores de ruidos”) diseñados y contruidos por los Russolo. Aquí se encuentran, también, grabaciones históricas en las que Marinetti pronuncia algunos de los principios y lineamientos básicos de la estética y la práctica futurista. La última pista de este CD es una de



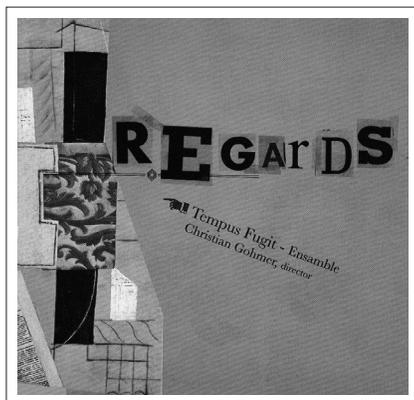
las más interesantes; se trata de *Cinco síntesis radiofónicas* del propio Marinetti, experimentos sonoros de diverso grado de abstracción, con un importante uso del silencio, y que bien pueden ser considerados como un antecedente notable de lo que hoy se conoce como radioarte. Especialmente sugestiva es la presencia en este disco de una pieza de Alfredo Casella, cuya asociación con el futurismo fue más bien tangencial.

MUSICA FUTURISTA — THE ART OF NOISES

Obras y textos de Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo, Antonio Russolo, Aldo Giuntini, Luigi Grandi, Silvio Mix, Franco Casavola, Alfredo Casella, Matty Malneck y Frank Signorelli
SALON LTMCD 2401

•

El Ensamble Tempus Fugit, bajo la dirección de Christian Gohmer, grabó recientemente un CD con el sugestivo título *Regards*, que tiene como su mérito principal un repertorio inusual, atractivo y, sobre todo, muy bien integrado. Este repertorio cubre casi un siglo (1913-2011) de música de cámara (vocal e instrumental) de origen francés, ruso y mexicano. Los hilos conductores: lo sutil, lo enrarecido, lo refinado, y las referencias orientales en casi todas las obras del programa. Una segunda audición del CD permite encontrar, asimismo, algo de mórbido y decadente en una buena parte de este repertorio. Lo fundamental de este disco se concentra en cuatro breves pero sustanciosos ciclos vocales, dos de Ravel, uno de Stravinski y uno más de Maurice Delage, compositor cuya música es poco conocida y difundida y que aquí se revela como una grata sorpresa. Una primera comparación deja la impresión de que el ciclo de Stravinski (*Tres poesías de la lírica japonesa*) propone música más angular y menos fluida que los ciclos de Ravel (*Tres poemas de Stéphane Mallarmé* y *Canciones malgaches*) y el de Delage (*Cuatro poemas hindúes*). No por nada, la obra de Stravinski es contemporánea de *La consagración de la pri-*



mavera. Estas *Tres poesías de la lírica japonesa* destacan, además, por su brevedad aforística, casi weberniana. Los apuntes primitivistas de las *Canciones malgaches* están bien marcados, pero sin excesos pintorescos; lo mismo puede decirse de las pinceladas orientalistas de las canciones de Delage. Estos cuatro refinados ciclos vocales tienen como complemento dos piezas instrumentales mexicanas. *Y los oros, la luz*, de Ana Lara, ofrece una detallista combinación de timbres y texturas, una filigrana sonora de variado color, en la que la expresión alterna entre lo sutil y lo robusto, con un resultado de apreciable coherencia y solidez. Por su parte, Jorge Torres Sáenz propone *El mundo según Shitao*, que desde su inicio asume una gestualidad orientalista de depurados perfiles; a lo largo de la pieza, el compositor va y viene entre estas referencias específicas y expresiones más abstractas, equilibradas por una instrumentación experta en la que destaca el uso del arpa, el acordeón y las percusiones. Torres Sáenz hace aquí un exquisito uso del silencio y de las gradaciones dinámicas.

En los ciclos vocales de Ravel, Stravinski y Delage se percibe un buen balance entre la voz y el ensamble, y en todas las obras se aprecia con claridad la diversificación instrumental. La dirección de Christian Gohmer, precisa y equilibrada como suelen ser sus trabajos. En las canciones de Stravinski y Delage, y en el ciclo malgache de Ravel hay varios momentos de fraseo y articulación

muy bien logrados por la soprano Adriana Valdés. Un CD que vale la pena escuchar, por el repertorio que contiene y por el nivel de las ejecuciones.

REGARDS

MAURICE RAVEL: *Tres poemas de Stéphane Mallarmé; Canciones malgaches*; IGOR STRAVINSKI: *Tres poesías de la lírica japonesa*; MAURICE DELAGE: *Cuatro poemas hindúes*; ANA LARA: *Y los oros, la luz*; JORGE TORRES SÁENZ: *El mundo según Shitao*
Marcela Chacón, Adriana Valdés, sopranos

Ensamble Tempus Fugit
Christian Gohmer, director

QUINDECIM QP 225

•

El CD *Manuel Enríquez: Obra para ensamble*, grabado por José Luis Castillo al frente del Ensamble del Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea (CEPROMUSIC) tiene uno de sus aciertos más destacados en la cronología del repertorio elegido; esta colección de piezas del compositor oriundo de Ocotlán abarca un periodo que va desde 1965 hasta 1990, lo que permite al oyente aproximarse a un panorama bastante amplio de la producción camerística de Enríquez. También se aprecia aquí una selección de dotaciones variadas, a través de las cuales se confirma, una y otra vez, la maestría de Enríquez en el manejo de la materia sonora en turno. Asimismo, estas seis obras de diversas regiones de su catálogo representan una oportunidad inmejorable para un acercamiento al aleatorismo controlado que fue una de las principales líneas de conducta del compositor, así como un variado muestrario de su capacidad para el uso de los modos alternativos de producción sonora en los instrumentos. Después de la audición de este disco compacto, destaco de manera particular el sabio uso que Enríquez supo hacer del instrumental de percusión. En cuanto a las texturas sonoras, estas seis obras cubren un amplio rango entre la expresión más robusta y compacta, y las sonoridades sutiles y enrarecidas; en este último enfoque destaca, por ejemplo, el



segundo movimiento, *Pianissimo*, del *Concierto para 8*. Hay aquí, también, numerosos momentos de grandes contrastes tímbricos, otra de las características destacadas de la música de Enríquez. Por otra parte, el hábil manejo de las formas que caracteriza siempre la obra del compositor jalisciense tiene aquí varios ejemplos destacados; por ejemplo, el hecho de que en *Él y... ellos* la interacción entre el violín solista y el ensamble parece cualquier cosa menos un concierto a la manera tradicional, a pesar de que Enríquez, violinista experto que fue, introduce algunos gestos cabalmente clásicos en su escritura para el violín. De especial interés, también, la inclusión de una segunda versión, para una dotación distinta, de la obra *En prosa*, en cuanto que permite un sugestivo ejercicio de comparación con la versión original escrita para el grupo Da Capo. El problema es que la versión grabada por Da Capo está contenida en un añejo LP, que además de que nunca fue digitalizado, es inconseguible. En esta obra Enríquez propone un discurso de altos contrastes, que va desde las atmósferas sutiles hasta las potentes explosiones sonoras. En la obra que cierra el programa, *Tres formas concertantes*, el compositor propone de manera inteligente algunos fugaces episodios de protagonismo de instrumentos individuales o de parejas de instrumentos. El nivel de las ejecuciones presenta la solidez y el rigor que son el sello reconocible de José Luis Castillo y los miembros del Ensamble

del CEPROMUSIC. Realizado en 2014, a los veinte años de la muerte de Enríquez (1926-1994), este CD es una excelente introducción a la destacada producción camerística del compositor.

MANUEL ENRÍQUEZ: OBRA PARA ENSAMBLE

MANUEL ENRÍQUEZ: *Tlachtli; Concierto para 8; Él y... ellos; En prosa II; Tzicuri; Tres formas concertantes*

Ensamble del CEPROMUSIC

José Luis Castillo, director

QUINDECIM QP 248



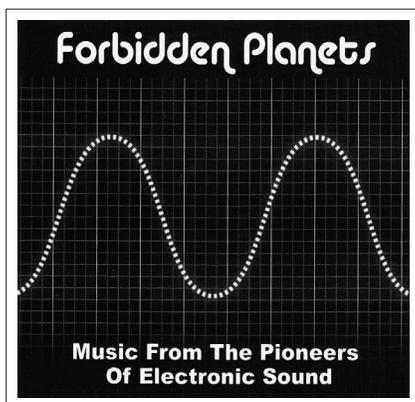
Los compositores Alejandro Colavita y Alejandro Saqui Salces han realizado un CD titulado simplemente *Cinema* cuyo contenido sonoro cubre una amplia gama conceptual, desde lo más abstracto hasta lo más concreto. No se trata de pistas musicales para filmes específicos, sino más bien de una colección de piezas concebidas y realizadas para hipotéticos productos audiovisuales. La materia sonora de estas piezas va desde abstractos ambientes electroacústicos que se prestan a diversas interpretaciones por parte del oyente, hasta ensamblajes de música concreta que pueden remitir a imágenes y/o historias más específicas. En *Cinema*, es evidente que importa más el trabajo de diseño sonoro y de montaje de los objetos acústicos que un concepto tradicional de ejecución instrumental, aunque aquí están presentes el sintetizador, la guitarra eléctrica y el acordeón; a esta dotación específicamente musical se añaden voces, así como numerosos y variados objetos con los cuales los compositores han armado diez pistas de distinto alcance narrativo. Una prueba del nivel de abstracción de este proyecto está en el hecho de que el disco compacto no contiene una sola palabra de información o comentarios sobre la música; otra, que las piezas no llevan títulos, sino simplemente números romanos del I al X. Con esto, parece quedar clara la intención de los autores de dejar al oyente crear sus propias ideas, imágenes e historias para cada uno de estos trozos de música. La audición de

Cinema bien puede provocar un debate sobre la importancia (o falta de ella) de los títulos de las piezas musicales, así como sobre la subjetividad de una posible decodificación de la música de intenciones narrativas o programáticas. Sería muy interesante encargar a diez cineastas la realización de las imágenes que pudieran acompañar o complementar a estas músicas.

