

# pauta

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

UDO JACOBSEN: *ENSAYO DE ORQUESTA* DE FELLINI

HELGA KORKOWSKI Y BERNARDETTE GONZÁLEZ: *FREUD Y LA MÚSICA*

JAVIER ÁLVAREZ: *REGISTRO* / BRUCE HAYNES: *LA INVENCION DEL DIRECTOR DE ORQUESTA*

SCRIABIN POR ARMANDO CONTRERAS Y HUGO ROCA JOGLAR

POESÍA DE: MARIANNE MOORE, EDGAR AGUILAR Y EDUARDO AINBINDER

## DOSSIER SIBELIUS

POR JUAN ARTURO BRENNAN

## FELLINI HABLA DE MÚSICA



NOTAS SIN MÚSICA:

ÁLVARO BITRÁN: *FRANKFURT* / LIBROS: JAZMÍN RINCÓN,

DISCOS Y MUSA INEPTA: JUAN ARTURO BRENNAN / JESÚS ECHEVARRÍA: *TIRADERO DE NOTAS*

OCTUBRE - DICIEMBRE DE 2015

136

\$35.00

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. 136, octubre – diciembre 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. 136, octubre-diciembre de 2015

## SUMARIO

---

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>Marianne Moore</b>	
		Melchior Vulpius (1560-1615)	<b>51</b>
<b>Bruce Haynes</b>		<b>Javier Álvarez</b>	
La invención romántica del director de orquesta interpretativo	<b>5</b>	Registro	<b>52</b>
<b>Udo Jacobsen</b>		<b>Juan Arturo Brennan</b>	
El director en la picota. Apuntes sobre <i>Ensayo de orquesta</i> de Federico Fellini	<b>12</b>	Sibelius 150	<b>54</b>
<b>Fellini y la música</b>		<b>Juan Arturo Brennan</b>	
Fellini conversa con Giovanni Grazzini	<b>20</b>	Diálogos en torno a Sibelius	<b>62</b>
<b>Edgar Aguilar</b>		NOTAS SIN MÚSICA	
Dos poemas	<b>29</b>	<b>Álvaro Bitrán</b>	
<b>Bernardette González Orta y Helga Korkowski de Poveda</b>		Frankfurt	<b>79</b>
Entre la música y el psicoanálisis Interpretando unas cuantas notas	<b>31</b>	<b>Hugo Roca Joglar</b>	
<b>Eduardo Aimbinder</b>		Dos aniversarios luctuosos	<b>81</b>
Dos poemas	<b>46</b>	LIBROS	
<b>Armando Contreras</b>		<b>Jazmín Rincón</b>	
Fantasma lumínica o El sueño de Scriabin	<b>48</b>	Viaje musical	<b>84</b>

DISCOS

**Juan Arturo Brennan** 85

---

TIRADERO DE NOTAS

**Jesús Echevarría**  
De la experiencia estética  
Primera parte 90

---

LA MUSA INEPTA

**Juan Arturo Brennan** 94

---

COLABORADORES

Tercera de forros:  
Lección de música por **Alfred Brendel**

---

Portada y pautas: **Jean Sibelius**

---

---

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

Juan Rulfo, “Luvina”.

---



# PRESENTACIÓN



Hoy, que vivimos la consagración del director de orquesta, que su figura alcanza la estatura de superestrella y su protagonismo es cada vez más mediático y glamuroso (como el caso de Mirga Grazinyté-Tyla, la joven directora lituana de apenas 29 años a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, que ha atiborrado con su imagen las planas de los periódicos), tal vez hayamos perdido de vista que hubo un tiempo en que el director de orquesta desempeñaba un papel más bien secundario y tangencial, limitado a facilitar la ejecución de una pieza, a hacerla más compacta y fluida y, a veces, como en el caso de Mendelssohn, a simplemente marcar el compás al principio de un movimiento, pero desde luego muy lejos de la interpretación personal y subjetiva que prevalece en la actualidad, donde es una suerte de chamán en frac o en vestido de noche, un auténtico iniciado que ha aprendido a captar el mensaje del compositor y hacérselo llegar, como si se tratara de una revelación extática, a los ejecutantes y a la audiencia.

A fin de poner en perspectiva esta imagen ya canónica y triunfante del director, publicamos en este nuevo número de *Pauta* un fragmento del libro de Bruce Haynes, *The Romantic Invention of the Interpretative Conductor*, en el que sitúa la figura del director en su contexto histórico y se explican los factores que prepararon su auge. Asimismo, en homenaje

al gran cineasta Federico Fellini, quien se acercó a la figura del director como una suerte de tirano, indeseable pero necesario (en alguna medida su reflexión sobre el director de orquesta también roza o alude a su propia tarea como director de cine) y vio en la conformación de la orquesta un reflejo de las divisiones de clase de la sociedad, publicamos un texto de Udo Jacobsen en torno a su controvertida película de 1979, *Ensayo de orquesta*, además de una serie de comentarios del propio Fellini sobre su relación con la música, en particular sobre su trabajo al lado del compositor Nino Rota, cómplice artístico en esta y otras muchas películas.

2015 fue un año de aniversarios en el mundo de la música, y en esta entrega quisimos sumarnos a una doble celebración: la de los 150 años del nacimiento del compositor y director Jean Sibelius (1865-1957), y la de los 100 años de la muerte del polémico compositor ruso Alexander Scriabin (1872-1915). Por una parte, Juan Arturo Brennan trajo de Finlandia una sustanciosa serie de entrevistas a los principales involucrados en el festejo internacional del autor del poema sinfónico *Una saga* y del *Vals triste*, y ha dedicado toda la sección de Discos a revisar una porción significativa de la amplia y quizá inagotable discografía del compositor finlandés, que enmudeció creativamente durante treinta años y arrojó a las llamas la partitura de su Octava sinfonía. Por otra parte, y en consonancia con el espíritu más estrafalario e inubicable de Scriabin, publicamos dos textos, uno de Hugo Roca Joglar y otro de Armando Contreras, para dar cuenta de sus visionarias — y, para muchos, simplemente chaladas y delirantes — utopías cósmicas, de su célebre acorde místico disonante (do-fa sostenido-si bemol-mi-la-re), así como de sus fantasías cromáticas y sinestésicas, gracias a las cuales sus conciertos se convertían en auténticos rituales esotéricos.

Esto último me lleva a pensar que, a cien años de distancia, si hay una obra que precisa de un director de orquesta en clave de chamán, sería quizá precisamente la de Alexander Scriabin...

**Luigi Amara**

# LA INVENCION ROMÁNTICA DEL DIRECTOR DE ORQUESTA INTERPRETATIVO<sup>1</sup>



BRUCE HAYNES

Traducción de Jazmín Rincón

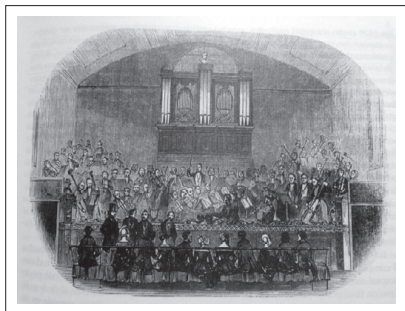
*Cuando ves a un tipo de frac negro y corbata,  
dirigiendo ¡un aria!, inevitablemente te preguntas:  
¿Qué es esto?*

Susie Napper, chelista barroca nada convencional

En los tiempos de la retórica musical, estar muerto era definitivamente una desventaja para un compositor. No obstante, después de 1800 era casi un requisito si se quería alcanzar la máxima grandeza. Así fue como la formación del canon fue incluyendo cada vez más música de compositores pertenecientes al pasado y, como consecuencia de esto, apareció la figura del director de orquesta, el cual adoptó el papel de sustituto del compositor fallecido.

Durante la mayor parte del siglo XIX, el director de orquesta limitaba su trabajo a tareas “implícitas” más que “explícitas”, es decir, su obligación principal

<sup>1</sup> Título original: “*The Romantic Invention of the Interpretative Conductor*”. Este escrito pertenece al capítulo “*The Transparent Performer*” (pp. 86-101) del libro *The End of Early Music. A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century*, publicado en 2007 por Oxford University Press. Dedicado a contextualizar históricamente, cuestionar y resituar al intérprete dentro de la práctica contemporánea de la música del pasado, dicho libro juega el papel irónico de abogado del diablo e invita al lector a apostar por la creación y la experimentación en un ámbito tan oficializado y estandarizado como la llamada “música clásica”. Incluye así aspectos tan variados —y muchas veces invisibles— como las prácticas ritualizadas de la música académica, el concepto de “autenticidad”, la comercialización de la industria fonográfica, la controvertida composición contemporánea en estilo antiguo o para instrumentos “antiguos”, la improvisación, la retórica musical, el papel de los ejecutantes, el de los directores de orquesta y más. (*N. de la T.*)



Concierto en los Hanover Square Concert Rooms, 1843 (Staats-und Universitätsbibliothek, Hamburgo).



Un jovencísimo Felix Mendelssohn dirigiendo; a su lado su hermana Fanny, ca. 1821

no era manejar la orquesta desde su “interpretación” personal y arbitraria como si fuese su instrumento (como la mayoría de los directores lo hacen hoy en día), sino coordinar y facilitar una ejecución aún dominada por lo que llamamos “estilo”. En 1836 un escritor anónimo (probablemente Schumann) sugirió que un director debía marcar el compás únicamente al principio de un movimiento, o quizás también en los *tempos* muy lentos y cuando había un cambio de dinámica en medio de un movimiento. Según Brown, así es como solía dirigir Mendelssohn.<sup>2</sup>

Fue aproximadamente a mediados del siglo XX cuando la palabra “maestro” se empezó a usar para designar a los directores de orquesta. Christopher Small hace una comparación de esta palabra con el término *magnus*, algo así como un chamán que evoca al espíritu del compositor fallecido,<sup>3</sup> o un sacerdote al servicio del compositor, cuya partitura es el texto sagrado. Al igual que los sacerdotes, los directores de orquesta reclaman el derecho de interpretar la palabra sagrada y les van dictando sus puntos

de vista a los demás. Como el chamán, realizan una breve danza chamánica sobre su pequeño pódium.

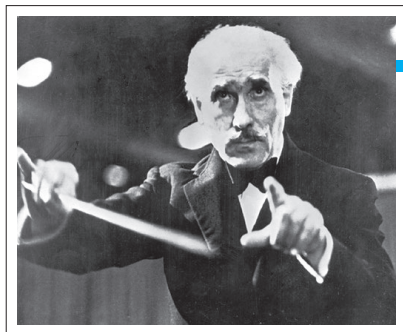
Davies se pregunta si la intención de un compositor es un tipo de instrucción que debe seguirse al pie de la letra por el ejecutante o más bien es una recomendación que puede también ser ignorada.<sup>4</sup> Esto nunca lo sabremos, sin embargo, puedo asegurar lo que podría pasarle a un miembro de la orquesta, como por ejemplo a un flautista, si éste decide ignorar la “intención” del compositor (traducida por el director de orquesta, claro está).

<sup>2</sup> Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice*, Oxford University Press, 1999, p. 391.

<sup>3</sup> Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, 1998, p. 89.

<sup>4</sup> Stephen Davies, *Musical Works and performances: A philosophical exploration*, Oxford University Press, 2001, p. 211.

Lo primero que pienso es que las relaciones de poder en una orquesta son muy simples. Como escribió Elías Canetti: “No existe expresión de poder más obvia que la de un director de orquesta”,<sup>5</sup> y efectivamente: es el director quien puede despedir por voluntad propia a cada uno del resto de los miembros de la orquesta.



Arturo Toscanini.

