

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

JAMES JOYCE: MÚSICA DE CÁMARA / ISMAIL KADARÉ: ORFEO Y EURÍDICE

ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO: BORODIN ¿MÚSICO O QUÍMICO?

FEDERICO VALDÉS ENTREVISTA A MESÍAS MAIGUASHCA



HUGO  
ROCA  
JOGLAR:  
INSTRUMENTA  
OAXACA  
2014

MARIO  
STERN:  
SINFONÍA  
OP.21 DE  
ANTON  
WEBERN

POESÍA DE  
ALBERTO  
BLANCO,  
JUAN FELIPE  
ROBredo,  
JUAN  
JOAQUÍN  
PÉREZTEJADA

EDUARDO HERRERA: COMPOSITORES LATINOAMERICANOS

NOTAS SIN MÚSICA: JUAN CARLOS TALAVERA: OBITUARIO DE CÉSAR TORT

LIBROS: EDGAR AGUILAR Y MARIO LAVISTA / DISCOS Y MUSA INEPTA: JUAN ARTURO BRENNAN

JESÚS ECHEVARRÍA: TIRADERO DE NOTAS

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*

**José Julio Díaz Infante**  
*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](mailto: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. 135, julio – septiembre 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/](http://www.conaculta.gob.mx/dgp/), [interfasecolor@yahoo.com.mx](mailto: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. Se imprimieron 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. XXXII, Núm. 135, julio-septiembre de 2015

## SUMARIO

---

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>Juan Joaquín Pereztejada</b>	
<hr/>		Tres poemas	<b>40</b>
<b>James Joyce</b>		<hr/>	
Música de cámara	<b>5</b>	<b>Eduardo Herrera</b>	
<hr/>		Pensar los compositores latinoamericanos	
<b>Adolfo Martínez Palomo</b>		del final del siglo XX y primeras	
¿Músico o químico?		décadas del XXI desde una	
Alexander Borodín (1833-1887)	<b>9</b>	perspectiva poscolonial	<b>44</b>
<hr/>		<hr/>	
<b>Alberto Blanco</b>		<b>Hugo Roca Joglar</b>	
Música química	<b>17</b>	Mapa sonoro con 43 fotografías.	
<hr/>		Instrumenta Oaxaca 2014	<b>58</b>
<b>Ismail Kadaré</b>		<hr/>	
Orfeo y Eurídice en		<b>Mario Stern</b>	
la Albania comunista	<b>18</b>	Análisis del primer movimiento	
<hr/>		de la Sinfonía op. 21 de Webern	<b>73</b>
<b>Juan Felipe Robredo</b>		<hr/>	
Dos poemas	<b>21</b>	NOTAS SIN MÚSICA	
<hr/>		<hr/>	
<b>Federico Valdez</b>		<b>Juan Carlos Talavera</b>	
“El parámetro principal de		Educador incansable	<b>80</b>
un arte es su honestidad”		<hr/>	
Entrevista con Mesías Maiguashca	<b>23</b>	<b>Mario Lavista</b>	
<hr/>		El melómano incurable	<b>82</b>
		<hr/>	

**Edgar Aguilar**  
Solana con la música por dentro **84**

---

DISCOS

---

**Juan Arturo Brennan** **86**

---

TIRADERO DE NOTAS

---

**Jesús Echevarría**  
Música fusión  
*Segunda parte* **91**

---

LA MUSA INEPTA

---

**Juan Arturo Brennan** **95**

---

COLABORADORES **100**

---

Tercera de forros:

Lección de música por **Jorge Fondebrider**

---

Portada y Pautas de **Bernardo Recamier**

---

---

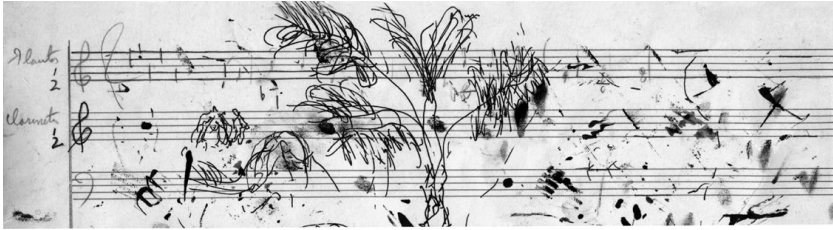
—¿Qué es? —me dijo.  
—¿Qué es qué? —le pregunté.  
—Eso, el ruido ese.  
—Es el silencio...

Juan Rulfo, “Luvina”.

---



# PRESENTACIÓN



Hay cierta fascinación en conocer de cerca la vida de los artistas, en hurgar en su correspondencia y esclarecer los pormenores de su rutina y sus hábitos de trabajo y también, por qué no, de sus momentos de solaz y disipación. ¿A qué hora se despertaban? ¿Cuáles eran sus manías y aun sus costumbres dietéticas? ¿Cuáles sus achaques y dolencias? Quizá la creación artística convertida en misterio, la mitificación de un proceso en el que se ha invocado la participación de entidades fantásticas como las musas, los duendes y los genios —cuando no de dictados celestiales— tenga mucho que ver en todo esto, y así explicar de alguna manera lo que parece inexplicable, lo que antes no estaba y de pronto sí y es capaz de trastocar por completo nuestra sensibilidad.

No estamos ciertos de que para alcanzar un conocimiento profundo de la música de Mozart —o de la poesía de Rimbaud o del cine de Fellini— sea indispensable leer sobre su vida, sobre sus aficiones escatológicas y sus jornadas extenuantes de músico independiente, expulsado a patadas de la corte; pero es indiscutible que es un placer hacerlo, que hay un deleite añadido en interesarse por esos detalles y figonear, tanto como se pueda, en la intimidad de los grandes artistas.

Desde hace tiempo el doctor Adolfo Martínez Palomo, colaborador constante de esta revista, se ha aproximado a la vida de los músicos desde la perspectiva clínica, desde el ángulo más bien terrenal y poco sublime

del cuerpo, de sus enfermedades y vigos, de su fragilidad y de su inevitable finitud. Como ya hiciera, por ejemplo, William B. Ober al encarar la salud de los escritores (*La infección de Boswell y otros ensayos* incluye textos apasionantes), su nunca disimulada melomanía lo ha llevado a circunscribirse al campo de la música, al de los compositores en particular, y en fechas recientes ha dado a la imprenta *Músicos y medicina*, un volumen tan ameno como informado, tan iluminador como erudito, que al menos a mí me hizo volver a pensar en aquella vieja idea de la salud como una forma de armonía, que encontramos en la cultura helénica y la china. (En este mismo número, Mario Lavista comenta el libro en la sección de Notas sin música.)

Sin descuidar la perspectiva propiamente médica, el texto que nos entrega en esta ocasión el doctor Martínez Palomo sobre Alexander Borodin versa más que nada sobre la difícil comunicación — cuando no la franca oposición — que ha habido históricamente entre las disciplinas artísticas y científicas, ejemplificada en la figura bifronte del músico y químico — ¡y también médico! — de San Petersburgo. ¿Apreciamos mejor las obras musicales de Borodin después de enterarnos de sus investigaciones para la fluorinación de los compuestos orgánicos o al descubrir que sus estudios pioneros en la condensación de aldeos siguen dando dividendos en la industria farmacéutica? No necesariamente. Pero es un placer añadido o complementario al de la escucha, un disfrute quién sabe si morboso o entrometido pero rara vez culpable, que además permite acercar de algún modo a esas culturas — la artística y la científica —, tender puentes y lazos entre ellas así sea a través de la biografía de quienes tuvieron un pie en una y otra, y entonces al menos reanimar el debate sobre su proverbial falta de contacto y su difícil comunicación.

**Luigi Amara**

# MÚSICA DE CÁMARA



JAMES JOYCE

**Traducción de Sebastián Pilovsky**

*En 1907, en Trieste, James Joyce esperaba la edición de Música de cámara, pero sin la tranquila expectativa de un autor que quiere ver publicada la expresión final de su pensamiento. A su modo de ver, ese pensamiento ya no le pertenecía. En un cajón de su cómoda se apilaban los cuentos de Dublineses, el primer paso en el camino que lo llevaría muy lejos. Quería enviarle un telegrama al editor para detener la publicación. Su hermano Stan se lo impidió, con gran tino, pues Música de cámara ayuda a comprender al autor del Ulises. El éxito fue superior al que Joyce esperaba. Críticos muy serios, en primer lugar Arthur Symons (cito a [Valéry] Larbaud), descubrieron que esos versos, editados con tanta modestia, renovaban una gloriosa tradición lírica: la de las canciones de la época isabelina, que cayó en el olvido con tanta facilidad porque desde su nacimiento fue eclipsada por el incomparable esplendor de los trágicos ingleses. Era como si hubiese renacido un poeta de ese siglo. Ahora puedo explicar este hecho extraño. No se trata de una imitación. Durante gran parte de su juventud, Joyce se vio asaltado por la duda acerca de cuál era la lengua de su raza. ¿Volver al gaélico? Difícil. El joven revivió y amó entonces la lengua y la métrica de los primeros conquistadores: más lejos no podía ir. Hace cierto tiempo, un actor inglés contó que para hacer comprender al público la vida del periodo isabelino, tuvo que imitar, en un retruécano de Shakespeare, el acento que había encontrado intacto en Galway. Inmediatamente pensé en Joyce; sus poemas fueron incluidos en varias antologías, recitados y también musicalizados. Joyce estaba perplejo. Había dado una prueba de su gran destreza verbal.*

*Después de leer el Ulises no caben dudas de que su olfato es poco agudo; tiene, en cambio, un oído de poeta y de músico. Yo sé que cuando Joyce escribe una*



James Joyce  
en 1934.  
Fotografía de  
Roger Viollet.

*página cree que está trazando una paralela a la página musical que más prefiere. Este sentimiento —que ignoro si acompaña a la inspiración; sólo sé que la sigue— muestra su deseo. En cuestión de música es extrañamente ecléctico. Entiende a los clásicos alemanes, la música italiana antigua, la música popular (allí donde Richard Wagner la encontró) y también a nuestros compositores de ópera, desde [Gaspere Luigi] Spontini hacia atrás, y los franceses hasta [Claude] Debussy. Posee una espléndida voz de tenor, y aquel que lo aprecia siempre espera verlo caminar triunfalmente sobre un escenario lírico, caracterizando a un Fausto o a un Manrico. Todavía hoy, la señora Joyce lamenta que su marido haya preferido el arte que lo convirtió en uno de los hombres más conocidos pero también más odiados del mundo anglosajón, al cual de mala gana pertenece.*

*Su eclecticismo musical le hace abrir generosamente los brazos al futuro. El año pasado, la señorita Monnier —del Navire d'Argent— organizó una velada con la flor y nata de los músicos para hacerles escuchar la modernísima obra de un compositor americano, un tal [George] Antheil o Anthil. Después de un cuarto de hora muchos de los invitados se levantaron y se marcharon, gritando y quejándose. Pero Joyce declaró: “Me recuerda a Mozart”. No puedo dudar de su sinceridad. Entendió o quizá logró sobreponer a esa música un sueño literario propio. Está claro que la relación entre la literatura y la música no puede ser totalmente musical, ya que también es literaria.*

Italo Svevo\*

\* Véase: Italo Svevo, *James Joyce*. Traducción de Alejandro Manara y Mario Trejo. Barcelona: Argonauta, 1990.

## I

Cuerdas en la tierra y el aire  
emiten música dulce;  
cuerdas al lado del río  
donde los sauces se juntan.

Hay música a lo largo del río  
para que el amor vague;  
flores claras en su manto,  
hojas oscuras en el pelo.

Todo suavemente tañendo,  
con la cabeza inclinada  
a la música y los dedos  
errantes por el instrumento.

## II

El ocaso ya no es amatista,  
sino azul profundo y más profundo,  
en la calle el farol tiñe los árboles  
de un resplandor verdoso pálido.

Del viejo piano se eleva  
una melodía sedante, lenta y alegre;  
y ella se inclina sobre las teclas  
amarillas, la cabeza ladeada de este modo.

Pensamientos tímidos y ojos serios,  
enormes, y las manos que vagan inclinadas.  
El ocaso es ya de un azul profundo  
con destellos de amatista.

### III

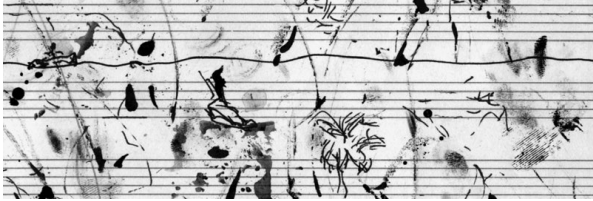
A la hora en que todo reposa,  
oh, vigilante solitario del cielo,  
¿oyes el viento nocturno y el susurro  
de las arpas que tocan al amor y recorren  
las pálidas cortinas del amanecer?

Cuando todo reposa, ¿sólo tú  
estás despierto para oír las arpas dulces  
que tocan al amor abrirse paso,  
y cómo el viento nocturno es una antífona  
que responde hasta que la noche se va?

Toquen, arpas invisibles, al Amor  
cuyo camino brilla en el cielo,  
mientras débiles luces van y vienen,  
y hay música dulce y suave en el aire  
y acá abajo en la tierra.

# ¿MÚSICO O QUÍMICO?

ALEXANDER BORODIN (1833-1887)

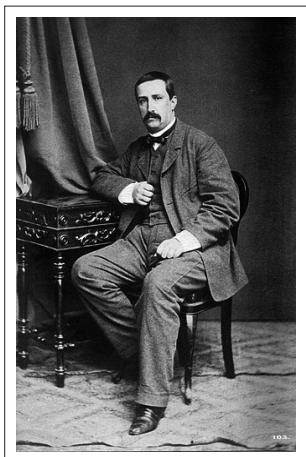


ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO

Uno de los inconvenientes para la resolución de grandes problemas mundiales es la falta de comunicación entre las dos culturas: las ciencias y el arte, según la interminable discusión iniciada por C. P. Snow en 1959. Sabemos que Snow no logró tampoco la fusión de las dos culturas, porque su experiencia como químico terminó en fracaso y, en cambio, su labor como escritor le valió reconocimiento. Desde entonces se han buscado, con poco éxito, ejemplos de profesionales que destaquen por igual como científicos y como artistas. Sin duda uno de los escasos ejemplos –si no es que el único conocido de hombre exitoso tanto como investigador científico, como compositor de música clásica– es Alexander Borodin. ¿Habría logrado nuestro personaje la fusión de las dos culturas al realizar en paralelo las dos actividades profesionales? Juzguemos a partir de la historia.

Borodin nació en San Petersburgo en 1833. Su padre fue el príncipe Luka Sepanovich Gedianov, pero Alexander nunca llevó su nombre; al ser hijo ilegítimo, el apellido Borodin lo recibió de un sirviente del príncipe, por lo que a su nacimiento pasó a ser siervo de su propio padre. Hacia los diez años de edad el príncipe, en su lecho de muerte, lo liberó de la condición de siervo. A pesar de no haber tenido el reconocimiento de su origen como hijo de príncipe, la educación inicial de Alexander fue esmerada, gracias a los empeños de su madre Avdotia Konstantinovna Antonova. La “tía Mimi”, como tenía que decirle su hijo frente a extraños, contrató maestros a domicilio para completar su enseñanza primaria y estuvo siempre atenta a su desarrollo académico ulterior.

Desde los ocho años Alexander mostró interés y predisposición por la música, afición que su madre cultivó ofreciéndole cursos particulares de flauta, y él incre-



Alexander Borodin.

mentó tocando el piano y más tarde el violonchelo. A los trece años ya había escrito un concierto para flauta y piano, a pesar de no tener formación como compositor. Los intereses del adolescente Borodin no se limitaban a la música: las ciencias naturales y, en particular, la química despertaron en él una gran pasión, al grado que su apartamento estaba lleno de matraces, retortas y toda clase de productos químicos, que daban un intenso y desagradable olor a las habitaciones. Además, su memoria excepcional le permitió dominar pronto varios idiomas: alemán, francés, inglés e italiano.

A los diecisiete años, su madre logró reunir dinero suficiente para registrar “al siervo emancipado del príncipe Gedianov” en la Academia Médico-Quirúrgica de San Petersburgo, institución en la que entró el año siguiente después de pasar con éxito los exámenes de ingreso. Para facilitar los traslados a la escuela del querido hijo, su madre consiguió alojamiento muy cerca de la Academia.

En los inicios, los brillantes principios de Alexander como estudiante de medicina se vieron amenazados por una grave infección que contrajo al contacto con un cadáver en el que estudiaba anatomía. Pronto su interés se centró más en la química que en las materias médicas, al grado que en el tercer año convenció al famoso profesor Zinin de permitirle trabajar en su laboratorio de química. Durante sus estudios profesionales, las dos pasiones de Borodin —el arte y la ciencia— lo ocupaban por igual: mientras trabajaba en el laboratorio de química pasaba el tiempo tarareando música, al grado que Zinin le dijo en varias ocasiones:

Señor Borodin, concéntrese menos en su música. Tengo intenciones de nombrarlo mi sucesor, pero usted sólo piensa en sus melodías; no se pueden capturar dos presas al mismo tiempo.

Mientras tanto, sus materias médicas progresaban con éxito, aunque resultaba evidente que él no se sentía atraído por una carrera rodeado de enfermos. De hecho, en una ocasión se desmayó tres veces ante la vista de la sangre y las heridas de siervos que eran brutalmente golpeados por sus amos al grado de dejar expuestos los huesos.

Al final de sus estudios, y después de numerosos exámenes, la Academia le autorizó iniciar su tesis doctoral como médico con un tema que poco tenía que ver con



la salud: “Sobre la analogía química y toxicológica del ácido arsénico con el ácido fosfórico”. Su tesis fue la primera aceptada por la Academia en idioma ruso, ya que las anteriores tenían todas que ser escritas en latín.

Ya como maestro, Borodin se caracterizó por su dedicación absoluta a los alumnos, con quienes compartía con frecuencia comidas, cenas y alojamiento, y por el interés —inusual para esa época— por promover la educación de las mujeres en la escuela médica, en contra de la reacción oficial de los círculos del poder zarista, que desconfiaban de los supuestos peligros de ofrecer educación superior a las mujeres; así, con su apoyo, se establecieron cursos para mujeres médicas por vez primera en Rusia y en muchos otros países europeos. De hecho, el ingreso de las mujeres a la carrera médica no ocurrió sino hasta 1872, cuando fue indispensable contar con ellas para contener una epidemia que dieztaba la población infantil del país.

A pesar de sus numerosas ocupaciones científicas, nuestro personaje no dejaba de lado la música: asistía a numerosos conciertos, tocaba el piano, componía. Hasta entonces Borodin consideraba la actividad musical sólo como un pasatiempo. Por esa época inició su relación con el que llegaría a ser su gran amigo: Modesto Mussorgski, entonces un oficial del ejército zarista, quien expresaba interés por



Fotografía de los fundadores de la química rusa, 1868. Borodin, de pie, es el quinto de izquierda a derecha.

dedicarse de lleno a la composición y quien, al cabo de los años, terminaría su vida en brazos de Alexander, consumido por la cirrosis alcohólica.

Una vez obtenido el título de doctor en medicina, se decidió a abrazar la carrera de químico y viajó tres años al extranjero con una beca especial de la Academia Médico-Quirúrgica. En Alemania hizo amistad con otros químicos rusos quienes, encabezados por Mendeleev —el padre de la tabla periódica de los elementos— crearon el llamado “círculo ruso de Heidelberg”. En ese viaje Borodin conoció a una pianista talentosa: Ekaterina Sergeevna Protopopova. Ella lo introdujo a la música de Chopin, Schumann y Liszt. Pronto iniciaron una relación que concluyó en matrimonio; a pesar de estar enferma de tuberculosis, Ekaterina llegó a sobrevivir a su esposo.

En tanto profundizaba en sus estudios sobre los derivados de la bencidina, de gran interés teórico y práctico por su relación con la producción de colorantes orgánicos, Alexander continuaba con interpretaciones y composiciones de música de cámara. En alguna ocasión describió la rutina diaria de permanecer en el laboratorio de química desde las cinco de la mañana hasta las cinco de la tarde. Años después mencionó hábitos de acostarse hacia las dos de la madrugada para levantarse a trabajar dos o tres horas después.

Los estudios químicos de Borodin eran notablemente complicados, como los de la fluorinación de compuestos orgánicos, complejos no sólo desde el punto de vista teórico, sino por los requerimientos de material costoso y por el hecho de que los reactivos con los que trabajaba eran potencialmente explosivos.

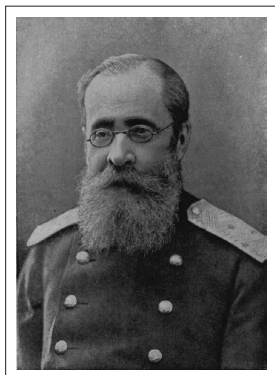
De hecho, uno de sus estudiantes, Nikolai Kibalchich, realizó el primer desarrollo teórico de un cohete que pudiera superar la atmósfera de la Tierra, por lo que un cráter de la Luna lleva su nombre. Ese mismo alumno de Borodin pasó además a la historia por otro acontecimiento relacionado con explosivos; en este caso, una bomba dirigida certeramente al zar Alejandro II, que acabó con la vida del zar. El químico responsable de la explosión fue juzgado culpable y murió en la horca.

A su regreso a San Petersburgo se otorgó a Borodin el título de maestro y algo más: un apartamento, adjunto a su laboratorio de química, en el edificio del Instituto de Historia de Ciencia Natural, en el que se instaló con su esposa.

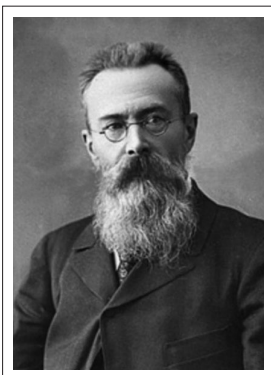
Borodin por esa época fue descrito así:

Era una persona deliciosa, seductora, dotado generosamente por la naturaleza. Todo lo que iniciaba resultaba exitoso; era sencillo y amable, como si fuera en realidad una persona común y corriente.

Su dedicación en el laboratorio lo llevó además al descubrimiento de un método para analizar el contenido de urea en muestras clínicas y otro para compuestos



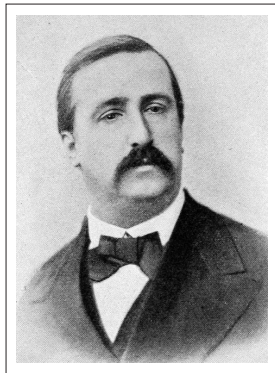
1



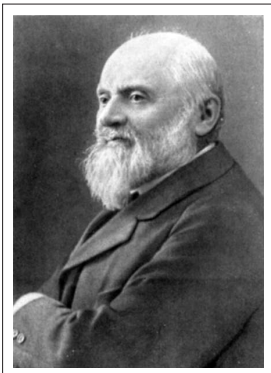
2



3



4



5

El grupo de los cinco

1. Cesar Cui.
2. Rimsky Korsakov.
3. Mussorgski.
4. Borodin.
5. Balakirev.

que imparten sabor de manzana a productos de repostería. Entre sus mayores éxitos se cuenta la definición clásica de una reacción química llamada condensación de aldoles, que ha tenido y sigue teniendo numerosas aplicaciones en la práctica. Por ejemplo, la ruta que inicialmente empleó la empresa Pfizer para sintetizar el fármaco antiolesterolémico *Lipitor* (atorvastatina), aprobado en 1996, empleaba dos reacciones aldólicas, que permitieron la producción a gran escala del fármaco.

Además de su pasión por la química, Borodin formaba parte de un grupo activo de intelectuales progresistas que se oponían con firmeza a las tendencias reaccionarias del régimen zarista, manifestadas entre otras acciones por la oposición al ingreso en la Academia de Ciencias del famoso químico Mendeleev.

En uno de sus viajes a Alemania, Borodin conoció a Franz Liszt, con quien desarrolló una relación afectiva cercana, por el apoyo que el músico le dio a su obra y la dedicación de Liszt a promover la interpretación de varias composiciones de

Alexander, en particular su segunda sinfonía y el poema sinfónico *En las estepas del Asia Central*. Al conocer a Liszt, Borodin le dijo: “Maestro, yo sólo soy un compositor de domingo”. A lo que replicó Liszt: “Sí, por eso los domingos son días de fiesta”.

Hacia el final de su vida, Alexander empezó a interesarse en la creación de una ópera *El príncipe Igor* para lo cual estudió con ahínco la vida de los pueblos antiguos de Rusia. Sin embargo, la química le robaba su tiempo y sólo disponía de espacio para componer cuando se enfermaba. Escuchemos lo que él mismo dijo sobre este asunto:

Quando estoy enfermo me quedo en casa, no puedo hacer nada en forma eficiente, mi cabeza se parte, mis ojos lloran; cuando tengo que buscar un pañuelo en mi bolsa... ¡es cuando escribo música! La enfermedad es la que permite que aparezcan de vez en cuando nuevos cimientos del edificio de mi nueva ópera.

Y sobre esto mismo escribió a un amigo:

Como solamente escribo música estando enfermo, por favor en vez de decirme “que te mejores” díganme “espero que sigas enfermo”.

Según su biógrafa rusa Nina Berberova:

Escribía mucho, en buena medida porque con frecuencia se encontraba indispuesto. Por poco que una indigestión, una angina o un simple catarro le retuviera en casa, encontraba el tiempo para componer. Como no estaba acostumbrado a escribir notas, su escritura musical no estaba formada: llenaba cuidadosamente, con pulcritud, hojas de papel pautado, que eran más tarde corregidas por Balakirev o Korsakov. Permanecía sentado al piano con una compresa alrededor del cuello, tosiendo y sonándose la nariz cada minuto.

Sobre su relación con sus compañeros del “grupo de los cinco”, la misma escritora nos los describe así:

En el salón, Korsikna (Rimski Korsakov) maduró en esos años, Cui, siempre tan cuidadoso y metódico, Balakirev llegado de sus andares religiosos, y Modesto Moussorgski, perdido y destrozado, escuchaban los bosquejos. En ocasiones, se apoderaba de los cinco una alegría infantil al ver nacer

*El príncipe Igor*, después de años de dudas e incertidumbres; se ponían a gritar y a cantar, a abrazarse, sin avergonzarse de sus palabras, ni de sus exaltaciones.

Por entonces las manifestaciones reaccionarias de las autoridades del régimen zarista se recrudecieron: se suprimió la autonomía de las universidades, los rectores pasaron a ser nombrados por el gobierno y para colmo, se consideró que la participación de las mujeres en la enseñanza de la medicina era signo de sedición, por lo que en 1885 se prohibió el ingreso de las mujeres a la Academia Médico-Quirúrgica de San Petersburgo; con ello se destruyó la obra social por la que Borodin había luchado denodadamente durante años.

En el año 1887, a punto de terminar su tercera sinfonía, se disfrazó de campesino ruso para dirigirse a un elegante baile organizado por los profesores de la Academia Médico-Quirúrgica; bailó con gran entusiasmo hasta la media noche, cuando se detuvo a platicar con colegas, se acercó a la pared y se desplomó, golpeándose la cabeza y falleció en el acto. Horas después, en el mismo sitio donde hacía pocas horas Alexander bailaba, se hizo la autopsia y se descubrió que había muerto a consecuencia de la ruptura de un aneurisma de una arteria coronaria, que produjo hemopericardio y tamponamiento cardiaco.

Al día siguiente de su muerte, una enorme multitud acompañó al féretro, llevado en hombros por sus estudiantes, hasta el cementerio Alexander Nevski, donde fue enterrado cerca de la tumba de Mussorgski. Después del entierro, sus amigos Rimski-Korsakov y Glazunov fueron al apartamento de Borodin, recogieron el material incompleto sobre *El príncipe Igor* y decidieron terminarlo, orquestarlo y representarlo, lo que ocurrió en el Teatro Mariinski tres años después, con éxito atronador.

En palabras de sus recientes biógrafos rusos:

En la historia de la ciencia rusa, Borodin es reconocido como un académico excepcional, un investigador de amplios intereses, un experimentador osado y un maestro extraordinario. Él formó una galaxia entera de químicos rusos y les transmitió la gloriosa tradición de la ciencia natural, a la que hizo una notable contribución. Sus trabajos en la química, de contenido original y concepción absolutamente novedosa tuvieron un papel trascendente en el desarrollo de la química orgánica.

Y sobre su obra musical se dijo: “Ningún músico ha llegado a la inmortalidad con una producción tan breve y, al mismo tiempo, tan extraordinaria.”

Unos veinte trabajos científicos y unas veinte composiciones musicales fueron el legado de Borodin. Pocos premios coronaron su vida profesional. Un reconocimiento tardío fue el premio al mejor musical de Broadway (Kismet) basado en melodías de *El príncipe Igor*, sobre todo en la famosa “Strangers in paradise”.

¿Logró él la fusión de las dos culturas? Esa doble empresa no menguó su creatividad como químico y como compositor. ¿Una vida más tranquila dedicada sólo a la investigación química lo habría llevado a equivalentes del Premio Nobel? ¿O, por el contrario, su concentración en la música lo hubiera conducido a la cima de los más grandes compositores de música de la historia?

Tal vez su maestro Zinin tenía razón: “No se pueden capturar dos presas al mismo tiempo.”