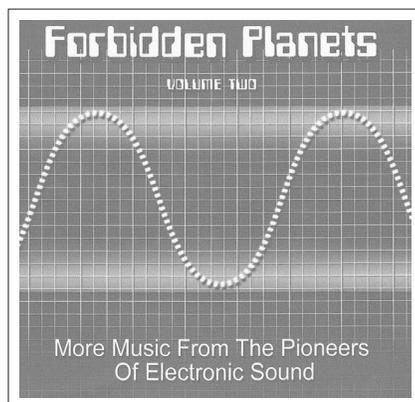
CINEMA
ALEJANDRO COLAVITA, ALEJANDRO SAQUI SALCES.

Alejandro Colavita, sintetizador, objetos, voz, diseño sonoro; Alejandro Saqui Salces, guitarra eléctrica, objetos, voz, diseño sonoro; María Urtuzuástegui, voz; Sergio Robledo, acordeón
CERO 0.013

En esta sección del número 130 de *Pauta*, di noticia de cuatro de los volúmenes (hasta la fecha se han producido siete) de la serie *An Anthology of Noise and Electronic Music*. Han caído en mis manos dos volúmenes (por lo pronto no hay más) de una serie análoga e igualmente interesante, titulada *Forbidden Planets – Music from the pioneers of electronic music*. Cada volumen contiene dos CDs y, como en el caso de la serie arriba mencionada, se trata de una fascinante selección de obras auténticamente pioneras en este ámbito de la creación



musical. Es probable que la característica más destacada de la selección sea su eclecticismo, lo que permite una visión panorámica bastante amplia y completa del asunto. Entre las líneas de conducta más atractivas de esta serie está la inclusión de varios fragmentos de música cinematográfica en los que se ha utilizado el instrumental o los procesos electrónicos; así, encontramos pistas de la música para *Spellbound*, *The Day the Earth Stood Still* y *The Forbidden Planet*. La selección de autores incluye a clásicos indispensables del género (Schaeffer, Eimert, Cage, Stockhausen, Pousseur, Xenakis, Badings, Ligeti, Babbitt, Luening, Usachevsky, Varèse, Sala, Messiaen, etc.) así como personajes misteriosos y fascinantes como Louis y Bebe Barron y Daphne Oram. Hay aquí, también selecciones de los futuristas Luigi y Antonio Russolo, y el *Ballet mécanique* de George Antheil, combinados con las divertidas y fantasiosas composiciones de los holandeses Kid Baltan y Tom Dissevelt. Las notas que acompañan a estos dos álbumes, firmadas por Alan Clayson, son particularmente iluminadoras, porque más que una descripción adjetivada de cada obra grabada, se trata de interesantes líneas de tiempo y vasos comunicantes en el desarrollo del fascinante mundo de la música electrónica. Estos dos álbumes son un buen complemento a los siete de la serie arriba mencionada; entre las dos colecciones, el oyente puede darse una idea bastante amplia y completa del desarrollo de esta área de la creación musical.



FORBIDDEN PLANETS – MUSIC FROM THE PIONEERS OF ELECTRONIC MUSIC
 MIKLOS ROSZA: *Spellbound*; PIERRE SCHAEFFER: *Etude aux chemins de fer*; BERNARD HERRMANN: *The Day the Earth Stood Still*; HERBERT EIMERT/ROBERT BEYER: *Klang im unbegrenzten raum*; JOHN CAGE: *Imaginary landscape*; HERBERT EIMERT/ROBERT BEYER: *Klangstudie 2*; KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Studie 1*; PAUL GRENINGER: *Formaten I-II*; HENRI POUSSEUR: *Seismogramme I-II*; KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Gesang der junglinge*; LOUIS Y BEBE BARRON: *The Forbidden Planet*; HERMANN HEISS: *Elektronische komposition 1*; HENRI POUSSEUR: *Scambi*; IANNIS XENAKIS: *Diamorphoses*; KID BALTAN: *Song of the second moon*; DAPHNE ORAM/DESMOND BRISCOE: *The ocean*; TOM DISSEVELT: *Syncoption*; EDGAR VARÈSE: *Poema electrónico*; GYÖRGY LIGETI: *Artikulation*; HENK BADINGS: *Evoluciones*; TOM DISSEVELT: *Whirling*; JOHN CAGE: *Fontana mix*
 CHROME DREAMS CDCD5033 (Dos CDs)

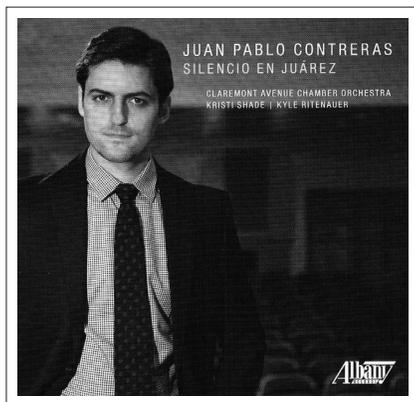
FORBIDDEN PLANETS VOLUME TWO – MORE MUSIC FROM THE PIONEERS OF ELECTRONIC SOUND
 LUIGI RUSSOLO: *El despertar de una ciudad*; Coral; Serenata; GEORGE ANTHEIL: *Ballet*

mecanique; OLIVIER MESSIAEN: *Oración*; OTTO LUENING: *Low Speed*; OLIVIER MESSIAEN: *Sinfonía Turangalila* (6to movimiento); MILTON BABBITT: Tres composiciones; OTTO LUENING: *Fantasia en el espacio*; JOHN CAGE: *Williams mix*; KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Etude*; KAREL GOEYVAERTS: Composición No. 7; OSKAR SALA: *Concertando rubato*; HUGH LE CAINE: *Dripsody*; GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Klangfiguren I*; GISELHER KLEBE: *Interferenzen*; VLADIMIR USSACHEVSKY: Pieza para grabadora; BENGT HAMBRAEUS: *Doppelrohr II*; KID BALTAN: *Coronel Bogey*; FRANCO EVANGELISTI: *Incontri di fasci somore*; DAPHNE ORAM: *Amphytrion 38*; HERBERT BRUN: *Anepigraphe*; LOUIS Y BEBE BARRON: *El monstruo persigue*; *Morbius derrotado*; PHIL YOUNG: *Ciencia e industria*; RICHARD MAX FIELD: *Sine music* (*A swarm of butterflies*); DICK RAAIJMAKERS: *Tweeklank*; HENRY JACOBS: *For the Big Horn*; *Rhythm Study*; VLADIMIR USSACHEVSKY: *Wireless fantasy*; DICK RAAIJMAKERS: *Pianoforte*; IANNIS XENAKIS: *Orient-Occident*; JOE MEEK: *Glob waterfall*
CHROME DREAMS: CDCD5067 (Dos CDs)

•

Bajo el título general de *Silencio en Juárez* (que es también el de una de las tres obras aquí grabadas), el compositor mexicano Juan Pablo Contreras hace una reflexión musical sobre diversos asuntos y temas en el centro de los cuales está el concepto (y exploración) de la identidad. Se trata de tres obras claramente programáticas; la primera y la tercera, por los títulos de sus movimientos y por su intención narrativa, y la segunda por el contenido explícito del texto de Darío Carrillo, titulado *La más remota prehistoria*, título que Contreras ha conservado para su obra.

Silencio en Juárez (2011), inspirado en un asesinato masivo de adolescentes en Ciudad Juárez, es un cuarteto en cuatro movimientos, para violín, clarinete, violoncello y piano. Su primer movimiento, *Madre dolorosa*, es una melopea fúnebre que alude en su título al *Stabat Mater*. El



Corrido es una visión ácida y sarcástica de una música popular mexicana a veces identificable, a veces imaginaria. Sus referentes cubren un amplio espectro, que va desde Revueltas hasta Tournaisant. En *Liturgia* es posible percibir con claridad una campanología que acompaña la invocación de un oficiante. *Silencio en Juárez* concluye con el movimiento titulado *La injusticia*, en el que percibe la combinación de aires populares (estilizados) con materiales más abstractos.

La más remota prehistoria es un ciclo de cuatro breves canciones, en cuya grabación destaca el hecho de que es el propio Juan Pablo Contreras quien las canta. El lenguaje es mucho más abstracto y austero que el de *Silencio en Juárez* y, a la vez, de contornos más dramáticos. Las texturas escritas por Contreras para la orquesta de cámara son parcas y transparentes, lo que ayuda mucho a la claridad de los textos, que por otra parte están cantados por Contreras con atención a la inteligibilidad. Hay en la escritura instrumental algunas combinaciones tímbricas sugerentes, que complementan adecuadamente el significado de los textos. El compositor ha decidido no poner títulos individuales a las canciones del ciclo, sino sólo números.

Ángel mestizo es un concierto para arpa y orquesta de cámara, los títulos de cuyos movimientos (*La conquista*, *Veracruz*, *Cadenza criolla* y *Son jarocho*) dan a la obra un carácter descriptivo que es retomado claramente en el contenido musical. Además de la narrativa histórica-cultural explícita

en las partes del concierto, Juan Pablo Contreras tiene como intención paralela el trazar la historia del arpa en el desarrollo de la música de México. En el primer movimiento, por ejemplo, además de sonidos guerreros acentuados por la percusión, se pueden escuchar diversos giros españolistas. En las primeras páginas del segundo movimiento hay pinceladas impresionistas que dan paso a una expresión más anecdótica, que incluye algunos episodios de orientación indigenista. Como lo indica su título, el tercer movimiento está escrito para el arpa sola. Aquí, Contreras utiliza algunos interesantes modos de producción en el instrumento, bien integrados al discurso general. Se alternan episodios de cierto grado de abstracción con otros en los que hay referencias a sones populares. Este movimiento se funde sin interrupción con el último, en el que las referencias populares son mucho más explícitas desde el inicio de la pieza.