Bowen tiene probablemente la razón cuando argumenta que los directores de orquesta interpretativos surgen al mismo tiempo que los ejecutantes transparentes.<sup>6</sup> Ambos fenómenos son dependientes el uno del otro; un músico que ha perdido la confianza en el estilo de una interpretación necesita a alguien que le diga qué hacer. De esta forma la autoridad del “maestro” es complementada por la idea de que los ejecutantes deben ser transparentes. Nicholas Avery llama a esta relación “simbiosis perniciosa”.<sup>7</sup>

Por lo general los directores de orquesta forman parte de grupos que suman un centenar de ejecutantes o más, por lo que la presencia de una figura central es prácticamente esencial para coordinar la actividad. Así, actúan como figuras alfa-dominantes, como cuando un gorila se convierte en el pilar central alrededor del cual gira el resto de la manada. Asimismo, llama la atención cómo los directores de orquesta contemporáneos han logrado muchos beneficios para sí mismos: en las salas de conciertos regularmente los asientos están orientados hacia ellos, de forma concéntrica, para que de inmediato se conviertan en el principal foco de atención.<sup>8</sup>

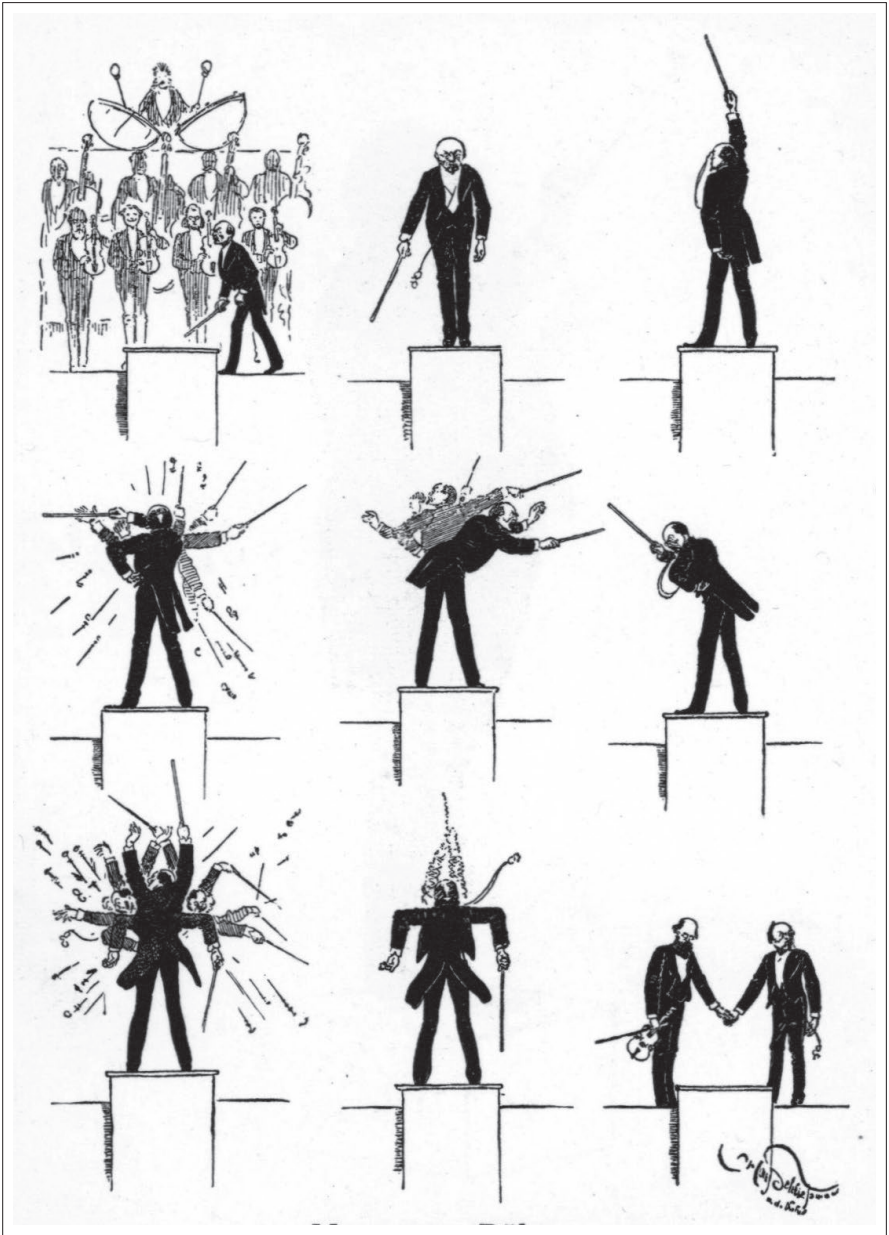
Si se considera que por lo común el “maestro” ni toca ni compone música ni produce sonido alguno, que su deber es únicamente decirle a los músicos qué hacer y después llevarse el crédito de lo que éstos han hecho, entonces, uno se pregunta cómo es que estas figuras se han ubicado tan convenientemente partiendo de su encanto personal y de sus fuertes opiniones respecto a cómo debe sonar la música. En

<sup>5</sup> Elías Canetti, *Masa y poder*, 1963, citado en Feld (1988), pp. 94-95.

<sup>6</sup> Como menciona Bruce Haynes a lo largo del capítulo del mismo nombre (B. Haynes: 2007:95) la idea de un ejecutante transparente aparece alrededor de 1810 y es desarrollada por los modernistas. Así, Haynes la ilustra con una cita del famoso organista y compositor Marcel Dupré: “El ejecutante nunca debe permitir que su personalidad aparezca, pues tan pronto como ésta se deja ver, el ejecutante traiciona la obra...” (*N. de la T.*)

<sup>7</sup> Comentario personal al autor, enero de 2006.

<sup>8</sup> Small, 1998:25.



Hans von Bülow (1830-1894), silueta de Hans Schliessmann.



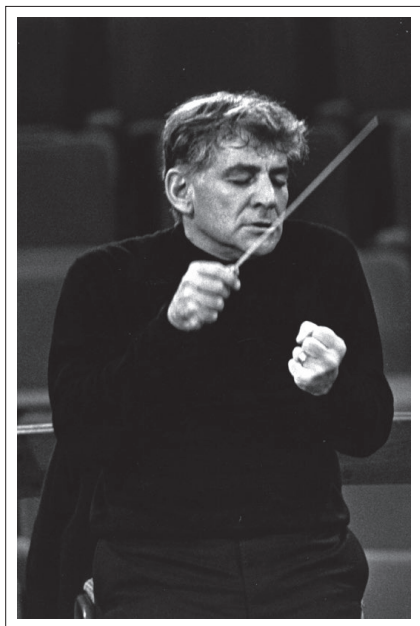
muchos aspectos el director de orquesta cumple con la definición de parásito que da la biología, sobre todo por su capacidad de alimentarse de la mayor parte del dinero destinado a todos los integrantes de la orquesta.

Un ejemplo de la época dorada de la intervención del director es la actuación que tuvo Glenn Gould al ejecutar el concierto de Brahms en Re menor, y la posición conservadora, incluso romántica, que tomó Leonard Bernstein al ofrecer antes de dicha actuación un famoso discurso de renuncia a sus responsabilidades como director. Bernstein argumentó que las ideas de Gould eran “heterodoxas” evocando de inmediato así lo “ortodoxo”. Lo implícito en su discurso era que existía una forma estándar, una forma clásica de tocar lo estándar, es decir, la música clásica, y que por lo tanto los directores de orquesta tenían la responsabilidad de mantener dicha tradición. Más adelante Bernstein explicó que había estado en desacuerdo con los cambios de dinámicas que le había hecho Gould a las indicaciones originales de Brahms, reforzando así la cruz de hierro que forman el fetichismo romántico y lo intocable. El mismo Bernstein había preguntado en un concierto “¿Quién es el que manda?, ¿el que conduce o el que toca un instrumento?”, llamándole a esto la pregunta “ancestral” (dicha pregunta, cabe aclarar, antes de 1800 prácticamente nunca se había formulado; ¿por qué entonces no nos sorprende que Bernstein, siendo uno de los principales directores de orquesta hacia 1962, no lo supiera?). “Sólo una vez en mi vida he tenido que ceder ante la voluntad de un solista”, dijo éste, “y esa vez fue la última vez que acompañé al señor Gould”. Bajo la amenaza de una retirada de Gould, Bernstein se llevó el crédito de haber dirigido el concierto hasta el final.

Ciertamente en la actualidad no existe un flautista que posea la influencia que ejercía Glenn Gould sobre los demás, por lo que resulta claro —y especialmente para los flautistas— qué podría pasarles si decidiesen de repente ignorar la intención de un director de orquesta (o de un compositor muerto, que viene siendo lo mismo).

En las orquestas sinfónicas de hoy en día, en efecto, la frustración de los instrumentistas es algo francamente palpable, provocada a su vez por la pérdida general, tanto de un cierto estatus, como del sentido de responsabilidad del ejecutante. Este sentido de responsabilidad ha sido asumido —e incluso, usurpado— por la figura del director de orquesta. Ya en 1797 el compositor Grètry (una persona claramente sensible a pesar de que componía música muy banal) había notado un fenómeno parecido: “Los músicos de una orquesta se vuelven fríos e indiferentes cuando no siguen las instrucciones del cantante directamente. La varita que los dirige, los anula al mismo tiempo.”<sup>9</sup> Yo mismo he observado también este fenómeno en grupos alternativos de música históricamente informada.

<sup>9</sup> Tomado de sus *Mémoires*, 1:40, citado por Spitzer y Zaslaw, 2004:389.



Leonard Bernstein.

El lado comercial/promocional de la batuta para dirigir como la conocemos actualmente se originó con Toscanini, cuya fama fue creada deliberadamente por la NBC<sup>10</sup> justo después de la segunda guerra mundial.<sup>11</sup>

La idea moderna del director-intervencionista que interpreta las “intenciones” del compositor fallecido es ciertamente otro albatros que hemos heredado del romanticismo. Hace poco me topé con un CD de John Elliot Gardiner que tiene la foto de éste en la portada del disco: muy simbólicamente está vestido de frac y corbata, además de que sostiene en la mano una batuta de esas que se empezaron a comercializar precisamente durante el siglo XX. Dicha imagen tiene además superpuesto el autógrafo de Gardiner. La gran ironía de todo esto es que en medio de tal panoplia de atributos románticos, la grabación es de música de Monteverdi.

Horowitz describe de la siguiente manera los folletos que vienen en los CDs de las sinfonías completas de Beethoven dirigidas por Herbert von Karajan: “Karajan [...] es fotografiado solo. En vez de estar dirigiendo, se encuentra inmerso en sus pensamientos, con los ojos cerrados. Sostiene la batuta entre ambos puños.”<sup>12</sup> “El siglo XIX,” escribe Peter Gay como primera sentencia en su libro sobre el romanticismo, “se preocupó profundamente por el ser, a tal grado que su preocupación rayó en la neurosis”. “El cabello plateado y alborotado [de Karajan] junto con la ceja levantada destacan gracias a la iluminación que lo envuelve por un lado [...] esta escena tipo Rembrandt que retrata la imagen del genio romántico connota un Karajan inmerso en su propia figura.”<sup>13</sup>

<sup>10</sup> La Orquesta Sinfónica de la NBC (en inglés, *NBC Symphony Orchestra*) fue una orquesta radiofónica establecida en 1937 en Estados Unidos por David Sarnoff, fundador de la cadena de televisión *National Broadcasting Company*. (N. de la T.)

<sup>11</sup> Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini: How he became an American culture-god and helped create a new audience for old music*, Knopf, 1987.

<sup>12</sup> Horowitz, 1987:403.

<sup>13</sup> Horowitz, 1987:403.

<sup>14</sup> George Houle, *Meter in music, 1600-1800*, Indiana University Press, 1987, p. 34.





Herbert von  
Karajan.

George Houle comenta:

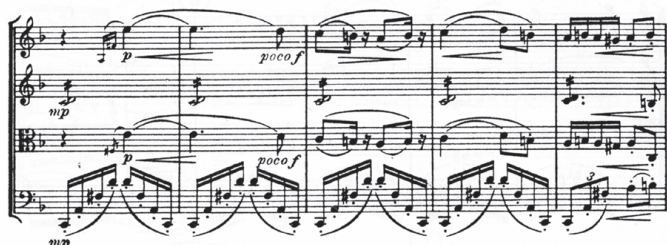
La fama del director virtuoso en el siglo XIX trajo consigo una técnica muy alejada del gesto arriba-y-abajo, aparentemente simple, cuyo objetivo era marcar el *tactus* [en los tiempos de la retórica musical]. El director de una orquesta moderna tiene una técnica poderosa y eficiente que lo hace controlar aspectos varios que antes solían ser controlados por cada uno de los ejecutantes. Estos aspectos son el ritmo, las dinámicas, la acentuación, los tempos y los matices de la interpretación.<sup>14</sup>

Quizá lo que dice Houle contiene mucha verdad, sin embargo, es importante tomar en cuenta que cualquier parámetro que pueda comunicar una batuta estaba anteriormente al alcance de los ejecutantes que creaban y tocaban la música en vivo, por lo que en la actualidad cada uno de ellos representa una apropiación por parte del director de orquesta. Incluso personalidades tan fuertes como Haendel y Bach, que con seguridad intimidaron a los músicos que ejecutaban sus obras, nunca pretendieron, mediante una batuta, controlar y apropiarse del ritmo, de las dinámicas, de la acentuación, de los *tempos* y de los matices de la interpretación de sus obras.