## Referencias

- FRIEDMAN, H.B. “Alexander Borodin-musician and chemist”. *Journal of Chemical Education* 18: 521-525, 1941.
- BERBEROVA, N. *Alexandre Borodine 1834-1887*. Actes Sud, Arles, 1989.
- COLE, J.C. “Alexander Borodin, the scientist, the musician, the man”. *Journal of the American Medical Association* 208:129-130, 1969.
- DRAGAN, V. “Alexander P. Borodin (1833-1887) – great composer, army physician and distinguished scientist-chemist”. *Vojnosanit Pregl* 70: 233-236, 2013.
- GORDIN, M.D. “Facing the music: How original was Borodin’s music?” *Journal of Chemical Education* 83:561-565, 2006.
- GORDIN, M.D. “The weekday chemist: the training of Aleksandr Borodin”. En: *A Master of Science History*. Springer, Berlín, 2014.
- FIGUROSVKII, N.A. Solovev Y.I. *Aleksandr Porfirevich Borodin. A Chemist’s Biography*. Springer-Verlag, Berlín, 1988.
- HUTCHINGS, A.J.B. “A study of Borodin. I. The man”. *Musical Times* 77: 881-883, 1936.
- KAUFFMAN, G.B. Bumpass, K. “An apparent conflict between art and science: The case of Aleksandr Porfirevich Borodin (1833-1887)”. *Leonardo* 21: 429-436, 1988.
- KONSTANTINOV, I.E. “The life and death of professor Alexander P. Borodin: Surgeon, chemist, and great musician”. *Surgery* 123: 606-616, 1998.
- O’NEILL, D. “Aber Sontag ist immer ein Feiertag: Alexander Borodin, MD, 1833-1887”. *Journal of the Royal Society of Medicine* 81:591-593, 1988.
- PODLECH, J. “‘Try and fall sick...’ - The composer, chemist, and surgeon Aleksandr Borodin”. *Angewandte Chemie International Edition* 49:6490-6497. 2010.
- WHITE, A.D. “Alexander Borodin: Full-time chemist, part-time musician”. *Journal of Chemical Education* 64: 326-327, 1987.

ALBERTO BLANCO

## MÚSICA QUÍMICA

*a George Brecht*

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

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

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

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

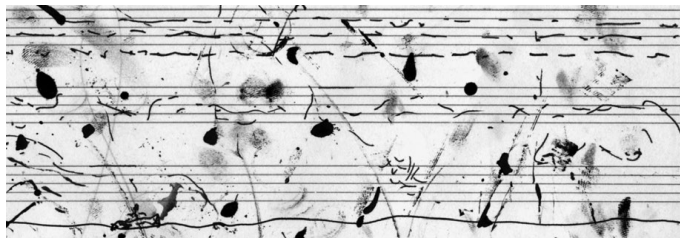
Una escala temperada que se parece a una tabla  
de temperaturas que desafía las estadísticas

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

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

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

# ORFEO Y EURÍDICE EN LA ALBANIA COMUNISTA



ISMAIL KADARÉ

## Nota de Juan Arturo Brennan

*Linda B. es una joven muchacha, hija de una familia enviada al exilio interno en la Albania comunista como castigo por sus “errores” ideológicos. Admiradora del dramaturgo Rudian Stefa, Linda B. le pide a Migena, una conocida común que viajará a Tirana, la vedada capital, que le traiga de regreso un libro dedicado a ella por el escritor. La dedicatoria conduce al establecimiento de una difícil relación entre el escritor y la joven en el exilio. Rudian Stefa es llamado a cuentas ante un ominoso comité del gobierno. Pero, ¿se le investiga por haber entablado una relación con una exiliada, o por la sospechosa presencia de un fantasma en una escena de su más reciente obra teatral? Durante su interrogatorio, Stefa es informado de que Linda B. se ha suicidado, hecho que también lo compromete y que amerita profundizar aún más la investigación en su contra. Desolado, el dramaturgo comienza a imaginar formas de rescatar a Linda B. del reino de los muertos y traerla a la vida, a él.*

*Tal es el núcleo argumental de la formidable novela Réquiem por Linda B. del gran escritor albanés Ismail Kadaré (Gjirokaster, 1936), publicada originalmente en Francia en 2010 por la casa Arthème Fayard. Además de pintar otro desolador retrato de su natal Albania en los peores tiempos del mandato de Enver Hoxha, Kadaré retoma aquí claramente el mito de Orfeo y Eurídice, y va más allá de simplemente aludirlo a través de Rudian Stefa y Linda B., exponiéndolo abiertamente en varios episodios de la novela. Como es de esperarse, las referencias musicales se hacen presentes en esta moderna visión del potente mito; he aquí algunos párrafos del capítulo 10 de Réquiem por Linda B., de la espléndida traducción al castellano de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocas González publicada en 2012 por Alianza Editorial. (El título de este artículo es mío).*



Su mente, como si buscara un refugio tranquilizador, se trasladó de nuevo al Solimpo, la semana inolvidable en la que no se hablaba de otra cosa que del asunto de Orfeo. No se trataba sólo de la aprobación o no de su invento. Era algo más, algo que únicamente sabía Zeus: la enfermedad de la flamante prometida del músico. Palidecía a ojos vistas, sentía dolores en todas partes, sobre todo en el pecho. Lo que nadie, incluido el propio Zeus, sabía era qué vínculo relacionaba el mal de la joven con las dos cuerdas añadidas a la lira.

Debió transcurrir largo tiempo para que la verdad comenzara a brotar, sobre todo después de la muerte de Eurídice. Orfeo comenzó a reclamar algo imposible: su regreso



Portada del programa de la ópera *Orfeo y Euridice* de Gluck, 1764.

del más allá. El arte que hasta entonces había derrochado en pos de la fama y el deleite ahora sólo lo utilizaba para obtener el difícil consentimiento. Fue preciso que emocionara con su canto a los ministros del infierno, hasta ser escuchado por el propio Hades. El ciego estaba conmovido por la voz del artista, pero otro tanto por las atenciones de que le hizo objeto. Acostumbrados al lujoso Olimpo, los artistas raramente se acordaban del tártaro. Pero Hades no se tomaría venganza por el menosprecio. Por el contrario, haría todo lo posible por favorecerle. Incluso sin pedirle nada de aquello sobre lo que no paraban de murmurar las malas lenguas: un himno consagrado al infierno, por ejemplo, o algún concierto gratuito para los muertos. Hades no era de esos, sabía mostrarse caballeroso, aunque el asunto no era baladí. Ningún habitante del infierno había salido jamás de él. No obstante, Hades estaba persuadido de que las dificultades, por graves que éstas fueran, eran salvables, con excepción de Cerbero, el perro de la puerta. No, no se trataba de que el célebre Orfeo cantara o no ante un perro. Incluso si se avenía a hacerlo por Eurídice, se dudaba que pudiera alcanzar alguna clase de resultado. El perro era de una raza desconocida, insensible a toda intervención terrenal o celeste.

Tal vez existiera una esperanza, había dicho Orfeo. Y le había hablado de la innovación que pretendía introducir en la música con aquellas dos famosas cuerdas. Algo había llegado a oídos de Hades, pero confusamente. En el instante en que Orfeo había sentido que el hado le reservaba días funestos, sin anunciar que se rebelaría contra él, como quien busca dotarse de un instrumento de salvación, se empleaba en la búsqueda de una música inalcanzable.

El enigma de las dos cuerdas, que había torturado todo aquel verano a los curiosos del Olimpo, qué serían realmente aquellas dos cuerdas, por qué, para qué le servirían, se desvelaría al fin.

Hades sacudía la cabeza completamente incrédulo. El perro Cerbero, al que Orfeo pretendía amansar con su canto, jamás de los jamases permitiría que nadie traspasara el umbral. Si quedaba algún hilo de esperanza, de ningún modo podía estar relacionado con el amansamiento, sino con el adormecimiento de la bestia.

Orfeo estaba persuadido de que podía hacerlo. Que tengas suerte, le había manifestado Hades antes de ponerle la última condición. Se trataba de un pacto obligado entre Orfeo y él mismo, Hades, o dicho de otro modo, la Muerte. Un pacto en apariencia sencillo, cuyo cumplimiento no dependía de nadie más que del propio Orfeo.

Si depende de mí, lo cumpliré, por despiadado que sea.

Ya lo veremos, dijo Hades, y en pocas palabras le refirió en qué consistía el pacto...

El timbre del teléfono llegaba de lejos, algo diferente de lo habitual. Diferente fue también su acción de levantarse, sus pasos de acercamiento al aparato y luego hasta la baja voz femenina, envuelta en un jadeo: soy yo.

JUAN FELIPE ROBREDO

DOS POEMAS

POEMA-OFRENDA A ALEXANDER BORODIN

El mundo, esa terca suma de aceite y rostros turbios, se deshace en  
las ondas de una música que es gozoso llamado,  
esperanza sin duelo ni azucenas,  
caminar pausado por el centro del distante hogar que perfección  
llamamos.

Concedida a los austeros, a los que aman el bello dolor  
(ya cubierta con su manto, piloto en ágil nave y caminante de recias  
sandalias),  
la esquiva se ofrece a los que saben farfullar para cansados espíritus,  
a los simples y a los orgullosos deletéreos.  
Es en los acordes de esta música del buen médico de San Petersburgo  
que empiezan a tejerse las rotas hebras del corazón.

## JEAN BAPTISTE LULLI VUELVE A VERSALLES

Y estás tan bella, plena de ti en esa camisa blanca  
que perfección de ánfora sin adornos posee,  
y me dan ganas de darte besos en la boca  
y llenarte el pelo de margaritas y mascarlas luego,  
pasearme por los jardines de tu alegría  
sin añorar al rey de Francia,  
darle golpes al corazón  
no queriendo los días  
porque los sabe vacíos de ti y de la música de tu risa.

# “EL PARÁMETRO PRINCIPAL DE UN ARTE ES SU HONESTIDAD”

ENTREVISTA CON MESÍAS MAIGUASHCA



FEDERICO VALDEZ

Mesías Maiguashca es uno de los creadores sonoros contemporáneos de más extensa trayectoria, que además continúa activo y con nuevos proyectos. Nacido en Quito, Ecuador, a finales de la década de los años treinta, residió en Estados Unidos y Argentina y se radicó en Alemania a finales de los años sesenta. Ha sido desde entonces testigo y protagonista de gran parte de los movimientos de vanguardia europeos y ha desarrollado un trabajo ininterrumpido —muchas veces pionero— en la música electrónica, concreta, espectral, electrónica en vivo, música mixta, música con visuales e instalaciones sonoras, además de su trabajo en la composición instrumental en colaboración con intérpretes y de la docencia de la acústica y la creación sonora. En los últimos años se ha enfocado en el trabajo con *objetos sonoros*, instrumentos realizados en colaboración primero con Andréa Atlanti y luego con su hijo Gabriel Maiguashca. También ha mantenido el contacto con su país natal, en donde colaboró con diversos proyectos —desde artistas visuales hasta músicos de rock— involucrándose asimismo en las problemáticas que incumben a la renovación de las instituciones culturales y al lugar de la música de concierto y su desigualdad de condiciones frente a otras vertientes musicales.

Afortunadamente, en los últimos años se le ha comenzado a reconocer en su país como uno de los artistas ecuatorianos más importantes nacidos en el siglo XX. Ojalá su trabajo sea conocido y reconocido también en todo el territorio latinoamericano cuanto antes. Nos permitimos en ese sentido recomendar la escucha de su obra, así como la lectura de los textos biográficos y acerca de su trabajo que ha referido en diversas entrevistas y reflexiones personales. En su página web ([www.maiguashca.de](http://www.maiguashca.de)) pueden leerse varios de estos textos, así como acercarse a su obra.

Mesías Maiguashca estuvo en México realizando una serie de actividades en diferentes ámbitos.<sup>1</sup> En el marco de su visita nos reunimos con él para conversar acerca de su visión sobre la creación sonora y musical, y también acerca de los contextos en los que ésta se desarrolla, tomando en cuenta su vasta experiencia en estos campos.

**F.V.:** *En principio quisiera preguntarle acerca de los caminos que sigue para la creación de una obra nueva, si es que identifica procedimientos recurrentes a lo largo del tiempo, o si éstos, por el contrario, han variado con el tiempo.*

**M.M.:** Bueno, sí, cada obra tiene una proposición particular y específica, y en los más de cuarenta años que vengo componiendo, pienso que cada obra toca un problema diferente.

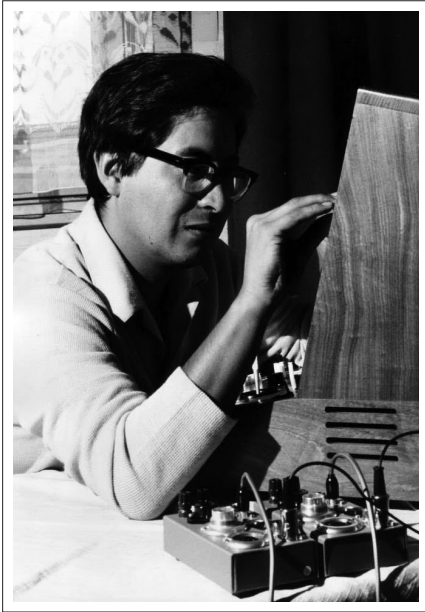
**F.V.:** *¿Y en cuanto a la operatoria concreta? ¿Imagina el sonido? ¿Se basa en una imagen o en una idea? ¿Experimenta con el sonido? ¿O empieza por pensar cómo podría ser la obra nueva?*

**M.M.:** En realidad el método que uso consecuentemente es el método empírico, *trial and error*, es decir, en algún momento empiezo ya sea con una idea o con una problemática acústica precisa, y entonces empiezo a trabajar. Tengo una manera de describir mi forma de trabajo y es: empiezo a hacer algo, pero en el momento de ese hacer, en el momento de trabajar, hago otra cosa (risas). Esto que le cuento ha sido una situación bastante constante en mi vida, por la cual trato siempre de dejar que sea la obra la que me guíe antes que yo guiar a la obra. En ese sentido, entre la primera idea y la realización hay una diferencia enorme, nunca he hecho una obra en la que la idea inicial sea realizada, o tal vez sí pero sólo en una o dos obras, que son la excepción. Es decir, yo comienzo por un camino y me desvío muy pronto, y esto lo he aceptado como una forma de ser que es particularmente mía.

**F.V.:** *¿Y eso es algo que le sucede tanto en la música electrónica como en la música instrumental y mixta?*

**M.M.:** Sí, bueno, hasta que empiece a surgir una idea musical he trabajado ya bastante sobre materiales musicales, por así decir: primero descubro un material

<sup>1</sup> Estas actividades comprendieron: una residencia de creación en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS); un concierto en la Fonoteca Nacional de México; la inauguración de una instalación sonora de su autoría en la Casa del Lago Juan José Arreola; dos conferencias magistrales en la Facultad de Música de la UNAM y una presentación en el Goethe-Institut de la ciudad de México.



Mesías Maiguashca.

musical y después empiezo a darle forma, antes de partir de una idea rígida y después buscar materiales. Veo que en mi trabajo la idea ha estado siempre supeitada a la experiencia acústica.

**F.V.:** *Y en ese sentido me imagino que la escucha es muy importante.*

**M.M.:** Sí, la escucha de lo que estoy trabajando es un constante reflexionar y cambiar. Mi punto de partida es la acción, una vez que he realizado una acción musical, reflexiono sobre ella, y hago una nueva, sobre la que reflexiono, y así continúo; si me doy fines muy precisos de trabajo, empieza a haber conflicto, pero si me dejo la libertad de seguir la idea ésta va creciendo y al final, cuando ya tengo el repertorio de trabajo, el material más o menos avizorado, entonces empiezo a darle forma, a generar ideas que puedan dar el molde a la experiencia sonora.

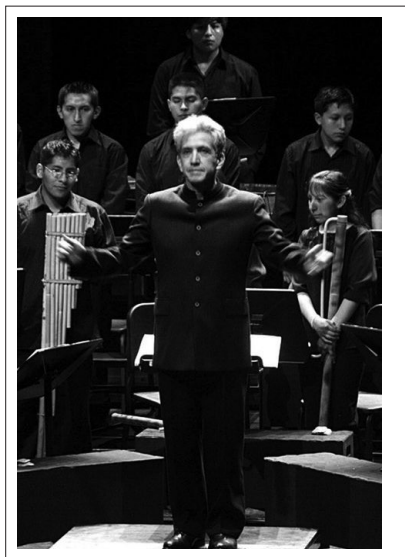
**F.V.:** *Sería entonces, además de la escucha sonora, la escucha de lo que la obra va queriendo ser, hacia dónde va yendo...*

**M.M.:** Sí, justamente lo más importante es ver a dónde quiere ir la obra, lo cual tiene sus problemas, porque muchas veces eso puede traer conflictos logísticos... si está usted escribiendo una obra para piano y le empiezan a salir materiales que suenan mejor en el violonchelo, entonces empieza a haber problemas, pero finalmente eso no importa porque el material que empezó a querer tomar el chelo con su sonido propio, queda para un proyecto posterior.

**F.V.:** *Nada se pierde...*

**M.M.:** No, y no sólo no se pierde, es decir, yo siento ahí un determinismo muy grande, hay una razón por la que uno dejó de hacer una cosa para hacer la otra. Pero este determinismo para mí no es consciente, o sí es consciente pero no voluntario, no digo “hoy voy a hacer esto” sino que una vez que lo hice me digo “¿viste?”





Cergio Prudencio dirigiendo la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN).

enseñan en la escuela o en los ejercicios académicos a observar permanentemente una equivalencia entre la notación y la música que uno quiere hacer. Para decir la verdad, la notación es el problema más difícil para mí, porque ninguna de las ideas musicales que me fluyen en el cerebro o cuando estoy tocando o trabajando, quieren ser anotadas. La notación para mí es una violación de la idea musical, y es el problema más difícil que tengo al componer. Y entonces, cuando estoy entrando en los estadios finales, tengo que aceptar que la música que quise hacer la anoté así, porque en la música instrumental con notación precisa, para intérpretes, no hay otra manera. Uno tiene que encontrar una notación. Para mí, reitero, es el problema fundamental de la música: que lo que quiero anotar no es lo que quiero componer, mi idea musical tiene que ser violada para poder ser anotada. Así lo siento.

**F.V.:** *Habría en el proceso de escritura entonces una degradación de la idea inicial.*

**M.M.:** Si, así es, hay además una degradación siempre —creo yo— entre la idea musical y su realización, algo se perdió en el camino... pero, a la vida musical hay que concretarla de alguna manera, y ésa es la notación, es decir la partitura.

**F.V.:** *Lo cual puede ser gratificante porque uno se permite la sorpresa, el resultado final puede ser una sorpresa.*

**M.M.:** ¡Claro! Si el resultado final no es una sorpresa, no me salió bien... el fin de la historia debe mostrarme la sorpresa que me imaginé al principio. No es que creé una trama criminalística, en la que en la escena final se descubre al actor, sino que de repente descubrí al actor y entonces tengo gran placer, esa sorpresa es fundamental para mí, el encontrar al criminal (risas).

**F.V.:** *¿Cuál es su posición, o cómo ha sido a lo largo del tiempo, respecto a la notación, a la escritura de la música?*

**M.M.:** La notación es el problema más difícil de la música, y lo es tanto, que nos



**F.V.:** *Y en relación con esto, existe otra cara de la creación musical: la improvisación. Algunas de sus obras, sobre todo los trabajos con objetos sonoros, tienen una notación más libre para los intérpretes. ¿Cuál es su postura frente a la improvisación dentro del ámbito de su trabajo?*

**M.M.:** El problema es muy concreto, empecé escribiendo música instrumental, confrontándome entonces directamente con la notación; luego pasé a la música electrónica y electroacústica, en las que la notación no es necesaria y muchas veces es también imposible, luego llegué al extremo de decir “qué lindo que no tengo que anotar”, es suficiente que yo esté satisfecho con el hecho sonoro. Pero entonces se dio una situación en la que el trabajo con los *objetos sonoros* me obligó a buscar posiciones intermedias; concretamente, una notación convencional para los *objetos sonoros* no es posible, porque trabajan con espectros no-armónicos, lo cual no se puede anotar con la escritura de doce tonos, tampoco los ritmos se corresponden con una notación métrica. Frente a eso, empecé a desarrollar otras formas de notación, porque naturalmente la improvisación queda al otro lado de la isla, de cierta manera ésta es un juego de libertades, por cierto muy lindo, pero que escapa a muchos de los controles que el compositor quiere proveer. Así, en el trabajo con los *objetos sonoros* he procedido de la siguiente manera: los *objetos sonoros* me dan un repertorio de sonidos, y ese repertorio de sonidos lo ensayo improvisadamente en mi estudio, por ejemplo, he construido un set de cuatro o seis *objetos sonoros*, trabajo con este montaje una, dos semanas, tocándolo, explorándolo, viendo qué posibilidades hay, hasta crear un repertorio y cuando lo encuentro empiezo, ahora sí, a crear una manera de controlar esos materiales, y esto lo hago por medio de signos, con la famosa notación “de acción” que no es lo mismo que la notación acústica.

**F.V.:** *Más cercano tal vez a una tablatura, en el sentido de que se indica dónde accionar y no la resultante sonora...*

**M.M.:** Tal vez, en unos casos sí, pero en el caso de los *objetos sonoros* he ido más allá, a una posición más abstracta; he desarrollado lo que llamo una especie de sintaxis musical. Creo que el discurso musical —sea el que sea— tiene una sintaxis o un potencial sintáctico, con eso quiero decir —pasando al campo de la lingüística— que las sílabas y las palabras tienen funciones que se pueden encadenar y así crear cada vez estructuras superiores. En el trabajo que hago lo considero exactamente igual, la diferencia con la música *de notas* es que podría anotarla de manera convencional, pero la música de *objetos* no la puedo anotar así, necesito recursos que me den un concepto muy preciso de lo que quiero hacer.

Por ejemplo, utilizando categorías de comparación: *más largo que, más pequeño que, más alto que, más bajo que*; o si no: *hacer completamente lo contrario de lo anterior, algo similar*, etc. También crear ensambles de acción, por ejemplo: un dúo; un dúo puede ser como lo es en la música clásica —por decirlo de una manera sencilla— donde ambos están tocando partes importantes, pero posiblemente una cumple una función más de solista que la otra, muchas de estas texturas se podrían llamar incluso “melodía con acompañamiento”; pero también al tener dos instrumentos podría hacer dos melodías simultáneas, que incluso pueden no tener nada que ver entre sí —algo así como un diálogo de sordos— o, lo que es más común, dos melodías que están íntimamente ligadas entre sí. Entonces, todo esto que vengo describiendo puede transformarse en material de instrucciones para que el instrumentista accione sobre los *objetos sonoros*. Todas mis obras para *objetos sonoros* tienen una partitura, y naturalmente éstas son “interpretables”, esto es, en las que normalmente el ejecutante tiene que hacer una versión, porque no puede hacerse por ejemplo en una lectura a primera vista; si es para dos, ambos se sientan y trabajan sobre la realización de la partitura. Si otros dos músicos en otro lugar realizan la misma partitura, puede salir una estructura muy diferente, pero, el sonido implícito es el mismo, porque depende directamente del material sonoro que estoy utilizando.

**F.V.:** *Y también de los medios. Esto es significativo porque finalmente un instrumento nuevo hace que un intérprete se aproxime a él de otra manera que cuando trabaja con instrumentos tradicionales, que conllevan —lo quiera uno o no— toda una carga histórica, social, simbólica, técnica, etc.*

**M.M.:** Sí claro, es difícil ahora, la tradición es tan pesada, ¿no? Si tuviera que hacer una obra para flauta y piano, me daría mucho tiempo para encontrarles una vuelta nueva a ambos instrumentos y para mí esto se vuelve demasiado intelectual, entonces me digo ¿por qué no utilizo territorios más o menos vírgenes?, aunque la virginidad no existe —de alguna manera se ha hecho ya todo— pero hay ciertos materiales que son más inocentes que otros... ahí me siento bien, con mis *objetos sonoros*.

**F.V.:** *Ante el instrumento tradicional pareciera que la posición inicial del compositor es “a ver, qué no se ha hecho todavía con esto”.*

**M.M.:** Así es, lo cual es ya una manera de imposición, una manera negativa, decir “bueno, esto no puedo, esto no puedo, esto no puedo...” o “bueno, esto sí puedo, si es lo suficientemente atrevido y si es lo suficientemente...”, entonces, esa

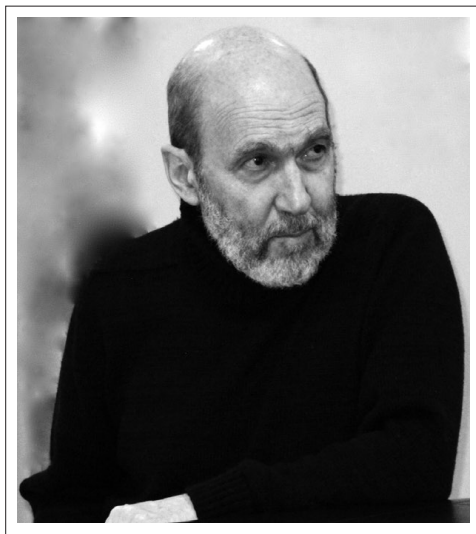
carga, ese peso, para mí no es musical, es un peso pensado, un peso que uno tiene que desgranarlo; mientras que cuando trabajo con mis *objetos sonoros* estoy virgen en ese sentido, me siento como hilando palabras y esa situación me gusta. Luego trato de agrupar este trabajo en “reglas” que para los músicos sean bien realizables. Para mí, el músico es muy importante, y entonces las partituras tremendamente complicadas que han aparecido en el siglo XX... Mi esposa (Gaby Schumacher) es violonchelista y a veces cuando trabaja una pieza, viene con dolor de cabeza y me dice “...no, esto mata mi musicalidad...” y sé que ella sí quiere ser creativa con su instrumento, y cuando lo logra es muy feliz, y dice “esto podría hacerlo así o podría hacerlo así...”, esta ampliación de la fantasía es para mí muy importante. Así, cuando trabajo con los *objetos sonoros* dejo las suficientes libertades para que el músico se entusiasme...

**F.V.:** *Lo que sucede muchas veces es que la composición empieza desde la notación.*

**M.M.:** Eso es justamente lo que yo aprendí, y he pasado toda mi vida de músico rebelándome contra eso, pero naturalmente la notación sigue existiendo... Acabo de escribir una obra para chelo y violín en la que tuve que anotar *todo*, y eso para mí es difícil, volviendo a lo que conversamos antes, la notación para mí es el problema más difícil, y muchas veces el menos musical del trabajo compositivo.

**F.V.:** *Por cierto, ¿cómo ve al compositor como intérprete de su propia música?*

**M.M.:** Eso tiene dos aspectos: el primero es que hay un paso inicial que es importante y que tiene mucho de verdadero y lógico, y el segundo es que ciertamente el intérprete es mejor como tal que el compositor. En el caso concreto de los *objetos sonoros* por ejemplo, todo lo que he hecho lo he experimentado primero yo, y conozco bien qué se puede hacer, pero un día mi hijo me dijo “sí, pero tú eres muy aburrido...”(risas) “tienes que darle esto a un buen percusionista”. Efectivamente, le di eso a un percusionista con ideas y con experiencia y simple y llanamente, suena mejor, porque tiene más destreza específica, más aún, hoy en día he empezado a trabajar con percusionistas de jazz, porque el *de notas* está siempre atado a la notación, y quiere hacer las pausas exactas y los acentos y cuánta cosa... Al percusionista de jazz le puedes sugerir más, o al contrario, le puedes sugerir menos y él hace más con eso. Por ejemplo, acabo de trabajar una pieza para *objetos sonoros* que se presentó en la Fonoteca Nacional hace unos días, que es muy sencilla: los *objetos sonoros* están colgados allí y se empujan, se echan a mover, y la Ley de Newton dice que un objeto continuará en movimiento con la misma velocidad y



Coriún Aharonián.

la misma dirección hasta que haya una cuestión exterior que lo detenga, como por ejemplo la fuerza de gravedad. Un péndulo va a continuar moviéndose hasta que la fuerza de gravedad lo llegue a detener. Ése es el tema de esta pieza, nada más que echar a mover doce péndulos, cada uno tiene su ritmo y su sonido; el muchacho que lo hizo es un músico de jazz, y sólo tuve que darle instrucciones verbales, ni siquiera una partitura (la partitura existe pero consiste sólo en instrucciones verbales) y funciona muy bien porque él tiene todo un bagaje de acciones y reacciones. Naturalmente un músico de jazz también tiene sus peligros pero frente a un cierto contexto, si

uno pone al vibráfono con el piano a improvisar, también se encuentra de repente en una situación cargada de historia, no? Pero si lo pongo a tocar un *objeto sonoro*, lo confronto con ideas bastante básicas: una acción, reaccionar a la acción, reaccionar a la reacción, etc. y eso va creando el discurso sonoro.

**F.V.:** *Y allí, con el medio sonoro nuevo, deja de pesar esa carga de la que hablamos...*

**M.M.:** Claro, y entonces lo importante es la simbiosis, el que tenga interés, que le guste, porque si viene un buen percusionista y empieza a ponerme caras como diciendo “esto no me gusta” entonces se acabó la relación. Es decir, debe haber —pongamos en juego una palabrita ahora— el placer erótico de hacer las cosas. Y si usted tiene ese placer erótico de hacer las cosas, bueno, el intérprete es más joven que yo y de una cierta manera tiene más relación con el *hacer sonido* que yo. Lo que puedo hacer es ensayar, mostrar, guiar, y mientras más preciso sea mejor, pero: que lo haga el intérprete.

**F.V.:** *Y también implica ciertamente una relación de confianza. Por ejemplo en su caso, no parece casual que haya trabajado muchas de sus obras con su esposa, creo que esa confianza mutua es muy importante.*

**M.M.:** Por supuesto, claro que también están los problemas típicos de una relación, en donde por ejemplo me pueden decir “esto no me gusta” (risas), y entonces frente a eso hay dos posibilidades: o le convengo musicalmente o el intérprete me ha convencido a mí. Pero en esa interacción, es por alguna razón que dice que no le gusta, entonces ahí surge una posición que para mí siempre es creativa.

**F.V.:** *Distinta de la que se da frente a un intérprete hostil que le pone mala cara para tocar. Esto considerando que usted ha vivido en plena actividad la época de los años sesenta y setenta en la que el músico de orquesta o el intérprete clásico era en general bastante reacio a tocar música nueva.*

**M.M.:** Así es, pero yo tuve la suerte, por medio de mi esposa, de tener siempre mis músicos. Entonces, trabajando con ellos siempre hubo esa relación de confianza.<sup>2</sup> Pero, trabajar con una orquesta sinfónica, eso es duro, y no lo hago bien.