Cabe mencionar de que con *Silencio en Juárez*, Juan Pablo Contreras ganó el Premio Brian M. Israel en 2013, y con *Ángel mestizo* obtuvo el Primer Concurso de Composición Arturo Márquez en 2014.

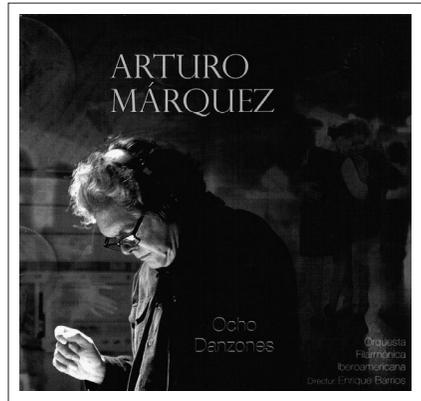
SILENCIO EN JUÁREZ

JUAN PABLO CONTRERAS: *Silencio en Juárez*; *La más remota prehistoria*; *Ángel mestizo*
Tema Watstein, violín; Camila Barrientos, clarinete; Benjamin Larsen, violoncello; Erika Dohí, piano; Juan Pablo Contreras, tenor; Kristi Shade, arpa;

Orquesta de Cámara Claremont Avenue
Kyle Ritenauer, director
ALBANY TROY 1561

•

Existen ya varias grabaciones (algunas mexicanas, otras extranjeras) del muy famoso y muy popular *Danzón No. 2* para orquesta sinfónica del compositor alamense Arturo Márquez, obra que además tiene una presencia frecuente en los programas de conciertos en todo México. En este contexto es interesante notar que, comparativamente, es muy poca la difusión y conocimiento de los otros siete que ha escrito hasta la fecha



(junio de 2015). Hace un par de años se realizó una grabación integral de los danzones de Márquez bajo la dirección de Enrique Barrios. Es interesante notar que los danzones fueron creados originalmente para dotaciones diversas (el *Danzón No. 1*, por ejemplo, es para cinta magnetofónica) y que aquí se presentan en versiones orquestales. Una reciente audición de este CD me permite confirmar mi impresión, plenamente subjetiva, de que entre los otros siete danzones de Márquez, el más atractivo es el *Danzón No. 5*, que lleva el título de *Portales de madrugada*. En el contexto de la ya mencionada popularidad del *Danzón No. 2*, este CD representa una muy buena oportunidad para que aquellos que aprecian particularmente esta obra puedan acercarse a las otras siete de la serie, ya que su audición consecutiva es una experiencia muy ilustrativa respecto del desarrollo de la percepción de Márquez sobre este género popular que le es tan cercano.

Esta grabación de los ocho danzones de Arturo Márquez viene acompañada por proliferas e ilustrativas notas de Aurelio Tello, en las que el compositor, musicólogo y crítico aborda incluso aspectos técnicos y formales de cada uno de los danzones.

OCHO DANZONES

ARTURO MÁRQUEZ: Danzones Nos. 1-8
Orquesta Filarmónica Iberoamericana
Enrique Barrios, director
SM / SN

TIRADERO DE NOTAS



SINFONÍAS

Jesús Echevarría

Siempre que me pongo a cocinar suena el teléfono o llaman a la puerta. Cuando es el timbre de la puerta suelo distinguir quién es por la manera de tocar: el muchacho que recoge la basura toca dos veces seguidas y no lo vuelve a hacer en un lapso prudente; el jardinero timbra a intervalos regulares y el de la mensajería a varios toquidos breves. En esta ocasión el timbre sonaba insistentemente, con urgencia, así que apagué el fuego de la estufa y me apresuré a atender la puerta. Era mi primo Pancho (a) *El Chopin* quien, con rostro desencajado, seguía pegado al timbre a pesar de que yo ya estaba abriendo la reja.

—¡Qué sucede, Pancho! —pregunté alarmado, temiendo alguna desgracia.

Pancho, sin responder, entró como tromba, metiéndose —literalmente— hasta la cocina.

—¡Dame un vaso de agua, por piedad! —dijo mi primo, dejándose caer en una silla.

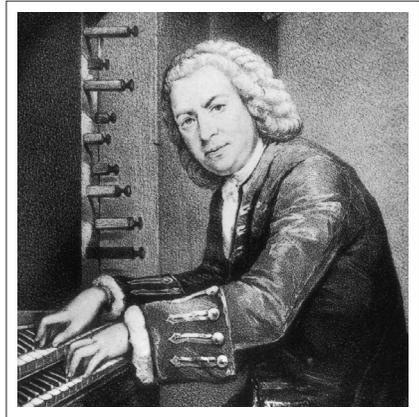
Le serví el agua y la bebió de un sorbo. Su cara enrojecida me tranquilizó un poco, pues era síntoma de que había sufrido un disgusto y no un trágico percance. Algo grave, lo hubiera hecho palidecer. Cuando lo vi más tranquilo pregunté:

—¿Ahora sí puedes decirme qué te sucede?

—¡Es este noviecito de Pola! ¡Me ha hecho pasar tal coraje que tuve que salir de la casa precipitadamente para no cometer una burrada!

—¡Caray, Pancho! pues ¿qué sucedió esta vez? —dije, tosiendo un poco para disimular la risa. Ya había yo tenido ocasión de presenciar algunos “agarrones” entre mi primo y Paco Romo, el novio de mi sobrina Pola (a) *La Polonesa*, debido a discrepancias musicales.

—Pues nada, que estaba yo escuchando en santa calma el *Impromptu* número 2 de Chopin, cuando de pronto este muchachito se acercó a



J. S. Bach.

decirme: “Suegro, si va a poner música clásica, mejor ponga unas sinfonías de Bach”.

—¡Puedes creerlo! —verdaderamente su impertinencia sólo rivaliza con su ignorancia; entiendo que ponga a un compositor barroco en el cajón de “música clásica”, pues es una generalización frecuente, pero, ¡sinfonías de Bach!

—Desde luego le explicaste qué es una sinfonía —dije, no ya sin cierta malicia.

—¡Claro!, le informé que es una obra de gran formato para orquesta, generalmente en cuatro movimientos, con estructura de *sonata*. De hecho una “sonata para orquesta”: justamente la forma representativa del periodo clásico, ¡no del barroco! Bastaría considerar que la orquesta sinfónica aparece hasta el periodo clásico. ¡Dime si estoy equivocado!

—Bueno, sí y no.

—¡Ya sabía que ibas a contestar con tu ambigüedad acostumbrada!, ¿qué no puedes, por una sola vez, decir contundentemente: sí o no?

—No, contesté —respondiendo paradójicamente de manera afirmativa a su exhorto—. Me explico: digo que sí porque tienes razón en tu definición de sinfonía en el sentido más “clásico”, y digo que no porque habría que decir que la “forma” ha cambiado incesantemente a lo largo del tiempo. Desde las obras de los primeros compositores del clasicismo como Carl Philipp

Emanuel Bach (1714-1788), o los de la escuela de Mannheim como Stamitz (1717-1757), hasta las sinfonías de Mahler (1860-1911), o Honegger (1892-1955); pasando por el periodo propiamente clásico de Haydn y Mozart, luego los compositores románticos y las sinfonías programáticas como la *Sinfonía fantástica* de Berlioz (1803-1869), cuyas cinco partes están determinadas no por los “tempos”, sino por un argumento o historia, o los *Poemas sinfónicos* de Liszt (1811-1886). De tal manera que lo único que define a la sinfonía hoy en día es básicamente esto: una obra compuesta para orquesta sinfónica. Por otra parte, con la sinfonía sucede lo que con otras formas musicales —justamente la sonata, por ejemplo, o el concierto—, y es que ya existía la palabra antes del clasicismo.

—¿O sea que sí hay sinfonías barrocas?

—Sí, contesté —para seguir siendo asertivo—.

En el periodo barroco, en los siglos XVII y principios del XVIII, se usaba para designar lo que ahora llamamos “obertura”. La de una ópera, por ejemplo, o para un breve interludio musical. Estas sinfonías eran pequeños trozos instrumentales usualmente en tres movimientos: rápido-lento-rápido. *El Mesías* de Haendel (1685-1759) comienza con una sinfonía, *Grave*, y también hay una composición instrumental suave entre dos corales llamada Sinfonía pastoral, es el número 13,¹ de la Parte I, también llamada “Pifa” —gaita, en italiano—: es un *Larghetto e mezzo piano* de 32 compases para tres violines, viola y bajo continuo.

—De acuerdo, pero Bach, ¿compuso sinfonías?

—En el sentido de oberturas sí, son introducciones instrumentales en algunas de sus cantatas a veces llamada *sinfonías* y otras sonatas. Por ejemplo, la BWV 29, *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* y la BWV 35, *Geist und Seele wird verwirret*, entre otras. Algunas de estas introducciones son muy breves: la sinfonía que da comienzo a la segunda parte de la cantata BWV 4 dura apenas unos 20 segundos. Gran contraste con las sinfonías de gran formato del clasicismo

¹ En algunas ediciones es el número 12 y en otras el 14.

o del romanticismo; por ir a un extremo, la Sinfonía No 2 de Mahler dura más de 80 minutos.

—Dices que en el sentido de obertura Bach sí compuso sinfonías, pero ¿y en qué otro sentido de la palabra sí o no compuso sinfonías?

—Bach compuso una suerte de obra didáctica, no sólo para que sus alumnos se ejercitaran en el estudio del clavecín, sino también para que enriquecieran su comprensión de las técnicas del contrapunto, como el canon y la fuga. Esta obra consta de treinta piezas, las primeras quince son las famosas *Invenções* a dos voces BWV 772-786 y las otras quince Sinfonías a tres voces BWV 787-801.²

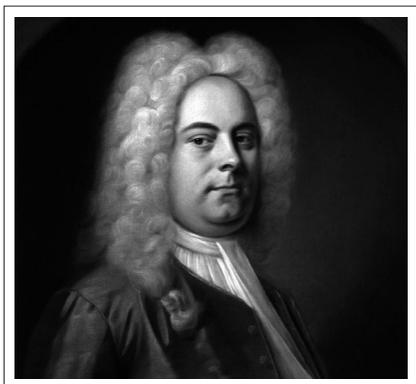
—¡Vaya! No lo sabía. Desde luego he escuchado las *Invenções*, pero no tenía idea de que a algunas se les llamara Sinfonías ni que esta palabra tuviera tantos significados.