<sup>14</sup> George Houle, *Meter in music, 1600-1800*, Indiana University Press, 1987, p. 34.

# EL DIRECTOR EN LA PICOTA

APUNTES SOBRE ENSAYO DE ORQUESTA DE FEDERICO FELLINI



UDO JACOBSEN

Después de completar en 1976 *El Casanova*, una película en la que el duque de Württemberg, ya fuera de sus cabales, ha hecho instalar en la amplitud de su vestíbulo palaciego ni más ni menos que seis órganos de tubo, tocados al mismo tiempo por otros tantos organistas dispuestos a satisfacer las extrañas aficiones de su patrón, Federico Fellini comienza a planear un filme de apariencia documental para la televisión que se intitularía *Ensayo de orquesta* (*Prova d'orchestra*). La premisa es tan sencilla como seductora: un ensayo al interior de una iglesia que comienza de manera bastante tranquila y sin imprevistos, dirigido por un anglosajón con aires dictatoriales o demasiado firmes, da lugar a una auténtica rebelión en la que no se sabe si los músicos están empeñados en hacerse del control de la nave o si más bien están decididos a sembrar el desorden, el ruido destemplado de la confusión y la revuelta y, al cabo, el silencio.

“Siempre me había visto presa de un sentimiento de asombro e incredulidad —declaró Fellini en una entrevista con Michel Ciment— cuando veía que el milagro volvía a repetirse. Personas muy diferentes llegaban al estudio de grabación con sus diversos instrumentos, pero siempre con sus problemas personales, su mal humor, sus enfermedades, sus radios portátiles con las cuales escuchar los resultados de los encuentros deportivos. Me asombraba que esa masa heterogénea pudiera fusionarse en una sola forma abstracta: la música. Se agitaban en mí fuertes sentimientos cuando presenciaba esta creación del orden a partir del desorden. Se me ocurría que esta situación podía regir, en forma emblemática, para una sociedad en la cual la expresión del grupo y la individual resultaran compatibles. De modo que durante mucho tiempo quise hacer un pequeño documental que diese

al espectador la consoladora sospecha de que es posible hacer algo juntos y, al mismo tiempo, seguir siendo uno mismo.”

Lejos de resultar “consoladora”, la película presenta el sueño inconfesable de toda orquesta —y quizá también de toda filmación— de poder prescindir por completo del director, de alcanzar una comunión que no requiera de la figura protagonista y con frecuencia tiránica de quien lleva la batuta (y casi siempre monopoliza los aplausos). La insubordinación, improvisada pero tal vez siempre latente, hace aflorar muy pronto las pugnas internas entre los miembros de la orquesta, así como una soterrada lucha de clases de los instrumentos y sus ejecutantes: entre obscenidades y reclamos sindicales, entre disputas bizantinas y proclamas revolucionarias, el director parece ser lo de menos y los sesenta músicos empiezan a rivalizar entre sí como si se tratara de una guerra civil que se gestaba en silencio desde hacía mucho tiempo.

Pese a que el propio Fellini confesó que no pretendía hacer una película abiertamente política, sino un documental ficticio sobre el trabajo artístico colectivo, una lectura de ese tipo era quizás inevitable por lo menos en Italia, no sólo porque las disputas entre los músicos asumían la forma de una manifestación sindical, con lemas incendiarios y grafitis, con empujones y peticiones calcadas directamente de la calle, sino porque a fin de subrayar las divisiones ancestrales en la jerarquía de los instrumentos, Fellini optó por dotar de identidad regional a los intérpretes: que cada quien se expresara en su dialecto natal lleva a que se ahonden las diferencias y los desacuerdos y, a falta del elemento cohesionador de la música, termine por reinar la anarquía y la incomprensión.



Fotograma de *Ensayo de orquesta*, 1979.

*La película, que contó con la participación vital de Nino Rota, quien compuso para ella cinco piezas originales que, en lo posible, eran las que se ejecutaban en el set durante la filmación, se estrenó en febrero de 1979 y causó gran conmoción en Italia, sobre todo porque fue entendida como una alegoría, como una puesta en pantalla en clave política, gracias a la cual, como muchos se atrevieron a decir en su momento, “Fellini había descendido por fin de su torre de marfil autobiográfica”. Es posible que el ominoso y perturbador final, en que el director retoma su lugar y muestra un dominio más enfático y furioso de la orquesta, haya contribuido a esa lectura marcadamente política. Como escribe Hollis Alpert en su pormenorizada y sagaz biografía de Fellini, ese “final oblicuo” fue considerado como el mensaje “de que la anarquía y la violencia política sólo podían culminar en un régimen autoritario”.*

*Sin embargo, quizá lo asombroso no sea tanto que el orden se restablezca y que el director ejerza de modo más imperioso y si se quiere histriónico su papel —con ademanes en que la batuta se mueve en el aire con reminiscencias de führer—, sino que una vez que la enorme bola de la grúa de demoliciones derriba una de las paredes de la iglesia en la que ensayan, los músicos se levanten de entre los escombros, se sacudan el polvo y, otra vez con sus instrumentos, como si un acuerdo tácito los impulsara a retomar la perdida armonía, simple y mágicamente, como dice Fellini, esa masa heterogénea y conflictiva, lastrada por la incomunicación y los rencores, se fusione de nueva cuenta en una sola forma abstracta: la música.*

L.A.

## **El cine de Fellini es un cine de autor**

El cine de Federico Fellini, en la medida en que ha constituido un universo particular, se resiste a un análisis ajeno a las referencias autorales. Cada filme remite a los otros y se compone de arbitrariedades, guiños y autorreferencias. Por lo mismo, no es posible abordar coherentemente el análisis de un filme de Fellini sin considerar el cine de Fellini.

## **El cine de Fellini se observa a sí mismo**

Para Fellini el cine era un modo de expresión personal. Ésta es la primera clave para considerarlo autor. Lo que expresa no es otra cosa que él mismo. No por ello deja de hablar de nuestros tiempos, pero lo hace desde la subjetividad de un observador. Esta posición de observador es la que asumía habitualmente, pero lo hacía como frente a un espejo. Se observaba siempre a sí mismo, tal como lo planteara a partir de 8 y ½, y más tarde en *Entrevista*, utilizando la técnica de la puesta en abismo. El cine de



Federico Fellini durante el rodaje.

Fellini resulta tan compacto que sería imposible separar del todo sus componentes a pesar de su carácter fragmentario, o al contrario, gracias a este carácter. Porque Fellini se asegura de no someter su obra a las exigencias dramáticas clásicas. *Ensayo de orquesta* es una de las pocas expresiones de progresión que hay en Fellini, pero se trata de una excusa puesto que se progresa entre senderos y vericuetos.

### **Técnica de la entrevista**

La técnica de la entrevista, una de las preferidas de Fellini, al tiempo que es un rito que elude cuando es el entrevistado, definirá su visión de mundo. En *Ensayo de orquesta*, como en *Los Clowns* o *Roma*, es la voz de Fellini la que pregunta al mundo. En otras ocasiones, como en *Y la nave va* o *La entrevista* son otras voces a través de las que Fellini mismo habla, preguntándose a sí mismo. En *8 y 1/2* rehuye incluso la entrevista a través de su alter ego. Oculto tras la cámara, Fellini esconde sus gestos como lo hace el entrevistador, pero los deja ver por medio de la descripción de los gestos del interpelado. Podemos deducir desde esta posición especular el deseo, desasosiego, la nostalgia, la obscenidad, lo grotesco, la angustia del mismo Fellini.



Nino Rota.

## La voz

La voz encuentra su lugar en el *off* así como la imagen está indefectiblemente ligada al *in*. Esa voz es la de Fellini que provoca más que indaga. Las preguntas de Fellini no esperan una respuesta sino una confesión. En *Ensayo de orquesta* podemos asistir a una verdadera provocación que no está lejos de ser la verdadera generadora del conflicto. Un conflicto de intereses por demás caótico. Es a través de la voz que los músicos se rebelan en contra de la autoridad del director, así como el sindicalista es la voz de los sindicatos y el productor la voz de la empresa. En este sentido, la elección del alemán para la lengua del director (a pesar de ser un apátrida) es una elección obvia. Una lengua dura como el alemán debe servir para sobreponerse a las voces disonantes de los músicos. El planteamiento aquí es aparentemente sencillo: se requiere de una voz suprema que ordene el coro de voces de los intérpretes.





Fotograma de *Ensayo de orquesta*, 1979.

## La dispersión

La entrevista incorpora también en Fellini un elemento que ya es característico de su cinematografía desde *8 y 1/2*: la dispersión. Pero no se trata de una dispersión cualquiera. La entrevista es la acumulación de preguntas y respuestas, pero es también la acumulación de gestos, la reunión fortuita de rostros vulgares y extraños, la colección de fenómenos. El correlato estructural de esto se encuentra a nivel narrativo, en el carácter fragmentario de las “historias” que Fellini nos cuenta. Sus personajes deambulan atravesando una feria de entretenimientos donde pueden observar las rarezas que esconden las distintas jaulas. Filmes como *La ciudad de las mujeres* o *Satyricon* son la mejor expresión de este modo de “desarmar” el relato.



Fotograma de *Ensayo de orquesta*, 1979.

## La cámara

La cámara de Fellini es una cámara inquieta, exploradora, ansiosa, que no quiere perderse un detalle, aunque éste no dure más que algunos fotogramas en la pantalla. Este carácter evanescente de las imágenes fellinianas les otorga esa categoría de epifanías. Pero es también una cámara que se entusiasma, que se deja contagiar, como en la escena del metrónomo en *Ensayo de orquesta*. Esta cámara que quiere abarcarlo todo intenta a toda costa eliminar el espacio no visible. Nos muestra todo, aunque las sombras y la niebla intenten ocultarnos los detalles de lo que vemos (como en *Amarcord* o *Satirycon*).

Las sombras y las luces que velan los rostros, el movimiento de la cámara que capta apenas un rostro, un cuerpo o un gesto, el sonido del viento (tan felliniano a estas alturas), los sonidos de la música. Todo ello contribuye a generar la idea de que nos encontramos en un espacio irreal y etéreo.

## La realidad es el espectáculo

La realidad se convierte en Fellini en espectáculo, el mundo se convierte en una enorme pasarela que nos muestra una galería de lo extraño que sin embargo se encuentra en lo familiar. La observación del mundo por Fellini es ciertamente una



observación subjetiva. Cuando Fellini asume la estructura de la entrevista, del documental, no pretende otra cosa que afirmar su subjetividad, ese punto de vista desde el que se sitúa cómodamente, como aquellos personajes que como epifanías se desmaterializan en las sombras.

## **La sociedad**

La estructura social de la orquesta se basa en las clases representadas por los instrumentos. De esta manera cada músico le otorgará no sólo una personalidad a su instrumento, sino que lo ubicará en una escala social precisa donde los violines se sitúan en lo más alto y las trompetas interpretan el alma del pueblo. Sobre todos se encuentra el director, que representa un poder que se asienta en viejas estructuras ya caducas (la capilla, los asientos y los cuadros representan ese orden del poder aristocrático y eclesial): los ruidos premonitorios del derrumbe que se acerca, el polvo que cae del techo, la araña que se mece (araña que de alguna manera representa el destino inevitable y caprichoso). El director representa una nueva forma de sometimiento basado en cambios de estrategia. Ya no es el director represor que castiga a los músicos con poder absoluto, ahora dialoga con su representante, deja que los músicos se desgasten en la lucha interna y caótica de la rebelión y retoma el poder desde un discurso romántico y seductor (“Las notas nos salvan, la música nos salva. Sigán las notas así como mis manos les indican”). Se sitúa, en realidad, desde la posición del iluminado. A esas alturas los músicos agotados ya no tienen fuerza ni voluntad propia.

## **Nota de actualidad**

No es verdaderamente extraño a estas alturas lo que plantea Fellini (particularmente pensando que la película data de 1978). Ya intuía desde los inicios de su cinematografía que el mundo es un gran espectáculo, dirigido de manera tan natural que no nos percatamos de la batuta que lo conduce. Más allá de las frivolidades (sólo aparentes) del cine de Fellini, podemos observar una mirada tremendamente crítica, no escrita en la clave de sus primeros filmes, desde *Luces de variedad* hasta *La dolce vita*, pero igualmente encantada/desencantada. Baste recordar *Ginger y Fred*. ¿Cómo no estremecerse ante esta mirada, tan romántica y nostálgica de todas maneras?