**F.V.:** *Hablando de la orquesta sinfónica, en relación con los medios sonoros nuevos e instrumentos nuevos, me gustaría saber qué opinión tiene al respecto. Hay quienes dicen que la orquesta sinfónica es una entidad casi museística y que existe una fuerte contradicción en el hecho de seguir escribiendo música para orquesta en un contexto en el cual la mayoría de las orquestas son refractarias a tocar esas músicas. Hablamos de casos específicos como la orquesta sinfónica, la institución orquesta sinfónica.*

**M.M.:** Bueno, usted ha dicho la palabra, es la *institución*, que es lo que lo hace más difícil, porque la institución dice: “hay veintitrés o veinticuatro violines, hay tantas violas” y cuánta cosa, yo digo: “para mi idea quiero siete violines y quince flautas”, entonces ahí se acabó mi relación con la orquesta (risas), porque implícitamente la institución no acepta esto. Digamos que en esas condiciones escribir para orquesta es meterse en una camisa de fuerza, y al hacerlo usted no tiene muchas posibilidades. Por cierto, hay un aspecto muy positivo: a mi manera de ver, el mejor sintetizador es un músico, y una orquesta entonces sería el sintetizador ideal, si el músico tuviese ese interés por producir la música a su manera, ¿no?

**F.V.:** *¡Qué imagen la de la orquesta como un gran sintetizador!*

<sup>2</sup> Un ejemplo de esto lo constituyó el llamado Oeldorf Group, formado por Mesías Maiguashca junto a Gaby Schumacher, Peter Eötvös, Joachim Krist y otros músicos que colaboraron con el grupo, fundado en la aldea de Oeldorf y activo en Alemania entre 1971 y 1976.



Claude Debussy.

**M.M.:** Es mi manera de pensarla, exactamente como un gran cuerpo sonoro. Pero la institución lo fuerza a uno, la institución dice: “bueno, la pieza debe durar 12 minutos”, pero yo quiero una pieza de 57 minutos, ya no entra; o quiero una pieza de 15 segundos, que tampoco entra... En ese sentido, no es la orquesta, como cuerpo sonoro la que es el objeto de museo, sino la institución. La institución orquesta sí es un objeto de museo, y sí es un objeto que va cambiando, pero tendrá que renovarse mucho para dejar de ser lo que nosotros conocemos ya como música antigua, ¿no? Es decir, ahora efectivamente un programa de orquesta del siglo XIX y de principios del siglo XX es *ars antiqua*, no hay que darle vueltas. Yo creo que la orquesta tiene todavía, sin dudas, posibilidades sonoras enormes, pero, mientras se libere de la institución. Porque si digo “quiero trece flautas”, me mandan a la flauta, ¿no? (risas). Quiero repetirlo: creo que la orquesta como cuerpo sonoro puede seguir viviendo solamente si la institución cambia, porque tal como la institución trata a la orquesta, la convierte efectivamente en un instrumento de *ars antiqua*.

**F.V.:** *Y eso también incluye otras cuestiones, como por ejemplo la formación del músico de orquesta, etc.*

**M.M.:** Sí, pero el momento en que se arruina la cosa es cuando viene la institución, porque tiene un presupuesto y una organización administrativa, la cual es una estructura que no piensa en ningún momento qué se va a tocar, es decir, parte de la idea de que se va a tocar un repertorio determinado, que es música antigua, y al decir esto no lo digo como crítica, Stravinski es música antigua de igual manera. Un concierto de Schumann, Schubert y Bruckner es de música antigua. Vale la pena decir que el compositor que más amo es Schubert, porque conozco bien su música de cámara, la he tocado, me encanta, pero es *ars antiqua*.

**F.V.:** *Y es algo que viene de la mano con un gran problema, que es el de la gestión cultural en relación con la política. A veces uno quisiera que hubiera otros criterios (o algún criterio, en muchos casos). Se puede ver esto en las programaciones oficiales y en cómo se destinan los presupuestos de cultura.*



Franz Schubert.

**M.M.:** Así es, y bueno, eso también ha conducido a que el público de la música institucional de la orquesta se ha limitado mucho a ciertas capas sociales, lo cual es muy curioso. Por ejemplo, mis hijos no van nunca a un concierto de orquesta, y esto a pesar de que mi esposa tocaba en la orquesta. A mí me encanta la música clásica, una obra de Ravel, de Debussy, y si toca mi mujer... yo estoy feliz. Pero les digo a mis hijos “vamos al concierto” y me dicen “no, clásico no” es decir que ya está implícita una dicotomía en la recepción social, y eso no es cuestión de educación, no es que hay que educar a mi hijo para que tenga que ir allá, no, él no quiere, él tiene otros modelos artísticos, otras experiencias, otras conductas; cuando le pregunto “y por qué no quieres”, me

contesta “bueno, porque hay que sentarse”, entonces ahí está muy claro que hay una dicotomía, que hay una pérdida de contacto con ciertos públicos, y eso no se puede cambiar con la educación.

**F.V.:** *Hay un protocolo que cumplir...*

**M.M.:** Por ejemplo estar sentado. En mis instalaciones para el agua, para las ondas sonoras, el punto básico es: *no hay que sentarse*, el mandamiento es: *no te sientes*, para entonces tener otra percepción de lo que está pasando acústicamente.

**F.V.:** *Y a veces los públicos habituados a esos protocolos pueden ser reacios a otros comportamientos.*

**M.M.:** Le cuento algo: una vez mi hijo nos invitó a un concierto de rock —yo nunca había ido a alguno—; fuimos y lo primero que busqué fue un lugar donde sentarme, y no había donde sentarse, toda la gente estaba parada, tomando cerveza, y cuando empezó la música empezaron a saltar, yo dije “qué les pasa”, y hablaban... y entonces de repente vi a mi mujer que empezaba a saltar ... y después de cinco minutos estaba saltando yo también (risas) y terminé diciendo “qué sabroso” (más risas). Es decir que, bueno, son experiencias diferentes.

**F.V.:** *Y también es importante la actitud de uno, de abrirse a esa experiencia no habitual.*

**M.M.:** Así es.

**F.V.:** *Cómo ve el panorama musical de hoy en día en Europa, o —si prefiere— cómo es su trabajo actual en relación con el medio de la composición en Europa; y por otra parte cuál es su visión sobre la creación sonora en América Latina.*

**M.M.:** Bueno, eso tengo que contestarlo siendo parte, y creo que debo tomar como punto de partida mi edad, voy a llegar pronto a los ochenta años y, como dice Neruda, “confieso que he vivido”, es decir, he completado ya un ciclo de creación, participación, etc. en hechos acústicos, y no tengo la menor duda de que esos hechos acústicos están ligados a la edad, usted percibe y siente diferente a los veinticinco años que a los cincuenta y que a los setenta y cinco, a los veinticinco años uno tiene por una parte curiosidad y vitalidad como no la va a tener nunca más en su vida ¿no? Entonces a partir de ahí su vida la va a pasar perdiendo esos dos elementos, pero, refinándolos en otros sentidos. Percibo ahora lo que está pasando en la música desde este punto de vista. He vivido ya musicalmente, por así decir, entonces la vitalidad de los veinticinco años no la tengo, y tampoco tengo esa curiosidad... lo que tengo es el deseo de clarificar cosas, de organizarlas y de integrarlas en mi vida; desde ese punto de vista, creo que nunca tuvo el compositor más materiales para componer ni más libertad que los que tiene ahora, así, la multiplicidad, la pluralidad es tanta que me obligo a decir “bueno, esto es lo mío” lo demás está muy bien, son procesos históricos, pero yo ya pasé eso, tengo necesidad de otras cosas. Y eso sería concretamente continuar con el trabajo que estoy haciendo, de una manera tranquila, quiero ir de A a B y a C tranquilamente y no porque tenga que obtener una beca ni porque tenga que hacer roncha en el festival tal o cual, o sea ese aspecto que siempre existió y que todo el mundo lo tiene o lo tuvo, en el momento ya no lo tengo, entonces lo que quiero hacer ahora es, precisamente, *lo que quiero*, y eso lo tengo muy claro.

Ahora, respecto de Latinoamérica, el problema es sencillo, y es que nuestra gramática musical sigue siendo la que aprendimos de Europa; el solfeo de los doce sonidos temperados sigue siendo el hueso principal, la sustancia, y en los conservatorios se trata de apropiarse de una técnica que es europea y que es más bien estilística, sobre todo del periodo clásico. Aprender esa estilística es de una riqueza enorme, pero también puede ser un acto de castración, en cierta manera. La situación en Latinoamérica la voy descubriendo muy poco a poco, tal vez también a través de mis *objetos sonoros*, en los que encuentre mis instrumentos sonoros; ya no me importa lo que diga (Pierre) Schaeffer, ni lo que diga aquel otro musicólogo,



tengo una actividad primaria con el *objeto sonoro*. Y naturalmente con la educación que estamos recibiendo, la de Latinoamérica sigue siendo la del conservatorio, en el mejor de los casos empieza a tener ya mucho contacto con las nuevas tecnologías, o propicia el irse a Europa a estudiar, a saber lo que pasó en el siglo XX... imagínese un compositor que no conoce bien a Schoenberg, que no ha analizado a Lachenmann, etc. A mi manera de ver, eso crea rutas de acción, de conducta y por eso es que estoy tan entusiasmado por el hecho de que haya cosas que funcionen, como es la orquesta de (Cergio) Prudencio.<sup>3</sup> Porque esa orquesta de ninguna manera está negando el saber de la música clásica, sino que está desarrollando un lenguaje que empieza a crecer, íntimamente, con la música y su instrumento. ¿Cuál instrumento? Uno con otra tradición. Ya no hay que interpretar a Vivaldi para tocar esas flautas, y con ellas pueden hacerse músicas que Vivaldi nunca imaginó, y entonces nuevamente llegamos a aquella enunciación que he hecho antes, que el primer paso para hacer una nueva música es crear un nuevo instrumento, que en este caso es un instrumento colectivo (la OEIN). Él está creando un instrumento, y está creando nueva música, ¿no? Estoy convencido de que en Latinoamérica este paso puede ser muy fructífero. Alguna vez le mencioné que me sorprende enormemente la cantidad de guitarras —de la familia de guitarras— que existe aquí, entonces imagínese si empezamos a cultivar una nueva orquesta de cuerdas, ya no la de los violines, violas, etc. sino la de tiples, guitarras bajos, el tres, el cuatro, etc. y en el momento que eso empiece a funcionar, la música va a ser —de alguna manera— automáticamente nueva...

**F.V.:** *Eso me recuerda algo que dice Coriún Aharonián en uno de sus textos, que la historia de las guitarras es probablemente más americana que europea.*<sup>4</sup>

**M.M.:** Verá, en ese sentido también creo que la música electrónica y la concreta han sido un paso enorme en la cultura latinoamericana, porque el compositor en Latinoamérica de todas maneras no tuvo la opción de la orquesta, fue directamente a la música concreta. En cuanto va usted a la música concreta y quiere grabar sonidos concretos, qué van a ser, sus sonidos, los sonidos del mercado, los sonidos de su ambiente, entonces implícitamente el mundo sonoro de Latinoamérica empieza a tomar cuerpo en un hecho acústico que va a sonar —creo yo— diferente, porque el mundo sonoro de Latinoamérica es muy particular y específico. En ese sentido

<sup>3</sup> Cergio Prudencio (La Paz, 1952), creador y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), fundada en La Paz, Bolivia, en 1980 y que continúa desde entonces hasta hoy con su trabajo orientado a realizar música nueva con instrumentos de la tradición del Altiplano Andino.

<sup>4</sup> Coriún Aharonián. *Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*, en *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé. 2012; pp. 2-27.

tengo un enunciado, lo he dicho siempre y lo repito: creo que la música latinoamericana va a madurar cuando el compositor latinoamericano ya no tenga que salir a estudiar al exterior. Por otra parte es lo que ya está pasando, no? Por ejemplo, ahora la gente se va al CMMAS,<sup>5</sup> y puede estar haciendo esto o aquello, incluso cosas muy experimentales, pero el hecho de salir de ahí y estar en Morelia ya tiene otra calidad que salir del IRCAM<sup>6</sup> y estar en el Centro Pompidou, es otro contexto cultural. Creo que en ese sentido Latinoamérica —pongámoslo así— está despertando... Es lo que está pasando en el cine también, las técnicas del cine se aprenden, usted aprende a hacer luces, a manejar la cámara, a hacer guiones y cuánta cosa, pero qué hace, si está en San Pablo, si está en Río de Janeiro, si está en Morelia, su material básico va a ser otro, y va a ser diferente al de un intelectual... digamos... del Cartier X de París, ¿no? Y eso está dentro de esta policromía de la que estoy hablando. Se dice que se puede hacer todo, pero mejor hacer lo que se quiere.

**F.V.:** *Y hay distintos caminos. Respecto a los instrumentos, existen hoy en día creadores sonoros latinoamericanos (me incluyo) que abordan instrumentos tradicionales y los recontextualizan en una búsqueda sonora personal. Por otra parte, hay quienes dicen que esto sería una especie de enajenación cultural. Habría que decir también que esos instrumentos forman parte de mi tradición cultural, sinceramente no creo que tenga que pedir permiso para trabajar con un charango, por ejemplo...*

**M.M.:** Pero qué pasa cuando usted está tocando un clarinete, también se lo está apropiando, es decir, el clarinete tiene su historia, el charango tiene su historia y tendrá su historia y su futuro. Para mí el hecho de tomar ese elemento no tiene —en principio— nada de problemático. El problema es su relación con lo que usted está haciendo. Si usted toma el charango para hacer comercio, entonces sí está de alguna manera enajenando, no? Es decir, como ya lo he dicho antes, no hay nada virgen en la vida; en el momento en que Prudencio empieza a trabajar con su orquesta tampoco es una orquesta virgen, todos los instrumentos están ya dados, ya existen, por así decirlo.

**F.V.:** *Así es, pero en el caso de Cergio Prudencio, no sé si a cuenta también de este problema que estamos tocando, él se ha preocupado de darle todo un contexto, un marco filosófico a lo que hace.<sup>7</sup>*

<sup>5</sup> Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, localizado en Morelia, México.

<sup>6</sup> Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, localizado en París, Francia.

<sup>7</sup> Basado fundamentalmente en la cosmovisión aborígen Quechua-Aymara.



Mesías Maiguashca.

**M.M.:** Claro, lo cual me parece correcto, pero no necesario. Creo que la dirección que está siguiendo Prudencio es correcta, pero pienso que ese contenido ideológico, el deseo de control intelectual, de pureza intelectual, el deseo de consecuencia intelectual, no tiene que ser necesariamente como lo está haciendo él. En ese sentido creo que cada uno tiene que ir descubriendo cómo va a tocar el charango, y si le pone al charango de cabeza, póngale, pero, ahí voy con lo que dije la otra vez, hay que posicionarse, ¿no? usted tiene que estar íntimamente convencido de que ése es su camino, y no que va a poner el charango de cabeza simplemente para molestar al director de orquesta.

**F.V.:** *Por supuesto. Volviendo a un asunto que tratamos antes, mi pregunta acerca de la música europea actual tenía que ver también con esta idea que circula por allí de que, si bien es cierto que —como usted ha dicho antes— hoy en día somos testigos de una libertad nunca antes conocida para el creador de músicas nuevas, que se hacen en la actualidad —en el mainstream por así decirlo de la música contemporánea de concierto— sería equiparable al periodo de apogeo del sistema tonal en cuanto práctica común: hoy serían las técnicas extendidas, los clichés en el campo de las texturas y la tímbrica, los comportamientos rítmicos y gestuales los que parecieran prevalecer y generar músicas que suenan muy “parecidas” entre*

*sí. Me viene a la mente una frase de Marcel Duchamp —que rescató en su momento Octavio Paz—, que más o menos decía que lo que se llama “el arte de una época” es por lo general una muestra de la mediocridad de esa época...<sup>8</sup>*

**M.M.:** Es la muestra de las prácticas del momento, y a las prácticas del momento es difícil juzgarlas, porque al hacerlo, necesariamente tiene usted que tomar un punto de vista, el cual puede ser “bueno, yo soy un periodista cultural”, eso me va a dar una visión completamente diferente a “ah, es una obra de mi alumno”, o “ah, pero eso es de una escuela que yo dejé hace ya tiempo”, el otro va a decir “eso ya pasó”, es decir, en lo que insisto cuando digo que hay que posicionarse, es que hay que tomar un punto de vista también para juzgar. Si un alumno viene y me muestra una composición, yo no voy a juzgar esa composición desde un punto abstracto, de una *situación X*, sino que primero veo cómo es en cuanto ser humano particular, y le pregunto “¿por qué hiciste esto?” y entonces el *juicio* que yo haga de eso, va a ser completamente relativo a esa persona. Es lo que hace cualquier maestro, ¿no? Usted no le pide una obra maestra a un alumno de entrada, y a lo mejor, si el alumno le trae una obra maestra, usted no la reconoce (risas). Lo que pasa es que hay un sinnúmero de técnicas que se generalizan, como por ejemplo el MIDI. Es un esperanto pues, y los muchachos lo manejan muy bien, pero, ¿qué es lo que suena? El sonido MIDI, y si el sonido MIDI no me gusta, entonces... En este sentido, trato de decidir qué es lo que me gusta y no quiero juzgar... He sido maestro por bastante tiempo, y el punto de partida de mi trabajo en ese contexto, es que yo le ayude a hacer al muchacho lo que él quiere hacer, y no lo que yo quiero que él haga. Recuerde también que a lo mejor nunca se compuso tanta música en la historia como ahora, por todas partes hay grupos, y de todos los niveles, y eso es importante: uno está haciendo arte sonoro, otro está haciendo arte digital, otro más está haciendo de todo y aquél quiere hacer movimiento del sonido y cuánta cosa, pero entonces ahí viene el deseo de posicionarse también en el juzgamiento. Si yo digo que me van interesando ciertos movimientos que surgen en Latinoamérica, entonces puedo empezar a ser fino en la discusión, a elegir, a comparar...

**F.V.:** *O a profundizar, o a conocer más para emitir un juicio o tomar una posición.*

**M.M.:** Creo que profundizar, de alguna manera, implica hacer menos, profundizar en algo implica dejar muchas otras cosas, y bueno ahí viene otra vez lo que he

<sup>8</sup> La frase textual es “La producción de una época es siempre su mediocridad”. Octavio Paz. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: El Colegio Nacional/Ediciones Era, 2008, p. 97.

estado subrayando, la toma de posición: *dónde estoy, qué quiero*, para mí eso sí es básico. Lo es para mí y yo quisiera —si estoy en una situación pedagógica— hacer presente al estudiante que su formación debe empezar a discernir muy claramente este problema: *qué quiero*.

**F.V.:** *Clarísimo. Para terminar esta conversación, me gustaría hacerle una pregunta final: ¿cuál es para usted el atributo más sustancial o más importante de un creador, de un artista?*

**M.M.:** Verá, tengo una posición muy concreta, naturalmente es muy teórica y cuánta cosa, pero es concreta: para mí, la cualidad más grande del trabajo artístico, del trabajo en general, es la honestidad. Si usted es honesto, haga lo que quiera, puede hacer música mala, puede hacer música buena, pero si es honesto usted está en paz consigo mismo. Entonces para mí el parámetro principal de un arte es su honestidad. Y la honestidad es inmediatamente reconocible o no. Ahora... ¡qué difícil es ser honesto!

**F.V.:** *Pareciera básico, pero no...*

**M.M.:** Claro, ser honesto es una apuesta, pero de allí a realizarlo... Trato de ser honesto, y lo he realizado —yo qué sé— en un 20, 30, 40 por cierto... el 100 por ciento no existe, pero ésa es para mí la cualidad básica de un acto artístico.

JUAN JOAQUÍN PEREZTEJADA

## TRES POEMAS

### VELORIO

*En recuerdo de Juan Vicente Melo*

El muerto brilla por su ausencia  
es el solista en el concierto de cámara  
para dolientes  
caja abierta  
y quinteto de ¿recuerdas?

El féretro es un sordo laúd  
El violín plañidero alcanza una nota altísima  
El recién fallecido hace como quien no oye

El occiso interpreta el solo más solo  
de todos los solos  
*el más muerto de los mares muertos*

En sus silencios  
el pianísimo cadáver da un poco de tenor

Esta vez no hay “otra”

## ESTUDIO MUSICAL

El ruido es el hijo que no quiere reconocer la música

El campana de la basura busca en el camión a su orquesta

Entre el collage barroco que es el camión de la basura  
el campana da la nota minimalista, es un contrapunto

El campana de la basura es un músico  
echado a perder  
talento desperdiciado  
fuera de tiempo  
sólo sirve para anunciar la podredumbre

El campana de la basura parece señalar, con su estridencia  
matutina, que la noche apesta, bolsa negra cargada de la  
inconsciencia de los sueños.

¿Quién dirige a este músico callejero, quién le indica cuándo  
entrar, cuál es el tiempo de la basura?

Todo huele a pasado en ese camión,  
la campana es un símbolo de la nostalgia.

Suena la campana y bajo a sacar la basura: virtud terapéutica de  
la música.

Es un buen augurio que por la mañana pase el camión de la  
basura para llevarse todo lo que sobra, lo que no hace falta,  
el desperdicio y la mierda de la rutina en casa.

El único arte sonoro al día es el del campana de la basura.

A mí también me gustaría tocar y llevarme los desperdicios de  
todos a tirar lejos.

## SALA DE ESTUDIO

El silencio es el *ready-made* original

Tiempo y silencio  
Son hermanos siameses  
en el vientre de la música

El sonido se sirve sobre una sábana de silencio

El eco avanza en silencio  
La mirada atenta al interior  
vislumbra una sombra

El silencio es el mayordomo que sirve atento  
en el banquete de la música

El silencio es lo hecho desde antes  
es la única vez desnuda de tiempo

Silencio: paráfrasis del vacío

Un silencio demasiado largo es una tristeza

Estas palabras escritas son huellas  
del andar en silencio.  
En voz alta, eco.

Los silencios, cuando son continuos, son amables porque marcan  
un ritmo

Un suspiro es una cachanilla rodando por el silencio

El silencio es el ritmo discreto  
un sonido sin movimiento



Nada,  
silencio olvidado.  
Muestra de lo suficiente,  
un hasta aquí.

Silencio: música del pensamiento

Un silencio brilla como ausencia

# PENSAR LOS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DEL FINAL DEL SIGLO XX Y PRIMERAS DÉCADAS DEL XXI DESDE UNA PERSPECTIVA POSCOLONIAL.<sup>1</sup>



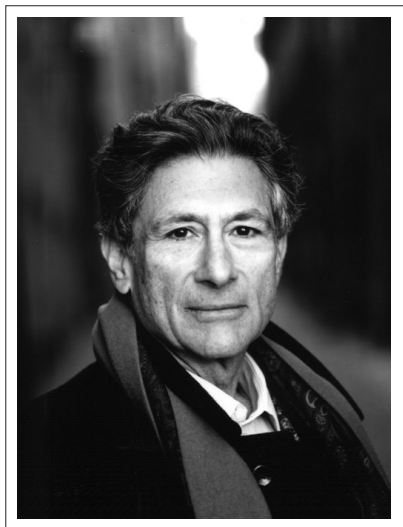
EDUARDO HERRERA

Invitado a hablar en un foro sobre música y poscolonialismo, lo primero que quisiera hacer es reflexionar momentáneamente sobre qué queremos decir con poscolonialismo. Vale la pena decir que también tocaría tener una discusión sobre qué queremos decir con música, pero queriendo evitar una batalla campal en esta tarde de viernes, prefiero por ahora centrarme en el segundo de los dos términos. En general, cuando los musicólogos hablamos de poscolonialismo, lo hacemos en referencia a una de dos cosas. La primera, a una situación temporal, es decir, a un momento histórico después del colonialismo. En este caso, las preguntas se centran en cuáles son los legados y las condiciones de los lugares y las poblaciones que fueron dominados bajo una división binaria de colonizado/colonizador. Es decir, ¿qué pasa con el colonizado cuando se termina la colonización? La segunda, y no necesariamente excluyente de la primera, se refiere a un posicionamiento epistemológico, es decir, a una reflexión sobre la naturaleza y las formas que puede tener el conocimiento por fuera de las lógicas establecidas bajo una relación colonial. Si aceptamos que la colonización no sólo implica una presencia física y de control político y territorial, sino una imposición de estructuras de pensamiento que crean un marco para la producción del conocimiento, entonces la pregunta de los estudios poscoloniales es ¿de qué manera se puede pensar por fuera de un discurso que parte de un binario colonizado/colonizador? O puesto de

<sup>1</sup> Ponencia leída en el Foro *Música y Poscolonialismo*, en las Jornadas de Música Contemporánea CCMC 2014, organizadas por el Círculo Colombiano de Música Contemporánea, febrero 21, 2014, Bogotá. Mis sinceros agradecimientos a Graciela Paraskevaídis por sus comentarios y correcciones a ese texto. Los errores que hayan quedado, por supuesto, son míos.

otra forma: el poscolonialismo no se refiere a una situación después del colonialismo sino a establecer un nuevo discurso por fuera de éste. Es en esta segunda comprensión del término en la que me centraré un poco más en el día de hoy.

Tres intelectuales son marco de referencia frecuente en los estudios poscoloniales. En primer lugar se encuentra Edward Said quien, con su libro *Orientalismo*, influyó enormemente a toda una generación de académicos y los hizo pensar en el poder que tienen las prácticas discursivas en establecer relaciones de otredad. En sus escritos Said demuestra cómo diferencias que percibimos como radicales (por ejemplo, el mundo occidental y el resto del mundo), son construidas y reforzadas por la manera que nos referimos a ellas. En otras pala-



Edward Said.

bras, la forma como representamos, categorizamos y hablamos sobre el *otro* importa. Luego se encuentra la importante experta en teoría cultural, Gayatri Spivak, quien ha demostrado la importancia de dar voz a los grupos marginalizados (y no me refiero a hablar sobre los grupos marginalizados, sino en realidad a prestar atención a sus voces y a sus textos). Pero Spivak también apunta (y esto queda claro en su escrito “Can the subaltern speak?” que las subjetividades de los grupos marginales están profundamente restringidas por el discurso en que fueron construidos como subalternos en primera instancia. Finalmente junto con ella está Homi Bhabha, también proveniente de India, quien se ha enfocado en demostrar la inestabilidad que siempre tuvo el poder colonial y el valor de lo ambivalente, lo híbrido y la capacidad de acción del individuo colonizado frente a las ansiedades del colonizador. Bhabha muestra la complejidad de las relaciones coloniales, y señala lo mucho que dejamos de comprender cuando aceptamos divisiones binarias del mundo que son casi irreconciliables, bien sea entre los buenos (los anteriormente oprimidos) y los malos (los anteriormente opresores), el “Occidente” y el “Islam” o el mundo “McDonalds” y la “Yihad”.<sup>2</sup>

Pero por supuesto, lo nuestro aquí hoy tiene que ver con la música. En los siguientes minutos presentaré una reflexión desde el pensamiento poscolonial acerca

<sup>2</sup> David Huddart, *Homi K. Bhabha*, Nueva York, Routledge, 2006, p. 2.

de las prácticas discursivas y las estructuras de poder que dan forma a la labor de la composición en la tradición de música clásica latinoamericana de finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno. Me centro en los compositores por cuestiones de tiempo, aunque creo que es fácil traducir varias de estas ideas a los varios papeles de producción y reproducción musical y de conocimiento en esa tradición.

Hace un par de viajes al Uruguay tuve la suerte de encontrarme con la “Carta a un escritor latinoamericano” del escritor, músico y comediante uruguayo Leo Maslíah.<sup>3</sup> Me disculpo con Maslíah, pero me tomo la libertad de leerla aquí con varios ajustes para hacerla aún más pertinente para los compositores latinoamericanos. Les aseguro, las partes cruciales y las divertidas son de Maslíah, y todas las deficiencias que escuchen son mías. La carta en mi versión alterada es supuestamente escrita por la asociación de críticos musicales de Europa y el tribunal de geopolítica musical.

Querido compositor latinoamericano: Hemos venido siguiendo tu carrera durante las últimas décadas y tenemos algo importante que comunicarte. Creemos que será de provecho no solamente para ti y los tuyos, sino para mantener el sano equilibrio existente dentro del rico espectro de formas, géneros y estilos que articulan el vasto mundo de la música. Sabemos que tienes talento, pero —¡cuidado!— utilízalo con tacto. No intentes incursionar en papeles que no te han sido asignados. No vanguardices, porque te vamos a boicotear. No vamos a avalar tus inventos. Debes usar tus dones en la tarea de aplicar las técnicas compositivas y discursivas que nuestros músicos consagraron como válidas. Sólo que ellos se valieron de esas herramientas para describir nuestra realidad, y tú debes describir la tuya. Hay por aquí un grupo de intelectuales que asumen, en nombre de toda Europa occidental, la culpa que ella tiene de que en tu país la gente viva mal. Y esta gente necesita documentación. Necesita testimonios directos de las atrocidades que la colonización y el imperialismo, a lo largo de los siglos y a cargo de sucesivas metrópolis, han cometido en tu tierra. Y necesitan que esos testimonios en su versión musical estén bien compuestos, para demostrar su tesis de que los latinoamericanos no son criaturas inferiores, anormales bastardos nacidos ilegítimamente del cruce de dos especies no compatibles (la cultura metropolitana y la autóctona, con injertos de aquella otra trasplantada desde África por la fuerza). Es sólo que el clima tropical los hace ser un poco más remolones, y bueno, en la economía de mercado el que no se apura va al muere. Así que trata de componer bien, idiota. Escribe cosas

<sup>3</sup> Para el original donde además se utiliza la segunda persona singular rioplatense (‘vos’) véase Leo Maslíah, “Carta a un escritor latinoamericano”, en *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, pp.100-101.

que nosotros podamos entender. Color local sí, puedes ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, melodías indígenas, porque ya sabes eso de ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’. Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica en las revistas especializadas. Si compones cosas raras, nosotros no nos vamos a esforzar en lo más mínimo por descifrarlas, y tus coterráneos, aunque vean cualidades, igual van a hacer la vista gorda ante ellas y van a desconfiar, porque no van a estar seguros de que son buenas, a menos de que nosotros así lo decretemos. (Hay tan sólo un par de excepciones, permisos excepcionales que se han otorgado a



Gayatri Spivak.

tres compositores de tu subcontinente, habilitándolos para ingresar en lo que llamamos ‘música universal’ [o música seria, o la lista de los grandes compositores]: Villa-Lobos, Ginastera y Chávez, eso sí, en sus momentos más dóciles. Pero te confiamos secretamente que eso se debe a que para nosotros ellos son europeos). Te lo advertimos de nuevo: pórtate bien. Tienes que ser la voz de la conciencia culpable de Europa. Si nos haces caso, te prometemos para siempre un lugar allá abajo en nuestros libros de historia en la sección de ‘compositores de otros países’ o ‘compositores nacionalistas’ (junto a los finlandeses, los australianos, los surafricanos y cualquier asiático que actúe igualmente). También en algún momento te vamos a invitar de una ciudad a otra del primer mundo, para que des charlas sobre tu música y las desgracias de tu gente. Y en las revistas académicas de música clásica van a salir artículos sobre ti y algunos de tus coterráneos. Ah, eso sí, los artículos son escritos por nosotros. Reserva tu ejemplar con anticipación.