—Así es, querido primo. Te decía además que, curiosamente, a algunas de las partes instrumentales de sus cantatas, Bach las denomina “sonatas”, como en la introducción de la BWV 182, con la indicación de *Grave, adagio*. Philipp Spitta, en su libro *Johann Sebastian Bach*, publicado en 1889, hace una reflexión sobre este tema y escribe que “sonata” y “sinfonía” originalmente significaban lo mismo: un movimiento instrumental introductorio. La diferencia, según él, estaría probablemente en que la sinfonía tiene una carácter más polifónico por el desarrollo de las voces (partes), y en la sonata el procedimiento armónico busca crear un “efecto de unidad sonora” (homófono, diría yo).³ En fin. Las palabras, como muchas otras cosas, son relativas.

—Ya veo; el significado varía según la época.

² “Las quince invenciones a dos partes (BWV 772-86, originalmente denominadas *Preambulum*) y las quince sinfonías a tres partes (BWV 787-801, originalmente *Fanásie*) fueron incluidas en el *Clavier-Buchlein* de Wilhelm Friedemann (Bach), que debió haber practicado componiendo algunas de ellas”. Malcom Boyd, *Bach*. Salvat, México, 1985, p 94.

³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, His work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Novello and Co., LTD. Londres y Dover Publications, INC. Nueva York, 1952 (1889), p. 293.



G.F. Haendel.

—No solamente según la época, las palabras también cambian según el contexto. Déjame platicarte algo que sucedió recientemente. La semana pasada invité a desayunar a un amigo compositor y director de orquesta. Nos disponíamos a sentarnos a la mesa cuando José Matías y la Niña Píu comenzaron a entonar su acostumbrado y peculiar ritual para pedir el desayuno.

—Sí, ya he tenido oportunidad de oír a tus gatitos en ayunas.

—José Matías comenzó, como suele hacer, emitiendo sonidos graves y prolongados, para después, en tésitura un poco más aguda, “cantar” unos maullidos de dos notas, más o menos a un intervalo de sexta mayor ascendente, después un “motivo” de tres sonidos, ascendiendo y descendiendo también por sexta mayor. Llegado ese momento la Niña Píu cantó la segunda voz, unos chillidos breves y agudos de dos notas con intervalo de sexta menor. “¡Vaya sinfonía gatuna!” exclamó mi amigo al escucharlos.

—¿No te parece un poco excesivo nombrar sinfonía a un coro de maullidos?

—Más bien se apega a su significado original. La palabra viene del griego y quiere decir, literalmente, “sonidos juntos”.

—¿Sería entonces sinónimo de armonía?

—En el origen, sí, y al desarrollarse en el barroco las diferentes maneras de armonizar o “conjuntar sonidos” los términos se fueron di-

ferenciando dependiendo de los procedimientos para combinar y conducir las diferentes voces o melodías. Me parece que la reflexión de Spitta es atinada y quizá por esto mismo Bach también llamó sinfonías a sus piezas contrapuntísticas para clavecín a tres voces. Un nuevo concepto de melodía surge en el clasicismo y constituye un cambio fundamental. En el barroco las melodías evolucionan continuamente en el transcurso de la pieza, van cambiando de tonalidad, varían los motivos rítmicos, hacen progresiones, etc., y sólo hasta el final se produce la cadencia para que la melodía repose (y eso no siempre, a veces queda en suspenso).⁴ En la melodía clásica el concepto es el de un “tema”. Una melodía que consta de pocas frases, termina con una cadencia a la fundamental y da paso a una sección de desarrollo o variaciones del tema. En la famosa *forma sonata*, que ya mencionaste como representativa del periodo clásico, se presenta un segundo tema de contraste, luego un desarrollo, la reexposición, etc. Esta forma aparece generalmente en el primer movimiento de una obra.

—¡Vaya! Lo que me pregunto ahora es si el noviecito de Pola sabía de las sinfonías barrocas o es como el burro que tocó la flauta.

—Probablemente leyó la palabra “sinfonías” en alguna grabación de una obra de Bach y se le quedó en la memoria, independientemente de que hiciera mayor reflexión musicológica.

—Bueno y, a todo esto, ¿qué estabas cocinando cuando llegué? ¡Huele delicioso!

—Solomillo a la pimienta rosa, ejotes chinos hervidos y papas asadas. ¿Te quedas a comer?

—¡Desde luego! con tan apetitoso menú...

—Para comenzar tengo unas alcachofas a la vinagreta, podemos descorchar un buen tinto y degustarlo mientras escuchamos... ¿las sinfonías de Juan Sebastian Bach?

⁴ Ver como ejemplo el segundo movimiento, *Largo*, del concierto No 5 BWV 1056, para clavecín y orquesta en Fa menor, de J.S. Bach. Comienza en el relativo mayor de Fa menor, La^a mayor. El acorde final es Do mayor, que deja una sensación de “suspenso” para dar paso a la tonalidad de Fa menor con que se inicia el tercer movimiento *Presto*.

LA MUSA INEPTA



Por allá en las páginas de *La Jornada*, la joven Musa leyó una interesante nota encabezada o titulada así: *Seis jóvenes músicos mexicanos acuden al concurso anual en academia de Baviera*.

Lo que viene siendo la parte ya propiamente del texto decía:

Rosaura Aguilar (*viola*), Luis Fernando Cuevas (*timbal-percusionista*), Ulises Miranda (*tubo*), Rigel León (*contrabajo*), Andrés Baltazar (*corno francés*) y Assaet Méndez (*trompeta*) son parte de los 64 jóvenes talentos provenientes de 20 países de los cinco continentes, elegidos este año para la competencia que terminará a mediados de agosto.

De inmediato y prontamente, la Musa se anota para la sesión final de la competencia; no se quiere perder el concurso de tubo (deseándole toda la suerte del mundo al contorsionista Ulises Miranda), aunque de pronto se vaya a ruborizar si las rutinas del joven concursante se pasan de rosca, o de tubo. ¿No debería concursar este artista más bien en danza?

•

En las páginas de la semanal (de los jueves, más precisamente) revista *Tiempo Libre*, un interesante artículo sin firma de nadie afirma lo siguiente, en asunto relativo a un primoroso concierto de la Orquesta Filarmonía dirigida por Vladimir Ashkenazy:

Somos ritmo mientras se mueve nuestro corazón y emitimos melodías cada vez que hablamos. Sin embargo, ¿se ha dado usted la oportunidad de presenciar a más de setenta artistas transformando el espacio con la vibración de instrumentos musicales? Es algo que merece vivirse al menos una vez en la vida, para luego reincidir. En un concierto la música se

vuelve la principal protagonista... es inevitable observar a los músicos como parte del espectáculo, ya que a pesar de que casi todos están sentados y en apariencia circunspectos, no hay espacio para el tedio.

Y mientras se mueve nuestro corazón, reflexiona La Musa Inepta, no solamente somos ritmo, sino que tenemos la añadida y ventajosa ventaja de estar vivos. ¡Viva la vibrátil transformación del espacio, cómo no! Los melómanos reincidentes por al menos una vez en la vida agradecen que en un concierto la música tenga un cierto protagonismo; ya ven que luego no faltan los envidiosos que quieran robar candileja. Y no, nada es inevitable: prueben ustedes a escuchar un concierto con los ojos cerrados y verán (mejor dicho, oirán) qué bonito es lo bonito, Eso sí, hay que mirar o escuchar el concierto igual de sentados y circunspectos que los músicos, para que no se diga que hay desigualdad. En efecto, en ese bonito texto crítico no hay espacio (ni tiempo) para el tedio.

•

Desde la provinciana provincia nacional, específicamente de la hidrocálida Aguascalientes, llegó esto a la redacción de *La Jornada*, que la Musa de *Pauta* recoge con religioso recogimiento.

Prohíben minifaldas y escotes en las iglesias. Asimismo, mariachis y tríos que sean llevados a las ceremonias deberán ejecutar música sacra.

O sea, se imagina la gordita que recoge estas perlitas, que de entrada las discretas y pudorosas damiselas de Aguascalientes tendrán que quitarse las minifaldas y los escotes antes de entrar a la iglesia. (Interesante proposición, piensan la Musa y el jefe de redacción de estas páginas.) Y luego, sin misericordia, a prohibir los corridos y los boleros, que para nada se combinan con la epístola ni con el sermón. Organistas, coros y orquestas, favor de abstenerse. Esta inepta sección celebra ruidosamente el vanguardista pensamiento litúrgico aguascalentense.

J.A.B.

COLABORADORES

• **Ana R. Alonso Minutti** es doctora en musicología por la University of California, Davis, e imparte cátedra en la University of New Mexico. Actualmente escribe un libro sobre el cosmopolitismo musical en la obra de Mario Lavista.

• **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. En junio de 2008, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.

• **Alfredo Bringas** es miembro fundador de Tambuco Ensamble de Percusiones, grupo con el que ha realizado giras de conciertos por los cinco continentes y grabado trece discos compactos. Su actividad musical se centra fundamentalmente en la creación y difusión del repertorio mexicano e internacional de música contemporánea para percusiones. Actualmente se desempeña como profesor de Percusiones y Música de Cámara en la Facultad de Música de la UNAM, en donde obtuvo el grado de Doctor en Interpretación Musical en el año 2012.

• Ruidista y compositor, **Armando Contreras** (México, 1954) conocido como *el Doctor*, estudió comunicación. Secuenciar, muestrear y transitar por el laberinto MIDI son algunas de sus actividades.