## FELLINI Y LA MÚSICA\*



Traducción de Beatriz Anastasi de Lonne

### Nino Rota

—*Siempre has tenido cerca de ti a muchos colaboradores, a menudo importantes y célebres. Pero, ¿hay alguno más valioso, más especial que los demás?*

El más valioso de todos mis colaboradores, puedo contestar sin necesidad de reflexionar, fue Nino Rota. Entre nosotros hubo enseguida un entendimiento pleno, total, desde el *Sceicco bianco*, primer filme que hicimos juntos. Nuestro entendimiento no tuvo necesidad de “rodaje”. Yo me había decidido a ser el director y Nino era ya la condición para que siguiera siéndolo. Tenía una imaginación geométrica, una visión musical de las esferas celestes por lo que no tenía necesidad de ver las imágenes de mis películas. Cuando le preguntaba qué motivos musicales tenía en mente para una u otra secuencia podía advertir con claridad que las imágenes no le interesaban. El suyo era un mundo interior donde la realidad tenía escasas posibilidades de acceso. Vivía la música con la libertad y la facilidad de una criatura que vive en una dimensión que le es espontáneamente compatible.

Se trataba de un ser que llevaba en sí una rara cualidad, esa preciosa cualidad que pertenece al campo de la intuición. Éste era el don que lo mantenía tan inocente, agraciado y alegre. Pero no quisiera ser mal interpretado. Cuando se presentaba la ocasión, y también cuando ella no se presentaba, decía cosas agudísimas, profundas, emitía juicios de una exactitud impresionante sobre hombres y cosas. Como

\* Tomado de Giovanni Grazzini, *Conversaciones con Fellini*, Barcelona, Gedisa, 2006.

los niños, como los hombres sencillos, como algunos sensitivos, como alguna gente inocente y cándida, decía de pronto cosas deslumbrantes.

Durante la elaboración de mis películas tengo la costumbre de usar determinados discos como fondo musical. La música puede condicionar una escena, darle un ritmo, sugerir una solución, una actitud del personaje. Hay dos motivos que arrastro conmigo desde hace años, tímidamente, *La Titina* y *La marcha de los gladiadores*, que están asociados a determinadas emociones, a temas viscerales. Y después, como es obvio, cuando termino de filmar la película le tomo afecto a este soporte sonoro improvisado y no quisiera cambiarlo nunca. Nino me daba enseguida la razón diciéndome que los motivos con los cuales había rodado mi película eran bellísimos —aunque se tratara de la *canzonetta* más empalagosa y desarticulada, que eran los indicados y que él no hubiera podido hacer mejor. Y mientras así decía jugueteaba con los dedos sobre el piano. Después de un momento yo le preguntaba: “¿Qué era esto?, ¿qué tocabas?” Y Nino con aire distraído, ¿cuándo? Yo insistía: “Ahora, mientras hablabas, tocaste algo” “¿Ah, sí?” “No sé, ya no me acuerdo”, contestaba sonriendo como si quisiera tranquilizarme: no debía tener remordimientos ni escrúpulos, los discos que había utilizado eran lindísimos. Y entretanto seguía acariciando el teclado del piano aquí y allá, al azar.



Nino Rota.



Fellini y Rota.



Rota y Fellini.

Nacían así los nuevos motivos musicales de las películas que me conquistaban enseguida y me hacían olvidar la sugestión que ejercían en mí las viejas *canzonette* utilizadas durante los ensayos. Yo me colocaba ahí, cerca del piano, contándole la película, explicándole lo que había querido sugerir con ésta o aquella imagen, con ésta o aquella secuencia, pero él no me seguía, se distraía o se aburría o me decía que sí con grandes gestos de asentimiento. En realidad, tomaba contacto consigo mismo, con los motivos musicales que ya tenía dentro de sí. Y cuando por fin establecía el contacto, no me escuchaba más, ponía las manos sobre el piano y se “alejaba” como un médium, como un verdadero artista. Cuando terminaba le decía: “¡Es bellísimo!”, pero él respondía que ya no lo recordaba. A veces ocurrían catástrofes que enfrentábamos inmediatamente con magnetófonos y grabadores,

pero que teníamos que poner en funcionamiento sin que él se diese cuenta, porque de lo contrario se interrumpía el contacto con el espacio celeste.

Trabajar con él era una verdadera felicidad. Sentías su creatividad tan cerca de ti que te transmitía una especie de embriaguez al punto de darte la sensación de que la música la estuvieses haciendo tú.

Nino interrumpía cuando el estrés provocado por los ensayos, el montaje, el doblaje y todo se transformaba en una fiesta, la película entraba en una zona amena, serena, fantástica, en un clima que te comunicaba una nueva vida. Y siempre me sorprendía que después de haber puesto en la película tanto sentimiento, tanta emoción, tanta luz, se volviese hacia mí para preguntarme, aludiendo al protagonista: “Pero, ¿y ése, quién es?” “Es el protagonista”, contestaba yo, agregando él con aire de reproche: “¿Y qué hace? ¡Tú nunca me comentas nada!” La nuestra era una amistad basada en los sonidos.

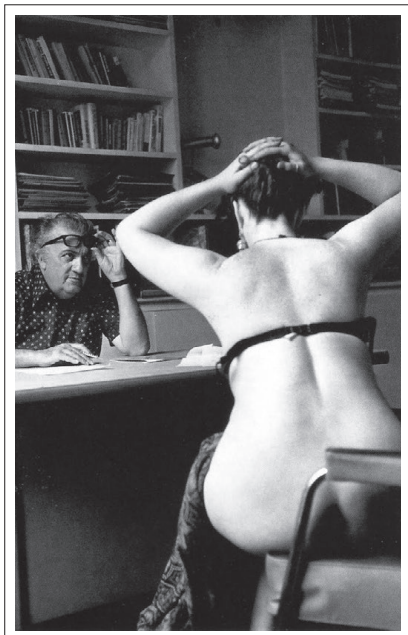
En cambio, fuera de mi trabajo prefiero no escuchar música. Me condiciona, me alarma, me siento poseído por ella. Me defiendo rechazándola, escapando como un ladrón de las ocasiones que se presentan. Quizá también éste sea un condicionamiento católico. El hecho es que la música me pone melancólico, me carga de remordimientos, es como una voz admonitoria que me destruye, porque me recuerda

una dimensión de armonía, paz y plenitud de la que había sido excluido, exiliado. La música es cruel. Te llena de nostalgia y de añoranza y cuando concluye no sabes hacia dónde vas. Sólo sabes que es inalcanzable y esto te entristece.

No puedo escuchar a nadie que marque el compás con los dedos sobre una mesa sin sentirme inmediatamente perturbado y absorbido por esa especie de ánimo diferente que ese ritmo propone. Nino, en cambio, en medio de alguna banda que tocaba ruidosamente algún motivo musical creado por él, escribía las notas de otro motivo que sólo él escuchaba. ¡Una especie de acto de faquir que me asusta!

### La ópera

—¿Y cómo es que nunca te dejaste convencer para dirigir una ópera de Nino Rota?  
¿Tienes las mismas reservas respecto a la ópera lírica que a la música en general?



Fellini y la diva.

La ópera tiene una faceta de locura en verdad apasionante. ¿Cuáles son mis reservas? Que no sé nada de nada. Es decir, sé: la ópera forma parte de mi “italianidad” como los *bersaglieri*, Garibaldi, los emperadores romanos. “Celeste Aída”; “Queste o quella per me pari sono”, “Stride la vampa”, son palabras que siempre me han acompañado. Siempre las escuché. Hemos visto a todas las tías, todas las primas lagrimear sobre los almohadones de encaje mientras cantaban: “Mi chiamano Mimí” y a todos los tíos ir sobre los burros cantando: “Se quel guerrier io fossi” Estas cosas son nuestras a un punto tal que se vuelven extrañas como el inconsciente. Siento por la ópera una extrañeza familiar, la misma que se siente por la escuela, por el campo de deportes Dux, por todo aquello que pertenece a una casta, que tiene carácter de ceremonia y que siempre me ha hundido en una condición de asombro, de soledad.

El fontanero que venía a reparar la caldera y cantaba, la colchonera que rellenaba aquellos colchones muelles y daba vueltas por la casa cantando, las tareas domésticas y aquellas apariciones de fábula del afilador y del deshollinador como si fueran duendes. En un momento dado todos ellos canturreaban algunas frases misteriosas de las óperas.

Y cuando yo preguntaba: “¿Por qué dices: si yo fuese ese guerrero?” Me respondían que se trataba de una ópera y me la contaban y sus cuentos eran siempre oscuros, de matanzas y venganzas feroces, de amantes que se dejaban morir vivos dentro de la tumba.

Y también estaban los borrachos que cantaban “Vecchia zimarra”. Siempre confundí la ópera con los borrachos. De noche, solos en la plaza, con la chaqueta que se había deslizado desde sus hombros hasta el suelo, cantaban a voz en cuello todas las óperas. Para mí los primeros cantantes fueron ellos, los borrachos.

Cuando yo era chico, nuestra casa era la última del Borgo San Giuliano. Después estaba el camino que a través de la campiña lleva hasta Cesena. En Rímini teníamos un teatro, el Vittorio Emanuele, pero no recuerdo bien por qué motivo estaba a menudo cerrado por restauraciones. Siempre tenía algo roto y por eso la ópera la representaban en Cesena, en el Bonci. Pero como los anuncios los habían puesto también en Rímini, más de la mitad de sus habitantes iban a Cesena a la ópera en calesa, diligencia o tren.

Y a las cuatro de la mañana se escuchaban las voces achispadas de los que volvían de Cesena cantando dúos, coros, romanzas. Al observar esa muchedumbre de pobres gentes que volvían de Cesena en bicicleta, en coches, en carretas cuando todavía estaba oscuro, me parecía que se trataba de la invasión de un ejército después de algún saqueo. Amanecía y en esa claridad vaga un tal Ubaldini, un soldador melómano, se detuvo una mañana bajo nuestra ventana a pedirme que llamara a mis padres. Había visto *Los pescadores de perlas*. Con una voz bellísima, mientras la soldadesca desfilaba a sus espaldas, se puso a cantar: “Un dî m’era di gioia...” Después se sintió mal por el vino que había bebido, lo arrastraron a nuestra casa, lo hicieron sentar en una mecedora. Me impresionaba mucho, parecía muerto. Pero al cabo de un momento, con los ojos siempre cerrados, reanudó su canto con un hilo de voz.

Siempre me sentí extraño y con un inexplicable sentimiento de culpa por no querer participar en este rito itálico, cálido, arrollador, apasionado, colectivo. Pero, ¿por qué no podía aceptar mi “italianidad”, ese rito profundo y vagamente obscuro dentro de una bolsa amniótica? Y sin embargo me parece que la ópera —a pesar de su aturdimiento, de su bandolerismo, los sepulcros, las venganzas, el amor exaltado más allá de lo imaginable y el aspecto patológico— se expresa suficientemente bien, inclusive en sus errores. No existe la ópera separada de su propio quehacer. Durante muchos años subsistió pasando por la unidad de Italia, las guerras, el fascismo, la resistencia. ¿Cómo se puede pretender restituírle su pureza original? La ópera es un rito, una misa, una cantata de pastores. Se la respeta tal como se la hace, hasta con las distintas cadencias regionales italianas. ¿Por qué querer rodear de severidad y expresión a un episodio que encuentra su vitalidad en el hecho de ser así como es, así como sucedió una noche dada, como una procesión o un funeral?





Giulietta Masina en el papel de Gelsomina, 1954.



María Callas en el papel de Violeta.

No creas que es el temor a dar un resbalón. ¡No tengo este tipo de miedos! Daría por descontado un resultado desalentador. Por el contrario, es el respeto por mi trabajo lo que me detiene y me hace sentir impotente. Soy demasiado ignorante y en el escenario me sentiría considerado por todos como alguien a quien debe concedérsele todo lo que pida, cuando en realidad deberían ser ellos quienes me enseñaran cómo se hace. ¡Si al menos tuviese ideas revolucionarias respecto a la ópera! En cambio a mí me parece que funciona bien tal como es, precisamente así como es.