Firmado: Asociación de Críticos Musicales de Europa y Tribunal de Geopolítica Musical

Comencemos pues a examinar los conceptos de arte, identidad y cultura para luego reflexionar sobre cómo éstos enmarcan la labor de la composición. Mi intención

con esto es buscar esos binarios reductivos, esas estructuras de pensamiento colonial que pasan por verdades incuestionadas, y al desenmascararlas, al menos parcialmente, quizá lograr tener un poco más de control sobre ellas. En gran medida, al examinar esta situación, busco mostrar los paralelos y las continuidades entre el colonialismo y el cosmopolitismo.

### **Consideraciones y definiciones iniciales**

El concepto de “arte” como es usualmente utilizado entre quienes en nuestra sociedad se identifican como artistas, implica que hay campos de acción social que son o tienen resultados artísticos, y otros que no.<sup>4</sup> El concepto en gran medida está construido sobre la oposición binaria arte/no-arte, o arte/oficio (u obra artística/artesanía). Esta división corresponde en cierta medida a discursos de modernidad y tienen connotaciones similares, aunque no iguales, a las oposiciones moderno/tradicional, quizá una sustitución del caduco civilizado/primitivo, y en alguna medida siendo remplazado por el binario global/local.

Como individuo, yo tengo una serie de hábitos de acción y de pensamiento que estructuran mi vida.<sup>5</sup> Algunos de estos hábitos cambian con el tiempo, mientras que otros están profundamente arraigados y rara vez cambian. Por ejemplo: el tipo de ropa que se usa, los gustos musicales, fumar, las ideas individuales sobre espiritualidad, etc. En muchas instancias estos hábitos son compartidos con otras personas y usualmente a esto se le llama “cultura” aunque para evitar pensar sobre ellos como reificados e inamovibles, prefiero hablar de prácticas culturales. Central a todo esto es el concepto de identidad. Es importante entender la identidad no como algo unitario e incambiable, sino como un posicionamiento activo y dependiente de las situaciones presentes. La llamada identidad, a la que prefiero referirme como identificaciones para mostrar esta flexibilidad, es la selección parcial y variable de hábitos de práctica y pensamiento que usamos para presentarnos a nosotros mismos y a los demás así como los hábitos que son percibidos por nosotros y los demás como prominentes.

Hay al menos dos niveles en que estos hábitos compartidos llamados “cultura” crean agrupaciones sociales. A un nivel que el etnomusicólogo Thomas Turino llama cohorte cultural, están los individuos que comparten una constelación específica de hábitos relativamente situacional y con una limitada profundidad —por ejemplo, la

<sup>4</sup> Utilizo comillas en la palabra “arte” y más adelante en palabras como “compositor” o “músico” y categorías como “obra de arte” para denotar que estoy examinándolas críticamente en su función dentro de un discurso específico, y no tomándolas como un hecho dado, real, y naturalizado.

<sup>5</sup> Esta sección parte de las ideas de Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.



Leo Maslíah.

agrupación de dueños de autos antiguos, los liberales, los compositores, las personas que hacen magia, o los dueños de perros. Por supuesto pertenecer a una cohorte rara vez excluye la pertenencia a otra. A un nivel de profundidad de hábito mayor y dependientes en gran medida de nuestra socialización, están las formaciones culturales. A este nivel se encuentran hábitos de acción y pensamiento donde por ejemplo están ideas sobre raza, género, creencias en las que trozos de papel pueden ser intercambiados por servicios y bienes (el dinero), sobre pertenencia familiar, regional, nacional, o religiosa. Una formación cultural es una constelación de hábitos que une grupos de personas atravesando diferentes cohortes y usualmente incluye algún tipo de profundidad temporal. En este caso por ejemplo, el sentirse bogotano, colombiano, capitalista, judío, latinoamericano, hombre, o incluso sentirse Pérez, García o Herrera. Estas formaciones culturales ocurren entre y por encima de límites geográficos como, por ejemplo, las religiones, las comunidades de diáspora y de inmigrantes y las formaciones cosmopolitas. Las formaciones cosmopolitas —las más relevantes en nuestro caso de hoy siendo el cosmopolitismo capitalista occidental— involucran constelaciones de hábitos que están ampliamente dispersos entre grupos específicos y porciones de la población en múltiples países alrededor del mundo pero que no tienen un centro particular de origen, aunque sí focos de poder. Un aspecto clave de

las prácticas culturales cosmopolitas es que aunque son compartidas transnacionalmente, siempre generan versiones locales. Por ejemplo: el automóvil como medio de transporte es una práctica cosmopolita, pero las diferentes formas de manejar y los comportamientos conectados a esta actividad son bastante localizados. En el caso de la música podemos ver, por ejemplo, cómo la atracción hacia el minimalismo durante la segunda mitad del siglo veinte fue un común denominador entre compositores, pero se manifestó de formas muy diferentes en Europa, Estados Unidos y en los países del cono sur americano. La composición de música en la tradición clásica occidental (música clásica o erudita, académica, o como se la quiera llamar) es una práctica netamente cosmopolita, que conecta individuos por encima de límites geográficos, pero que, como toda práctica cosmopolita, se manifiesta de forma diferente y de manera localizada en distintos lugares.

## **I. El compositor como individuo**

La categoría de “compositor” como una identificación de un individuo es resultado de la división de trabajo que se ha generado históricamente en la tradición musical clásica.<sup>6</sup> Por lo general cualquier ser humano tiene la capacidad biológica de crear música tomando el concepto de música no como una definición en particular sino como una agrupación de sus múltiples y coexistentes definiciones.<sup>7</sup> Considerar al “músico” como un productor especializado de bienes culturales, y más aún, las subcategorías de compositor, intérprete, pedagogo, musicólogo, etc. son todas construcciones basadas en la división del trabajo dentro de la particular formación cosmopolita occidental. El título de “compositor” marca una diferencia con aquellos que no lo tienen, generando pues, mediante el uso de la palabra en el discurso, la naturalización de una condición para la generación de distinción. El modo de producción especializado, el ser “compositor” se convierte entonces en lo que Marx diría es “un modo de vida definitivo... lo que [los individuos] son, por lo tanto coincide con el cómo producen”.<sup>8</sup> Uno no sólo compone, uno es compositor.

<sup>6</sup> Véase Karl Marx, “The German Ideology: Part 1”, en *The Marx-Engels Reader*, Robert Tucker ed. Nueva York, Norton, 1959 [1846], pp. 110-135.

<sup>7</sup> Véase John Blacking, “The Biology of Music-Making”, en *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, Nueva York, Norton, 1992, pp. 301-314; y Philip Bohlman, “Ontologies of Music”, en *Rethinking Music*, eds. Nicholas Cook y Mark Everist, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1999, pp. 17-34.

<sup>8</sup> Karl Marx, “The German Ideology: Part 1”, en *The Marx-Engels Reader*, Robert Tucker ed., Nueva York, Norton, 1959 [1846], p. 114.



## II. El campo de la producción cultural

La división de la labor que lleva a la idea de composición en la tradición musical clásica occidental, genera un campo particular de producción. Este campo busca la creación de un producto que encaje en la categoría socialmente creada de “obra de arte”. Citando al sociólogo francés Pierre Bourdieu: “El campo de la producción cultural es el lugar de conflicto en donde lo que está en juego es el poder para imponer la definición dominante del ‘artista’ y de tal manera delimitar la población de aquéllos con derecho a participar en el conflicto de definir al ‘artista’”.<sup>9</sup> La obra artística se convierte en el producto de la capacidad individual, o de un pequeño colectivo, para configurar su propia realidad y proponer una definición de qué es el arte. Y esto puede ser realizado bien sea manteniéndose cerca de la definición dominante y reinante de arte, por lo tanto reforzándola, o mediante el desafío, cambio, expansión, contracción o alteración de una u otra forma de tal definición. En otras palabras, al yo producir algo que llamo “obra de arte”, estoy ejerciendo mi capacidad de crear, guiar, y dar forma a lo que en mi cohorte se le llama “arte” y por ende, cuáles son las posibles acciones de un “artista”.

De cualquier forma, el resultado de este espacio de conflicto, el brote mismo de la obra de arte, es en última instancia una transacción de poder.

## III. Poder

La intención del individuo de redefinir su propia realidad por medio de la obra de arte encuentra inmediata resistencia de otros individuos que comparten esa realidad y que pueden o no estar de acuerdo con este nuevo intento de (re)definición. El potencial de interactuar efectivamente con el sistema depende directamente del poder del individuo. Como lo sostiene Anthony Giddens: “La acción involucra la intervención en eventos del mundo, de tal manera que producen resultados específicos [...] El poder como capacidad de transformación puede definirse pues como la capacidad del agente de llegar a esos resultados.”<sup>10</sup> El o la artista descubre rápidamente que su capacidad transformacional, su capacidad de imponer su definición de qué es “arte” se incrementa notablemente con las alianzas adecuadas.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”, en *The Field of Cultural Production*, Nueva York, Columbia University Press, 1977, pp. 42-43.

<sup>10</sup> Anthony Giddens, “Agency, Structure”, en *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 88.

#### IV. Alianzas estratégicas para la adquisición y control del poder

El individuo compositor entonces se convierte en parte de grupos que de una manera u otra incrementan su poder. Al nivel local y regional las alianzas pueden ocurrir basadas en cohortes culturales de dos o más individuos unidos por algunos factores en común, incluyendo linaje académico, geografía, intereses, etc. Por ejemplo, mis cohortes pueden ser los estudiantes de Luis Pulido, los egresados de la Universidad Nacional, las personas interesadas en improvisación electrónica, o los compositores bogotanos en general. Como indiqué anteriormente, pertenecer a una cohorte no limita la pertenencia a otras simultáneamente. A este nivel es usual que los miembros de la cohorte se conozcan entre sí dada su proximidad y su historia común.

Las alianzas regionales pueden expandirse aún más y alcanzar el nivel nacional, en este caso usualmente implicando la presentación de un frente unido del grupo dominante, ejerciendo hegemonía sobre grupos subalternos dentro del país a pesar de las luchas internas que puedan existir. Ya a esta altura el conocerse personalmente pasa a un segundo plano, aunque no deja de ser posible. Por ejemplo, el Círculo Colombiano de Música Contemporánea tiene una escala nacional, pero sin que sea planteado así, privilegia de cualquier forma a Bogotá, tanto por el número de miembros que habitan aquí, como por las facilidades de apoyo que se dan en la ciudad capital y sus múltiples programas de música. En la escala más amplia, pueden hacerse alianzas transnacionales, donde generalmente no ocurre una unificación de diferentes frentes, pero se alcanza una conciencia de identificación colectiva. Por ejemplo, casos concretos como los becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, los partícipes de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los miembros de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea o simplemente el identificarse y ser identificado como compositor latinoamericano.

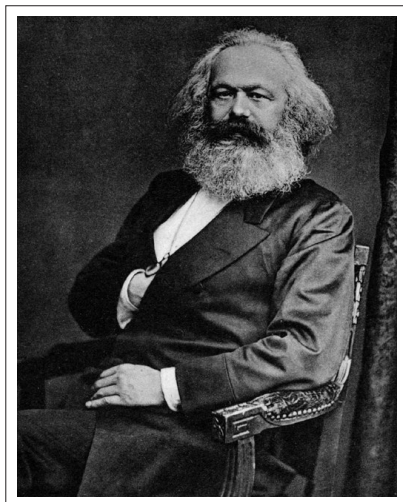
#### V. Estrategias de hegemonía

Una vez que el nivel transnacional es alcanzado, ya a nivel de formación cultural cosmopolita, las luchas de poder internas buscan consolidar la hegemonía de ciertos sectores de esta formación. El término hegemonía, como fue utilizado por Antonio Gramsci, se refiere al “liderazgo cultural, moral e ideológico sobre grupos aliados y subordinados...y [está conectado al] consentimiento y no a la coerción, a la dirección y no a la dominación”.<sup>11</sup> De cierta forma, la práctica discursiva ge-

<sup>10</sup> Anthony Giddens, “Agency, Structure”, en *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 88.

<sup>11</sup> Antonio Gramsci, *Antonio Gramsci, An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings*, ed. David Forgacs, Nueva York, Schocken Books, 1988, p. 423.

nerada en la década de 1960 de referirse a la metrópoli y a la periferia en materias culturales está señalando, quizá de manera demasiado simplificada, que existe una lucha interna de poder por establecer qué es el arte, y qué arte es más o menos válido y en qué condiciones es relevante. Sin embargo entender la metrópoli y la periferia en términos geográficos generales y poco específicos (Estados Unidos o Europa por un lado, países latinoamericanos por el otro) oculta dinámicas mucho más complejas, donde por ejemplo los compositores de estados como Tennessee, Georgia, Alabama, tienen mucho menos capacidad de transformación que compositores en Colombia, o que mientras ciertos sectores de compositores en París pueden afectar enormemente los intereses y valores de la tradición musical, otros compositores en la misma ciudad se encuentran tan marginados como sus pares en Atenas o Caracas.



Karl Marx.

Diferentes estrategias concretas toman lugar para establecer y consolidar la hegemonía de ciertos sectores en la producción musical. Cuatro ejemplos:

- Uno: la aceptación de ciertas manifestaciones artísticas controladas —y usualmente castradas de cualquier potencial político— provenientes de los grupos dominados —por ejemplo el fenómeno de la world music y el world beat. En el mundo culto sucede algo similar. Mientras las músicas de Mariano Etkin son tan sólo parcialmente conocidas en ciertos círculos, la obra de Osvaldo Golijov recibe atención y difusión en los circuitos cosmopolitas de música clásica.
- Dos: el control sobre las tecnologías. Como ya lo ha discutido anteriormente Coriún Aharonián, el costo y acceso a equipos y materiales de trabajo y educativos resultan menores comparativamente para quienes se encuentran en instituciones privilegiadas o en regiones geográficas con mayor poder económico o tasas de conversión favorables. Con esto se controla entre otros que algunos sectores estén adecuadamente retrasados respecto a otros.
- Tres: el discurso de la modernidad es reforzado mediante la celebración de lo

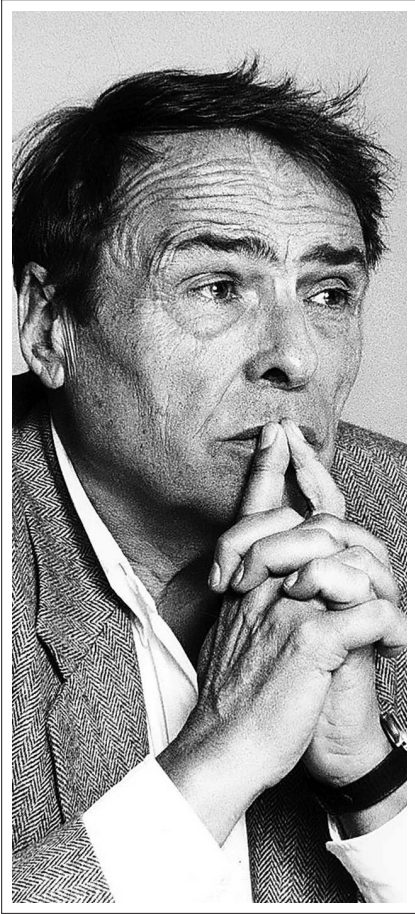
tradicional entre los grupos dominados, y a la vez la celebración de lo moderno entre la facción dominante. Por ejemplo, con la promoción de movimientos de vanguardia que provienen de centros metropolitanos pero no de la periferia. O la importancia que se le da a la innovación en el rock y pop (considerados “modernos”) al contrario de la que se da a la tradición en la música popular latinoamericana.

- Cuatro: las dificultades de intercambios entre los sectores marginalizados. Un excelente ejemplo es dado de nuevo por Aharonián al mostrar las diferencias en el intercambio de productos culturales de los países en las periferias, y la relativa facilidad para obtener aquellos provenientes de los centros metropolitanos.

## **VI. Poder interno y externo dentro de la formación cosmopolita capitalista occidental**

Finalizando, queda implícito en las secciones anteriores, que la formación cosmopolita capitalista occidental está inserta en al menos dos tipos de luchas de poder simultáneamente. La primera involucra la división interna en la clase dominante, donde los intelectuales, dueños de alto capital simbólico y cultural, son dominados por aquellos con capital económico. Incluso el prestigio entre el círculo intelectual depende en parte de los reconocimientos a los dueños del capital económico por medio de becas, patrocinios y mecenazgo. Este acto como concesión sirve a la vez al propósito de mantener las relaciones de poder y proveer un mecanismo de control sobre la facción dominada de tal manera que su producción refuerce el discurso dominante, en este caso en particular aquél de las élites cosmopolitas.

En segundo lugar, la lucha de poder ocurre también en un nivel macro donde la formación capitalista cosmopolita occidental busca dominar e imponerse sobre otras formaciones culturales, en lo que podemos llamar un discurso globalizante. En este discurso se busca naturalizar la expansión capitalista, es decir, que nos hace pensar cuando escuchamos la palabra “global” en un capitalismo basado en el mercado libre, en sus tecnologías, ideas, instituciones y formas de vida. Al implicar una totalidad geográfica (el “globo”), el discurso deja por fuera cualquier expresión alternativa a las que éste promulga. Ese proceso comienza con la primera expansión del imperio Habsburgo en el siglo dieciséis, continúa en el siglo diecinueve con la carrera imperialista liderada por el imperio Británico, y continúa hoy liderado por grupos cosmopolitas transnacionales pero aún asociado con frecuencia geográficamente a Estado Unidos de Norteamérica y a ciertas partes de Europa, aunque esta asociación tiende a ignorar la importancia de grupos de poder en México, Rusia o Arabia Saudita, por ejemplo. El foco en lo geográfico, sin embargo, nos hace



Pierre Bourdieu.

ignorar que estos grupos de poder funcionan bajo lógicas posnacionales, es decir, más allá y sin referirse a la nación. El liderazgo de estos grupos es facilitado y legitimado por las tres grandes instituciones económicas internacionales: el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Organización Mundial de Comercio.<sup>12</sup> Bajo el discurso del globalismo, estas organizaciones continúan buscando imponer los hábitos y pensamientos de un grupo particular, el de los capitalistas cosmopolitas occidentales, bajo el discurso de la globalización. Evidentemente lo que en algún momento fueran fuerzas individuales y regionales, que posteriormente se convirtieran en fuerzas nacionales, han alcanzado en los últimos siglos una conciencia de fuerza transnacional que no tiene fronteras y que está determinada principalmente por la capacidad de generar un discurso, el del globalismo, que naturaliza el discurso cosmopolita como si fuese una realidad para todos los grupos sociales alrededor. Por supuesto, gran parte de ese discurso parte de la academia, que por una parte se ha beneficiado de becas y apoyo de estas organizaciones internacionales, y que por otra vive en su realidad una situación de apariencia global.

Para concluir, entender la situación del compositor o de la compositora latinoamericanos desde los estudios poscoloniales, requiere examinar los supuestos que han sido naturalizados y tomados como verdades, y desbaratar los binarios simplificadores que ocultan la complejidad de las relaciones de poder en el campo de producción cultural. También requiere entender al compositor o compositora latinoamericanos como parte de una facción dominada

<sup>12</sup> James Kurth, "Globalization: Political Aspects", en *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol. 9., eds. Neil J. Smelser y Paul B. Baltes, Amsterdam, Elsevier Science, 2001, p. 6285.

del sector dominado del ala dominante de la sociedad. Esta situación se deriva de un proceso que no necesariamente usa la coerción y una abierta dominancia, sino uno en que los sectores con poder hacen concesiones para lograr la hegemonía. Se hizo antes con las prácticas litúrgicas adaptadas a lenguas nativas en la Latinoamérica del siglo diecisiete o los Grammy latinos hoy en día.

Judith Butler escribe que “el discurso se convierte en opresivo cuando requiere que el sujeto que se expresa, en orden de expresarse, deba participar de los mismos términos opresivos”.<sup>13</sup> Bueno, ya lo dice Masláh en el texto: “Color local sí, puedes ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, melodías indígenas, porque ya sabes eso de ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’. Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica...”<sup>14</sup>

#### TRABAJOS CITADOS

AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Uruguay, OMBU: 1992.

———, “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. *Latin American Music Review* 15 (1994): 189-225.

———, “Rapport: Skandinavien som del af den musikalske 3. verden”. *Dansk Musik Tidsskrift* 1(1995-96): 35-36.

BLACKING, John. “The Biology of Music-Making”. En *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, 301-314. Nueva York, Norton, 1992.

BOHLMAN, Philip. “Ontologies of Music”. En *Rethinking Music*, eds. Nicholas Cook y Mark Everist, 17-34. Nueva York: Oxford University Press, 1999.

BOURDIEU, Pierre “Introduction”. En *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, 1-7. Cambridge, Harvard University Press, 1987.

———, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”. En *The Field of Cultural Production*, 29-73. Nueva York, Columbia University Press, 1993.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990.

GIDDENS, Anthony. “Agency, Structure”. En *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, 49-95. Berkeley: University of California Press, 1979.

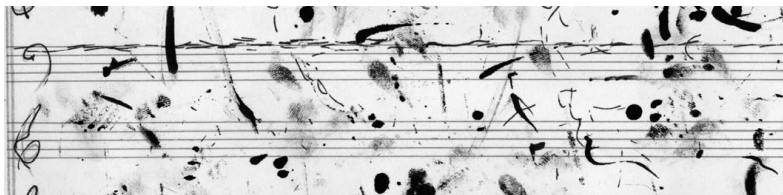
GRAMSCI, Antonio. *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings*, ed. David Forgacs, Nue-

<sup>13</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 116.

<sup>14</sup> Leo Masláh, “Carta a un escritor latinoamericano” en: *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, p. 101.

- va York, Schocken Books, 1988.
- HUDDART, David. *Homi K. Bhabha*. Routledge, Nueva York, 2006.
- KURTH, James. "Globalization: Political Aspects". En *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol. 9., eds. Neil J. Smelser y Paul B. Baltes. Amsterdam, Elsevier Science, 2001.
- MARX, Karl. "The German Ideology: Part 1". En *The Marx-Engels Reader*, ed. Robert Tucker, 110-134. Nueva York, Norton, 1959 [1846].
- Maslíah, Leo. "Carta a un escritor latinoamericano". En: *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, 100-101. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- SAID, Edward. *Orientalism*. Nueva York, Vintage Books, 1978.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorti. "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Gary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago, University of Chicago Press, 2008.

# MAPA SONORO CON 43 FOTOGRAFÍAS. INSTRUMENTA OAXACA 2014



HUGO ROCA JOGLAR

Oaxaca como una íntima guía de sonidos. Trece días. Noviembre de 2014. Contar la historia de las cosas que suenan en INSTRUMENTA. Cosas físicas, como cantinas o una trompeta; cosas abstractas, como indeterminación o desaparecidos.

## MARTES 11

Oaxaca a la hora de la comida. Un taxi. El chofer indignado. “¡Imagínate cuántos genocidios faltan aún por descubrir!” Su voz es extrañísima. Primero potente, luego se apaga; respira y de nuevo arroja otra bocanada de fuertes palabras que rápidamente se desvanecen en la nada. Habla con la estética del fuelle. El tono oscila entre tempestuosa gravedad y afonía. “Desollar y desaparecer a todos estos cabrones de políticos; ¡eso es, chingada madre, lo que tendríamos que hacer!”

## MIÉRCOLES 12

INSTRUMENTA OAXACA no contrata conciertos. Está en las antípodas de un festival. Su planteamiento tiene mucho de renacentista y por lo tanto grandes dosis de locura. Metales, cuerdas, maderas, compositores y guitarras. Jóvenes instrumentistas se perfeccionan bajo la guía de reconocidos solistas. De su encuentro nacen los conciertos. Orquestas de alumnos y maestros. Un estudiante de trompeta y Manu Mellaerts, trompetista de élite (líder del Belgian Brass), son parte del mismo ensamble. Tocan a Mozart uno al lado del otro. El símil pictórico es que una novel surrealista pasara días en el estudio de Pedro Friedeberg y expusieran sus obras en exposición conjunta.



## JUEVES 13

### I

Las 3:34. Estudiantes normalistas encapuchados bloquean Plaza Oaxaca. Toman el cine y el Soriana. Pegan mantas blancas con letras rojas: “#Fue El Estado; vivos se los llevaron, vivos los queremos”. Pintan bardas. Dibujos abstractos. Muchedumbres de cuchillos y dientes. Vientres cicatrizados. Ojos atravesados por espinas de huisache. El comunismo representado (idea de Heberto Castillo) con machete y nopal en vez de hoz y martillo.

### II

Las 8 de la noche en el Teatro Macedonio Alcalá. El cuarteto Brodsky comienza su concierto. Partituras de dos mexicanos vivos.

*Metro Chabacano* de Javier Álvarez. Una estación donde se juntan tres líneas. Por eso el ritmo de la obra es incontenible (mucha gente yendo y viniendo). Sobre el caos hay lirismo, como si el contrabajo buscara individualizar a la gente: preguntarse por su historia (¿hacia dónde va esa viejita?; ese hombre parece preocupado, ¿de dónde viene?). Poco antes del final, el pulso se detiene, duda, y recurre al silencio antes de extinguirse.

*Reflejos de la noche* de Mario Lavista. No hay sonidos reales, armónicos únicamente. Álvaro Mutis la describió como “música limpia de las más imperceptibles huellas”. Es música que traslada a un mundo musical un verso de Villaurrutia (de “Suite del insomnio”) que dice “la noche juega con los ruidos, copiándolos en su espejo de sonidos”.

## VIERNES 14

### I

Thomas Müller-Pering pertenece a la élite de virtuosos de un instrumento triste. Solitario e invariablemente triste. ¡Cómo ha peleado la guitarra en defensa de su derecho a ser de la música clásica voz principal! Es lucha inútil. Autodestructiva. El problema comienza con su propio cuerpo. Delicado. Tan suave. Incapaz de gritar. Todos los instrumentos de la orquesta no tienen más que susurrar para enmudecer a la guitarra. Incluso el estornudo de algún cretino opaca su canto. Claro: está el recurso del micrófono, pero sonorizados pierden honestidad sus sonidos. Ya suenan falsos. A mentiras.

El venerable ciego Joaquín Rodrigo la dignificó como instrumento de concierto (según dijeron quienes le otorgaron el Príncipe de Asturias). Aunque, como remarcó con ácido Andrés Segovia, en *Aranjuez* recurre al recurso de las notas agudísimas para ganar volumen, y así la guitarra suena rara, como si quisiera imitar a la mandolina.

El guitarrista solo con su guitarra muda. ¿Qué le queda? La solución de Thomas ha sido la transcripción. Adapta a su guitarra músicas que originalmente fueron escritas para otros instrumentos. Como hizo con tres canciones de Ravel (*Kaddish*, *Pieza en forma de Habanera* y *Canción española*) para piano y soprano que tocará esta noche en su concierto mexicano adaptadas para guitarra y flauta.

Es un guitarrista obsesionado con Ravel. Admira su música valiente. Música de apariencia. Y al transcribirla a su guitarra, experimenta una sensación amorosa, como si le estuviera escribiendo una carta íntima.

## II

Las 8 otra vez. El concierto de Thomas. Teatro lleno de jóvenes guitarristas que lo idolatran. Toca Albéniz (*Rumores de la Caleta* y *Torre Bermeja*) y cuatro *lieders* de Schubert. Tras el intermedio, vienen las canciones de Ravel. Su guitarra es el piano y una flauta para cantar la parte de soprano. Entonces sale el flautista venezolano Efraín Oscher y roba el espectáculo. Los pasajes más difíciles y hermosos pertenecen a la guitarra. La guitarra enfrenta todos los problemas técnicos. Y Thomas toca impecablemente, incluso demasiado bien. Y sin embargo, la flauta, que sólo canta una melodía sencilla, se lleva los aplausos. Efraín recibe más bravos por tocar cinco minutos que Thomas en las dos horas de SU concierto.

Triste destino el del guitarrista y su guitarra muda.

## SÁBADO 15

¿*En Do!* de Terry Riley (1935). Un hippie hermoso (coleccionista de amapola y hongos) que escribió su obra para cualquier número (y tipo) de instrumentos. Aquí, en el Teatro Macedonio Alcalá, hay 47. Las cuerdas distribuidas en los balcones. Sobre el escenario maderas, alientos, percusiones y el piano. La partitura tiene una certeza: 53 células melódicas numeradas que deben tocarse tal como están escritas. Lo demás es mucho espacio para improvisar: cada músico comienza con la célula que quiere; puede tocar tan rápido o lento como le dé la inspiración (o la gana) y avanzar de acuerdo a un orden aleatorio (4, 50, 18, 48, 1, 25...) o rígido. (23, 24, 25, 26, 27...). También la duración es abierta: 10 minutos o tres horas.

En un balcón del primer piso está Sergio: violista de diecisiete años. Qué duros han sido para él estos días. Llegó con sonatas de Beethoven en el estuche y la convicción de que el intérprete es el fiel representante en la tierra de un compositor muerto. Ahora un vivo lo obliga a improvisar. No acaba de entender por qué. “¿Qué música es ésta que parece incompleta?, ¿qué validez artística tienen estos sonidos carentes de control?” Sergio cumple con su parte, aunque sin convicción y de malas.