• El compositor e investigador **Jesús Echevarría** (México, D.F. 1951) se formó en la Escuela Superior de Música del INBA y se ha interesado en la música popular del país, además de que ha trabajado con folkloristas y huapangueros. Entre sus obras se cuentan: *Concierto para oboe, Suite huasteca, Suite tarasca, Canasta de frutas mexicanas* y diversas canciones. La petenera y el son

huasteco son dos de los temas que ha abordado en su faceta como investigador musical.

• Como muchos, **Javier García Galiano** (Perote, Veracruz, 1963) quiso ser futbolista, director de cine, músico y marinero, pero terminó estudiando Letras (en particular, Letras Modernas Alemanas en la UNAM). Es autor de *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas, Armería. Un Libro Vaquero, Historias de caza, Cámara húngara, La Pequeña Estambul y Especulaciones cabalísticas*. Ha traducido, entre otros, a Joseph Roth, Ernst Jünger, Franz Kafka, Heimito von Doderer, Christoph Janacs y Novalis. Es director de la colección Gabinete de Curiosidades de Meister Floh en la editorial Ficticia.

• **Gerard Manley Hopkins** (Essex, 1844-Dublín, 1889), sacerdote y poeta cuya impronta en la literatura no se dejaría sentir sino hasta el siglo XX. *El naufragio del Deutschland*, traducido por Salvador Elizondo, es su libro más conocido.

• Una de las grandes figuras de la literatura cubana, **José Lezama Lima** (La Habana, 1912-1976) fundó en 1944 la revista *Orígenes*, con J. Rodríguez Feo. Gran conocedor de Góngora y de las corrientes culteranas y herméticas, y miembro destacado del neobarroco cubano, entre sus libros de poemas destacan: *Enemigo rumor* (1941), *Dador* (1960) y *Fragmentos a su imán* (1978). La obra que lo consagró fue la novela *Paradiso* (1966).

• Compositor cubano de origen español, **Julián Orbón** (Avilés, 1925-Miami, 1991) fue director del Conservatorio de La Habana y profesor de composición en el Conservatorio Nacional de Música de México, en la Universidad de Washington, así como en el Lenox College y el Barnard College de Nueva York. Su obra incluye canciones (*Tres cantigas del rey*, 1960), música

instrumental (*Homenaje sobre la tumba del padre Soler*, 1942, *Partita número 4 para piano y orquesta*, 1986), de cámara, sinfónica y para la escena (*Danzas sinfónicas*, 1959).

• Poeta, narrador y dramaturgo cubano, **Virgilio Piñera** (Cárdenas, 1912-La Habana, 1979) es un autor fundamental de la literatura del absurdo. Colaborador de la mítica revista *Orígenes*, pasó una temporada en la Argentina, donde trabó amistad con Witold Gombrowicz, de quien tradujo, en sesiones colectivas ya legendarias, *Ferdynurke*. Entre sus libros de poesía se cuentan: *Las furias* (1941), *La isla en peso* (1943) y *La vida entera* (1968).

• **Jazmín Rincón** inició sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Estudió la licenciatura en Traverso Barroco y la maestría en Flauta Clásica en la Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (Holanda), con Wilbert Hazelzet. Se ha presentado en diversas salas y festivales tanto en Holanda como en México. Actualmente imparte clases de música antigua y música de cámara en la Ollin Yoliztli y realiza el Doctorado en Historia del Arte en la UNAM.

• **Hugo Roca Joglar** (1986) escribe una columna quincenal (“Vibraciones”) sobre música en el suplemento cultural “Laberinto” del diario *Milenio* y colabora para medios como *Pro Ópera*, *Chilango*, *Replicante*, *Esquire* y *Domingo*.

• 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* y entre sus libros más recientes está *La música* (Unas letras, 2011).

• El pianista mexicano **Ricardo de la Torre** se formó musicalmente en la Escuela Superior de Música del INBA, la *Jacobs School of Music* de la Universidad de Indiana en Bloomington y la Universidad de Colorado en Boulder, de donde recibió su doctorado. Se ha presentado en foros de México, Estados Unidos, Canadá y España. Como conferencista ha participado en congresos internacionales sobre la interpretación de la música ibérica. Actualmente prepara un artículo sobre el compositor hispano-cubano Joaquín Nin.

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Hebert Vázquez:** Breve reseña de la composición en México
- **Carlos Alejandro Ponzio de León:** In memoriam Armando Luna Ponce
 - **Armando Luna:** Bestiario: Hebert Vázquez
 - **Javier Álvarez:** Treinta años de *Temazcal*
 - **Carlos Pineda:** Gerardo Deniz, la poesía la música
- **Randall Ch. Kohl S.:** Octaviano Yáñez, guitarrista del Porfiriato
 - **Ana Alonso:** Mario Lavista y la música religiosa
- Poemas de **Gerardo Deniz, José Juan Tablada y Saúl Yurkiévich**

Introducción a la música de concierto

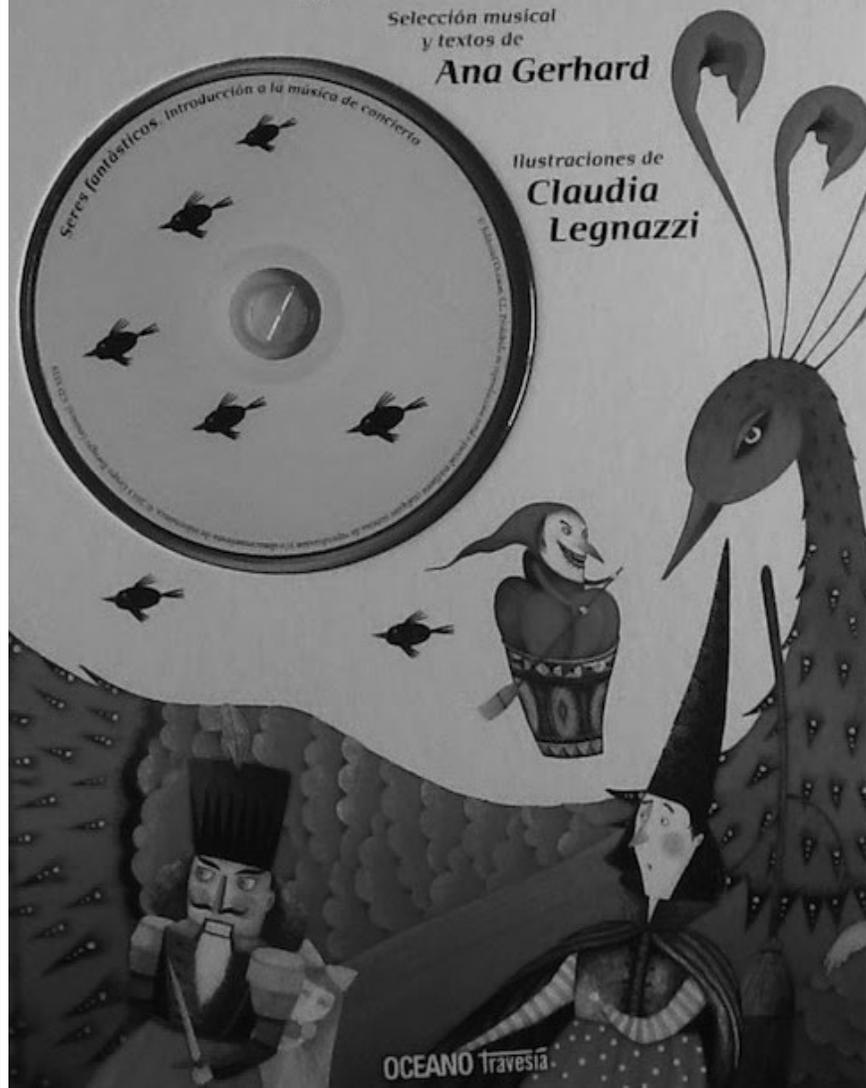
Seres fantásticos

Selección musical
y textos de

Ana Gerhard

Ilustraciones de

Claudia
Legnazzi



PUBLICACION BILINGUE DEL CENTRO MEXICANO PARA LA MUSICA Y LAS ARTES SONORAS

IDEAS SONICAS

SONIC IDEAS

BILINGUAL PUBLICATION OF THE MEXICAN CENTRE FOR MUSIC AND SONIC ARTS



14 Año 7 No. 14

7th year number 14

enero - junio 2015 / January - June 2015

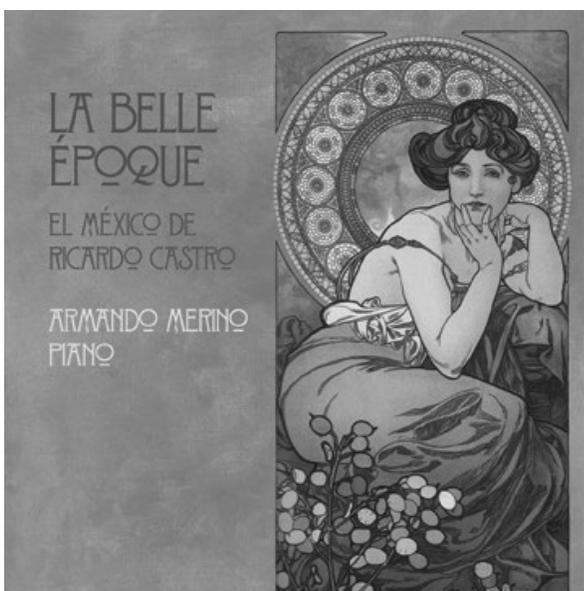
MANUEL
ENRÍQUEZ
Música de cámara
Ensamble
CEPROMUSIC
Dirección:
José Luis Castillo