Una noche, por televisión, vi una filmación delirante de *La Traviata*. Director y camarógrafos iban y venían por el escenario como quien espera que le anuncien el nacimiento de su hijo en la maternidad, con el *zoom* enfocando las alfombras, los zapatos, los clavos del entarimado, las prótesis de oro de las cantantes. Inclusive hubieran podido incluir la imagen de un detergente. No podían estarse quietos. Primeros planos desbordantes: así se comprendía que el tenor era de Caserta y la soprano de Venecia.

Y bien, con todo y lo barragoso de aquella filmación, no obstante las caras de las cantantes, a pesar de estar solo, con la luz encendida, en una habitación de mi casa y que cada tanto se oyeran ulular las sirenas de los autos de la policía que corrían vaya uno a saber a dónde, a pesar de todo esto lloré toda la noche. Terminaba el primer acto y lloraba. Comenzaba el segundo acto y, enseguida, a la tercera nota, reanudaba mi llanto, contento de llorar.



Quizás aquella ópera, *La Traviata*, sea la perfección absoluta: un ambiente, el del sentimiento puro. El loco con la televisión en la mano no había logrado destruirla. Y entonces, si las cosas son así, ¿qué resta por hacer además de cuanto hizo Verdi?

### *Ensayo de orquesta*

—Ensayo de orquesta *la hiciste para televisión. ¿Tuvo algo que ver la crisis del cine?*

Para televisión hice *Ensayo de orquesta* con el único y enorme beneficio de la rapidez; una máquina productiva más ágil, expedita, con menos lastre y pesadez, menos fosilizada, que te alivia el peso de la responsabilidad y te permite así desenvolverte con mayor frescura, con mayor espontaneidad. Aparte de esto no creo haber hecho nada distinto de lo acostumbrado; dentro de mis limitaciones y con las pocas liras disponibles, relatar historias, seguir mi inclinación natural a asombrar, a expresar lo que de tanto en tanto se me aparece como una visión inquietante, misteriosa o apasionante de la vida.



Fellini dirigiendo.

En definitiva, aunque pueda parecerle paradójico o ridículo o impertinente, provocador, pienso que el único camino a seguir por nuestro cine es hacer películas, películas mejores, películas más inteligentes, películas bien hechas, más bellas. De lo contrario tendremos que empezar a resignarnos ante la idea de que el cine pertenece ya a algo que debe archivararse junto con tantos otros modelos generacionales y dentro de poco tiempo habrá que decir que el siglo XIX fue el siglo del melodrama y el XX el del cine.

—Ensayo de orquesta *provocó las reacciones más dispares ¿Qué recuerdos te trae?*

—Si tuviese que intentar darle un sentido a algunas reacciones del público que me llegaron de manera directa o por medio de otras personas que me las transmitieron, en verdad no sabría ni siquiera por dónde comenzar para definir mi filme. No hay forma de conciliar la conmoción de quienes al terminar la película comentaban apesadumbrados: “¡Qué lástima que el filme no termine cuando los integrantes de la orquesta vuelven a tocar todos juntos! ¿Y por qué, ese que de improvise se pone a hablar en italiano? ¿Qué tiene que ver? ¿Qué significa?”, dicho con el aire demencial de aquel loco —porque creo que hay que estar irremediablemente loco para interpretar el filme así... que en el guardarropa de un restaurante, mientras me estaba poniendo el abrigo, me susurró con siniestra satisfacción: “Vi la película. Estoy con usted. ¡Aquí se necesita al tío Adolfo!”

Me pregunto consternado: ¿es posible que la película se preste a un equívoco tan monstruoso? E incluso, ¿qué puede querer decir, qué puede testimoniar o revelar semejante reacción aberrante? Significará que en el mundo de nuestros días, en medio del derrumbamiento de sus estructuras organizadas y de la supresión de todos sus valores y puntos de referencia, cada uno reacciona ante la confusión, el malestar, el mal que nos rodea, generalizando una patología personal y proyectando de este modo sobre cuanto está a su alrededor —sea un filme o un acontecimiento— sus propios miedos y sus propios deseos?

Es probable que esto sea cierto desde el momento en que aquella película representaba una situación de locura generada por la caída en lo irracional y como esta situación de locura infunde miedo, se reacciona proponiendo una forma de locura organizada, institucionalizada, justamente la de una dictadura. Y así se cierra el círculo. Si la política no nos toma en consideración, somos nosotros quienes tenemos en cuenta a la política por la cual estamos condicionados de modo absoluto. Aquel que quiere ser protegido se debe resignar a ser protegido a fondo.

EDGAR AGUILAR

DOS POEMAS

LAS ESCUELAS DE MÚSICA ME DAN TEMOR

Las escuelas de música me dan temor.  
Al recorrer sus pálidos pasillos,  
oigo salir de una ventana  
siniestros rechinidos de algún  
violín ahorcado.

O tras las reducidas puertas  
imagino una mano tétrica  
tocando una nota  
indefinida  
—quizá triste, quizá melancólica—  
sobre un piano anticuado,  
aunque sé que en las escuelas de música  
no existan pianos anticuados.

Un sonido oculto  
de algún instrumento  
irreconocible  
—acaso un viejo fagot,  
acaso un famélico clarinete—  
que alguien trata de afinar inútilmente  
va envolviendo el espacio  
con sorda, angustiosa monotonía...

Las escuelas de música me dan temor.  
Sus oscuros y alfombrados pasillos  
parecen aguardar una extraña melodía  
jamás antes escuchada,  
jamás antes concebida  
por músico alguno.

De pronto oigo una música  
frenética  
(una rara combinación  
de trombón con trompeta)  
proveniente del apartado auditorio  
y sin embargo cubre los sombríos rincones  
del desolado edificio  
sin saber que estoy aquí.

## EL VALOR ME FACILITA TODO

El valor me facilita todo. ¡Música!  
No soporto el silencio.  
He abierto la ventana para que entre el aire  
y alivie mi cuerpo.  
Las reglas que nos ha dado Dios,  
no las escucho mientras no haya nada  
que me obligue a separar el dolor del miedo.  
¿Quién anda allí? ¿Acaso eres tú con tu cara  
doliente y perfumada de ángel?  
No estoy para estas cosas, no por ahora.  
Aceptar que hemos sido hechos para mentir,  
es como aceptar que tras la verdad existe la ruina.  
¡Vaya proverbio! ¡Vaya manera de encrudecer la existencia!

# ENTRE LA MÚSICA Y EL PSICOANÁLISIS\*

## INTERPRETANDO UNAS CUANTAS NOTAS



BERNARDETTE GONZÁLEZ ORTA  
Y HELGA KORKOWSKI DE POVEDA

El título del encuentro es lo bastante sugerente para justificarlo: “Entre la música y el psicoanálisis, interpretando unas cuantas notas”. Un juego de palabras en las que confluyen ambas disciplinas: interpretación y notas. Interpretación musical, interpretación psicoanalítica; notas musicales, notas de textos. Palabras que enlazan dos mundos vastos y complejos: de los que apenas tocaremos algunos sonidos y silencios.

Sabemos que al hablar de música atravesaremos la inevitable frustración de que lo que pongamos en palabras estará siempre alejado y será diferente de lo experimentado. Decía Stravinski: “El único comentario válido sobre un trozo musical es otro trozo musical.” Sin embargo, son la palabra y la música las que hoy nos convocan a estar reunidos, así es que vale la pena la apuesta.

Hablaremos, por una parte, de la relación particular que Freud tenía con la música y, por otra, de la relación que el psicoanálisis ha tenido en torno a este tema.

“Siempre he estado sorprendido por el silencio del psicoanálisis sobre la música”, nos dice Françoise Regnault<sup>1</sup> y, en efecto, la palabra “silencio” marca un hito en los escritos de los grandes psicoanalistas empezando por el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud.

Mucho se ha dicho de la incapacidad que Freud tenía hacia la música y no así hacia otras expresiones artísticas. Freud escribió varios ensayos sobre poesía,<sup>2</sup> literatura,<sup>3</sup> escultura<sup>4</sup> y pintura<sup>5</sup> pero ninguno sobre música. ¿Por qué?

\* Conferencia-concierto que se llevó a cabo en El Colegio Nacional el 21 de octubre de 2015, con la participación del pianista Mauricio Náder, de las psicoanalistas Helga Korkowski y Bernardette González Orta y del compositor Mario Lavista.

Empecemos por preguntarnos: ¿Qué sabemos de la relación que Freud tenía con la música? En primer lugar, llama la atención su actitud hacia la música, siendo que radicó la mayor parte de su vida en Viena, la ciudad musical por antonomasia. Max Graf (amigo de Freud, musicólogo y escritor), en su libro *Leyenda de una ciudad musical*,<sup>6</sup> se refería a Viena de la siguiente manera:

Para todo el mundo Viena era, por sobre todas las cosas, una ciudad musical o, mejor aún, la ciudad musical; en realidad la única ciudad del orbe a la que no se podría haber imaginado sin música. [...] La ciudad hallábase pletórica de música como una vid lo está de uvas. No sólo las salas de concierto y los teatros vibraban con el sonido, sino también el aire mismo.

Si a Freud “no le gustaba la música” como algunos han dicho, ¿cómo es que soportó su presencia todo ese tiempo?

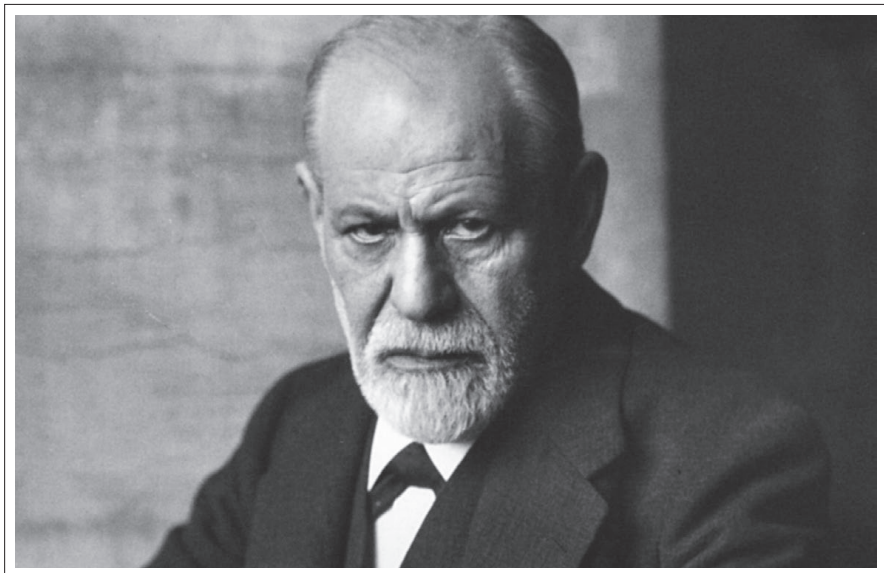
Sabemos que cuando Freud tenía aproximadamente diez años, exigió que se sacara el piano de su casa, pues le molestaba y lo distraía de sus estudios. Con ello, todas las oportunidades para sus hermanas de tener algún tipo de formación musical se disiparon. Asimismo, siendo adulto, hizo notar la ausencia de instrumentos en casa y, como si esto fuera poco, sus hijos no recibieron formación musical, lo cual era extraño puesto que era parte de la educación de la clase media en Viena. Jean Martine Freud, hijo de Freud, decía que era el único punto en que su padre se mostraba egoísta e inflexible.<sup>7</sup>

Sabemos también, gracias a Ernst Jones,<sup>8</sup> el biógrafo de Freud, que cada vez que entraba a un restaurante o a un patio de cervecería donde había una orquesta, era evidente la expresión de disgusto que se dibujaba en su semblante y la rapidez con la que se llevaba las manos a los oídos para “no oír”.

Llama la atención ese “no oír”, al ser Freud quien promovió una revolución epistemológica, al emigrar del “campo de la mirada” al “campo de la escucha” cuando oía el discurso de sus pacientes histéricas. ¿Cómo es entonces que Freud, que nos enseñó a “escuchar” las modulaciones del inconsciente, no pudo dar oídos a lo que despierta la música?

En repetidas ocasiones, Freud insistió en no tener “oído musical”. La cita más mencionada sobre esto se encuentra en su famoso ensayo “El Moisés de Miguel Ángel” (1914):

Pero las obras de arte ejercen una fuerte reacción sobre mí, sobre todo la poesía y obras plásticas, más escasamente la pintura. Me sentí tan motivado, ante la dicha oportunidad de pasar mucho tiempo ante ellas, queriéndolas entender a mi manera, es decir, el entender a través de qué se manifiestan. Dónde no puedo es por ejemplo, con la música de la que soy *casi incapaz de gozar*.<sup>9,10</sup>



Sigmund Freud, 1926.