En cambio, Catalina se divierte tanto. A pesar de llevar la boquilla del clarinete metida en la boca, es posible notar que sonríe. Ella cree en la música increada, aquélla



Cuarteto Brodsky.

sin destino concreto. Que no tiene por qué sonar siempre igual. Están todos esos compositores muertos de partituras completas. Establecían todos los parámetros. Su necesidad de control era insaciable. Llevaban en el corazón la convicción artística de lo definitivo. Los intérpretes eran meros mensajeros de su pensamiento absoluto. Eso aburre tanto a Catalina. Brahms le gusta: toda esa pasión contenida la transporta a universos místicos. Pero su *Cuarta* siempre va a ser su *Cuarta* y siempre va a sonar como la misma *Cuarta* de Brahms. Es hermosa, es perfecta. El problema para Catalina es su aspecto inflexible. “Esa música antigua es como una escultura: la ves y la disfrutas pero no puedes participar en su proceso de creación y eso me aburre”.

Catalina, como músico, no quiere participar en cosas cerradas. Por eso ama a Riley. Por eso ahora toca su clarinete con el corazón totalmente abierto y entregado. *En Do* para ella es una metáfora del alma. No hay manera de saber hacia dónde irá su sonido o qué aspecto tendrá. Es música hecha con nubes: nunca bajo la misma forma, nunca en el mismo lugar. Su estructura abierta la hace humilde y humana. Humilde porque la figura del compositor cambia; ya no es El Artista que dicta sino un mapa que ofrece los puntos de partida e indica ciertas intenciones. Humana porque no se sabe hacia dónde va o cómo morirá. Muchas personas la están creando en tiempo real; de su conexión (no de la técnica), de su cercanía (no de las horas de ensayo), de que compartan intenciones (no del director de orquesta), depende el éxito o fracaso.

La pieza de Riley en INSTRUMENTA OAXACA es desconcertante. Vívida y abúlica en un mismo instante: El sonido que resulta del choque entre la desgana de Sergio y la pasión de Catalina.

## DOMINGO 16

### I

La madrugada. Fotografías de los estudiantes ¿calcinados? pegadas al cucurucho del helado, en un microondas de 7 Eleven, cubriendo el rojo del semáforo, en un mostrador de abarrotes, en la caja con grasa y tinta del viejo que bolea zapatos, en un balcón entre begonias y azucenas, en los sueños con lluvia de una mujer vieja, en los estadios europeos de fútbol, pegadas a las cajas de pedazos de pollo agridulce, hechas trizas en las bodegas de Zona Maco.

En un edificio frente al Teatro Macedonio Alcalá dos encapuchados colgaron durante la noche una manta blanca con letras negras que reproducen palabras de Efraín Huerta: “Porque la sombra de los malignos es espesa y amarga y hay miedo en los ojos y nadie habla y nadie escribe y nadie quiere saber nada de nada porque el plomo de la mentira cae hirviendo sobre el cuerpo del pueblo perseguido”.

Fotografías de los 43 estudiantes ¿calcinados? en las televisiones de los hoteles de lujo, en los recuerdos de Ravel, en el periódico con que una viejita envuelve las flores, en un cartel tapando la cara de Agustín Lara, rodeando el cuerpo de una



Terry Riley a los ochenta años, foto de: Jean-Pierre Duplan.

trompeta, en una carriola, sobre un cuadro de Toledo, en la mesa de un bar a manera de portavasos para caballitos de tequila, en los tweets españoles del Chicharito, atormentando los sueños de los diputados.

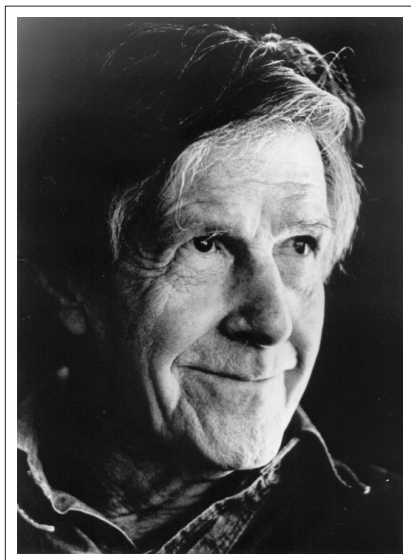
La insistencia (fija, implacable, necia) se convierte en súplica.

## II

Mediodía en una clase. “Será mi cabeza inocente, pero yo no puedo entender tanta maldad; es algo que me rebasa”, dice Paul Cassidy, violista del Brodsky, ante sus alumnos. Pregunta cosas lógicas: “¿cómo pueden quemarse ¡43! cuerpos en tan poco tiempo?; ¿dónde está el presidente?; ¿qué ha dicho el Procurador?” Los estudiantes le responden con estricta verdad de tintes surrealistas: “gasolina, diésel, ácido, llantas, madera, plástico”; “¡en China!”; “¡que está cansado!”

## III

La noche despersonaliza las calles. Sus identidades abandonan el nombre y se expresan con luces, olores y accidentes. Así llega Susana a “La Cucaracha”, por una mezcla aleatoria: comenzó a llover, sonó su celular (no quiso contestar; era su mamá), el agua le dio sed (aunque su intención era irse directo a dormir a casa de



John Cage.

su amiga que le presta el sillón de su sala) y vio la imagen de una cerveza chorreando rodeada de luces rojas de neón.

Está acodada en la barra ante un mezcal 7 Hiervas y cerveza. Su trompeta la tiene apoyada sobre las piernas. Tomó clases con su ídolo: Manu Mellaeerts, líder del Belgian Brass.

Últimamente a Susana le han sucedido cosas extrañas. Se siente partida. Hace dos años abandonó la casa de sus padres para vivir con un hombre que la decepcionó muy rápido. Comparte desde entonces casa sobre Tlalpan, cerca de Metro Chabacano, con cinco amigas. A veces no entiende nada. Accede a tener sexo con un hombre. Piensa: “vamos a buscar juntos un orgasmo, darnos de la mano esa alegría”. Pero el hombre se viene muy rápido dentro de ella y lleno de miedo se aleja; miedo de

su sangre inútil. Y ese hombre que se ha ido derrotado, con su pequeño pene encogido, al día siguiente presume a sus amigos que se cogió a Susana. Así uno tras otro. Y lo que no entiende Susana es por qué tanto dolor, por qué tantas mentiras, por qué tanta desconfianza, por qué es tan complicado ser una mujer.

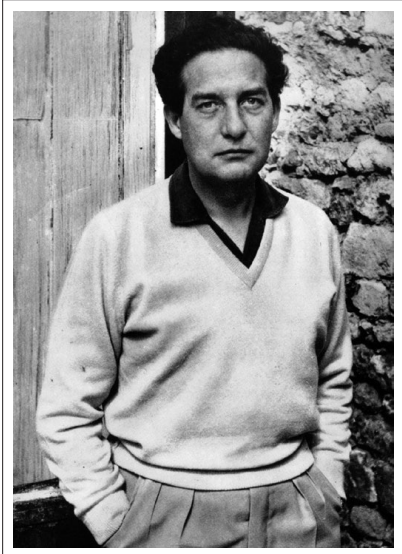
Cuando escuchó, hace unos días, la adaptación que el Belgian Brass hizo de la “Habenera” de la bizetiana *Carmen*, sintió que ahí estaba ella: sin voz humana, con la melodía errática yendo de un metal a otro, carente de sentido, como un pájaro ciego que no da con su árbol y aterrado va del trombón a la tuba, de la trompeta al corno, y no puede encontrar su casa. Susana tiene a su merced las decisiones para regresar a la suya. “Aún estoy viva, pero hay gente que le ha sido calcinado el derecho de regresar a casa”.

LUNES 17

I

Flavio llega 15 minutos antes a su clase. La guitarra en su funda al hombro y una historia bochornosa: Le mearon encima.

Regresó pasada la medianoche a la posada donde por 78 pesos diarios se hospeda cerca del aeropuerto y sintió el chorro ante la puerta. Pensó en lluvia pero era agua demasiado caliente. Escuchó risas contenidas, dos gritos “no mames, ¡no mames!” y carcajadas procaces.



Octavio Paz.

Subió corriendo con ganas de secarse a golpes la ofensa. Sus patadas casi tiran la puerta de los imbéciles. Salieron huéspedes. Lo calmaron. Llegaron el hombre de la recepción y un entrenador de fútbol. Los de adentro eran sus jugadores. Un equipo sub 21 de Guerrero. Flavio amenazó con llamar a la policía. Todo se arregló cuando el que lo meó salió y le pidió perdón. “Pero no me fui a dormir sin el gusto de darle una bofetada bien puesta al muy cabrón”.

Thomas Müller-Pering, su héroe y maestro, no entiende nada. Ve a Flavio y a los jóvenes que lo rodean. Desconfía de sus sonrisas. ¿Cómo interpretarlas si desconoce el significado de las palabras que las provocan y acompañan? Por precaución (¿se estarán burlando de él?, ¿de su flemática figura?, ¿de su ropa negra tan elegante?) adopta un semblante rígido, alemán, impenetrable.

## II

Las madres de los 43 estudiantes ¿calcinados? marchan con fotografías gigantes de cada uno hacia el zócalo de Oaxaca. Salieron del crucero de la Viguera. Los acompañan maestros de la Sección 22 del SNTE y jóvenes normalistas. También encapuchados que lanzan bombas molotov a la sede del PRI. Incendian las puertas. Como las de Palacio Nacional hace una semana. Las puertas son símbolos de seguridad. A alguien protegen. Metáforas de paz que arden en el fuego. Eso a las madres les da igual. Ellas piden a gritos que se los regresen vivos. Mienten. En realidad claman por sus huesos o sus cenizas. La verdadera exigencia de las madres es la de poseer la muerte de sus hijos. Ahí su única esperanza: a que sea suya la muerte de su sangre. Es la única guerra en la que puede creerse.

MARTES 18

## I

El sonido se convierte en materia; desaparecen los instrumentos. El compositor ya no los necesita, como tampoco necesita de un pentagrama. Quiere, por ejemplo, denunciar un genocidio. Hace un siglo su pensamiento musical hubiese tendido hacia fanfarrias con trompetas, redoble de tambores, ráfagas de cornos, des-



peradas huidas en violines y ecos de réquiem en las flautas. Un proceso lento (convertir la imaginación en notas) y retardado (la necesidad de una orquesta ensayada para conocer el resultado) que arroja música de carga abstracta. Hoy sólo tiene que grabar el viento de Ayotzinapa y manipularlo hasta desencajar todos sus parámetros.

## II

9 de la mañana. INSTRUMENTA OAXACA intervino el atrio del templo Santo Domingo para ofrecer una jornada de música electroacústica. No existe en México tradición electroacústica. Utilizar tecnología para hacer música es la excéntrica excepción en el catálogo de los más conocidos compositores nacionales. José Wolffer se puso a buscar estas excentricidades. Jiménez Mabarak, Lavista, Estrada, Álvarez, Rocha, Sigal, Castaños, Sosa, Chapela y Urreta. La historia más inexplorada en la música mexicana suena en un concierto acusmático al aire libre. Bocinas por todas partes. Los sonidos Llegan de atrás, de adelante, de abajo, de arriba y de los lados. Difusión espacial de la música. Sonido convertido en materia sin pausas durante 10 horas y media.

## MIÉRCOLES 19

### I

John Cage (1912-1992) creó música que se produce por sí sola; él no obliga a las notas a seguirlo. *4'33* (1952), su obra más conocida, es un espacio vacío de 4 minutos y 33 segundos (la duración es el único parámetro establecido) cuyo sentido surge en tiempo real, a partir de cualquier sonido que se produzca en el entorno.

Los jóvenes compositores mexicanos visitaron (hacia 1960) curiosos y escépticos estos raros escenarios donde la indeterminación y el azar son los elementos principales. Algunos, como Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), mostraron desdén: “Cage es un compositor cuyas obras siempre deben ir precedidas por una conferencia y la conferencia siempre resulta ser más interesante que la música misma“. Otros, como Julio Estrada (1946), dudas y reserva: “(Cage como compositor) me pareció más indeciso que indeterminista. La indeterminación parecería ser en su caso, no definir las cosas”. E incluso Manuel Enríquez (1926-1994), experimental por naturaleza, en sus obras de mayor arrojo (*Reflexiones, Ambivalencias y su Segundo cuarteto de cuerdas*) se acercó a Cage de maneras controladas, abriendo hacia el azar algunas de sus ideas pero nunca su pensamiento todo.

### II

En el fondo había miedo. ¿Y si Cage estaba en lo cierto?, ¿si en su arte latía el futuro y la historia de la música desaparecía para nacer otra vez en sus horizontes de



silencio llenos con nada más que momentos? Los compositores mexicanos (como casi todos los del mundo) ante el horror de lo desconocido, alabaron al Cage filósofo, citaron al Cage escritor, difundieron al Cage filósofo, pero al Cage artista lo encerraron en una jaula.

### III

Octavio Paz (1914-1998) fue el primer mexicano en liberarlo. En su poema “Lectura de John Cage” (publicado en 1969 en el libro *Ladera Este*) se ofrece en sacrificio a Cage para que los sonidos pasen a través de él (“Dentro de mí los oigo/pasar afuera, / Fuera de mí los veo/pasar conmigo./ Yo soy la circunstancia”) y exista 4’33 (“Soy/una arquitectura de sonidos/ instantáneos/sobre/un espacio que se desintegra”). Paz explora esta nueva forma de articulación sonora como una partitura silenciosa donde no puede existir silencio (“Música no es silencio:/no es decir/ lo que dice el silencio./ es decir/lo que no dice”) y nada tiene por qué tener una forma determinada: “Sol y nieve no son lo mismo:/el sol es nieve y la nieve es nieve/o/el sol no es nieve ni la nieve es nieve/o/John Cage es americano (...) entre el silencio y la música./ el arte y la vida/la nieve y el sol/hay un hombre./ Ese hombre es John Cage/ (committed/to the nothing in between)”.

### IV

A través del poema de Paz, poco a poco se fue perdiendo el miedo al John Cage músico y en febrero de 1976 el Departamento de Música de la UNAM lo invitó por primera vez a México. Tenía 64 años. Viajó acompañado de la pianista Grete Sultan y ofrecieron un concierto en la Biblioteca Benjamin Franklin donde se interpretó su obra *Études Australes* I-VIII (1975). Antes de regresar, en Cuernavaca, Cage y Paz se conocieron.

### V

Inspirados por la visita de Cage, el compositor Mario Lavista y el artista plástico Arnaldo Coen crearon la pieza de música abstracta *Jaula* (1977), para cualquier número de pianos preparados (con tornillos y pedazos de goma y madera entre las cuerdas) e ilimitadas posibilidades de interpretación. La partitura es gráfica y consiste en una serie de cubos concéntricos con puntos plateados colocados en las aristas que representan cuatro notas musicales: Do-La-Sol-Mi (C-A-G-E, en la nomenclatura musical de EU). No hay un parámetro musical específico (aspectos como ritmo, duración o matiz quedan a elección del ejecutante), pero sí la indicación de que el pianista no puede salirse de esas cuatro notas.

## VI

Cage nunca regresó a México. *Jaula* se estrenó en 1977 en la Sala Manuel. M. Ponce pero no fue editada y sólo existen tres copias de la partitura (una la tiene Lavista, la otra la tenía Cage y la última fue robada de un museo en California). Cage está muerto. Ninguna orquesta mexicana de importancia programa sus obras. Encerrado en una jaula. Octavio Paz también está muerto; sobrevive la esperanza de liberación en sus palabras: “La música inventa el silencio, / la arquitectura/ inventa el espacio. /Fábricas de aire. / El silencio es el espacio de la música:/un espacio/ inextenso:/no hay silencio/salvo en la mente./ El silencio es una idea, /la idea fija de la música. /La música no es una idea:/ es movimiento, / sonidos caminando sobre el silencio.”

## VII

INSTRUMENTA OAXACA quiso homenajear a Octavio Paz por su faceta más desconocida: el impulsor de las vanguardias musicales más extrañas, y comisionó al joven compositor Santiago Gutiérrez Bolio nueva música basada en sus poemas que ahora se estrena en el Teatro Macedonio Alcalá.

Tres poemas: *Hermandad*, *Bajo tu clara sombra* y *Silencio*. Una misma dotación: flauta, violín, mezzosoprano y guitarra. Y la fascinación de escuchar cómo las palabras adquieren otra vida en los sonidos, y sin dejar de ser las mismas, en la música se unen para conformar una poética distinta.

## JUEVES 20

Curioso cómo en Oaxaca Porfirio Díaz y Morelos marcan el punto geográfico donde se encuentra la moderna Biblioteca Andrés Henestrosa. Y entre Porfirio y Bravo se escuchan carcajadas en el interior de la cantina Salón de Fama.

Flavio bebe cerveza. Agustín ginebra con quina. Flavio toca el oboe y vendió un Tsuru gris 1994 a 10 mil pesos para poder estar en INSTRUMENTA OAXACA. Paga 75 pesos diarios en un hostel del centro. Comparte cuarto con Agustín, quien toca la guitarra y se endeudó con su hermana para financiarse el viaje y la estancia en Oaxaca.

Los dos son chilangos nacidos en 1993. ¿De qué se reían? Agustín le preguntó a Flavio, “¿te imaginas poder saber qué se decían Robert y Clara Schumann en la intimidad?”, y Flavio respondió: “probablemente discutían sobre a quién le tocaba lavar los trastes esa noche”. Y se ríen de nuevo ahora que lo recuerdan. No es ninguna idea grotesca. Así avanza la existencia: entre experiencias sublimes y golpes de realidad, como una apasionada declaración de amor que debe ser suspendida porque se quema la comida.

Agustín y Flavio. Hoy tienen el día libre. Ayer se emborracharon con mezcal por la noche. Agustín jura que a mitad de la madrugada, mientras caminaba por la



Nacho Toscano.

calle, escuchó cómo las piedras del Fortín se movían. “Un sonido rígido y grave, que parecía continuo y quieto al mismo tiempo”. Mañana continúan con sus clases y piden una más para brindar por la antiquísima música del cerro.

#### VIERNES 21

Ignacio Toscano tiene la manía del agua. Se baña tres veces al día cuando viaja. Es el activista musical (término de Granados Chapa) más importante de los últimos cuarenta años en México. Su inicio fue desastroso. Finales de los sesenta en la UAM Iztapalapa. Contrató al pianista Barajas. Un programa de última vanguardia. Nunca llegó el piano que le quedaron de llevar por la mañana. Salió al escenario por primera vez en su vida para decir: “Tenemos pianista pero no hay piano; el concierto está suspendido. Lo siento mucho”. Es un terrorista imaginativo. Cuando funcionario (dirigió, por ejemplo, el INBA y las compañías nacionales de ópera y danza), sus ideas escandalizaban. Fue él quien montó el *The Rake's Progress* de Stravinski, fue él quien montó la *Aura* de Lavista. Fue él quien por primera vez produjo el pucciniano *Il Trittico*. Fue él quien le dio su primera gran oportunidad a Ramón Vargas con un Fenton en *Falstaff*. Y fue él quien trajo la polémica *Salomé* con Kristine



Leo Brouwer.

Ciesinsky y María Luisa Tamez. Sin embargo, siempre ha preferido a los compositores vivos (de preferencia mexicanos) y a lo largo de su carrera ha comisionado casi doscientas obras. Para realizar, por ejemplo, un homenaje a la coreógrafa Guillermina Bravo, encargó música original para danza a Federico Ibarra, Ana Lara, Marcela Rodríguez, Hebert Vázquez, Ignacio Baca, Jorge Torres, José Luis Castillo, Gabriela Ortiz, Manuel Rocha, Eugenio Toussaint y Mario La-

vista. La idea original (que se estrenaran con coreografía) no pudo concretarse y estas once pequeñas coreografías contemporáneas originales aún esperan ser estrenadas. También Ignacio se hizo famoso por sus ocurrencias. Ahora Ignacio es más feliz que antes. Es suyo todo lo que alguna vez imaginó (escuchando los “Gurrelieder” de Schoenberg en una playa de Guerrero): INSTRUMENTA OAXACA, su creación perfecta. Un mundo musical atípico. Nada en el país se le parece. Lleva un morral blanco lleno de folletos con la programación. Le reparte uno a cada amigo que se cruza en su camino. “No hay luz como la de Oaxaca”, dice Ignacio y señala el cielo, las nubes, la atmósfera lechosa de la tarde, “estoy seguro que es por esta luz que de Oaxaca salen tantos pintores”.

## SÁBADO 22

¡Música de estreno! Doce compositores jóvenes tomaron un taller con Javier Álvarez. Diez días de perfeccionar una obra que hoy por primera vez en público suena. El Centro Cultural San Pablo está lleno. Qué variedad de lenguajes, cuántas búsquedas distintas. En verdad: el compositor hoy nace en la incertidumbre. A su disposición tiene interminables mundos. ¿Hacia cuál ir?, ¿cómo decidir el lenguaje? El oficio de crear música se ha vuelto laberíntico y frustrante. Qué fácil hubiera sido para estos jóvenes nacer en cualquier momento de los siglos XVII, XVIII o XIX. La tonalidad sería su dogma y bajo el reino de la melodía compondrían sin dudas, con la certeza de estar bajo el camino correcto. Ahora nada está claro, no hay fórmulas ni certezas; únicamente una inmensidad informe e inabarcable.

Sólo hay una mujer entre estos jóvenes compositores: Dora Vera. Alumna de Víctor Rasgado. Su obra se llama *Ambivalencias*. Explora los contrastes en estados

de ánimo a partir del serialismo. Utiliza recursos técnicos de extensión. Notas y acordes cortantes que se enfrentan a sonoridades livianas de trémolos y armónicos. Aquí y allá, gestos solitarios.

—Dora, ¿por qué haces música?

—Compongo porque me gusta expresar ideas musicales que proyecten emociones, estados o conceptos, al igual que un pintor hace con un cuadro o un escritor con un poema. Me siento muy bien cuando termino una composición, y cuando es interpretada es una alegría mayor. La composición es para mí algo muy gratificante aunque el proceso sea muchas veces arduo y complejo.

Mateo Barreiro es otro de los talleristas. *Ying-yang* su obra. Le gusta partir de elementos narrativos en su música. Tiene una obsesión: los ruidos de México. Una de sus piezas pasadas, por ejemplo, usa sonidos del carrito de los camotes. Le fascina que en la música contemporánea nada esté establecido y todo el tiempo tengan que tomarse decisiones. ¿Ser o no ser repetitivo?, ¿plantear algo irregular o predecible?

—Mateo, ¿por qué haces música?

—Hago música porque no podía vivir sin entender de qué se trataba, y cómo funcionaba. Desde chico he querido entender el funcionamiento de la música, y ahora que he estudiado, puedo decir que lo hago por gusto, y como forma de vida, ya que es una de las cosas que mejor se me dan. Por suerte. Así decidí ser congruente con eso, y ser músico. Aunque es una ocupación difícil por tener que lidiar con el mercado en el arte.

DOMINGO 23

I

Mediodía en el Macedonio Alcalá. El concierto de clausura. Iván López Reinoso (va a cumplir veinticinco pero si lo ves de ciertos perfiles parece de cuarenta) al frente de la orquesta INSTRUMENTA OAXACA, conformada por alumnos y maestros.

Comienza ¿con la sinfonía 25 de Mozart?; música de fiesta infantil para divertir a los niños que están en el teatro. Luego el encuentro definitivo, que ocurre en la India, entre Octavio Paz y Mario Lavista: “Hacia el comienzo”.

Extraordinario capítulo de la música vocal mexicana. Sonidos y poesía palpitan en hermandad vigorosa. Los versos exploran el vaivén entre vacuidad y unidad que determina la esencia vital en la India. Las notas sólo toman aires de esa esencia. El suyo es un trazo de ambientes. Los insinúa: ¿cuál es el orden subterráneo de la vida cotidiana?, ¿el erotismo puede ser el vehículo más eficaz para acercar el alma humana hacia lo divino?, y ahí los deja: flotando inacabados.

Luego todo termina en el cubano Leo Brouwer. Su concierto *De Toronto* (1988), el cuarto que ha escrito para guitarra y orquesta. De su época neorromántica (término que denomina a un compositor atormentado en el redescubrimiento de su estilo), en la que Brouwer quería evocar eras decimonónicas europeas. Pero evocarlas desde raíces latinoamericanas. Y en su búsqueda creó cosas increíbles, como contrapuntismo barroco desde texturas polirrítmicas de origen africano. Protagoniza esta integración la guitarra. Instrumento mestizo (amerindio, europeo y africano en la misma medida) cuya sangre lleva los sonidos de todas sus vidas anteriores: flautas, timbales, vihuelas, arpas y tambores.

Brouwer es compositor de abstracciones. Nunca toma arquetipos. El son, por ejemplo, en él es una esencia y cuando la lleva a la música de esa manera suena: como una forma de pensamiento. Quiere que su música siembre ideas y sensaciones. *De Toronto* es su obra maestra. Justifica su existencia como compositor. Se enfrenta a la Historia de la Música, con todos esos grandes maestros barrocos, clásicos, románticos y modernos, y pasa la prueba. Sobrevive la guerra abrumadora contra los favoritos de las épocas prósperas. Es música viva de un hombre vivo que suena en salas de conciertos rodeadas de muertos. El mérito de Brouwer es haber demostrado que algo definido, como una guitarra, puede ser, sin jamás haber cambiado, dos cosas distintas: “Mariposa/que se posa:/ hojas secas. / Hojas secas/ que se elevan:/ mariposa”, como lo dice el poema (“Hika”) que Alberto Blanco le dedica.

## II

Este mapa sonoro aquí termina. Que los días vayan de negro, con mayúsculas, escritos en letra manuscrita y menuda. Su presencia en este mapa sonoro es sutil pero implacable. Representa el destino. Tiempo ganado y tiempo perdido.

Las 6 de la tarde. Entre García Virgil y Morelos un hombre mutilado canta. Le falta la mitad del brazo derecho. Acaba en un muñón vendado a la altura del codo. Con la izquierda agarra el micrófono. Dedos gruesos, dedos largos. La cabeza gacha. Una pequeña joroba. Los ojos cerrados apuntan al piso. Contemplación rígida. Canto feroz. “Yo soy feliz contigo o sin ti”. Un grito de lucha. De lucha solitaria. La de alguien que se arrastra al límite de sus fuerzas. De lucha terrible. Ésa que el humano tiende a librar en un matar o morir al lado de una botella. “Yo soy feliz contigo o sin ti”. Un canto de mezcal que no tiene salidas.

Muy cerca de ahí, sobre Morelos, frente al Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, otro hombre sentado (treinta años; playera antigua de ese Cruz Azul de Carlos Hermosillo) sopla una melodía triste y larga de su trompeta brillante y maltrecha; con la otra mano golpea un tambor y su hijito, de pie a su lado, hace sonar un raspador con un palo de balero. Completamente fuera de ritmo. Pero sonrío, y es muy dulce su sonrisa.

# ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SINFONÍA OP. 21 DE WEBERN



MARIO STERN

En un número bastante anterior de esta revista (*Pauta* 65, de 1998), se analizó el segundo movimiento de la Sinfonía de Anton Webern. Después de años de búsqueda, y con la ayuda de algunos alumnos de la clase de Teoría y Análisis musical VIII, de la Escuela Nacional de Música de la UNAM,<sup>1</sup> ofrezco aquí un análisis del primer movimiento de dicha obra. Este movimiento consta de dos partes que se repiten. Ya este hecho nos remite a la “forma sonata”. Lo sorprendente es que Webern integra esta forma con la técnica dodecafónica (de hecho, ésta es su primera obra en la que utiliza consecuentemente dicha técnica). Walter Kolneder (Kolneder, 1968, p. 115) nos da la serie en la que está basada la obra:



Hay dos hechos por destacar en esta serie: el tritono, justo a la mitad de la misma, y que la segunda parte de la serie, leída de atrás para adelante, es su retrógrado al tritono. m

<sup>1</sup> Agradezco especialmente a Artemio Martínez, que me hizo darme cuenta de que Webern utiliza las cuatro versiones de la serie simultáneamente, y a Juan Carlos Ponce, que en su análisis indicó claramente el principio de cada una de las partes de la “forma sonata”.

René Leibowitz (Leibowitz, 1970, pp. 212-13) nos muestra claramente el doble canon del principio de la obra y su distribución rítmica e instrumental.

La primera parte del movimiento, que se repite, consiste en la “exposición” del material. Se puede pensar en dos “grupos temáticos”, retomando los términos de la “forma sonata” clásica, sólo que Webern, en lugar de tonalidades, utiliza diferentes presentaciones de la serie: para el “primer grupo temático” utiliza el original (o) y

1

The image shows a musical score for the first group of themes. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/2 time. The first measure has a whole rest in both staves. The second measure has a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass. The third measure has a half note A4 in the treble and a half note A3 in the bass. The fourth measure has a half note B4 in the treble and a half note B3 in the bass. The fifth measure has a half note C5 in the treble and a half note C4 in the bass. The sixth measure has a half note D5 in the treble and a half note D4 in the bass. The seventh measure has a half note E5 in the treble and a half note E4 in the bass. The eighth measure has a half note F5 in the treble and a half note F4 in the bass. The ninth measure has a half note G5 in the treble and a half note G4 in the bass. The tenth measure has a half note A5 in the treble and a half note A4 in the bass. The eleventh measure has a half note B5 in the treble and a half note B4 in the bass. The twelfth measure has a half note C6 in the treble and a half note C5 in the bass. The thirteenth measure has a half note D6 in the treble and a half note D5 in the bass. The fourteenth measure has a half note E6 in the treble and a half note E5 in the bass. The fifteenth measure has a half note F6 in the treble and a half note F5 in the bass. The sixteenth measure has a half note G6 in the treble and a half note G5 in the bass. The seventeenth measure has a half note A6 in the treble and a half note A5 in the bass. The eighteenth measure has a half note B6 in the treble and a half note B5 in the bass. The nineteenth measure has a half note C7 in the treble and a half note C6 in the bass. The twentieth measure has a half note D7 in the treble and a half note D6 in the bass. The dynamics are marked with *p* in the second and fourth measures.

la inversión (i) no transpuestos, tocados por los dos cuernos, y el retrógrado dos semitonos más abajo ( $r - 2$ ) y el retrógrado de la inversión dos semitonos más arriba ( $ri + 2$ ), tocados por el arpa, el cello y la viola:

2

The image shows a musical score for the second group of themes. It consists of three staves: Harp (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The music is in 2/2 time. The Harp staff has a whole rest in the first measure, a half note G4 in the second, a half note A4 in the third, a half note B4 in the fourth, a half note C5 in the fifth, a half note D5 in the sixth, a half note E5 in the seventh, a half note F5 in the eighth, a half note G5 in the ninth, a half note A5 in the tenth, a half note B5 in the eleventh, and a half note C6 in the twelfth. The Viola staff has a whole rest in the first measure, a half note G4 in the second, a half note A4 in the third, a half note B4 in the fourth, a half note C5 in the fifth, a half note D5 in the sixth, a half note E5 in the seventh, a half note F5 in the eighth, a half note G5 in the ninth, a half note A5 in the tenth, a half note B5 in the eleventh, and a half note C6 in the twelfth. The Cello staff has a whole rest in the first measure, a half note G4 in the second, a half note A4 in the third, a half note B4 in the fourth, a half note C5 in the fifth, a half note D5 in the sixth, a half note E5 in the seventh, a half note F5 in the eighth, a half note G5 in the ninth, a half note A5 in the tenth, a half note B5 in the eleventh, and a half note C6 in the twelfth. The dynamics are marked with *p* in the second measure of the Harp staff, *pizz.* in the second and fourth measures of the Viola staff, and *mp* in the fourth measure of the Cello staff.