De venta
en las principales
casas de música

LA BELLE ÉPOQUE
Música de
Ricardo Castro

Armando Merino,
piano

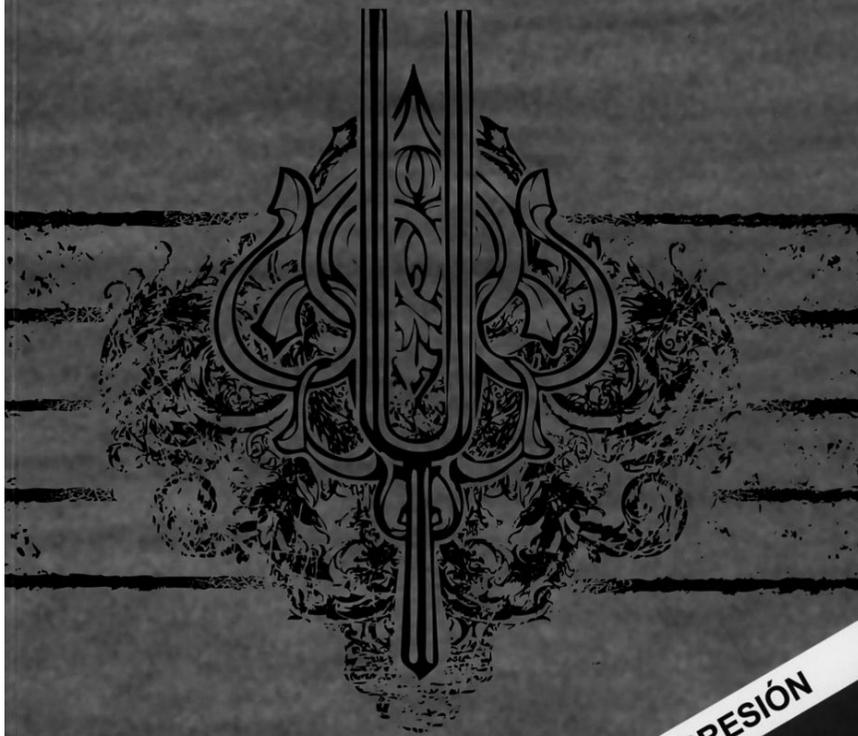


De venta
en las principales
casas de música

FRANCISCO GONZÁLEZ DE COSSÍO

Musicalia

Apuntes para el conocimiento y degustación de la música clásica



1ª REIMPRESIÓN

Presentación por:
Rafael Tovar y de Teresa

CARLOS CHÁVEZ
MÚSICA DE
CÁMARA INÉDITA
Camerata
de las Américas,
Contemporary Vocal
Ensemble de la
Universidad de Indiana

Carmen Helena Téllez,
directora

De venta
en las principales
casas de música

MÚSICA DE CÁMARA
INÉDITA

CARLOS CHÁVEZ

Camerata de las Américas

Contemporary Vocal Ensemble
de la Universidad de Indiana

Carmen Helena Téllez
DIRECTORA



MARIO LAVISTA
GARGANTÚA

Coro de niños de la
Escuela Nacional
de Música - UNAM,
Patricia Morales,
directora

Chœur d'enfants
de' Étourie Amiens
Bruno Sicaud, director,
Guillermo Sheridan,
narrador
Orquesta de Picardie
Edmón Colomer, director

De venta
en las principales
casas de música



GARGANTÚA

Mario Lavista

narrado por
Guillermo Sheridan

Orchestre de Picardie
Edmon Colomer
director

CARMEN
PARDO

La escucha oblicua
una invitación a John Cage

ensayosextopiso

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

MÚSICA Y CREACIÓN

STEFAN ZWEIG, MAR ABAD, FEDERICO VALDEZ, RODOLFO ACOSTA,
LUCA CORI, ARNOLD SCHOENBERG, JUAN PABLO MEDINA, ANA ALONSO,
VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE Y EMILIO HINOJOSA



Alessandro Scarlatti

POEMAS DE EUSEBIO RUVALCABA Y CARLOS PINEDA

NOTAS SIN MÚSICA: ADRIANA MALVIDO, VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE,
HUGO ROCA JOGLAR, ALBERTO CRUZ BÁRCENAS, GUILLERMO SHERIDAN, HERNÁN BRAVO
VARELA, MARÍA BARANDA, JESÚS ECHEVARRÍA Y JUAN ARTURO BRENNAN

JULIO - DICIEMBRE DE 2014

131-132

\$70.00

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXXII, Núms. 129-132, enero-diciembre de 2014

MÚSICA Y MÚSICOS	No.	Página
Acosta, Rodolfo El monocuco Chapineruno	131-132	43
Aguilar, Edgar Hacia el encuentro de José Rolón	129	32
Abad, Mar Stefan Zweig: La creación artística	131-132	15
Alonso Minutti, Ana R. <i>Simurg</i> y el canto de los pájaros	129	18
Ana Alonso Minutti, Ana R. La “destrucción renovadora” de Quanta	130	22
Alonso Minutti, Ana R. Espacios imaginarios (<i>Marsias y Reflejos de la noche</i> , de Mario Lavista)	131-132	99
Bringas, Alfredo Los instrumentos de percusión en la música del siglo XX	130	42
Cori, Luca Creación e invención	131-132	49
El Diablo, Roberto Dos entrevistas	129	36

Hinojosa, Emilio		
Lo majestuoso del género. Robert Barry, 20,000Hz.	131-132	123
Medina, Juan Pablo		
Apuntes sobre creatividad	131-132	63
Ponzio de León, Carlos Alejandro		
El surrealismo en la música de Poulenc	130	13
Roca Joglar, Hugo		
Anacleto y Comala con música en la madrugada	129	5
Stefan Zweig		
Richard Strauss	131-132	5
Tres juegos de cartas diseñadas por Arnold Schoenberg	131-132	95
Tuppen, Sandra		
Manuscritos musicales de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Británica	129	62
Valdez, Federico		
Creación musical: Composición e improvisación	129	46
Valdez, Federico		
Contextos de la creación musical	131-132	24

POESÍA Y LITERATURA

Blanco, Alberto		
Tres poemas	129	44
Carrasco, Germán		
Cuatro poemas	130	35

Kerouac, Jack		
Coros de <i>Mexico City Blues</i>	129	29
Pineda, Carlos		
Dos poemas	131-132	39
Ráfols-Casamada, Albert		
El asombro de la música	130	57
Rivas Iturralde, Vladimiro		
Música para nadie	131-132	71
Rubalcava, Eusebio		
Epigramas musicales	131-132	21
Saldaña París, Daniel		
Tres poemas	129	16
Stavans, Ilán		
La pianista manca	130	5
Zapata, Miguel Ángel		
Poemas para violín y orquesta	130	9

NOTAS SIN MÚSICA

Vargas, Ángel		
Llevar alegría a mi pueblo, eso busca mi música: Narciso Lico	129	75
Samuragochi, el “Beethoven japonés”, confiesa no haber escrito las obras que lo lanzaron a la fama	129	77
Bitrán, Álvaro		
Un duende llamado Youtube	130	67
MacMasters, Merry		
El ensamble de niños <i>Los Chelos de Hamelín</i>	130	70

Hernández, Jorge F.		
Más que música	130	71
Hugo Roca Joglar		
Ricardo y la demencia	130	78
Pereda, Catalina		
Notas disonantes sobre una invitación de Manfred Werder a atender <i>El sonar del mundo</i>	130	80
Malvido, Adriana		
Guillermo Arriaga, su salto definitivo	131-132	128
Rivas Iturralde, Vladimiro		
Noches de ópera. Una ópera en náhuatl	131-132	131
Roca Joglar, Hugo		
Ana y la música	131-132	133
Usan las tomografías computarizadas para estudiar instrumentos antiguos y tocarlos	131-132	134
Cruz Bárcenas, Arturo		
La música es delicada; se parece a la mujer, afirma Eloy Valencia	131-132	136
Roca Joglar, Hugo		
Abdiel Vázquez; un pianista y algo más	131-132	137
Sheridan, Guillermo		
Chopin y Cruzprieto: visita mutua	131-132	139
Bravo Varela, Hernán		
Nocturnos en que todo se oye	131-132	141
Falleció el tenor italiano Carlos Bergonzi	131-132	143
Muere Frans Brüggen	131-132	143

LIBROS

Jazmín Rincón

- CHRISTOPH WOLFF
*JOHANN SEBASTIAN BACH.
EL MÚSICO SABIO*
MA NON TROPPO,
Barcelona, España, 2008 129 78
- RAMÓN ANDRÉS
DICCIONARIO DE MÚSICA,
MITOLOGÍA, MAGIA Y RELIGIÓN
Acantilado, Barcelona, 2012 129 79
- **Espinosa, Pablo**
Muere Claudio Abbado, una de las flautas
más grandes de la historia 129 82
- **Hugo Roca Juglar**
Apuntes por la muerte de
Claudio Abado (1933-2014) 129 81
- **Montaño Garfias, Ericka**
Brujas, elfos trolles y gnomos acercan a
los niños a la música de concierto 130 82
- **Juan Arturo Brennan**
LA FÚNEBRE GÓNDOLA (Sorgegondolen)
Tomas Tranströmer
Edición bilingüe
Traducción y presentación de Aline Pettersson
Textos de Difusión Cultural
Serie El Puente
UNAM, México, 2012 131-132 145
- *ON MUSICAL SELF SIMILARITY*
Intersemiosis as Synechdoche and Analogy
Gabriel Pareyón
Acta Semiotica Fennica XXXIX
Approaches to Musical Semiotics 13

International Semiotics Institute at Imatra Semiotic Society of Finland, Helsinki, 2011	131-132	146
<ul style="list-style-type: none"> María Baranda MARÍA TERESA RODRÍGUEZ – ICONOGRAFÍA Investigado y compilado por Alejandro Chehín Salinas Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Pachuca, 2014. 	131-132	147

DISCOS

Brennan, Juan Arturo

<ul style="list-style-type: none"> POPULAR ELECTRONICS Obras electrónicas y electroacústicas de Tom Dissevelt, Henk Badings, Dick Raaijmakers y Kid Baltan. BASTA 30.9141-2 (4 CDs) 	129	85
<ul style="list-style-type: none"> 21st CENTURY LYRICAL CLARINET CONCERTOS EUGENIO TOUSSAINT: Concierto para clarinete; EDUARDO ALONSO-CRESPO: Concierto para clarinete Op. 15; CHARLES FITTS: Concierto para clarinete Eleanor Weingartner, clarinete Camerata de Las Américas José Luis Castillo, director URTEXT JBCC 217 	129	86
<ul style="list-style-type: none"> ÉTUDES D'INTERPRETATION MAURICE OHANA: Estudios de interpretación, de los Cuadernos I y II María Paz Santibáñez, piano LA MÀ DE GUIDO LMG 4009 	129	87
<ul style="list-style-type: none"> LA CAJA MÁGICA ALBERTO GINASTERA: <i>Danzas argentinas</i>; PEDRO HUMBERTO ALLENDE: <i>Tonadas de carácter popu- lar chileno</i>; ENRIQUE ITURRIAGA: <i>Pregón y dan- za</i>; CELSO GARRIDO-LECCA: <i>Preludio y toccata</i>; MAURICIO ARENAS-FUENTES: <i>Variaciones sobre</i> 		

Gracias a la vida de Violeta Parra; MIGUEL FARIÁS:

Impulso

María Paz Santibáñez, piano

ARS HARMONICA AH 228

129

88

• MUSIC FOR FILMS

ELENI KARAINDROU: Música para los filmes *El apicultor*, *Viaje a Citeria* y *Paisaje en la niebla* de Theo Angelopoulos; *Vagando y Rosa*, de Christoforos Christofis; *Bienvenido a casa, camarada*, de Lefteris Xantopoulos.