Nos parece que ese “casi” es lo que abre el cuestionamiento de si esa carencia absoluta de “oído musical” era real, aunque Freud intentara sostener esta afirmación, o habría que pensar en otros factores. Después de todo, era receptivo a la “musicalidad” de las palabras: el reconocimiento de la sonoridad en los versos de los poetas, la manera de escribir, el tono musical de sus palabras y la de sus pacientes y la poderosa memoria auditiva que lo caracterizaba, sugieren un Freud mucho más musical de lo que él admitía. Asimismo, su asistencia y su gusto por ciertas óperas desmientan la total antipatía a la que se aferraba en sus comentarios.

Ahora bien, suponiendo que la tesis de Freud sobre sí mismo fuera correcta y que sólo encontrara placer en lo que comprendía, ¿cómo es que él, que pudo pensar lo inconsciente y la sexualidad humana, el mito de Edipo y el sentido de los síntomas, nunca se cuestionó sobre los mitos que implican a la música y su presencia en la historia de la humanidad? Sólo por poner algunos ejemplos: Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar a los árboles con su lira; Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto, Josué destruye los muros de Jericó con soplidos de trompetas y David cura la enfermedad mental de Saúl con su arpa; Ulises se protege del canto seductor de las sirenas, atándose a un mástil... Platón decía: “¡Todo cambio en la música arrastra consigo un cambio de Estado!...”<sup>11</sup> No hace falta decir, además, que la música está presente en prácticamente todo acontecimiento

humano: desde guerras, entierros y ritos religiosos, hasta bodas y fiestas comunitarias; es un común denominador en toda cultura.

De cualquier manera, Freud permaneció cerca del aura de la música. Muchos de sus seguidores tuvieron gusto e interés por la música, lo que comprobamos en las actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena, el grupo que cada miércoles se reunía en casa de Freud para discutir temas en torno al psicoanálisis. Entre ellos destacan: Franz Lehar, estético musical de la Academia Estatal de Música de Viena y David Bach, crítico musical, además de muchos músicos amateurs como: Adler, tenor; Tausk, tocaba el violín; a Stekel le fascinaba la música; Reich tocaba el piano, cello y órgano y fue amigo de Kolisch, violinista y cuñado de Schönberg; Ferenczi pertenecía a una familia musical<sup>12</sup> y, por supuesto, Max Graf,



Max Graf.

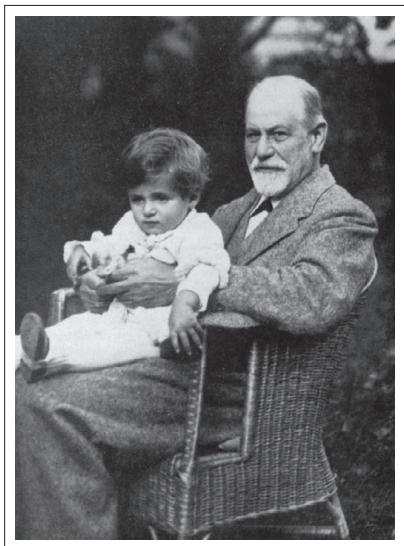
escritor y reputado musicólogo, profesor de la Academia Vienesa de Música, mejor reconocido entre los psicoanalistas como el padre de “Juanito” y; por último, no olvidemos a Theodor Reik, valorado por Freud por sus obras de “Psicoanálisis aplicado”, quien escribió muchos trabajos en los que vinculaba el psicoanálisis con la música.

De este grupo cabe destacar a Max Graf, considerado el primer musicólogo que aplicaba los descubrimientos clínicos de Freud y las formulaciones teóricas al estudio de un trabajo operístico. Graf investigó y escribió sobre Mozart, Wagner, Beethoven y Mahler, entre otros. Se cree que Freud le regaló su ensayo “Personajes psicopáticos en el escenario”, para impulsar los esfuerzos que Graf hacía de aplicar la teoría psicoanalítica a la vida y obra de diferentes compositores.<sup>13</sup> El hijo de Graf, Herbert Graf, “Juanito”, se convirtió en un famoso productor y director operístico.

Theodor Reik, por su parte, escribió la primera interpretación en la literatura psicoanalítica que encontramos sobre el mito de la música; concentró su estudio en uno de los instrumentos musicales más antiguos: el shophar. Reik aplica los conceptos de “totem y tabú” para explicar el uso y significado de este instrumento.<sup>14</sup>

Reik también destacó por la interpretación que hace en su libro *The Hunting Melody* sobre una melodía obsesiva.<sup>15</sup>





Herbert Graf, “Juanito” en las piernas de Freud.

Lo que es interesante señalar de las discusiones que se generaban en torno a la música en este particular grupo es que Freud, cuando se opinaba sobre el tema, lo hacía siempre en relación con la comprensión psicoanalítica de algún músico o alguna ópera, pero en las discusiones entre sus discípulos sobre el tema musical mismo se mantenía en silencio.

Sabemos también, por medio de la biografía escrita por Alma Mahler,<sup>16</sup> del encuentro que Freud tuvo con Gustav Mahler. En una situación de crisis aguda en su relación matrimonial con Alma y de agravamiento de su precaria salud, Mahler solicitó una cita con Freud que estaba de vacaciones en Holanda y después de varias anulaciones y actos fallidos de parte del músico, esa entrevista tuvo lugar en Leyden (que en alemán quiere decir “sufrimiento”), el 26 de

agosto de 1910, un año antes de la muerte del gran compositor (17 de mayo de 1911). Este encuentro dio lugar a que Mahler pudiera comprender algunos de los motivos de su condición amorosa y que pudiera escribir su décima sinfonía. Una interpretación interesante que Freud dedujo de ese encuentro es que las experiencias infantiles de Mahler tenían una importancia especial en su neurosis y en su música: parece ser que cuando Mahler era pequeño, presenció una escena violenta entre los padres, particularmente dolorosa para el niño, que no pudo soportar y se fue corriendo de la casa. En aquel momento un organillero callejero estaba tocando una popular tonadilla vienesa y desde entonces quedó fijada en su mente la unión de la gran tragedia con la frivolidad; “un estado de ánimo traía consigo al otro”. La contribución de Mahler a la música clásica era esta polifonía de estados de ánimo.<sup>17</sup>

¿Qué menciones a la música encontramos en la obra de Freud? José Perrés, psicoanalista y amante de la ópera, hizo una búsqueda exhaustiva y clasificación minuciosa de las referencias musicales en la obra de Freud.<sup>18</sup> La conclusión aquí casi siempre ha sido la misma: la mayor parte de las asociaciones que Freud hacía en torno a la música están referida a la música vocal. Siempre privilegiando el contenido y el sentido del texto y de la palabra por encima de lo musical.

De estas referencias nosotras queremos destacar lo siguiente: si bien, cada vez que aparecen en Freud asociaciones musicales él insiste en anudarlas con algún



Franz Lehar.

texto, y revela en su contenido lo avasallador y amenazante que le implica la experiencia musical. La música está anudada a lo más íntimo y angustiante de la existencia, incluso de lo repetido y elaborado a lo largo de sus escritos. Estos temas giran alrededor de la vida y la muerte, las pulsiones, el aparato psíquico, la mujer, lo inconsciente, entre otros. Aquí unas citas que dan cuenta de ello:

En su artículo técnico “Sobre psicoterapia” dice: “el instrumento anímico no es fácil de tocar”.<sup>19</sup>

En 1914 cuando critica las concepciones de Jung, comenta: “de la sinfonía del acaecer universal se alcanzaron a escuchar sólo un par de acordes culturales y se desoyó de nuevo la potente, primordial melodía de las pulsiones”.<sup>20</sup>

En 1933, refiriéndose a su enfermedad y la posibilidad de seguir escribiendo, comenta: “Mi estado actual me hace recordar el de aquel cantor de Sinagoga: vivir más, va a vivir; pero cantar, no va a cantar más”.<sup>21</sup> Angustia provocada por la proximidad de la muerte, no sólo física, sino también psíquica. Después de esto, se aventurará a escribir su trabajo sobre el Moisés.

En *Interpretación de los sueños*, Freud escribe el siguiente ejemplo, que si bien alude al funcionamiento del aparato psíquico, podemos también leerlo como un ejemplo de lo

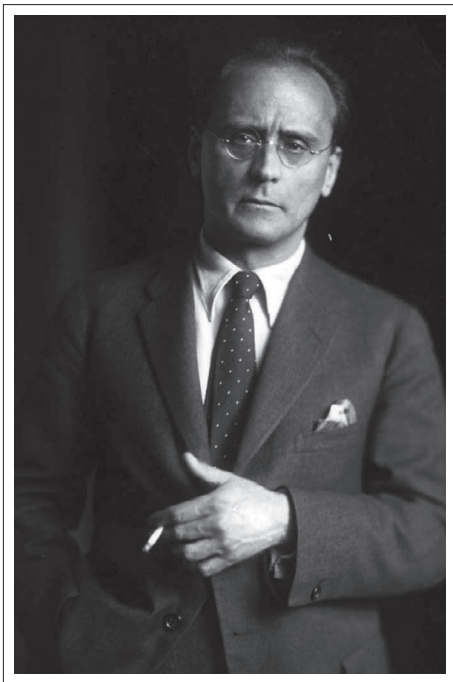
avasallador que le podía resultar la música: “Cuando se atacan un par de compases y alguien, como en el *Don Juan* dice: ‘son de *las Bodas de Figaro*’ de Mozart, en mí bulle al unísono un tropel de recuerdos, ninguno de los cuales puede un instante después elevarse a la conciencia. Esa clase actúa como la avanzada desde la cual una totalidad se pone en movimiento a un mismo tiempo”.<sup>22</sup>

¿Y si se leyeran los textos de Freud en alemán? ¿Qué referencias musicales se encontrarían?

Darian Leader, citado por Barberis en su maravilloso libro *El insoportable horror de la música*,<sup>23</sup> adoptó el método de leer a Freud en alemán para encontrar las referencias musicales en la obra de Freud. Leader descubrió, por ejemplo, que la traducción del término *sekundäre Bearbeitung* (a “elaboración secundaria”) quiere decir “el embellecimiento de un arreglo musical”. Lo mismo sucede cuando Freud se refiere al *tempo* del análisis en “Análisis terminable e interminable”. El término alemán que Freud utilizaba para señalar su “casi incapacidad de gozar la música”: *Unmusikalisch*, puede ser traducido como “no músico”, “sin sentido musical” o con el neologismo “amúsico”. Recordemos que Freud utilizó este prefijo para referirse a lo *Unheimlich*, lo siniestro familiar.

Es interesante saber que debemos el ensayo de Freud sobre “Lo ominoso” a una melodía obsesiva de Reik.<sup>24</sup> ¿Cómo es esto? En 1919, Freud le comunica a Ferenczi haber rescatado un antiguo manuscrito. Poco antes de la recuperación de este documento, Reik obsesionado por una melodía (la melodía en el aria de Antonia de la ópera *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach) escribe un trabajo interpretativo de la ópera y se la envía a Freud, a quien le gusta y le sugiere profundizar lo que tiene que ver con la imagen materna atribuida al personaje de Olympia. Es probable que esto haya sido el detonador para que Freud escribiera “Lo ominoso”, pues incorpora todo un análisis del cuento de “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann, en el que se basa el primer acto de la ópera de Offenbach.

¿Qué tiene entonces de ominosa la música para Freud?



Anton Webern, miembro de la llamada Segunda Escuela de Viena.

## La música en el diván

### ¿Qué tipo de representación es la música?

Imaginemos por un momento que surgiera en la música — molesta para Freud y enigmática para nosotros— el deseo de analizarse... ¿Qué melodías, silencios, cambios de tonos y ritmos surgirían de este encuentro? Acaso nos preguntaríamos, como lo hacemos con nuestros pacientes ¿cuál es su historia? ¿Qué repite? ¿Qué desea? La música ¿solicita, seduce o esconde? ¿Le habla a otro, se habla a sí misma? ¿Comunica o simplemente goza? ¿Qué forma toma su presentación? ¿La de un réquiem, una canción de cuna, un scherzo, una fuga? Y nosotros ¿cómo quedamos implicados en esa escucha?