Para el “segundo grupo temático” utiliza las mismas versiones de la serie, pero empezando en la quinta nota de cada versión y utilizando la transposición +5 en el original y -5 en la inversión, resultando que la quinta nota de éstas corresponde a la primera nota de la presentación en el “primer grupo temático”; además utiliza, también desde la quinta nota, el retrógrado -2 y el retrógrado de la inversión.



18                      pizz.                      arco

Viola

Violoncello

22                      pizz.                      arco

Violin I

Cello

Quizá todo eso se vea más claro con los esquemas de alturas:

"Primer grupo temático"                      "Segundo grupo temático"

original                      original 5 + 5

3                      inversión                      inversión 5 - 5

5                      retrógrado -2                      retrógrado 5 - 2


7                      retrógrado de la inversión +2                      retrógrado de la inversión 5 + 2

Toda esta parte suena escueta y contrapuntística, y produce una sensación de intrincada fluidez, como puede producir mucha música renacentista e incluso obras del mismo Bach.

Al final de esta parte hay un pasaje muy característico del clarinete, con una nota larga en *crescendo* y dos notas cortas en *diminuendo*. Aquí comienza el “desarrollo”, en el que Webern utiliza las cuatro versiones de la serie transpuestas a+1.

25

Clarinet in B $\flat$   
(sonidos reales)



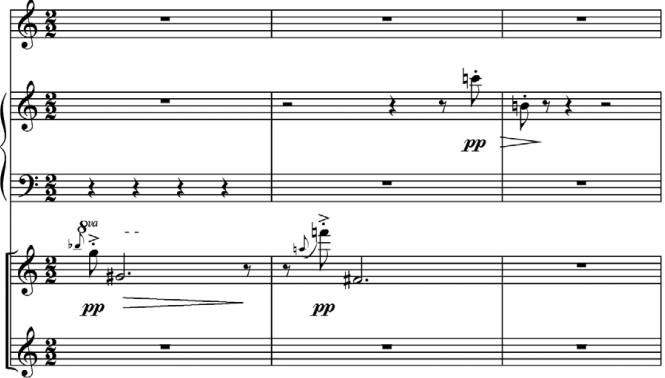
pp

Clarinet in B $\flat$

Harp

Violin I

Violin II



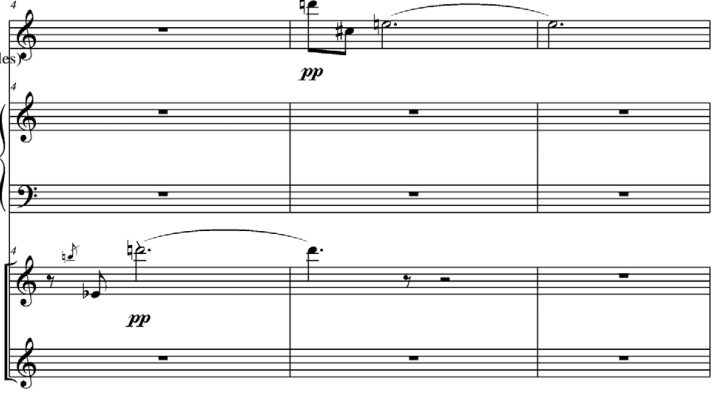
pp

B $\flat$  Cl.  
notas reales

Hp.

Vln. I

Vln. II



pp

En la “recapitulación” comienza la viola y contesta el violín 1°. Para el otro canon comienza el arpa en las dos versiones (ri y r) , pero en ri sigue el violín 2° y en r el clarinete:

43

Clarinet in B $\flat$

Harp

Violin II

*pp*

*ppp*

*p*

*solo*

*dim.*

8<sup>va</sup>

Por último, en el “segundo grupo temático” de la “recapitulación”, el original está comenzado por la viola, seguido por el violín 2°, y luego por el clarinete bajo,

56

Bass Clarinet

Violin II

Viola

*p*

y la inversión por el clarinete bajo, la viola, el corno y el violín 2°.

56

Bass Clarinet

Horn in F

Violin II

Viola

B. Cl.

Hn.

Vln. II

Vla.

*f*

*fp*

con sord.

*pp*

solo con sord.

*fp*

El último canon está construido con las versiones ri 3 +2 (violín 1º) y r 3 - 2 (violín 2º-viola):

61

Violin I

Violin II

Viola

con sord. solo

*pp*

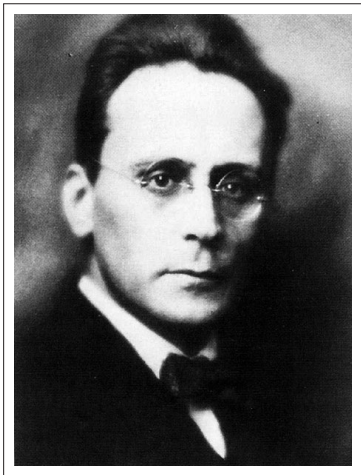
*p*

con sord. solo

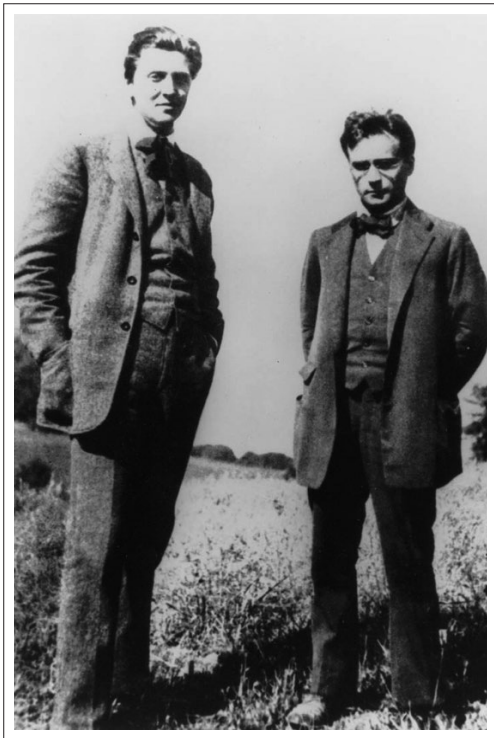
*pp*

con sord. solo

*p*



Anton Webern.



Alban Berg y Anton Webern.

Como se puede ver, cada sección comienza con un ritmo diferente, lo cual es testimonio de la variedad de la obra y de la identidad de cada parte creada por Webern.

### **Bibliografía**

- KOLNEDER, Walter, *Anton Webern, an Introduction to his Works*, Londres, Faber and Faber, 1968.  
LEIBOWITZ, René, *Schoenberg and his School*, Nueva York, Da Capo Press, 1970.  
STERN, Mario, "Interpretación de algunos rasgos musicales distintivos en Webern. Segundo movimiento de la Sinfonía op. 21", México, *Pauta* 65, enero-marzo de 1998.

\* Agradezco la ayuda en la edición de este artículo a Jorge Sandoval, del Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

# NOTAS SIN MÚSICA



EDUCADOR INCANSABLE\*

Por Juan Carlos Talavera

*El músico y compositor falleció la noche de este miércoles en su casa de la ciudad de México; en junio del año pasado recibió la Medalla Bellas Artes por ser el “mejor pedagogo musical del país”.*

El músico, compositor y pedagogo César Tort Orozopeza (Puebla, septiembre 4 de 1925-septiembre 23 de 2015) falleció la noche de este miércoles en su casa de la ciudad de México, víctima de un cáncer hepático que padecía desde hace varios meses, en compañía de su esposa Silvia Ortega, con quien vivió casi sesenta años, y de sus seis hijos: Germán, Genoveva, Paulo, César, Corina y Silvia.

El funeral fue realizado ayer en la capilla A del crematorio Félix Cuevas en compañía de su familia, donde sus familiares anunciaron que tanto la Facultad de Música de la UNAM como el Conservatorio Nacional de Música le dedicarán sendos homenajes póstumos. También se hará

\*Texto publicado originalmente en el diario *Excélsior* el 25 de septiembre de 2015.

la reedición de sus trece libros de inducción a la música, mientras que las cenizas del incansable compositor reposarán en una capilla al sur de la ciudad.

“Mi padre continuó su trabajo como compositor hasta hace tres semanas. Aquel día incluso le tomé algunas fotografías y fue la última vez que se sentó a escribir para terminar su oratorio dedicado a Fray Bartolomé de las Casas, dividido en cinco números que le llevó veinte años de trabajo”, reveló Germán Tort a *Excélsior*.

Si bien el creador del Método Tort dedicó la mayor parte de su tiempo a la enseñanza y composición de piezas para que los niños aprendieran a tocar música de una forma natural, siempre le dedicaba un tiempo a perfeccionar esta obra que seguramente podrá ser considerada su obra maestra.

“Él pensaba que Bartolomé de las Casas había sido un gran pensador en la historia del mundo, porque fue el primero que luchó por la igualdad de los seres humanos. Para él fue un personaje trascendental en la vida de América al que no se le daba su lugar, ya que fue el primero en hablar de la igualdad”, detalló.

Así que con la pérdida de César Tort se nos fue el precursor, el pionero de la educación musical en México, pues hasta principios de los años



César Tort

cincuenta, nadie había llevado a cabo lo que él hizo en el ámbito de la música.

“Y no lo digo porque sea mi padre. Así lo han dicho los pedagogos internacionales. Él fue quien creó, editó y llevó a cabo un método para la enseñanza de la música desde la infancia, momento en el que hasta entonces nadie hablaba de educar musicalmente al niño”, detalló.

Sin embargo, reconoció que pese a los esfuerzos de llevar este modelo a las aulas, ninguna autoridad quiso escucharlo. “La SEP nunca le hizo caso porque había muchos intereses de transnacionales que se metieron y que mi papá los denunció y desafió. Ése fue su pecado”.

Esto hizo que en 1974 fundara lo que hoy es el Instituto Artene, así como el ciclo infantil en la actual Facultad de Música de la UNAM y en el Conservatorio. “Pero además de esto, es muy curioso que hoy muchas autoridades en material musical hayan sido alumnos de César Tort”.

Su legado comenzó a principios del siglo pasado, cuando se percató de que era necesario tomar las raíces folclóricas de México para crear un método musical para educar a su población infantil.

“Entonces se dio cuenta de que los europeos en los años treinta y cuarenta del siglo pasado habían tomado sus raíces folclóricas para hacer métodos y educar a su población, mientras que en México se intentaba importar tradiciones de

otros países. Pero él nos recordó que México es un país muy rico en tradiciones musicales y folclóricas ¿por qué tendríamos que importar si tenemos las nuestras?”

Para lograrlo, César Tort retomó el uso del huéhuetl y lo adaptó para el uso de los pequeños, el teponaztle que en esa época sólo se conocían en los museos del país, así como la marimba, el arpa, el metalófono, xilófonos, entre otros instrumentos didácticos.

Por desgracia, “México sigue siendo un país muy pobre en educación musical, donde hay muy pocos maestros de educación musical o la mayoría ni siquiera están bien formados. Lo bueno es que mi padre no sólo creó una escuela sino que ya hay muchas gentes influenciadas por él”, reconoció Germán.

### **Hombre tenaz**

Por su parte, la cantante y académica Genoveva Tort destacó que la mayor parte de la vida de César Tort —amigo de Julio Scherer y de Vicente Leñero— la dedicó a la enseñanza de la música para niños. “Él fue de ideas muy firmes y nunca dejó de creer en la identidad del mexicano, pues a menudo aseguraba que era necesario buscarnos y reinventarnos”.

“Él creyó firmemente en eso, añadió, y a pesar de las críticas tan fuertes que enfrentó dentro del medio, considero que mucha gente no lo entendía”. Pero en esencia destacaría la creación de su método de enseñanza, “el cual nació con la idea de que la música sea parte de nuestra vida interior, de nuestra vida emocional, afectiva e intelectual”.

Quizá su mayor virtud fue la tenacidad, agregó, pues desde que lo conoció le escuchó hablar sobre los mismos temas. “Yo le escuché decir eso y antes de irse dijo lo mismo, que la música era para todos, que debíamos buscar nuestra identidad y conocer mejor el país”.

De acuerdo con su biografía, César Tort es originario de la ciudad de Puebla, realizó sus estudios musicales entre 1946 y 1948 con los maestros Ramón Serratos, Pedro Michaca y Juan de Tercero, estudió contrapunto, armonía y composición en Madrid, España, y hacia 1956 llevó a

cabo estudios de composición con Bernal Jiménez y Romano Picutti en Morelia, Michoacán.

Durante los años sesenta realizó estudios de orquestación y formas musicales con Aarón Coplan y Luciano Berio en el Berkshire Music Center de Massachusetts. En 1967, Tort ingresó a la UNAM como investigador de tiempo completo en el campo de pedagogía musical infantil, donde dio forma al Método de Educación Musical Infantil que lleva su nombre.

Dicho método está basado en la lírica infantil y en ciertas tradiciones del folclor de México. Es autor de poco más de quinientas obras musicales para niños y de la adaptación de instrumentos de origen precolombino.

## LIBROS

### EL MELÓMANO INCURABLE

**Mario Lavista**

*Al Dr. Adolfo Martínez Palomo*

Le agradezco muy complidamente al Dr. Adolfo Martínez Palomo el haberme invitado a presentar su libro *Músicos y medicina*.<sup>1</sup> Pero antes de comentar el libro debo decir que una de las cosas que más disfruto, además de escuchar música, es hablar de ella y leer lo más que pueda sobre los músicos que la hacen, sean compositores o intérpretes.

Estarán de acuerdo en que es un placer escuchar a Alfred Brendel tocar música de Schubert o de Liszt, y lo es igualmente leer sus ensayos sobre estos compositores; o escuchar, siempre con asombro, las grabaciones de Wilhelm Furtwängler dirigiendo las sinfonías de Beethoven, y leer después sus amplios y brillantes textos sobre la música de este autor; o frecuentar a Rubinstein

<sup>1</sup> Texto leído el 3 septiembre de 2015 en la presentación del libro de Adolfo Martínez Palomo, *Músicos y medicina* (El Colegio de México/UNAM/Cinvestav, 2015) con la participación del autor, el historiador Javier García-diago y el director de escena Sergio Vela, El Colegio Nacional, México, D.F.

tocando la música de Chopin al tiempo que uno recorre sus formidables *Memorias*.

(Abro aquí un paréntesis para comentar brevemente una de las entradas en sus *Memorias* que tiene relación con las historias clínicas de los compositores. En este caso se trata de una mínima parte de la historia clínica secreta de Igor Stravinski, la cual conocemos debido a la imprudencia y falta de discreción de Rubinstein. Sin duda, al contársela a ustedes estoy siendo igual de imprudente y falto de discreción. En ella Rubinstein habla de una secreta dolencia de Igor Stravinski y de cómo pudo aliviarse. Relata que en una ocasión se reunió en París con su amigo Igor Stravinski, a la sazón de treinta y dos o treinta y tres años. Lo encontró sumamente deprimido y le preguntó qué es lo que le pasaba. Stravinski le confesó con una enorme tristeza que tenía ya dos o tres semanas sufriendo de una pérdida total de energía sexual y que no sabía qué hacer. Rubinstein le dijo que él tenía la solución y que le hiciera caso, pues en última instancia, no tenía nada que perder. El triste y deprimido Stravinski estuvo de acuerdo y salieron los dos rumbo a una exclusiva residencia en la avenida de los Campos Elíseos. Fueron recibidos por la elegante dueña de la casa, que conocía muy bien a Rubinstein. Éste le contó de la dolencia que tenía su amigo y la dueña se llevó al amigo al piso superior. Al cabo de algún tiempo, Stravinski bajó a la sala en donde le esperaba Rubinstein, y con una cara sonriente y llena de sol le dijo: *Mon ami, cette dame est génial*, “Amigo mío, esta dama es genial”. Hasta aquí Rubinstein y sus indiscretas *Memorias*).

Recuerdo haber leído de niño las biografías de Bach y de Schubert en una edición especial para niños llena de ilustraciones. Supe entonces que Bach recorría a pie grandes distancias para ir a escuchar al célebre Buxtehude tocar el órgano, y que murió ciego; y que Schubert era tan pobre que escribía música hasta en las servilletas de los cafés de Viena, y que murió a los treinta y un años, nunca supe de qué.

Hay, claro está, estupendas biografías que son fundamentales para un profundo conocimiento del compositor y de su música. Señalo la de Mozart de Jean y Brigitte Massin; una vida de Bach



# MÚSICOS Y MEDICINA

HISTORIAS CLÍNICAS DE GRANDES COMPOSITORES  
— ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO —

BACH  
HAYDN  
MOZART  
BEETHOVEN  
ROSSINI  
SCHUBERT  
BELLINI  
CHOPIN  
SCHUMANN  
WAGNER  
VERDI  
CHAIKOVSKI

EL COLEGIO DE MÉDICO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE ESTUDIOS AVANZADOS

de Peter Williams basada en el obituario de Carl Philipp Emanuel Bach; un Stravinski del compositor y teórico rumano-francés André Boucourechliev; los dos volúmenes sobre Debussy de Edward Lockspeiser; y de Wagner yo recomendaría leer los *Diarios* de Cosima Wagner.

(Abro otro paréntesis para comentar que algunas de estas vidas han sido objeto de sendas películas, la más de las veces poco afortunadas, y en ocasiones francamente chuscas. En mi adolescencia vi la vida de Chopin, creo que la película se llamaba *Melodía inmortal*, protagonizada por un fornido pero tuberculoso Cornel Wilde quien, literalmente, escupía sangre sobre el teclado mientras tocaba una de sus mazurcas en un concierto de beneficencia para ayudar a la causa nacionalista polaca; también vi la vida de Georges Gershwin, el filme se llamaba *Rapsodia en azul*, en la que el guionista y el director, cuyos nombres no recuerdo, se la pasan toda la película tratando de ocultar la homosexualidad del compositor y hasta una novia le inventan. Supe por la película que Gershwin murió a los treinta y seis años de un tumor, pero nunca me enteré de qué fue el tumor).

En fin, la filmografía en estos asuntos musicales es amplia, y la bibliografía inagotable, es por ello sorprendente, por decir lo menos, encontrarse con un libro como el del Dr. Martínez Palomo que repasa la vida artística a la vez que la historia clínica de varios compositores.

A su gusto y a su amor por la música y sus circunstancias, Martínez Palomo añade una personal mirada científica sobre los músicos que él admira y frecuenta. Para todos aquellos que anhelamos y disfrutamos enormemente conocer lo más que se pueda la vida de los músicos, los textos de Martínez Palomo nos ofrecen y nos muestran un camino biográfico rara vez recorrido y contemplado con cierta amplitud en las biografías convencionales.

Se trata de ensayos, escritos con una pluma ágil y amena, que recorren la vida personal y musical de doce compositores, ya fijos en el repertorio tradicional, desde la perspectiva de su cuerpo. A Martínez Palomo le interesa no sólo escuchar su música, sino hurgar en su biografía hasta llegar al cuerpo mismo de cada uno de ellos, a su intensidad y movilidad, y a su finitud también.

En ocasiones, como sucede con Chopin, se trata de un cuerpo frágil y enfermizo, casi volátil, cuya condición bien pudo haber tenido una influencia nada desdeñable en el tipo de imaginación y fantasía de este autor. En algún lado la escritora George Sand, su amante, escribió que Chopin “con su cuerpo mortalmente enfermizo hizo música con olor a paraíso”.

Está, asimismo, el caso de Wagner, con un cuerpo constantemente enfermo, en oposición a Verdi, su exacto contemporáneo, que gozó siempre de una excelente salud. Mientras que Wagner sufrió frecuentemente de alteración intestinal, padecimiento de la piel y lesiones del corazón, la historia médica de Verdi fue, en palabras de Martínez Palomo, desoladoramente árida. De él se puede decir con absoluta certeza que murió en perfecto estado de salud. Fue hasta el final de su vida un hombre eminentemente sano, y esto le permitió vivir hasta los ochenta y ocho años. Verdi pertenece a ese honroso linaje de lo que yo llamo “viejos prodigios”.

A una edad muy avanzada tuvo la energía suficiente para escribir dos obras maestras: *Otelo* y *Falstaff*, además de sus hermosas piezas sacras.

Siempre nos sorprende la existencia de un niño prodigio como Mozart en la música o Fisher en el ajedrez, pero es igualmente asombroso la presencia de un viejo prodigio como Verdi o Stravinski, o el húngaro Gyorgy Kurtág que está a punto de cumplir noventa años y se encuentra en plena actividad.

Sabemos que hay en México una tradición importante de escritores que han abordado temas y asuntos musicales, escritores para quienes la música es el centro de una reflexión sobre el hombre y el mundo. Salvador Novo, Antonio Alatorre, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Eduardo Lizalde, Ernesto de la Peña, Alberto Blanco, Luis Ignacio Helguera, Luigi Amara, Vladimiro Rivas Iturralde, Eusebio Ruvalcaba y otros pocos más pertenecen a tan noble tradición.

Pues bien, no creo exagerado aseverar que el Dr. Adolfo Martínez Palomo, sin ser él mismo escritor o poeta, forma parte de tan honroso linaje. Se trata de una pasión por la música que rebasa el mero placer de la escucha y se resuelve en sus estupendas historias clínicas.

No me cabe la menor duda de que para Martínez Palomo, la música —como escribe Vargas Llosa a propósito de la literatura— es, ha sido y seguirá siendo uno de esos denominadores comunes de la experiencia humana gracias al cual los seres vivientes se reconocen y dialogan.

Bien sabemos que después de escuchar música no hay nada mejor que hablar de ella. Pues bien, el libro que nos ha convocado esta noche resulta ser un interlocutor ideal para dialogar: es inteligente, ameno y lo sabe todo. No me resta sino recomendar entusiastamente su lectura y felicitar a su autor, el Dr. Adolfo Martínez Palomo, quien por cierto sufre de una severa e incurable dolencia llamada melomanía.

## SOLANA CON LA MÚSICA POR DENTRO

### Edgar Aguilar

Con motivo del centenario de Rafael Solana (Veracruz, 1915-ciudad de México, 1992), la Universidad Veracruzana ha sacado recientemente una nueva edición de algunos de los cuentos

más deleitables del autor veracruzano, aunque cosmopolita en su recorrido por el mundo y universal en sus múltiples creaciones, aún por redescubrir.

Edición que quiere parecerse a la publicada originalmente por la editorial Géminis en 1943, *La música por dentro*, pero de igual forma distinta y particular. Así, el presente volumen se compone de ocho cuentos, de los cuales cinco, a saber, “La trompeta”, “El concierto”, “La décima”, “El director” y “El oficleído” son los relativos al noble arte de Orfeo, y que son los que abordaremos. Y como la selección —así como el prólogo— a cargo de Claudio R. Delgado, estudioso de la obra de Solana, obedece a “una primera aproximación a este autor por parte de las actuales generaciones”, nos atrevemos por lo tanto a decir que el antólogo halló, quizá sin proponérselo, una suerte de *leitmotiv* en los registros textuales de los ingeniosos y espléndidamente narrados cuentos de Solana.

De este modo, la suplantación, la usurpación o falsificación operan como temas recurrentes en *La trompeta y otros cuentos*. En “La trompeta”, asistimos a un día de solaz en casa del distinguido director de orquesta Charles Claves (léase Carlos Chávez). Entre su colección de instrumentos primitivos, dará de pronto con una trompeta de bronce, comprada en Palestina. La tocará “encendidamente” y aparecerá en el jardín Beethoven. El genio de Bonn confundirá el estruendo que produce la vetusta trompeta con el llamado al Juicio Final, cuando en realidad Charles Claves, en un arrebatado o delirio lírico, invocaba al hosco compositor. Este texto, sin embargo, no es precisamente el mejor de la serie.

“El concierto” es un hermoso cuento que nos recuerda los cuentos circulares de O’Henry. A raíz del “enamoramiento” de las ediciones de los Preludios de Chopin y el *Concerto* para piano y orquesta número 4 de Beethoven, exhibidas por separado (una frente a la otra) en dos escaparates en La rue du Port Royal, en el Barrio Latino de París, un profesor italiano, Andrea Sanguigno, y una joven estudiante colombiana, Celeste Goríbar, se enamoran perdidamente luego de adquirir cada uno su respectiva edición. Sanguigno, para



obtener la codiciada “láurea”, imprimirá “tan grande y tan bella ternura, tan exquisita dulzura y tan honda humanidad a Beethoven” al ejecutar el *Concerto*, que los Preludios, evocándole inevitablemente a su amada, parecerán estar *suplantando* el “tono beethoveniano” que le corresponde al *Concerto*.

De nuevo Beethoven hace acto de presencia. En “La décima”, el más grande ingeniero de Nueva York, después de haber construido “el puente más grande del mundo para unir la isla de Manhattan con la tierra firme” (la cita y la reiteración a lo “más grande” no son ociosas), durante una lujosa cena entre un selecto grupo de amigos, lanza al “ídolo musical del momento” el reto de escribir él mismo una sinfonía a base de estudio y trabajo, dejando a un lado la inspiración. Es interesante cómo Solana, por medio del ingeniero MacGurrin, resuelve este colosal dilema a través de la creación de una obra “falsificada”.

“El director” es un cuento estupendo. Aquí es donde se percibe con toda claridad la suplan-

tación y/o falsificación. Un viejo director de orquesta, acojonado por el escaso público en sus conciertos, decide “contratar” a un joven húngaro de la *puzta*, y así llevar gente a la sala de teatro. El joven se convertirá de la noche a la mañana, de vulgar titiritero, en el brillante director de orquesta Leobardo Spadawski, “el genio lituano, uno de los más sólidos de Europa”. Solana se divierte sabrosamente con este cuento repleto de humor y sarcasmo hacia un público melómano ávido de sorpresas. No obstante, la sorpresa mayor se la reservará al ilustre profesor Jenó Szabó.

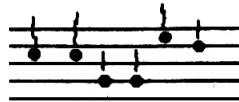
Aunque “El oficleido” busca retratar cómica y un tanto amargamente la vida de un músico provinciano, Sayas, dotado de un talento excepcional para tocar casi cualquier instrumento pero que intenta sin fortuna ingresar a la Orquesta Nacional en la época de Su Alteza Serenísima, es un cuento que no logra del todo su objetivo, como el propio protagonista. Y otra vez la usurpación: para conseguir tocar, Sayas querrá “suplir” a como dé lugar a cualquier músico de la orquesta que no se encuentre en condiciones de hacerlo. El final, cabe suponer, es bastante predecible.

Como dato adicional: *La música por dentro*, de donde se tomaron, como se ha referido, algunos de los cuentos aquí esbozados para esta edición, fue premiada en 1943 como “la mejor creación aparecida en México ese año”. Entre el jurado figuraron: Alfonso Reyes, Julio Jiménez Rueda y Alí Chumacero.

RAFAEL SOLANA

LA TROMPETA Y OTROS CUENTOS

Universidad Veracruzana, México, 2015



# DISCOS

## Juan Arturo Brennan

Hace poco, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato grabó, bajo la dirección de su entonces titular, Juan Trigos, un álbum triple de música sinfónica mexicana cuya audición ha sido muy interesante, no sólo por el contenido mismo del repertorio elegido, sino porque este triple CD conecta directamente con los seis discos compactos de música mexicana que la OSUG grabó hace algunos años bajo la batuta de Héctor Quintanar. He aquí una breve glosa del contenido del álbum.

*Disco 1.* El Concierto para piano de Héctor Quintanar es una sólida obra, de tintes simultáneamente neoclásicos y modernistas, sin concesión alguna en la escritura. Se percibe en cierta medida como una obra escrita en un lenguaje hasta cierto punto apartado de sus líneas de conducta usuales. Los materiales son claros y definidos, su desarrollo es lógico y orgánico, y Quintanar rodea a su solista de una orquestación austera y eficaz que por momentos recuerda algunos pasajes de la música sinfónica de Manuel Enríquez. El tercer movimiento presenta algunas pinceladas claramente nacionalistas, bien integradas al discurso general de la obra.

La Sinfonía breve de Joaquín Gutiérrez Heras está redactada con el lenguaje característico del compositor. Se trata de una pieza de gran coherencia formal, de gran transparencia en el discurso, habitada por sonoridades austeras y refinadas; sin embargo, la Sinfonía breve tiene también algunos momentos muy bien logados en los que destaca el poder expresivo y el dramatismo.