Jan Garbarek, saxofón tenor; Vangelis Christopoulos, oboe; Anthis Sokratis, trompeta; Nikos Guinos, clarinete; Tassos Diakoyorgis, santuri; Vangelis Skouras, corno; Petros Protopapas, flauta; Andreas Tsekouras, acordeón; Christos Sfetsas, violoncello; Eleni Karaindrou, piano y voz

Ensamble de cuerdas

Lefteris Chalkidiakis, director

ECM 1429

129

91

• ULYSSES' GAZE

ELENI KARAINDROU: Música para el filme *La mirada de Ulises*, de Theo Angelopoulos

Kim Kashkashian, viola; Vangelis Christopoulos, oboe; Andreas Tsekouras, acordeón; Sokratis Anthis, trompeta; Vangelis Skouras, corno; Christos Sfetsas, violoncello; Georgia Voulvi, voz

Ensamble de cuerdas

Lefteris Chalkidiakis, director

ECM 1570

129

91

• DUST OF TIME

ELENI KARAINDROU: Música para el filme *El polvo del tiempo*, de Theo Angelopoulos

Sergiu Nastasa, violín; Renato Ripo, violoncello; María Bildea, arpa; Vangelis Christopoulos, oboe; Spyros Kazianis, fagot; Antonis Lagos, corno; Dinos Hadjiordanou, acordeón; Eleni Karaindrou, piano

Camerata Amigos de la Música

Orquesta de la Radio Televisión Helénica

Alexandros Myrat, director

ECM

129

92

• VENICE IN MEXICO: BAROQUE CONCERTOS BY FACCO AND VIVALDI

GIACOMO FACCO: Concierto en mi menor, Concierto

- en la mayor, de *Pensieri Adriarmonici*; ANTONIO VIVALDI: Concierto para cuerdas RV 121; Concierto para violín Op. 3 No. 6; Concierto para flauta dulce soprano RV 443; Concierto para cuerdas RV 127; Concierto para salterio RV 425; Concierto para flauta dulce soprano RV 445
Manuel Zogbi, violín; Miguel Lawrence, flauta dulce soprano; Daniel Armas, salterio
Orquesta Barroca Mexicana
Miguel Lawrence, director
DIVINE ART dda25091
GIACOMO FACCO: PENSIERI ADRIARMONICI, CONCERTI A CINQUE Vol 1.
GIACOMO FACCO: Conciertos Op. 1, Nos. 1-6
Manuel Zogbi, violín
Orquesta Barroca Mexicana
Miguel Lawrence, director
TOCCATA CLASSICS TOCC 0202 129 92
- FEDERICO IBARRA: OBRA VOCAL (1965-2011)
FEDERICO IBARRA: *El sueño del tigre*; *Canción arcaica para niños*; *Navega la ciudad en plena noche*; *Suite del insomnio*; Seis Méloides; *Tres canciones del amor*; *Cinco canciones de la noche*; *Décima muerte*; Tres canciones sobre poemas de García Lorca
Leonardo Villeda, tenor; Enrique Ángeles, Josué Cerón, barítonos; Grace Echaury, Zayra Ruiz, mezzosopranos; Marcela Chacón, María Alejandres, sopranos
Mario Alberto Hernández, María Teresa Frenk, Guadalupe Parrondo, James Demster, piano
Ensamble instrumental
Rodrigo Macías, José Luis Castillo, directores
TEMPUS 10089 (Dos CDs) 129 93
 - GABRIELA ORTIZ: *Únicamente la verdad*, ópera en un acto, seis escenas y un epílogo
Nieves Navarro, soprano; Gerardo Reynoso, tenor; John Atkins, bajo; José Adán Pérez, barítono; José Luis Ordóñez, tenor; Armando Gama, barítono
Coro y Ensamble ULV
Christian Gohmer, maestro del coro
José Areán, director
QUINDECIM QP 241 130 73
 - SILVESTRE REVUELTAS / PAUL HINDEMITH: *La noche de los mayas*; JUAN TRIGOS: Concierto para guitarra No. 2, Hispano

Raúl Zambrano, guitarra
Ensamble Tempus Fugit
Christian Gohmer, director
QUINDECIM QP 239

130

74

- AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC
FIRST A-CHRONOLOGY, 1921-2001

LUIGI Y ANONIO RUSSOLO: *Corale*; WALTER RUTMANN: *Weekend*; PIERRE SCHAEFER: *Cinq études de Bruits: Étude violette*; HENRI POUSSEUR: *Scambi*; GORDON MUMMA: *The Dresden Interleaf 13 February 1945*; ANGUS MACALISE, TONY CONRAD Y JOH CALE: *Trance # 2*; PHILIP JECK, OTOMO YOSHIDIDE Y MARTIN TÉTREAUULT; *Untitled # 1*; SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES: *October 24, 1992, Graz, Austria*; EINSTURZENDE NEUBAUTEN: *Ragout: Küchen Rezept von Einsturzende Neubauten*; KONRAD BOEHMER: *Aspekt*; NAM JUNE PAIK: *Hommage à John Cage*; JOHN CAGE: *Rozart Mix*; SONIC YOUTH: *Audience*; EDGARD VARÈSE: *Poème Electronique*; IANNIS XENAKIS: *Concret PH*; PAUL D. MILLER: *Bundle / Conduit 23*; PAULINE OLIVEROS: *A Little Noise in the System*; RYOJI IKEDA: *One*

Minute SUB ROSA SR 190 (Dos CDs)

130

74

- AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC
SECOND A-CHRONOLOGY, 1936-2003

VLADIMIR USSACHEVSKY Y OTTO LUENING: *Incantation for tape*; LUC FERRARI: *Visage V*; TOD DOCKSTADER; *Aerial – Song*; JOHANNA M. BEYER: *Music of the Spheres*; MORTON SUBOTNICK: *Mandolin*; DAPHNE ORAM: *Four aspects*; ROBIN RIMBAUD: *Scanner Emily*; HUGH DAVIES: *Quintet*; ALAN R. SPLET: *Space travel with changing choral textures*; KIM CASCONI: *Zephyrum Scan*; SEAN BOOTH Y ROB BROWN / AUTECHRE: *Bronchus One: 1*; YOSHIHIRO HANNO / MULTIPHONIC ENSEMBLE: *On/Off Edit*; MEIRA ASHER Y GUY HARRIES: *Torture – Bodyparts*; LASSE STEEN / CHOOSE: *Purzuit of Noize*; WOODY MCBRIDE: *Pulp*; DAVID LEE MYERS / ARCANE DEVICE: *Lathe*; LAIBACH: *Industrial Ambients*; SPK: *Slogun*; PERCY GRAINGER: *Free music # 1*; SUN RA AND THE ARKESTRA: *Imagination*; DON VAN VLIET /

CAPTAIN BEEFHEART: *She's too much for my mirror / My human gets me blues* SUB ROSA 200
(Dos CDs)

130

76

- AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC
FOURTH A-CHRONOLOGY, 1937-2005
HALIM EL-DABH: *Wire Recorder Piece*; GYÖRGY LIGETI: *Pièce électronique*; JEAN-CLAUDE RISSET: *Mutations*; BEATRIZ FERREYRA: *Demeures aquatiques*; MAJA RATKJE: *Vox*; LAURIE SPIEGEL: *Sediment*; STEVE REICH: *Pendulum Music*; STEPHEN VITIELLO: *Marfa Mix*; eRIKM: *Ressac*; WANG CHANGCUN: *Sea-food*; CHLORGESCHLECHT: *Un-yoga*; GOTTFIRED MICHAEL KOENIG: *Funktion Grau*; MILAN KNIZAK: *Broken Music Composition*; LES RALLIZES DENUDES: *Fucked up and Naked*; VIBRACATHEDRAL ORCHESTRA: *Weaving the Magic*; ANDY HAWKINS: *River Blindness*; ALVIN LUCIER: *Still and moving lines of silence in families of hyperbolas: voice*; LOOP ORCHESTRA: *Circa 1901*; JOHN WATERMAN: *Still Warm*; FRANCOIS BAYLE Y ROBERT WYATT Y KEVIN AYERS: *It*; WILLIAM S. BURROUGHS: *Present time exercises*; JAMES WHITEHEAD: *Air Attack over Kabul Airfield*; JEAN-MARC VIVENZA: *Simultanéité aérienne*; OLIVIER MESSIAEN: *Oraison*
SUB ROSA 250 (Dos CDs)