Empecemos por preguntarnos ¿qué tipo de representación es la música para el psicoanálisis? Solamente a posteriori, como sucede comúnmente en la vida, es que nos dimos cuenta del prejuicio y del deseo que encierra esta manera de enunciación pues deja ver la suposición y la pretensión de encontrar un sentido en la música.

Hablar de representación en psicoanálisis introduce un tema complejo. El término *Vorstellung* (representación) forma parte del vocabulario clásico de la filosofía alemana.<sup>25</sup> Implica hacer presente algo que no está allí; se trata de una presencia que, como tal, representa una ausencia.<sup>26</sup> No obstante, la acepción que Freud da al término, pasa a ser original al estar condicionada por un aparato psíquico movido por el deseo y que hunde sus raíces en el inconsciente. Freud plantea que hay dos tipos de representaciones:<sup>27</sup> “La representación palabra y la representación cosa”. La palabra, cerrada en su unidad, adquiere significado cuando se enlaza con la representación objeto que, a su vez, es un complejo asociativo abierto de diferentes representaciones — visuales, acústicas, táctiles, kinestésicas. De acuerdo con Laplanche y Pontalis:

Esta distinción tiene un alcance metapsicológico, caracterizándose el sistema consciente-preconsciente por la ligazón de la representación cosa a la representación de la palabra correspondiente. A diferencia del sistema inconsciente, que sólo comprende a la representación cosa”.<sup>28</sup>

¿En qué parte de este esquema podríamos ubicar la música? ¿A qué se anuda (o no) y de qué manera? ¿Es lenguaje del inconsciente? O como algunos autores se aventuran a decir ¿la música carece de representación?

Hagamos un recorrido por algunas de las hipótesis que el psicoanálisis plantea sobre este tema.

Hay quienes vinculan el origen de la música con las primeras experiencias de la vida: experiencias míticas y fundantes que se remontan hasta el desamparo originario que nos caracteriza como humanos.



Al frente, de izquierda a derecha, Sigmund Freud, G. Stanley Hall y Carl Jung; atrás, Abraham Brill, Ernest Jones y Sándor Ferenczi, 1909, Clarc University.

En “El proyecto de una psicología científica” de 1895,<sup>29</sup> Freud asigna al grito del bebé un papel importante. El grito es, primero, una descarga motora de la excitación interna. Posteriormente, el niño y el entorno lo escuchan como el primer medio de comunicación entre ellos. En este sentido, se dice que la relación entre el grito y la canción se encuentra en que la canción se considera una formación de compromiso<sup>30</sup> que expresa el deseo inicial del grito, por un lado de volverse a unir con el objeto perdido (primera experiencia “religiosa”; *religare* = volver a ligar) y, por otra, influir, demandar, atraer y solicitar mágicamente la atención del medio para la satisfacción de sus necesidades.

A esta hipótesis ligada a la indefensión traumática otros autores<sup>31</sup> agregan que la hipersensibilidad y la irritabilidad sensitiva en algunas personas es uno de los móviles que incitan a la producción y al deleite musical. Asimismo, la música ha estado relacionada con las experiencias de desarrollo temprano y su asociación acústica: la voz de la madre, la presencia cariñosa y tranquilizadora de los cuidadores, los cantos de cuna, las actividades orales, el erotismo cenestésico,<sup>32</sup> las experiencias de tacto y sostenimiento





Alban Berg y Arnold Schoenberg, miembros de la llamada Segunda Escuela de Viena.

(llamado “holding”) y con aquellas experiencias que dan lugar a un sentimiento oceánico, un estado ambiguo de cognición, entre el interior y el exterior, entre el yo y el no yo. Claude Lévi-Strauss<sup>33</sup> decía: “Escuchando la música y mientras la escuchamos, entramos en una especie de inmortalidad.”

Didier Anzieu,<sup>34</sup> se refería al sonido o “baño melódico” como el estímulo que alimenta, sostiene y mantiene la estructura psíquica y que actúa de espejo sonoro y piel audiofónica. Destaca, como otros autores, que los aspectos musicales del lenguaje son los que provocan o alteran la regulación emocional del bebé. A menudo, dice este autor, se reconoce a la madre de un esquizofrénico en el malestar que su voz causa y que es descrita como una voz monocorde (con mal ritmo),

metálica (sin melodía), ronca, discordante (interviene a contratiempo de lo que siente, espera o expresa); brusca (tan pronto es insuficiente, tan pronto excesiva e impersonal).<sup>35</sup>

La música también ha sido mencionada para lidiar con las angustias que conlleva la separación del objeto. Winnicott ubicó el origen del deleite musical en los llamados “fenómenos transicionales”. Éstos se ubican en una zona intermedia de experiencia a la cual contribuyen la realidad interior y la vida exterior. Se trata de una zona que no es objeto de desafío, porque no se le presentan exigencias. Los fenómenos transicionales pueden incluir la punta de un edredón, *una palabra o melodía*, que llegan a adquirir una importancia vital para el bebé en el momento de disponerse a dormir y son una defensa contra la ansiedad, en especial la de tipo depresivo.<sup>36</sup>

Por su parte, Margaret Mahler<sup>37</sup> sitúa la importancia del sonido en la etapa de separación-individuación, siendo la audición la modalidad de contacto que facilita la separación del niño con el objeto de amor. Cuando el niño está fuera de vista, el sonido funciona como la modalidad de contacto.

Hasta aquí, como señalan Liberman y Schöffer,<sup>38</sup> podríamos decir que: “el hombre, animal de lenguaje, es primero, animal de acordes” o, en palabras de Fridman:<sup>39</sup> “La música es el reencuentro con aquello sepultado por el lenguaje”.

De cualquier manera, muchos autores destacan la importancia de la audición y la voz como un requerimiento para el desarrollo del lenguaje y la formación del super yo. A través de la esfera auditiva, tomamos el lenguaje y por último las actitudes del ambiente para crear una institución interior de observación y crítica.<sup>40</sup>

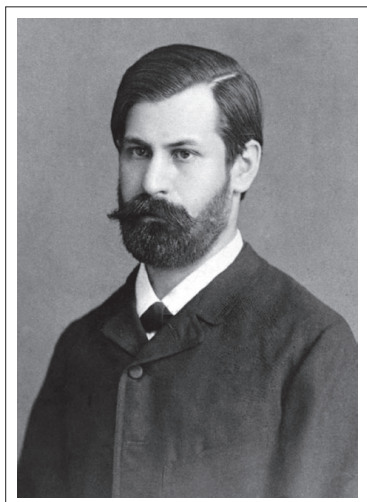
Observamos entonces toda una gama de sensaciones generadas por el impacto del sonido. Como dato curioso e interesante señalemos que algunos psicoanalistas a partir de estas teorizaciones se han atrevido a hacer analogías del paralelismo que encuentran entre ciertas formas musicales y algunas etapas de desarrollo. Noy (1968),<sup>41</sup> por ejemplo, comenta que en muchas partituras, en especial en aquellas para piano, mientras la mano derecha interpreta pasajes rápidos y acentuados por un ritmo constantemente repetitivo, la mano izquierda acompaña mediante bajos lentos y sonoros, movimientos largos, confiables y rítmicos. Estos pasajes podrían estar representando la armonía de voces entre la inquietud de un ser cargado de emoción (bebé) y la voz reconfortante y aliviadora de la madre que calma con tonos bajos lentos y tranquilos.

El material escrito sobre psicoanálisis y música es mucho más abundante de lo que podemos imaginar. (Excusa para realizar más de estas reuniones.) Sin embargo, hoy quisimos emprender el viaje desde el silencio, por la experiencia de Freud en torno a la música y las posibles razones de lo que algunos denominaron su “aversión” hacia ella. Quizá lo consideraron así puesto que “aversión” proviene del latín *aversionis*, que significa “apartarse de algo o de alguien”. ¿De qué se quería apartar Freud? ¿Qué era lo ominoso que le despertaba la música? ¿A qué le temía?

Recapitulando, enlazando, imaginando... podríamos decir que la dificultad que Freud tenía para disfrutar de la música se debía a los siguientes factores:

- La música era, para Freud, regresar a lo siniestro de los orígenes. ¿Sus orígenes siniestros?, ¿por qué? Los primeros tres años de vida, Freud contó con el amor de dos mujeres que lo marcaron. Por un lado, había convivido amorosamente con su madre, quien le cantaba y tarareaba, a quien adoraba y la sentía suya. Por otro, los cuidados desmedidos e inadecuados de su nana Resi (quien era católica e introdujo a Sigmund en conceptos religiosos no escuchados por sus padres) despertaron en Freud una sexualidad de difícil tramitación para su edad. Estos dos grandes amores estuvieron también acompañados de pérdida y dolor. Hacia los cuatro años, Amalie, la madre de Freud, sufrió tres muertes cercanas una tras otra: la de un hijo pequeño, la de un hermano y además la de su padre. Pérdidas que la sumergieron en un estado depresivo y la mantuvieron alejada de Freud el suficiente tiempo como para afectarlo. Freud también sufrió la pérdida de Resi, quien desapareció repentinamente para Freud niño, echada por los padres cuando la encontraron estimulando sexualmente a su hijo, para que se durmiera.<sup>42</sup> De esta manera la música remitía a la ecuación: madre musical (canto, arrullos, mimos, etc.)-música (desplazada y asociada después con Resi), vivida como una unión incestuosa que debió quedar reprimida. La música revivía en Freud el temor a la revivencia de emociones



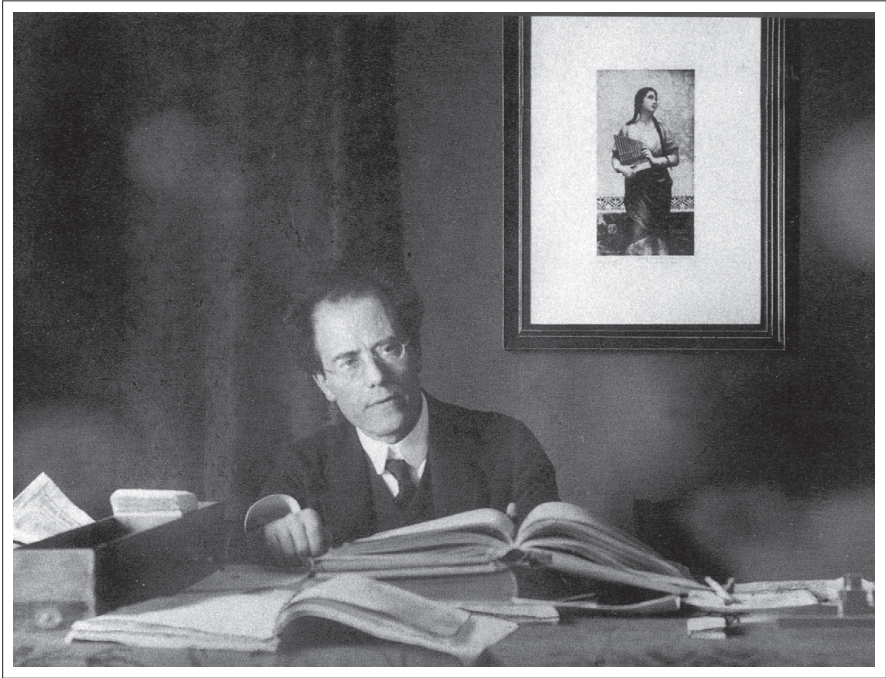


El joven Freud, 1885.

ligadas a experiencias primarias. Por lo tanto ese “casi” incapaz de gozar que destacamos en el prefacio de “El Moisés de Miguel Ángel”, es la “casi” confesión de algún tipo de goce. El deseo de Freud de ir a Roma era la expresión simbólica del deseo de recuperar su mundo de Freiberg. Si bien viajó cerca de Roma varias veces, no llega a ella sino hasta 1901. Roma simbolizaba el conflicto entre la tenacidad del judaísmo y el reconocimiento del catolicismo.<sup>43</sup> Suponemos por ello que esa “casi incapacidad de gozar” tiene que ver con el deseo inconsciente (en donde el acento recae en la cuestión de la satisfacción, en particular con la sexualidad), oponiéndose al placer a través de un “yo-oigo-siento” anudado al fantasma y la culpa.