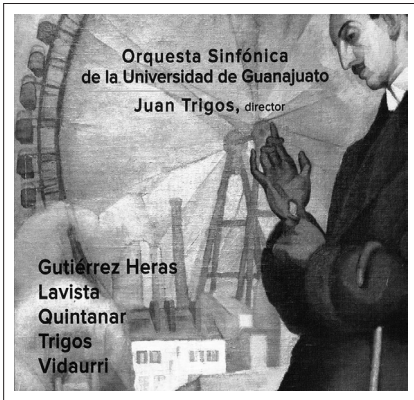
También de Joaquín Gutiérrez Heras se ha registrado aquí una pieza concertante que es ya un clásico del repertorio mexicano contemporáneo: su Divertimento para piano y orquesta. Hay aquí, en una de las obras más tempranas de Gutiérrez Heras, un fresco aliento de neoclasicismo, con un inicio que recuerda cabalmente a Moncayo y, más tarde, algunos trazos que revelan cierta in-

fluencia francesa en el lenguaje. Es posible que se trate de la obra de concierto con sonoridades más mexicanas del compositor. La audición atenta de esta buena ejecución del Divertimento (con Ana Cervantes en el piano) permite descubrir también pinceladas cercanas al lenguaje del jazz y uno que otro guiño a Béla Bartók.

*Disco 2.* A la muerte de su amigo y colega Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista escribió un *Canto fúnebre* en su memoria. La obra habita dos vertientes: la que Lavista ha mencionado sobre la tradición occidental de componer música por aquellos que han muerto, y la presencia de varias obras de este tipo en el catálogo del compositor. El tratamiento orquestal es aquí inconfundible; el *Canto fúnebre* evoca otras composiciones de Lavista, particularmente en lo que se refiere a los elementos armónicos y a los colores orquestales. Se trata de una obra solemne y contemplativa, pero no exenta de episodios y momentos de tensión.

Sigue otra obra orquestal de Lavista, una partitura considerada con justicia como un clásico moderno del repertorio sinfónico mexicano: *Ficciones*. En su versión de esta potente obra, Juan Trigos ha optado por una expresión más mesurada y menos intensa que la que se aprecia en otras ejecuciones y grabaciones. Sin ir más lejos, los *pizzicati* a la Bartók del inicio tienen aquí una sonoridad menos robusta que lo usual. En lo general, la interpretación de Trigos conserva y mantiene el ambiente sonoro de misterio y tensión que caracteriza a esta obra de Lavista. La coherencia del lenguaje orquestal de Lavista que menciono líneas arriba es claramente perceptible en la audición consecutiva de *Canto fúnebre* y *Ficciones*. Es evidente también el refinamiento y depuración de la escritura orquestal en el lapso transcurrido entre *Ficciones* (que es anterior) y *Canto fúnebre*.

La última obra en este segundo CD del álbum es la Cantata concertante No. 3, *Phos Hilaron*, de Juan Trigos. Basada en un antiquísimo cántico cristiano registrado originalmente en griego, la cantata es una interesante y bien lograda síntesis de lenguajes modernos con alusiones arcaizantes, tanto de forma como de estilo, explicadas



en las notas del folleto adjunto. Es interesante notar en la audición de *Phos Hilaron* que no todas esas alusiones se refieren estrictamente a hitos culturales de Occidente, sino que por momentos parecieran percibirse pinceladas y gestos de perfil oriental. Y entre las sombras benéficas que se alcanza a vislumbrar, está impresa aquí con cierta fuerza la de Igor Stravinski. Desde la potente introducción orquestal de la cantata, Trigos propone un discurso intenso y dramático que pasa por muchos matices a lo largo de su desarrollo. Especialmente bien logrado en cuanto a la síntesis de las referencias arcaicas y un lenguaje inconfundiblemente moderno es el quinto movimiento, *Phos Hilaron*, que presenta el himno que da título a la obra y que, aunque colocada al final, es la pieza que articula el discurso de toda la cantata. De nuevo, son perceptibles aquí algunos giros y gestos propios de la escritura orquestal/coral del siglo XX, y el ambiente sonoro de lo ritual/ religioso está muy bien logrado por el compositor.

*Disco 3.* El último CD de este álbum está dedicado íntegramente a la música de Carlos Vidaurri. La primera obra suya aquí registrada es *Música para una imagen venerada*. Es una pieza redactada con los elementos propios del barroco, con un ambiente expresivo romántico, que a todo lo largo de su desarrollo es plenamente narrativa y descriptiva, sustentada en una vieja leyenda reli-

giosa mexicana. El lenguaje es muy tradicional, y por momentos hay un acercamiento a ciertos perfiles expresivos de la música cinematográfica. La orquestación contempla la participación (muy discreta) del órgano, como sugerencia o ancla del elemento religioso de la narración. Esta *Música para una imagen venerada* es una partitura llena de arcaísmos y referencias al pasado musical, alejada de cualquier intento de modernidad.

La segunda obra de Carlos Vidaurri contenida en este tercer CD es una serie de *Seis canciones místicas*, basadas en poemas de Concha Mojica. El lenguaje de este ciclo vocal de Vidaurri es plenamente congruente con el de la obra arriba mencionada, y las canciones se desenvuelven en un ámbito armónico inconfundiblemente tonal. Se percibe a lo largo de la audición una línea de conducta que postula una orquestación diversa para cada canción, lo que imparte una cierta variedad a la serie. Además, Vidaurri ha procedido a través de instrumentaciones camerísticas con el objeto de proteger la presencia y rango dinámico de la voz, cosa que siempre se agradece. Hay que señalar que en algunas canciones (sobre todo al inicio del ciclo) la voz de la mezzosoprano Rebeca Samaniego se percibe un poco distante y apagada.

Son justamente los proyectos discográficos de este tipo los que enriquecen el acervo sonoro de nuestra música; he aquí una buena combinación de versiones nuevas de obras ya grabadas con primicias discográficas (cinco de ellas en este álbum), cuya audición ha sido realmente muy instructiva. El rendimiento de la OSUG es de buen nivel, y en la batuta de Juan Trigos se nota la presencia de un compositor/director que entiende la música de su tiempo y que tiene un claro compromiso con ella. El sonido es bueno en general, aunque el hecho de que se trate de grabaciones en vivo ha producido algunos momentos en que a la orquesta parece faltarle un poco de brillo acústico. Al margen de este detalle, éste es un CD triple muy recomendable por diversas razones.

HÉCTOR QUINTANAR: Concierto para piano y orquesta; JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS: Sinfonía breve; Divertimento para piano y

orquesta; MARIO LAVISTA: *Canto fúnebre; Ficciones*; JUAN TRIGOS: Cantata concertante No. 3, *Phos Hilarón*; CARLOS VIDAURRI: *Música para una imagen venerada*; Seis canciones místicas

Mauricio Náder, Ana Cervantes, piano; Daniela D'Ingiullo, soprano; Grace Echaury, mezzosoprano; Cuauhtémoc Trejo, flauta concertante; Coro Juvenil del Conservatorio de Celaya; Laura Angélica Carrasco, órgano; Rebeca Samaniego, mezzosoprano

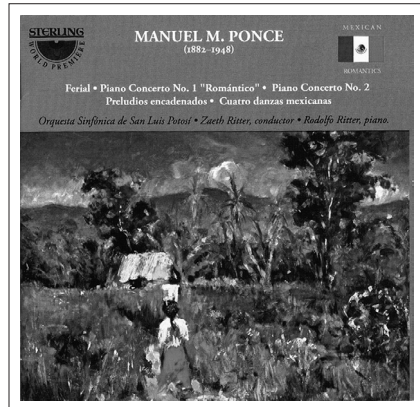
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato

Juan Trigos, director

QUINDECIM QP 244 (Tres CDs)

•

El pianista Rodolfo Ritter es protagonista (además de instigador e impulso motor) de un muy interesante CD, aparecido recientemente, dedicado a la música de Manuel M. Ponce. La segunda obra registrada en este compacto es el conocido *Concierto romántico* para piano y orquesta (1910-1911), que en adelante deberá ser designado como Concierto No. 1 por razones que se explican más abajo. Se trata de una interpretación en la que el término “romántico” no se traduce, venturosamente, en languideces desfallecientes ni excesos expresivos. Ritter y la sinfónica potosina han logrado una interpretación robusta y enérgica que le viene muy bien a esta obra de Ponce que está firmemente anclada en los preceptos tradicionales del género, pero que ya apunta claramente a varias cualidades personales de estilo y expresión. Lo medular del disco es la primera grabación (surgida, además, del estreno absoluto en 2012) del Segundo concierto (1947) de Ponce, escrito tres décadas y media después que el primero. Tanto el estreno como esta grabación son el resultado de diversas labores de investigación realizadas sobre los materiales musicales por el propio Ritter. La audición de este concierto inconcluso (Ponce terminó sólo dos movimientos) es una auténtica sorpresa, sobre todo si se realiza después de escuchar el Primer concierto. Se trata de once minutos de música



claramente moderna, en la que Ponce ya no mira al pasado decimonónico sino que se instala plenamente en el siglo XX. Sobre todo en el ámbito de la armonía, el compositor zacatecano abandona los referentes usuales para crear un lenguaje muy atractivo que, a pesar de su modernidad, no pierde nunca la claridad de intenciones y metas; esa modernidad está presente también en un tratamiento mucho más libre de la orquesta. En el contexto de esta expresión nueva, Ponce logra conservar, a la vez, numerosos gestos tradicionales de la escritura pianística, pero los reviste de elementos que pertenecen ya a una forma de pensar la música que está distante de los parámetros perceptibles en el Primer concierto. Ojalá que Ritter (y después de él otros pianistas) retomem estos dos movimientos del Segundo concierto de Ponce para darles amplia difusión; se trata, sin duda, de música que complementa de manera muy interesante el perfil creativo de Ponce, y que puede servir para contradecir a aquellos que, a estas alturas de nuestra historia musical, todavía suponen que Ponce es sólo *Estrellita*. Igualmente interesante es la declaración de Ritter en sus notas discográficas de que ya prepara la grabación (¿y quizá estreno en público?) del tercer movimiento del Segundo concierto de Ponce, que fue terminado (¿o redactado en su totalidad?) por la compositora alemana Ruth Schonthal (1924-2006). Supongo que la divulgación de ese tercer movimiento habrá requerido (¿requerirá?)



nuevas labores de investigación para deslindar asuntos de autenticidad y similares. Por lo pronto, este CD con los dos conciertos de Ponce (que contiene, además, los *Preludios encadenados* y las *Cuatro danzas mexicanas* en muy buenas interpretaciones de Ritter, así como el *Ferial* para orquesta) se vuelve desde ya audición indispensable para todo interesado en el desarrollo del compositor en lo individual y de la música mexicana de esa época en general.

MANUEL M. PONCE: Concierto para piano No. 1, *Romántico*; Concierto para piano No. 2 (inconcluso); *Preludios encadenados*; *Cuatro danzas mexicanas*

Rodolfo Ritter, piano

Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí

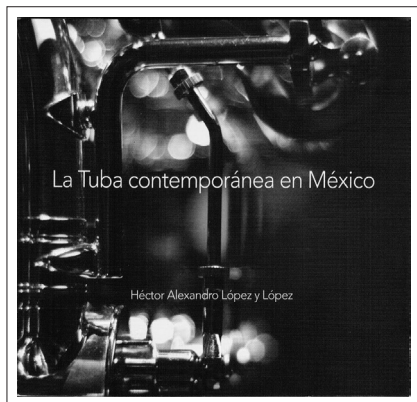
Zaeth Ritter, directora

STERLING CDS 1102-2

•

Recientemente llegó a mis manos un disco realmente insólito y, por ello, especialmente interesante. Su título es cabalmente explícito: *La tuba contemporánea en México*, protagonizado por Héctor Alejandro López y López. Preguntando referencias aquí y allá, me he quedado con la idea clara de que se trata del primer disco de tuba grabado en nuestro país. (Si me equivoco, acepto las rectificaciones del caso). Más interesante aún, el hecho de que se trata de ocho obras para tuba sola (algunas de ellas con electrónica), lo que convoca al oyente a una concentración mayor en ausencia de hipotéticos acompañamientos de piano, ensamble u orquesta. En el entendido de que la tuba tiene un repertorio particularmente escaso (la mayor parte del cual data de los siglos XX y XXI), una virtud de este CD es que permite entender que la actividad interpretativa de López y López ha permitido ampliar notablemente ese repertorio: seis de las obras registradas en esta producción están dedicadas a él.

Al interior de una colección de obras de muy variada intención y estilo, es posible hallar momentos especialmente destacados. La claridad y lógica de la escritura en *Lambasá* de Daniel



Martínez García. El discreto complemento electrónico de *Circunversaciones* de Ernesto Illescas Peláez. La alusión a giros y gestos de jazz y similares en *Brassballs* de Jesús Lara Valerio, con una interesante componente de modificación electrónica que da lugar a timbres insólitos y un desparpajado sentido del humor. El trazo narrativo y dramático de *Tecciztli* de Alejandro Colavita. La sensación de movimiento que comunica *Kiribil* de Itziar Fadrique. La inexorable hiperactividad y el beat electrónico cuasiepiléptico de *Tuba libre* de Felipe Pérez Santiago. Interesante, también, el lejano origen vernáculo y grupero (muy transformado y estilizado aquí) de *¡No me rajo!* De Carlos Iturralde. El improbable (y hasta cierto punto inesperado) impulso dancístico que hay en *Torek* de Jorge Ritter.

Singular experiencia, sin duda, escuchar un disco dedicado íntegramente a la música mexicana contemporánea para tuba.

LA TUBA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO  
 DANIEL MARTÍNEZ GARCÍA: *Lambasá*;  
 ERNESTO ILLESCAS PELÁEZ: *Circunversaciones*;  
 JESÚS LARA VALERIO: *Brassballs*;  
 ALEJANDRO COLAVITA: *Tecciztli*;  
 ITZIAR FADRIQUE: *Kiribil*;  
 FELIPE PÉREZ SANTIAGO: *Tuba libre*;  
 CARLOS ITURRALDE: *¡No me rajo!*;  
 JORGE RITTER: *Torek*  
 Héctor Alejandro López y López, tuba  
 CERO SN

•

Al compositor berlinés Woldemar Bargiel (1828-1897) se le recuerda más por haber sido medio hermano de Clara Wieck, la esposa de Robert Schumann, que por sus propios méritos musicales. De hecho, es muy poco lo que se conoce y difunde de su música, y su catálogo de composiciones es bastante parco. Fue discípulo de su cuñado Schumann, cuya influencia es muy notable en su propia música, particularmente en sus obras orquestales. De hecho, una audición de las obras que contiene el CD al que me refiero en esta reseña permite descubrir un lenguaje que es una combinación equitativa de Schumann, Brahms y Mendelssohn, con algunas pinceladas de color que apuntan hacia el estilo de Dvorák. Formalmente, su música está concebida de manera rigurosa bajo los patrones usuales de la segunda mitad del siglo XIX. Escuchar estas piezas sinfónicas de Woldemar Bargiel se vuelve entonces un ejercicio interesante para la detección e identificación de las influencias que habitan su música. De las obras registradas en este CD rescato primordialmente la equilibrada ortodoxia formal en la realización de la Sinfonía Op. 30 del compositor alemán. Es claro que Bargiel es un compositor cuya producción no ha tenido trascendencia; si consigno aquí esta breve reseña de este CD es porque no es nada común que una orquesta mexicana grabe y difunda repertorios desconocidos como éste, y menos al amparo de una etiqueta europea.

WOLDEMAR BARGIEL: Sinfonía Op. 30; Obertura sobre *Medea*; Intermezzo Op. 46; Obertura sobre *Romeo y Julieta*  
Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí  
José Miramontes Zapata, director  
STERLING CDS 1105-2

•

Establecido en 2004, el Cuarteto Aurora está formado por cuatro intérpretes originarias del extranjero, pero firmemente arraigadas en nuestro medio musical: Vera Koulkova, Madalina

Nicolescu, Sona Poshotyan y Camelia Goila. La aparición reciente de un disco del grupo es particularmente interesante porque en el ámbito de la música mexicana de cámara no abundan las obras para la dotación de cuarteto de cuerdas y piano. Las tres obras grabadas en este compacto dan buena cuenta de las capacidades del Cuarteto Aurora, así como de su interés por divulgar la música mexicana para violín, viola, violoncello y piano. El *Pervertimento* en Do mayor de Eduardo Angulo es una muestra más del acabado oficio del compositor y de su soltura en la redacción de música instrumental. De claras raíces clásicas en su concepción este *Pervertimento* muestra la usual tendencia de Angulo hacia la estilización de fuentes populares y tradicionales, que en esta obra se hacen particularmente notables en el segundo movimiento (bolero) y en el tercero (huapango), sin perder nunca de vista los parámetros constructivos tradicionales.

En los cuatro movimientos de su obra *Fandango*, Eduardo Gamboa alude de manera muy directa a los giros y gestos de las músicas populares de México y Latinoamérica que con frecuencia nutren su trabajo compositivo. Aquí las referencias son muy evidentes, y además de la presencia de tales referencias en los materiales melódicos, Gamboa hace un interesante trabajo con los perfiles rítmicos de cada uno de los géneros aludidos. Es posible hallar en su *Fandango* algunas pinceladas de sentido del humor. La última pieza contenida en este CD del Cuarteto Aurora es, en mi opinión, la más interesante. Se trata del Cuarteto del compositor jalisciense José Rolón, uno de tantos que merecen mucha más atención de la que les hemos dado. Este Cuarteto de perfiles abstractos está construido en una estructura muy tradicional en cuatro movimientos contrastante, y a lo largo de su desarrollo se percibe una muy atractiva combinación de parámetros clásicos con atisbos de modernidad, así como sutiles trazos de influencia francesa y fugaces momentos en los que Rolón propone giros de aliento nacional. La audición de este Cuarteto de José Rolón deja claro que se trata de un compositor riguroso y atento a los cimientos tradicionales de su oficio, sin soslayar por ello su





pertenencia a los albores de un mundo estético moderno. A juzgar por este Cuarteto y por las escasas obras suyas que se han grabado, insisto en que José Rolón es un compositor mexicano que todavía nos queda por descubrir. Este CD del Cuarteto Aurora es un buen hito en ese camino.

#### CUARTETOS MEXICANOS

EDUARDO ANGULO: *Pervertimento* en Do mayor; EDUARDO GAMBOA: *Fandan-Gozo*; JOSÉ ROLÓN: Cuarteto para violín, viola, violoncello y piano  
Cuarteto Aurora  
ROMPE RECORDS CCDP 1635

## TIRADERO DE NOTAS

MÚSICA FUSIÓN  
*Segunda parte*



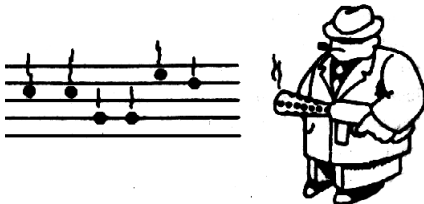
### Jesús Echevarría

El concepto de música fusión no es sencillo ni unívoco. Desde un punto de vista general toda música es producto de una fusión. La historia del hombre es un proceso de interinfluencia y transculturización. El término, sin embargo, es de origen reciente. Se comienza a aplicar en el ámbito de la música popular y comercial. Quizá primero al jazz para explicar su génesis, y después a otras músicas como “Fusión latinoamericana”, el “Nuevo flamenco” e incluso el tango:

Luego de la edad dorada del tango, las definiciones de etapas o épocas musicales se vuelven más imprecisas, hablándose de “crisis del tango”, “tango de vanguardia” y “nuevo tango”. En líneas generales pueden identificarse dos grandes épocas posteriores a la edad dorada: una primera etapa que puede denominarse “piazzolliana” y una segunda etapa contemporánea, que puede denominarse de “tango fusión”.<sup>1</sup>

En relación a la fusión en el flamenco escribe Miguel Ángel Berlanga:

Propuestas que podemos llamar *de fusión*, aunque aún tímidas, se observan ya en la década de los sesenta. [...] Pero es en la década de los ochenta cuando ya se puede hablar de Nuevo flamenco[...] Pero en la actualidad, la profundización en la historia del flamenco ha llevado a concluir que las mistificaciones han estado a la orden del día desde antiguo. [...] Cada vez parece más claro que el flamenco, al menos durante todo el siglo XIX, no fue un arte estático, sino cambiante y en constante evolución, que desde muy pronto



quiso ser definido por algunos teorizadores, a los que se les escapó su multiforme riqueza y variedad. El flamenco, al menos hasta los años cuarenta de este siglo, ha sido una amalgama de espectáculos de factura renovada cada poco tiempo. [...] El nuevo flamenco, por proceder de una sociedad más abierta a las tendencias globales a nivel mundial, reflejaría los procesos de mestizaje que desde la década de los ochenta se observan en proporción creciente en los ámbitos musicales, cuando las músicas tradicionales dejaron poco a poco de estar ligadas a entidades locales, nacionales o raciales.<sup>2</sup>

El sello “Nuevo flamenco” parece estar entrando fuerte en el mercado discográfico, y ante las perspectivas de un mayor número de ventas, poco importa el antiguo concepto de pureza en el cante.<sup>3</sup>

En cuanto a la “Fusión latinoamericana”, se puede leer esto en Internet:

Se puede entender como más que un estilo o una corriente, *la fusión latinoamericana* es un método y un espíritu que cruza la música chilena de las últimas cuatro décadas, desde la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo hasta nuestros días. Incluso se pueden detectar ensayos iniciáticos a principios de siglo y desde la academia docta, cuando compositores como Pedro Humberto Allende dieron el primer golpe al integrar la lógica de composición impresionista francesa a nuestra imaginaria campesina. Allende compuso *Escenas campesinas* (1913) y *Doce tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922). Vicente Bianchi escribió después *Misa a la chilena* (1965).<sup>4</sup>

En una nota publicada en Internet el primero de marzo de 2007, leo esta noticia: “La música fusión alcanza sus más altas notas”. Dice, entre otras cosas:

Este ritmo se escucha aquí y allá. La agrupación María Mulata ganó en Viña Este del Mar el premio de mejor canción folclórica,

con una mezcla de bullerengue y sonidos modernos. Y están en marcha los preparativos del tercer festival de música fusión de la Universidad Nacional. ¿Es apenas una moda pasajera? [...] La exitosa música de estos artistas presenta como rasgo común la combinación de instrumentos de diversos géneros musicales y de variadas épocas. Así, Vives pudo poner en su música guitarras eléctricas, tambores y acordeones y creó un vallenato roquero, y Juanes y Aterciopelados echaron mano de la música guasca para hacer novedosas producciones [...] Eso es música fusión. La idea es coger un poco de varios tipos de música y hacer cosas nuevas.<sup>5</sup>

Más adelante, la misma nota añade un comentario crítico:

“Pero en esa mezcla es donde está el peligro, porque mientras algunos lo hacen para crear ritmos y sonidos nuevos, otros se concentran en vender más discos simplemente. Eso es una traición al arte”, opina Carlos Heredia, uno de los expertos que más se han dedicado a estudiar los fenómenos musicales en Colombia. Y es que el tema de los famosos toca muchos sentimientos en los músicos de academia, que no ven en la música un negocio, sino todo un arte que no tiene precio.

Aparece claramente en los ejemplos anteriores la ligereza con que se aplica el término. Así como hay fusiones interesantes que han resultado duraderas, otras son superficiales y efímeras, sobre todo las más comerciales; la industria impone su dictado sobre lo artístico.

Hacia mediados de la década de los años ochenta me tocó presenciar y ser parte —aunque fuera solamente una sesión de ensayo— de un experimento de música fusión. Un grupo de rock mexicano decidió hacer una combinación de rock con música folklórica latinoamericana. Hay que destacar que este grupo componía su propia música, algo poco usual en aquella época en el rock mexicano. En realidad el papel que estaba destinado a desempeñar la música procedente del



Ashwin Batish y su Sitar Power Trio.

folklore latinoamericano se limitaba a lo instrumental, a una mera mezcla tímbrica. Se pudiera decir a “vestir” canciones rockeras mezclando el sonido del charango andino con la guitarra eléctrica, del bombo legüero con la batería, de la quena con el “órgano melódico”, del guitarrón o el tololoche con el bajo eléctrico. No fue considerado en esta mezcla ningún aspecto rítmico, melódico o armónico; tampoco literario, ya fuera formal o de contenido de la música folklórica latinoamericana.

En un artículo publicado en Internet que habla de la música popular en el contexto de un proceso de cambio democrático, Sofía Torres escribe:

uno de los fenómenos más importantes que surge en la década del ochenta es la *música de fusión* (o mestiza, híbrida, World music) que marca la identidad de ciertos grupos y se caracteriza por la creatividad y por no pertenecer a un género en particular, sino por el entrecruzamiento de los mismos. Los músicos se refieren a este término como un lugar donde van a convivir diversas necesidades expresivas y estéticas, donde cada uno contribuía con lo que tenía y lo que quería y se formaban

resultados novedosos que sorprendían tanto a ellos mismos como al público oyente. Se utilizaban componentes de diversos géneros, como el rock, el jazz, el folclore, la música académica, los cuales en otro momento eran considerados como totalmente diferentes e imposibles de unir. Pareciera ser que la consigna de este nuevo tipo de música popular y de la época misma era que nada era imposible, todo era espontáneo, libre, creativo y los músicos se ubicaban desde una posición abierta a todo lo novedoso que pudiera venir para sorprenderse y encontrar una nueva identidad, que se va a ir fortaleciendo continuamente. Sin embargo, en muchas ocasiones esta característica “no purista”, en palabras de Torres (2009) [Se refiere a una entrevista con el músico Francisco Torres], llevaba a que la música de la época sea muy rica en ideas pero carente de síntesis.<sup>6</sup>

En la primera parte de este artículo distinguía y tres acepciones de *Música fusión*. a) Una síntesis de varias músicas, b) un género que absorbe otros, o c) meramente una combinación de elementos dispersos. Los procesos de fusión pue-

den ser muy complejos y es difícil, por no decir inútil, encajonarlos en definiciones; sin embargo nos pueden servir para entender su proceso. El jazz, por ejemplo, comienza siendo una conjunción de varias músicas, pero después de este proceso pasa a ser un género *madre* que asimila prácticamente cualquier tipo de música. Esto es: una forma consolidada que permite, tanto al intérprete como al oyente, identificarlo como jazz independientemente de los elementos “extraños” que incorpore; es una estilística de los elementos musicales: el ritmo, la armonía, la estructura melódica, la dotación instrumental, la improvisación. Hay también aspectos propios del fenómeno de la representación: La actitud de los músicos, su apariencia, el tipo de público, su actitud al escuchar, los escenarios donde se presenta, etc. También están en este caso el rock, el canto flamenco y el tango. Un ejemplo reciente de fusión se da en el son jarocho contemporáneo.

Hay en el pasado procesos de síntesis que fácilmente se hubieran podido calificar de fusiones. Por ejemplo, la génesis de la música de huapango. Citamos la descripción que hace Vicente T. Mendoza en la primera parte de este artículo<sup>7</sup> (*Pauta* 133). Otro ejemplo es el que describe Francisco Valdivia en su tesis doctoral donde aborda el tema de la música para guitarra en España en el siglo XVI.

La práctica totalidad de los sonos o aires que constituyen el repertorio instrumental de la guitarra española —excepción hecha de las adiciones al repertorio que se hicieron a través de la influencia europea (francesa e italiana), más presente a partir del último cuarto del siglo XVII— proceden de dos matrices musicales primigenias: la folía y la zarabanda. Estas matrices están ya consolidadas en el siglo XVI, y de ellas se origina una multiplicidad de submatrices que se relacionan entre sí, a veces con mínimas variantes. La popularidad de estas formas —tanta que la mera indicación de su nombre servía para proporcionar una melodía cantable a una letra, convirtiéndose así en tono o tonada— permitía asimismo su vehiculación en obras dramáti-

cas, como el *Entremés de la guitarra*, donde la interpretación de determinados sonos constituye un elemento dramático-narrativo.<sup>8</sup>

Curiosamente, la zarabanda, citada por Mendoza como componente del huapango, es probablemente una danza surgida en América. Alejo Carpentier, en *La música en Cuba*, cita un ensayo de Francisco Ortiz —*La clave xilofónica de la música cubana*—, donde dice: “La zarabanda y la chacona, era ‘cosa venida de India’”<sup>9</sup> y posiblemente de México. Señala José Antonio Guzmán Bravo: “género de composición que ya aparece en México desde el año de 1567”.<sup>10</sup>

#### Notas

<sup>1</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Tango>. [Consultado 30/8/2015].

<sup>2</sup> Berlanga, Miguel Ángel. Artículo en pdf: Universidad de Granada. *Revista transcultural de música / Transcultural Music Review*, Trans Iberia 1 (1997) ISSN:1697-0101.

<sup>3</sup> Berlanga, Miguel Ángel. *Op cit*.

<sup>4</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Fusión\\_latinoamericana](https://es.wikipedia.org/wiki/Fusión_latinoamericana)

<sup>5</sup> Juan Esteban Mejía Upegui. [www.semana.com/on-line/articulo/la-musica-fusion-alcanzamas-altas-notas/83726-3](http://www.semana.com/on-line/articulo/la-musica-fusion-alcanzamas-altas-notas/83726-3) [Consultado 2/10/2015].

<sup>6</sup> Sofía Torres. *La música popular en la restitución de la democracia*. “Eje 1 La cuestión latinoamericana: múltiples perspectivas para su debate.” Santa Fe, Argentina, p. 3. <http://ces.unne.edu.ar/prealas/eje1/Torres.pdf> [Consultado 5/10/2015].

<sup>7</sup> Vicente T Mendoza, 1984. (1956). *Panorama de la música tradicional de México*. México, pp. 87, 88.

<sup>8</sup> Francisco Valdivia, 2011. *Guitarra, sistemas de notación y cultura popular*. “Los sistemas de notación abreviada de acordes y la popularización de la guitarra en España durante el siglo XVI”. Universidad de Málaga, p. 381.

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, 1987. *La música en Cuba*. Siglo XXI, 1987, pp. 254-256. (1946) FCE, México.

<sup>10</sup> José Antonio Guzmán, 1986. *La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España*. “La Música de México, I Historia, 2. Periodo Virreinal”. Julio Estrada (editor), UNAM.