130

76

- AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC
FIFTH A-CHRONOLOGY, 1920-2007
ROGELIO SOSA: *Vinylika*; CHRISTIAN GALARRETA: *Marañón* (Part VI); LI CHIN SUNG: *Shame*; FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE: *Prélude*; RICHARD MAXFIELD: *Pastoral Symphony*; WOLF VOSTELL: *Elektronischer dé-collage. Happening Raum*; CHARLEMAGNE PALESTINE: *Seven Organism Study*; ANDRÉ BOUCOURECHLIEV: *Texte 2*; HELMUT LACHENMANN: *Scenario*; ALIREZA MASHAYEKHI: *Shur, Op. 15*; CLAUDE BALLIF: *Points, Mouvements*; MAURICIO KAGEL: *Antithèse*; VLADIMIR MAYAKOVSKY: *And would you?*; RAOUL HAUSMANN: *fsnbw*; GIL JOEPH WOLMAN: *Mégapneumies, 24 mars 1963*; LÉO KUPPER: *Electro-poème*; JOSEF ANTON RIEDL: *Leonce und Lena*; STEN HANSON Y HENRI CHOPIN: *Tête à tête*; DAJUIN YAO: *Satisfaction of oscillation*; PERE UBU: *Sentimen-*

tal Journey; GROUND ZERO: *Live 1992*; MASONNA Y YAMAACKI TAKUSHI: *Spectrum Ripper (Part I, II, III)*; SUTCLIFFE JÜGEND: *Blind Ignorance*; CLUB MORAL: *L'enfer est intime*; DUB TAYLOR: *Lumière (Part I)* SUB
ROSA SR 270 (Dos CDs)

130

76

- HORACIO URIBE: El viaje nocturno de Quetzalpápatlotl; CARLOS CRUZ DE CASTRO: María Sabina; JACK FORTNER: Retrato de Malintzin; MARCELA RODRÍGUEZ: Todo en fin, el silencio lo ocupaba; ALAB POTES: Desde el aire: Seis instantes; TOMÁS MARCO: Nymphalidae: Tres mujeres para la mariposas monarca; CHARLES B. GRIFFIN: Like water dahsed from flowers; PAUL BARKER: La Malinche; SILVIA BERG: El sueño... el vuelo; PILAR JURADO: Primero sueño; JOELLE WALLACH: Lágrimas y locuras: Mapping the mind of a madwoman; STEPHEN MCNEFF: An evening with Doña Eduviges: (A Fantasy); GEORGINA DERBEZ: Un vuelo para Ana; MARIO LAVISTA: Mujer pintando en cuarto azul; ANNE LeBARON: Creación de las aves; GABRIELA ORTIZ: Preludio y Estudio No. 3

Ana Cervantes, piano

QUINDECIM QP 238 (Dos CDs)

130

77

- SONES Y DANZONES DE BUENA MADERA
ARTURO MÁRQUEZ: *Danzón No. 2*; JOSÉ PABLO MONCAYO: *Huapango*; AMADOR PÉREZ DIMAS: *Nereidas*; MANUEL M. PONCE: *Guateque*; BLÁS GALINDO: *Sones de mariachi*; MÁXIMO RAMÓN ORTIZ: *La sandunga*; ENRICO CHAPELA: *Dan-Son*; GERARDO TAMEZ: *Tierra mestiza*; DOMINIO PÚBLICO: *La bruja: La llorona; Son de la negra*
Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México

TEMPUS 10082

132-132

148

- GEORGE GERSHWIN: Piezas del *Song Book*; Tres preludios; *Un americano en París* (paráfrasis de Maurice C. Whitney); Preludio; *Merry Andrew*; *Impromptu en dos tonalidades*; *Bues en tres por cuatro*; *Promenade*; *Rapsodia en azul* Corinna Simon, piano

MDG 604 1795-2

131-132

149

- ALONSO POOL: *Mati*; MIGUEL ÁNGEL FRAUSTO:

- Shining insanity*; JOSÉ ROBERTO CABEZAS: *Máquinas somáticas*; RICARDO DURÁN BARNEY: *Gigi*; CHRISTOPHER RAMOS FLORES: *Elegía*
Okho, Dúo de percusión
CMMAS CD012 131-132 149
- GUSTAV HOLST: *Los planetas*; COLIN MATTHEWS: *Plutón, el Renovador*; KAIJA SAARIAHO: *Asteroides 4179: Toutatis*; MATTHIAS PINTSCHER: *Hacia Osiris*; MARK-ANTHONY TURNAGE: *Ceres*; BRETT DEAN: *La caída de Komarov*
Orquesta Filarmónica de Berlín; Coro de la Radiodifusión de Berlín
Sir Simon Rattle, director
EMI 0946 3 69690 2 2 (Dos CDs) 131-132 150
 - TANGO EVOLUCIÓN
Piezas de Ástor Piazzolla, Mariano Mores, Daniel Binelli, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese y Horacio Salgán
Daniel Binelli, bandoneón; Cuarteto Latinoamericano
QUINDECIM QP 242 131-132 151
 - PROGRESIÓN
JAVIER ÁLVAREZ: *Trireme*; *Jardines con palmera*; *Geometría foliada*; *Así el acero*; *Temazcal*; *Offrande*; *Nocturno y toque*; *Días como sombra*; *Overture*; *Sonorosón*; *Negro fuego cruzado*; *Almagre y azul*; *De tus manos brotan pájaros*; *Acuerdos por diferencia*; *Mambo Vinko*; *Modelo para armar*; *Jardín de otoño*; *Acordeón de roto corazón*; *Línea 2*; *Metal de corazones*
Mark Steiner, corno; Florent Jodelet, percusión; Ricardo Gallardo, steelpan, maracas; Alfredo Bringas, steelpan; Mercedes Gómez, arpa; Fernando Domínguez, clarinetes bajos; Wendy Holdaway, fagot; Vinko Globokar, trombón; Luis Humberto Ramos, clarinete
Tambuco, Octeto Vocal Contemporáneo, Dúo Elegía, Cuarteto José White, Banda Elástica, Cuarteto de Saxofones de Estocolmo, TM+
Sinfónica del Real Colegio de Música, Orquesta Nacional de Francia, Orquesta Sinfónica de Minería
Christopher Addey, Didier Benetti, José Areán, Ernesto Gracia Velazco, Laurent Cuniot, directores
CASETE CAS-2014-00029 (4 CDs) 131-132 152
 - JOSÉ AMOZURRUTIA: Música para las películas *Serpientes y escaleras*, *Miroslava* y *El secreto de Rome-*

lia; música para la serie de televisión *Retos y respuestas*
 Héctor Jaramillo, flauta; Roberto Kolb, oboe; Francisco
 Garduño, clarinete; Zbigniew Paleta, violín; Matthew
 Schubring, viola; Marek Wierzbicki, violoncello; Ge-
 rardo Tamez, guitarra; Carlos García, percusión; José
 Amozurrutia, piano, acordeón y sintetizador
 CERO 0.012 (Dos CDs)

131-132 153

TIRADERO DE NOTAS

Echevarría, Jesús

Drama y melodrama

129 95

Echevarría, Jesús

Gusto musical

Primera parte

130 84

Echevarría, Jesús

Gusto musical

Segunda parte

131-132 156

LA MUSA INEPTA

Brennan, Juan Arturo

129 98

“ “ “

130 87

“ “ “

131-132 161

PRESENTACIÓN

Amara, Luigi

129 3

“ “

130 3

“ “

131-132 3

PAUTAS

Ponce, Julio	129
Pani, Sandra	130
Manuscritos de compositores	131-132

LECCIÓN DE MÚSICA

Gabriel García Márquez	129	3a. de forros
Wilhelm Fürtwangler	130	“ “ “
Wislaw Szymborska	131-132	“ “ “

COLABORADORES

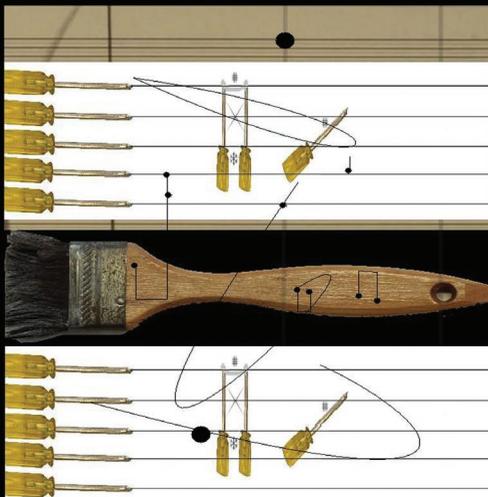
	129	103
	130	88
	131-132	165

LECCIÓN DE MÚSICA

Aquello que carece de forma, dice en el Libro del Tao la sabiduría china, penetra lo que tiene grietas. Todo es música y razón, dice José Martí, por la sabiduría criolla. ¿Quién como Julián Orbón puede organizar en una forma más fuerte y fascinante esa razón musical, por la que se puede atravesar, como Linos y Anfión, por las grietas de la luz, y por las grietas de las murallas y por las grietas de la tierra, donde los griegos creían que hablaban las sombras?

Me siento demasiado emparentado con Julián Orbón para poder decir su elogio sin temblar de arriba abajo, como un poseso penetrado por un hacha suave, pero como un hombre de mi raza espiritual, estoy obligado a rezar por él y decir: Dios mío, protégelo; haz que sus enemigos caigan rendidos por el sueño; permite que San Cristóbal, cuyas grandes piernas están serruchadas en la catedral queridísima, le dé la resonancia de la caja de su pecho para pasarlo a la otra ribera de la venatoria y de las danzas; que Santa Lucía le regale el *Concierto campestre*, y Santa Cecilia, los *Cuadros de una exposición*, donde Ravel le prestó su orquesta a Moussorsky; que el Areopagita le regale con su Hierarchia el crótalo pitagórico; y que San Bernardo, en un sueño memorable, le entregue el compás de las danzas que pueden bailarse dentro del templo en las fogatas de la verbena de San Juan, para que como flautista adolescente forme parte de la guardia del rey David, penetrando en la ciudad.

José Lezama Lima



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

DIRECCIÓN GENERAL
DE PUBLICACIONES