## LA MUSA INEPTA

---



Esta ilustre sección de esta ilustre revista tiene el ilustre privilegio de contar con una ilustre corresponsal, que da ilustre título a estas ilustres viñetas de sabiduría musical y, para más ilustres señas, suele contar con la colaboración de ilustres colaboradores que colaboran colaborando en la búsqueda, hallazgo y envío de algunos textos que pasan a formar parte de este ilustre acervo del ilustre arte de los sonidos y los silencios. Entre tales colaboradores, el gentil maestro Aurelio Tello, quien tiempo atrás tuvo la gentileza de enviar gentilmente el texto que se reproduce a continuación, aparecido cual fantasma en una especie de cibernética página que se llama *Plaza de armas*, firmado por una autora que se llama Luz Marina Moreno. A la letra (bueno, de hecho son varias, muchas letras) dice así:

Con música de gran calidad, El Cervantino en Querétaro hizo presencia en el Conservatorio José Guadalupe Velázquez, espacio por tradición de estudio musical donde recibió la noche del miércoles a dos maestros, al violinista Sergio Ortiz y al pianista Héctor Rojas. Para abrir el recital de viola y piano, el maestro Sergio Ortiz se presentó en el escenario del Conservatorio y con una gran actitud interpretó la primera pieza, propia del compositor mexicano Luis Sandi (1905-1996), destacado en el ámbito de la música clásica y fundador del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes y con base en Ortiz, es el artífice de la música general en el país; el nombre de la obra es “Miniatura para viola sola”, la antepenúltima composición de Sandi antes de morir.

Sergio Ortiz es originario de Xalapa Veracruz, ahí comenzó sus estudios musicales, sin embargo continuó su preparación en el Conservatorio Nacional de Música, para más tarde ingresar a la Escuela de Música

de la Universidad de Houston, en el año de 1978, donde obtuvo su grado de maestría. Ortiz, lleva 30 años teniendo como objetivo incrementar el repertorio para viola por parte de compositores mexicanos; por lo que ha tenido la fortuna de estrenar obras de Sandi, Santos, Stern, Téllez Oropeza y Villaseñor. Más tarde, el concertista de Bellas Artes compartió escenario con el músico Héctor Rojas, quien acompañó el sonido de la viola con su piano. Este virtuoso del piano, primeramente se lució interpretando el experimento sonoro del gran compositor mexicano Manuel M. Ponce, considerado el padre del nacionalismo musical en México, “Suite bitonal para piano solo”, el cual está compuesto del Preludio scherzoso —definido por el propio Rojas como una pieza juguetona con sentido del humor—, Arieta, Sarabande y Giga. Al tocar esta pieza de Manuel Ponce, Héctor Rojas sorprendió por el grado de complejidad de la pieza, misma que desafía el oído ya que conjuga compases de carácter ceremonial, como los que estructuran la Sarabande, con la Giga que se compone de un ritmo a 6/8 y 6/4, este último presente en los sones costeños, con base en el graduado de la Academia de Música de Viena: Héctor Rojas. Como músico de cámara y de diversas orquestas, Héctor Rojas ha llevado su talento a Estados Unidos, Canadá y Austria. Rojas ganó el concurso Manuel M. Ponce, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes con motivo del aniversario luctuoso del compositor. Después del intermedio, Héctor Rojas y Sergio Ortiz cerraron la velada musical con broche de oro, interpretando a Franz Schubert, teniendo como repertorio: “Sonata para arpeggione”, “Allegro moderato”, “Adagio” y “Allegretto”; la primera pieza, como su nombre lo expone, fue compuesta para el arpeggio, instrumento que solía ser una especie de guitarra y que por supuesto era para tocar estos saltos musicales, sin embargo por su complejidad para ser tocado, el arpeggio no tuvo éxito como instrumento.

Fue así que el violinista y el pianista, Sergio Ortiz y Héctor Rojas, engalanaron el Conservatorio, tocando piezas de compositores mexicanos y hasta austriacos, permitiendo al público presente sentir y ser parte del segundo día del Festival Internacional Cervantino en Querétaro.

Y ahora, glosas varias a cargo de La Musa Inepta, siempre tan atenta toda ella a los envíos de sus corresponsales:

— Todos en *Pauta* celebramos que el Conservatorio José Guadalupe Ve-

lázquez sea (y ojalá siga siendo) un espacio por tradición de estudio musical, porque hay algunos fulanos que usan los conservatorios como talleres de vulcanización, y eso nomás no es bueno para la educación artística del país, éste o cualesquiera otros.

- El talentoso maestro Sergio Ortiz es en realidad violista, no violinista, pero es detalle menor; un simple asunto de tamaño, ni más ni menos.
- Qué bueno que Sergio Ortiz, al decir de la redactora, interpretó a Sandí con gran actitud; nomás le faltó a la reportera decirnos con cuál actitud fue.
- Cuántos que quisieran, como el maestro Sandí, ser artífices de la música general en el país. La mayoría se conforman con ser artífices de la música particular, y no llegan a nada.
- Mucha resistencia y envidia, admirables, de ambos dos intérpretes, al ejecutar la extensa Sonata para Arpeggione y después un Allegro moderato, un Adagio y hasta un Allegretto del miso Schubert. Agotador, sin duda.
- Qué lástima, musita La Musa, que el arpeggio no haya tenido éxito como instrumento. (¿Quizá lo tuvo como herramienta?). Para instrumentos exitosos, el acorde, la escala y, sobre todo, el grupeto, cuya rústica sonoridad nos sigue encantando a todos y todas.
- Muy liberales e incluyentes, sin duda, los maestros Ortiz y Rojas, que hasta compositores austriacos interpretan. En honor a la verdad, son pocos los que se atreven. ¡Bravi!

•

Ya le salió a la venta, ya circula, ya se vende, un librito musical en el idioma inglés, o lengua de Shakespeare, que se anda titulado *Who was Wolfgang Amadeus Mozart?* Trátase de un opúsculo, o séase una obra breve, pequeña, compacta, chiquita, dedicada directamente a los breves, pequeños, compactos y chiquitos, para que aprendan quién fue el muy musical y muy dilecto hijo de Salzburgo. La autoría o paternidad (en este caso, maternidad) del ilustrado librito viene atribuida a la Srita. Yona Zeldis McDonough, quien para ampliar la sabiduría de la chamacada lectora de su obrita propone un pequeño capítulo intitulado, ya en traducción a la lengua de Cervantes, *La orquesta del siglo XVIII*, donde comenta los siguientes puntos, uno y dos:

1. *Las orquestas siempre tienen cuando menos ocho instrumentos, uno de los cuales debe ser un violín.*

Y sí, se sabe que la versión corregida y actualizada (en 1778) de la Ley General de Instrumentación Orquestal Para los Territorios del Imperio Austro-Húngaro y Anexas (promulgada a instancias del Príncipe-Arzbispo Jerónimo Collredo) prohibió terminantemente en su Capítulo XXVII, Inciso IV-C, so pena de expulsión definitiva de dichos territorios, la existencia y/o actividad pública de orquestas de siete instrumentos o menos. La lista de cuartetos, quintetos y septetos expulsados en esos años es, por decir lo menos, extensa. Del triste destino de las orquestas sin al menos un violín, puede decirse que fueron, sin excepción, degradadas a la muy inferior categoría de bandas, apartadas de la alta sociedad musical vienesa y condenadas a tocar en posadas, mercados y kioscos de la periferia de Hungría, Serbia y Bohemia.

*2. Los instrumentos de metal como el coronet, la trompeta, el corno francés, el trombón y la tuba se tocan soplando en una boquilla circular.*

No se hiperventile, lector. Sepa que el coronet fue un instrumento, sí, de metal, inventado por Johann Andreas Schachtner, trompetista, libretista y amigo de Mozart, que por desgracia cayó en el olvido (el instrumento, no Schachtner). Era una interesante mezcla de bombardino, oficleido y tromba marina con un fascinante sonido glosopalatino-nasal y un rango de siete octavas y una séptima que, en efecto, se tocaba soplando en una boquilla circular, que en el caso particular del coronet medía alrededor de doce centímetros de diámetro, lo que hacía de su ejecución una empresa, digamos, interesante. Por ello, los gremios de coroneteros escalaron muy alto en la jerarquía social austriaca de su tiempo. El instrumento, hoy, es un tanto obsoleto, igual que los gremios arriba mencionados. La mayoría de los intérpretes de coronet encontraron acomodo en la floreciente industria de inflado de globos festivos en los jardines del Palacio de Schönbrunn.

•

Dicen que unos vagoneros de la Línea 12 del Metro capitalino (bueno, nomás en las estaciones que funcionan) andan vendiendo copias corsarias del más reciente éxito discográfico a nivel nacional, que es la ópera *Matilde* de Julián Carrillo. Lo más bueno es que, además de que está a diez varos la copia del CD original, trae fotocopiado (medio chafa, eso sí) lo que es el folletito con la historia de la ópera y todo eso. La Musa pide anticipado y humilde perdón, pero allá por la estación Hospital 20 de Noviembre le ganó la curiosidad y se compró su copia. Después de transbordar en Ermita para llegar a Popotla (no



pregunten por qué o para qué) se puso a leer el folletito y, queriendo saber quiénes cantan allí, leyó con detenimiento las hojas de vida (perdón, pide de nuevo La Musa Inepta de *Pauta*, quesque no pronuncia el latín) de los cantantes y demás, y se enteró de que el tenor Saúl Sánchez Román ha participado en varios y diversos estrenos mundiales, entre ellos el de la ópera *Únicamente la verdad*, de Ángel González. Pensativa, La Musa se quedó pensando que nomás les faltó poner que el mencionado tenor también ha cantado, en los palenques más selectos y refinados de provincia, el famoso corrido *Contrabando y traición*, de la autoría (letra, música y arreglos) de Gabriela Ortiz. O sea, para que nadie se quede sin sus respectivos y correspondientes créditos profesionales bien completos.

**J.A.B.**

En su próximo número

***pauta***  
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Adolfo Martínez Palomo:** Alexander Borodin, ¿músico o químico?
- **Ismail Kadaré:** Orfeo y Eurídice en la Albania comunista
- **Mario Stern:** El primer movimiento de la Sinfonía Op. 21 de Webern
- **Dick Higgins:** John Cage
- **Lowel Cross:** Reunión: John Cage y Marcel Duchamp
- **Juan Arturo Brennan:** El aniversario 150 de Jean Sibelius
- Poemas de **Juan Joaquín Pereztejada, Eduardo Ainbinder** y **Alberto Blanco**

## COLABORADORES

• **Edgar Aguilar** (Xalapa, 1977). Poeta y narrador. Ha publicado *Ecós* y *La torta y otros relatos menos crueles*. Premio de Poesía Jorge Cuesta (2000). Colaboraciones suyas pueden encontrarse en *Casa del Tiempo*, *La Palabra* y *el Hombre*, *El Puro Cuento*, *Periódico de Poesía*, *Laberinto* y *La Jornada Semanal*.

• **Alberto Blanco** (México, 1951) es poeta, ensayista y traductor. A partir de la publicación de su primer libro, *Giros de faros*, en 1979, ha dado a la imprenta veinticinco libros de poesía en México y algunos más fuera del país. En los años setenta y ochenta participó en los grupos de rock y jazz La Comuna y Las Plumas Atómicas. Hasta la fecha sigue tocando el piano y componiendo. Su libro *Música de cámara instantánea*, publicado en Cuadernos de Pauta, reúne 52 poemas dedicados a otros tantos compositores de música clásica contemporánea.

• **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.

• El compositor e investigador **Jesús Echeverría** (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.

• **Eduardo Herrera** es profesor en etnomusicología y musicología histórica en la Universidad de Rutgers, New Jersey. Su trabajo se centra en el estudio de músicas de vanguardia, las intersec-

ciones de música, filantropía y política exterior, y la relación entre música y grupos de élite. Ha escrito extensamente sobre el compositor uruguayo Corián Aharonián y ha publicado sobre artículos en la *Revista de música Latinoamericana* y en los *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*.

• Narrador, dramaturgo y también poeta, **James Joyce** (Dublín, 1882-Zurich, 1941), es una de las mayores glorias literarias de Irlanda, y su novela *Ulises* es considerada un hito de la literatura del siglo XX. Su libro *Música de cámara* ha sido descrito como “un suave cuarteto de cuerdas isabelino, con algunos lamentos de trompa inglesa”.

• Candidato permanente al premio Nobel de Literatura, **Ismail Kadaré** (Albania, 1936) ha recibido el Premio Booker Internacional en 2005 y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2009. Entre sus novelas mencionaremos: *El general del ejército muerto*, *El palacio de los sueños*, *El monstruo* y *Los tambores de la lluvia*.

• El doctor **Adolfo Martínez Palomo** (México D.F., 1941) hizo sus estudios de médico cirujano en la UNAM y en 1971 obtuvo el doctorado en Ciencias Médicas. Es, además, un melómano incurable, de ahí sus textos “médicos” sobre Rossini, Haydn, Schumann, Mozart, Chopin, etc. Su libro más reciente es *Músicos y medicina* (El Colegio de México/UNAM/Cinvestav, 2015.) Desde 1985 es miembro de El Colegio Nacional.

• Poeta y narrador entregado al fomento de la lectura, **Juan Joaquín Péreztejada** (Veracruz, 1962), ha publicado los libros de poesía *Los hermanos del jaranero* (1993), *La casa de la pereza* (1996) y *Mar de espejos* (1999). Obtuvo el Premio Nacional de Poesía de la Universidad Veracruzana organizado con motivo del 50 aniversario de su fundación. Con el grupo Urbanita y los metronautas ha grabado *Fernando es el pescado* en 2000 y *La noche que murió Marlon Brando* en 2014.

- El diseñador y pintor **Bernardo Recamier** (1953) ha transitado por todas las imprentas de México. Su formación como diseñador fue en la Imprenta Madero, donde trabajó con Vicente Rojo. Ha impartido cursos en la ciudad de Oaxaca, colaborando en diversos proyectos con el pintor Francisco Toledo. Diseñó la *Revista de la Universidad*, *Memoria de papel* y en el suplemento *La cultura en México de Siempre!* Fue el diseñador fundador de la revista *Nexos*. Es el alma de *Pauta* desde el primer número.
- Poeta y profesor, **Juan Felipe Robredo** (Medellín, Colombia, 1968) es autor, entre otros libros de *De mañana* (Premio Internacional Jaime Sabines, 1999) y *La música de las horas* (Premio Nacional del Ministerio de Cultura de 2001, en Colombia).
- **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*. Este año obtuvo el Premio Nacional de Periodismo por su

crónica: “Lo que me dice el amor (Mahler en una cantina de Irapuato)”.

- Compositor y académico, **Mario Stern** (México, D.F. 1936) estudió teoría y piano con Jesús y Rosita Bal y Gay, viola con Herbert Froehlich y análisis con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional de Música. De 1964 a 1966 comenzó la carrera de composición con Harald Genzmer, en la Escuela Estatal de Música en Munich; de 1968 a 1970 siguió dicha carrera con Henri Dutilleux en la Escuela Superior de Música de París. De 1987 a 1991 fue presidente de la Liga de Compositores de Música de Concierto de México. En julio del 2000 se publicó su libro y disco *Improvisaciones infantiles*.
- **Federico Valdez**. Compositor y artista sonoro nacido en Argentina. Trabaja en la creación de música vocal-instrumental, electroacústica, mixta y obras de arte sonoro que se han presentado en diversos ámbitos a nivel internacional. Ha sido docente en la Universidad Nacional de La Plata en el período 1999-2009. Desde 2010 desarrolla proyectos transdisciplinarios de creación escénica en colaboración con la coreógrafa Talía Falconi.

## DE QUÉ LADO...?

ANNA MARGULES,  
FLAUTA DE PICO

Obras de:  
Manchado Ortiz,  
Rasgado, Hernández,  
Baca Lobera, Macías,  
Arias Bal y Torres

De venta  
en las principales  
casas de música

*Averso*

### ¿DE QUÉ LADO...?

ANNA MARGULES, FLAUTAS DE PICO



MANCHADO ORTIZ RASGADO HERNÁNDEZ  
BACA LOBERA MACÍAS ARIAS BAL TORRES



# Temporada de otoño

Cavilaciones de un melómano incurable

Eusebio Ruvalcaba

Bajel de  
sueños

# El Naranjo en flor

Homenaje a los Revueltas

*José Ángel Leyva*



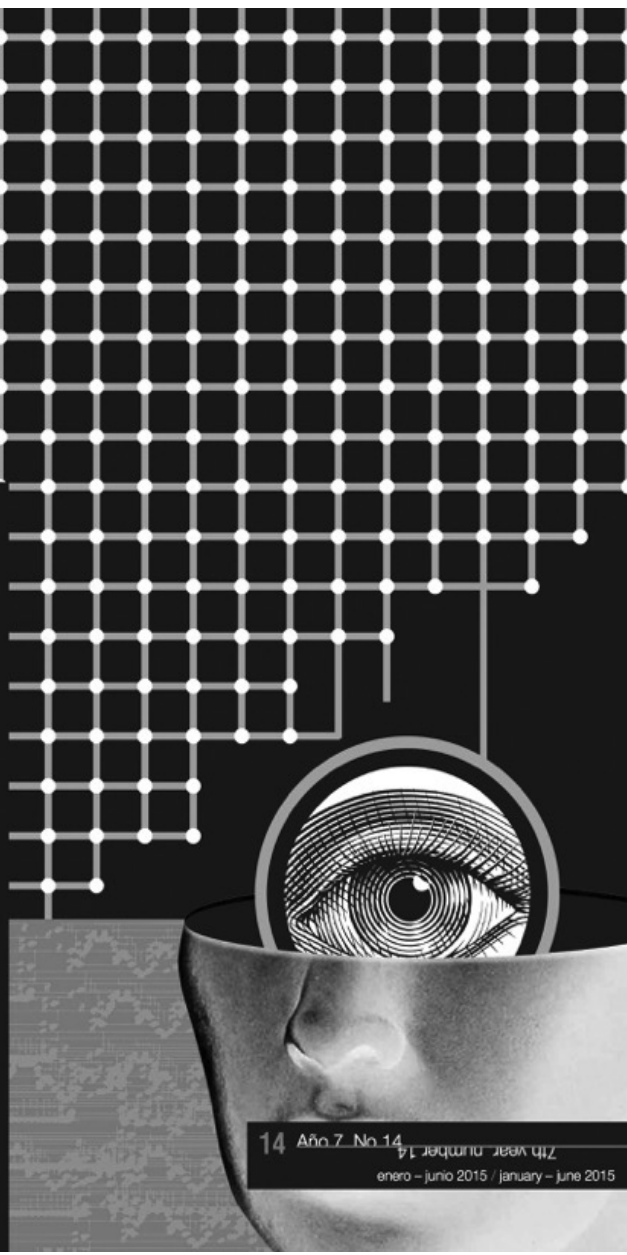
JUAN PABLOS EDITOR  
EDICIONES SIN NOMBRE  
INSTITUTO MUNICIPAL DEL ARTE Y LA CULTURA

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  
Zth year number 14  
enero - junio 2015 / January - June 2015



*Mario Lavista*

# *Cuaderno de música 1*





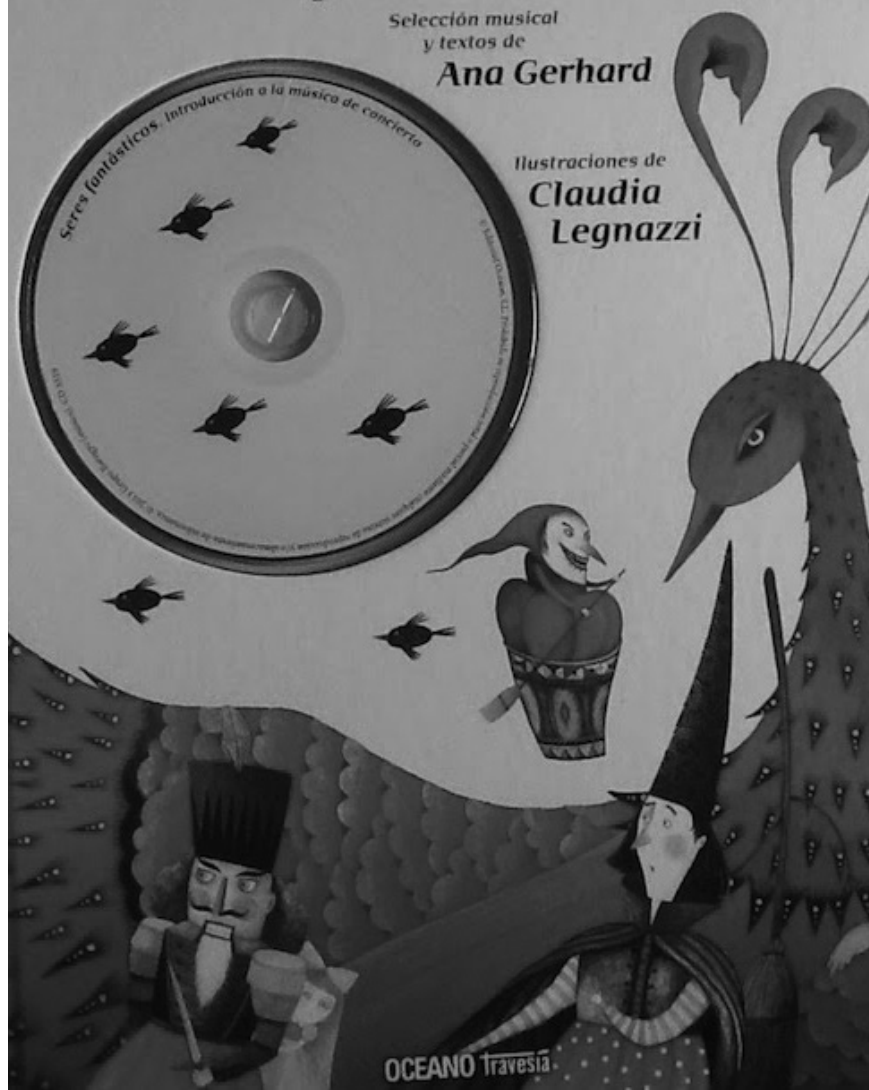
# Introducción a la música de concierto **Seres fantásticos**

Selección musical  
y textos de

**Ana Gerhard**

Ilustraciones de

**Claudia  
Legnazzi**





CARMEN  
PARDO

La escucha oblicua  
una invitación a John Cage

ensayosextopiso

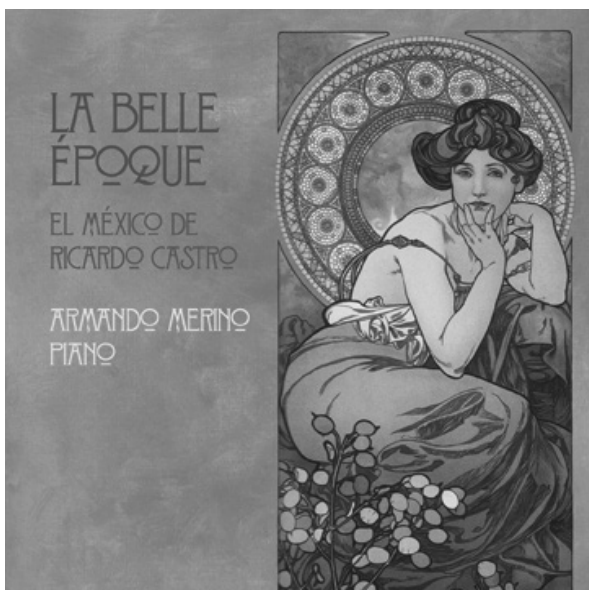
MANUEL  
ENRÍQUEZ  
Música de cámara  
Ensamble  
CEPROMUSIC  
Dirección:  
José Luis Castillo



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

## STABAT MATER

MÚSICA DE  
MARIO LAVISTA

Conjunto de cellos  
y coro de la Universidad  
de Indiana.

Dirección:  
Carmen Helena Tellez

Lourdes Ambriz, soprano  
Luis Antonio Rojas,  
Contrabajo  
Marielena Arizpe, Flauta baja  
Wendy Holdaway, Fagot  
Ricardo Gallardo y Alonso  
Mendoza, percusiones

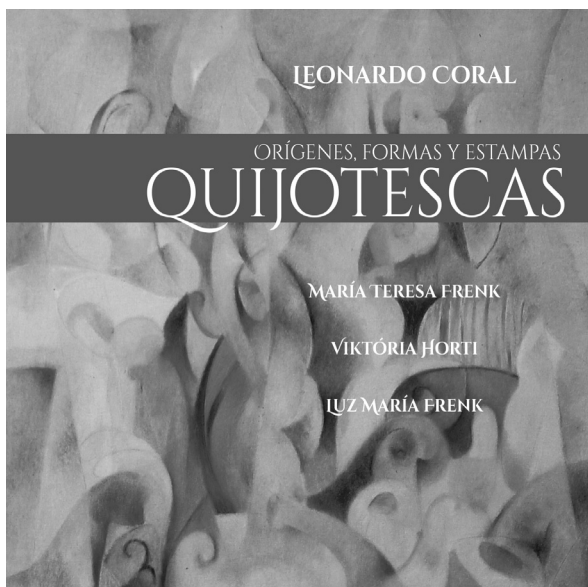
De venta  
en las principales  
casas de música



## LEONARDO CORAL ORÍGENES, FORMAS Y ESTAMPAS QUIJOTESCAS

María Teresa Frenk,  
Viktoria Horti,  
Luz María Frenk

De venta  
en las principales  
casas de música



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**

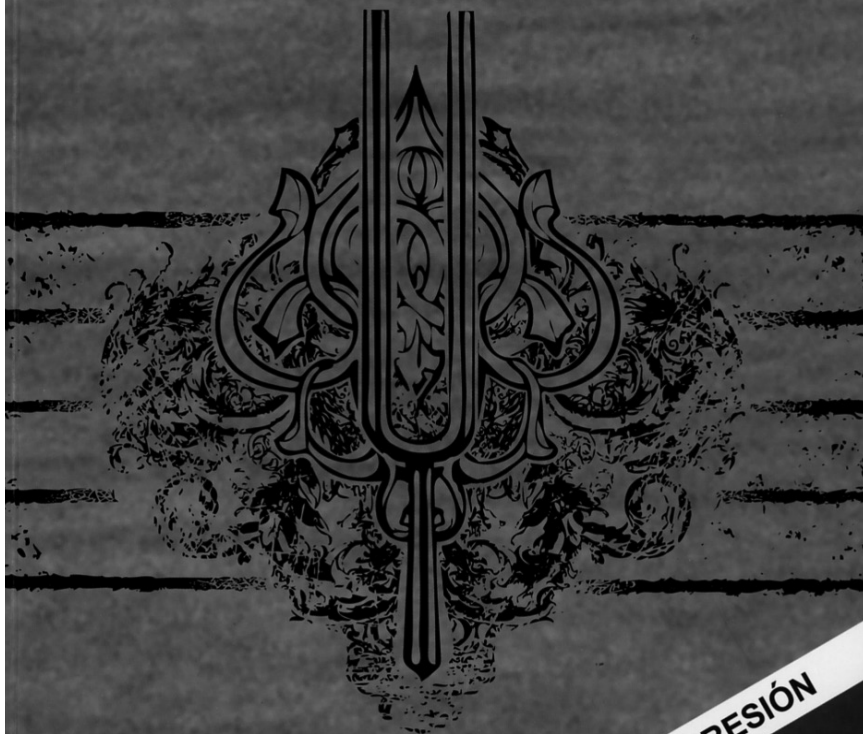
narrado por  
Guillermo Sheridan

Orchestre de Picardie  
Edmon Colomer  
director

FRANCISCO GONZÁLEZ DE COSSÍO

# Musicalia

Apuntes para el conocimiento y degustación de la música clásica



**1ª REIMPRESIÓN**

Presentación por:  
Rafael Tovar y de Teresa

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ARMANDO LUNA POR:  
PONZIO DE LEÓN  
Y EUSEBIO RIVALCABA

JOSÉ ÁNGEL LEYVA:  
ENTREVISTA A  
ARMANDO LUNA

BESTIARIO DE HEBERT  
VÁZQUEZ  
POR ARMANDO LUNA

GERARDO DENIZ:  
SEMIFUGAS Y FAGOTES

CARLOS PINEDA:  
SOBRE GERARDO DENIZ  
Y LA MÚSICA

HEBERT VÁZQUEZ:  
LA COMPOSICIÓN MUSICAL  
EN MÉXICO

ANA ALONSO MINUTTI:  
LA MÚSICA RELIGIOSA  
DE MARIO LAVISTA

TRES POEMAS DE  
JOSÉ JUAN TABLADA

NOTAS SIN MÚSICA:

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE:  
EN RECUERDO  
DE ERIKA KUBACSEK

JULIO TRUJILLO: CONCIERTO  
PARA LA MANO IZQUIERDA

ALBERTO BLANCO:  
LA MÚSICA, ESE MISTERIO

JAVIER ÁLVAREZ:  
30 AÑOS DE  
TEMAZCAL

RANDALL CH.  
KOHL S.:  
OCTAVIANO  
YAÑEZ

DISCOS Y LA  
MUSA INEPTA  
POR JUAN  
ARTURO  
BRENNAN

JESÚS  
ECHEVARRÍA:  
TIRADERO  
DE NOTAS

ABRIL - JUNIO DE 2015

134

\$35.00



## LECCIÓN DE MÚSICA

Interesa mencionar que la partitura original del *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy incluía el siguiente texto: “La música de este *Prélude* es una ilustración muy libre de un bello poema de Mallarmé; no pretende ser una síntesis de éste. Se trata más bien de fondos sucesivos sobre los cuales se mueven los deseos y los sueños de un fauno al calor de esa tarde”. Aparentemente los reparos de Debussy estarían ligados a un episodio algo anterior, al que, a falta de mayor precisión, podríamos considerar apócrifo.

Debussy, como la mayor parte de los compositores de su tiempo, en los estertores del movimiento romántico —del cual tanto el simbolismo como el impresionismo son tardíos tributos—, estaba muy interesado en musicalizar poemas. Se sirvió así de textos debido a poetas del pasado (Charles d’Orléans, François Villón), y también de lo que escribían sus contemporáneos (Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Pierre Louÿs, etc.) En total, compuso cerca de ochenta canciones para voz y piano. Y en algún momento quiso hacer lo mismo con los poemas de Mallarmé. Según la tradición, el compositor, lleno de entusiasmo, en cierta oportunidad se habría dirigido al poeta para hacerle saber que le había puesto música a unos poemas suyos. Mallarmé, reputado como uno de los mayores técnicos de todos los tiempos, parece haberle contestado a Debussy: “Yo creí que ya tenían música”.

**Jorge Fondebrider**