- La “casi” incapacidad de disfrutar la música está también enlazada en Freud a la imposibilidad de experimentar el sentimiento oceánico, al temor de conectarse con lo más primitivo de su historia, de perder los límites del yo. Freud asoció en varias ocasiones la música con el misticismo. Es curioso que mientras Freud describe *La flauta mágica* como un conjunto pobre y sin ninguna melodía original, Wagner la describió como la “¡quintaesencia de nobles perfumes condensados en una flor única!”, mientras que Romain Rolland, escritor y musicólogo, a quien Freud atribuye la descripción de sentimiento oceánico del cual Freud se siente tan ajeno dice: “La sublime pureza de ciertas armonías planea en alturas a las que se elevan los místicos ardores de los caballeros del Grail.”<sup>44</sup>
- Freud desconfiaba de la música, por lo que, al igual que Ulises, se ata al mástil para no dejarse seducir por las sirenas. Sus cuerdas son las palabras, de las que se sujetó toda su vida. (A propósito, por su gusto por la lectura, Freud relata que a los cinco años el padre les entregó a él y a su hermanita un libro con la sugestión de que se entretuvieran arrancándole las láminas de color. Freud concedió a esta experiencia su pasión de coleccionar y adquirir libros).

Como dato curioso: el único artículo sobre “psicoanálisis y música” en el que Freud compromete su palabra escrita es en el prefacio de la interpretación que Reik hace sobre el shophar. Ahí el sonido puro queda anudado a otro aspecto más: la voz del



Gustav Mahler en su estudio.

padre matado que podría despertar las fantasías parricidas, estimulando el sentimiento de culpa inconsciente. A propósito de esta idea: Pascal Quignard en *El odio a la música*,<sup>45</sup> comenta que no podemos no oír. Oír deriva del latín *audire*, palabra de la que proviene, a su vez *oboedire*, que significa obedecer.

A propósito de la esquicia planteada por Jacques Lacan que ocurre entre el ojo y la mirada al contemplar un cuadro, Pablo Fridman compilador del libro *Esto lo estoy tocando mañana*, comenta que en la música (en tanto *esquicia* significa no sólo empezar a dibujar o delinear sino también “anunciar”) se trata también de “dar a escuchar” que interpela al sujeto y le devuelve su propia dimensión de objeto. Por ello, dice Fridman: “se trata de atender a lo que esa frase musical le dice al sujeto de sí mismo, muchas veces de un modo profundamente enigmático”.<sup>46</sup>

Es decir, la música habla más de nosotros de lo que nosotros podemos hablar de ella.

Haciendo alusión a la controvertida frase de Lacán: “La mujer no existe”, nosotras también podríamos decir “la música no existe”, en el sentido de que, si queremos que el psicoanálisis diga algo de la música, ésta siempre tiene que ser pensada en lo singular y en lo enigmático que moviliza de cada sujeto. ¿Esto estaría determinado por

lo representado inconsciente, por el mandato del super yo a gozar, por el peligro pero también fascinación de movernos por los márgenes de la representación o por mitigar, aunque sea por unos instantes, la angustia de existir?

Queda abierta la pregunta y el enigma y las asociaciones que han evocado en ustedes el recorrido que hemos hecho el día de hoy, no sin antes regresar a la experiencia musical que, sin duda, nos hará dudar una vez más de la palabra.

Para terminar, en “Inhibición, síntoma y angustia” Freud escribió: “Cuando el caminante canta en la oscuridad, desmiente su estado de angustia, mas no por ello ve más claro”.<sup>47</sup> Y nosotras agregamos: “y a pesar de la oscuridad y de nuestra ceguera, seguiremos caminando el camino, cantando, hablando y escuchando”.

## Notas

<sup>1</sup> Françoise, R. (2013) *Música y Psicoanálisis*, en <http://elagorapsicoanalitico.blogspot.mx/2013/04/musica-y-psicoanalisis-francois-regnault.html>

<sup>2</sup> Freud, S. (1907) *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras Completas*, t. XIX.

<sup>3</sup> Freud, S. (1928) *Dostoievski y el parricidio*, en *Obras Completas*, t. XXI.

<sup>4</sup> Freud, S. (1913) *El Moisés de Miguel Ángel*, en *Obras Completas*, t. XIII.

<sup>5</sup> Freud, S. (1907) *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras Completas*, t. XIX.

<sup>6</sup> Graf, Max (1947) *Leyenda de una ciudad musical. Historia de Viena*. Buenos Aires, Futuro.

<sup>7</sup> Se puede leer sobre estos detalles de la vida de Freud en *Vida y Obra de Sigmund Freud* de Ernest Jones (2003) España, Anagrama.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> Las itálicas son nuestras.

<sup>10</sup> Traducción hecha por Helga Korkowski de: Freud, S. (1914) *Studienausgabe* Fischer Verlag, t. X, p.197.

<sup>11</sup> Todas estas referencias sobre la historia de la música las encontramos en Rowell, L. (1996) *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (2ª ed.). Barcelona, Gedisa.

<sup>12</sup> Referencias encontradas en el trabajo “Visión del mundo de Freud a Mahler” de Guillermo Delahanty. En: <http://www.acheronta.org/acheronta18/delahanty.htm>

<sup>13</sup> Abrams, D. M. (1993) “Freud and Max Graf: On the psychoanalysis of music”. en S. Feder, *et al.* (ed.), *Psychoanalytic Explorations in Music: Second Series* Madison, CT Int. Unive. Press, pp. 279-307.

<sup>14</sup> Reik, T. (1946) *The Shophar (The Rams Horn)* Nueva York, Grove Press.

<sup>15</sup> Reik, T. (1960) *The hunting melody: psychoanalytic experiences in life and music*. (2nd edition). Nueva York, Grove Press.

<sup>16</sup> Mahler, Alma (1946), *Gustav Mahler, Recuerdos y Cartas*. Madrid, Taurus;

<sup>17</sup> Varios son los artículos que hablan del encuentro entre Freud y Mahler. Reik,Th. (1975). *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Madrid, Taurus; Jiménez, J. (2012) *Gustav Mahler, el sentido de su obra y el psicoanálisis*. En: <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.mx/2012/01/gustav-mahler-el-sentido-de-su-obra-y.html>; Jabif, E. (1998). *Gustav Mahler y su tratamiento psicoanalítico en una sesión con Sigmund Freud. El músico que perdió y recuperó su Alma*. En: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/psico/99-10/99-10-21/psico01.htm>

<sup>18</sup> Perrés, J. (1985). *Freud y la ópera*. México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>19</sup> Freud, S. (1904) *Sobre psicoterapia*, en *Obras Completas*. Tomo VII, p.251.

- <sup>20</sup> Freud, S. (1914) *Obras Completas*. Tomo XIV, p. 60.
- <sup>21</sup> Freud, S. Correspondencia con A. Zweig, carta del 25 de octubre de 1933, p. 62.
- <sup>22</sup> Freud, S. *La interpretación de los sueños*, ([1899] 1900), *Obras completas*, vol. V, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998, p. 493.
- <sup>23</sup> Barberis, M. (2010) *El soportable horror de la música. Ensayos en torno al significante y al cuerpo sonoro*. Argentina, Letra Viva.
- <sup>24</sup> En Perrés, J. (1985) *Freud y la ópera*. México, FCE.
- <sup>25</sup> Laplanche, J. y Pontalis, J. (1993) *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor.
- <sup>26</sup> Levanto, M. (2004) *La noción de representación en la obra freudiana; un planteo general*. Praxis Freudiana <http://www.praxisfreudiana.com.ar>
- <sup>27</sup> Freud, S. (1915) La palabra y la cosa, en *Obras Completas*, vol. XIV. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 207-213.
- <sup>28</sup> Laplanche, J. y Pontalis, J. (1993) *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, p. 369.
- <sup>29</sup> Freud, S. (1950 [1895]) Proyecto de psicología, en *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires, Amorrortu.
- <sup>30</sup> Racker, H. (1951) "Contributions to psychoanalysis of music". *American Imago* 8: 129-163.
- <sup>31</sup> Kohut (1957) "Observations on the psychological functions of music". *J. Amer. Psychoanal.*, *Assn.*, 5: 389-407.
- Niederland, W.G. (1958) "Early auditory experiences, beating fantasies and primal scene", *The psychoanalytic Study of the Child* 18: 471-502. Nueva York, International Universities Press.
- Rechardt, E. (1987) "Viviendo la Música", en (1994) *Psicoanálisis AP de BA*. 16 (1): 83-106.
- <sup>32</sup> Spitz, E. H. (1987) "Separation-individuation in a cycle of songs. George Crumb's. Ancient Voices of Children", *Psychoanal. Study Child*, 42: 531-543.
- <sup>33</sup> Cita encontrada en Gramajo, N (1996) "Sentimiento oceánico- música- mística". *Cuadernos de Psicoanálisis*, 29 (3-4): 207-247.
- <sup>34</sup> Anzieu, D. (1987) *El Yo Piel*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- <sup>35</sup> Esto se ve en la música de las películas que caracteriza personajes psicóticos. Por ejemplo, *Psicosis*.
- <sup>36</sup> Winnicott, D.W. (1971) *Realidad y juego*. Barcelona, Gedisa, p. 21.
- <sup>37</sup> Citada por Spitz, E. H. (1987) "Separation-individuation in a cycle of songs. George Crumb's. Ancient Voices of Children", *Psychoanal. Study Child* 42: 531-543.
- <sup>38</sup> Lieberman, A. y Schöffer, D. (1997) *El pentagrama secreto: El mito de la música y la música del mito*. Barcelona, Gedisa, p. 114.
- <sup>39</sup> Fridman, P. (comp.) (2011) *Esto lo estoy tocando mañana. Música y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Grama, p. 17.
- <sup>40</sup> Knapp, P.H. (1953) "The ear, listening and hearing". *The Yearbook of Psychoanalysis* 10: 177-192.
- <sup>41</sup> Noy, P. (1968), "The development of musical ability". *The Psychoanalytic Study of the Child*, 23: 332-347. Nueva York, International Universities Press.
- <sup>42</sup> Krüll, M. (1993) *Freud und sein Vater*. Frankfurt, Fischer Verlag.
- <sup>43</sup> Grinstein, Alexander (1968) *Los sueños de Sigmund Freud*. México, Siglo XXI.
- <sup>44</sup> Cerino, R.A. (1989) "Acerca de la aversión de Freud por la música. Un intento de explicación". *Revista de Psicoanálisis de Argentina* 46 (2-3): 189-205.
- <sup>45</sup> Quignard, P. (1998) *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- <sup>46</sup> Fridman, P. (comp.) (2011) *Esto lo estoy tocando mañana. Música y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Grama, p. 22.
- <sup>47</sup> Freud, S. (1979). Inhibición, síntoma y angustia, en *Obras Completas*, t. XX, Buenos Aires, Amorrortu, p. 92.

EDUARDO AINBINDER

## DOS POEMAS

### QUÉ BUENO SERÍA ENCONTRARME

por un segundo en esta vida a una perfecta alma gemela  
y decirle en un acto de instantánea confraternidad:  
“Tanto gusto, me cortarías una de mis enormes y redondas orejas  
y te la serviría en bandeja de plata  
para que sólo tú la muerdas  
como a una deliciosa galleta”;  
un poco endurecida, eso sí,  
de tanto escuchar a los viejos, jóvenes y novísimos juglares  
recitar lo suyo en amplísimos salones.  
Pero qué bueno encontrarme por unos segundos  
en esta vida a esa alma gemela  
y que un demiurgo al vernos juntos nos salude con cortesía,  
aunque piense para sí: “qué par de monstruos”.  
¿Y no es acaso cuando el demiurgo intenta reconciliarse  
con sus dos criaturas más imbéciles  
o cuando un vate le implora al mundo:  
“Mundo sé bueno, existe buenamente”  
que el anticlímax es terrible?

## POR QUÉ NUNCA VIENE

un Don Nadie a llevarse la perla de la casa,  
y a falta de un verdadero espíritu malvado que apedree las ventanas  
o pisotee las flores del jardín,  
mi mundo es revisitado a diario  
por quien esté de turno y me toca en suerte:  
Un demonio al que llaman “mal menor”,  
porta la nariz roja de los seres castigados por la justicia poética,  
su apodo lo avergüenza, y cuando desciende al averno  
sus compañeros de cuadrilla se burlan de él.  
Nuevamente cabe preguntarme por qué nunca viene un Don Nadie  
a llevarse la perla de la casa,  
y sólo es recurrente un gato  
trayéndome un ratón muerto a la memoria  
y ésta lo rechaza como quien repite:  
“No quiero animales en mi casa”.

# FANTASÍA LUMÍNICA O EL SUEÑO DE SCRIBIN



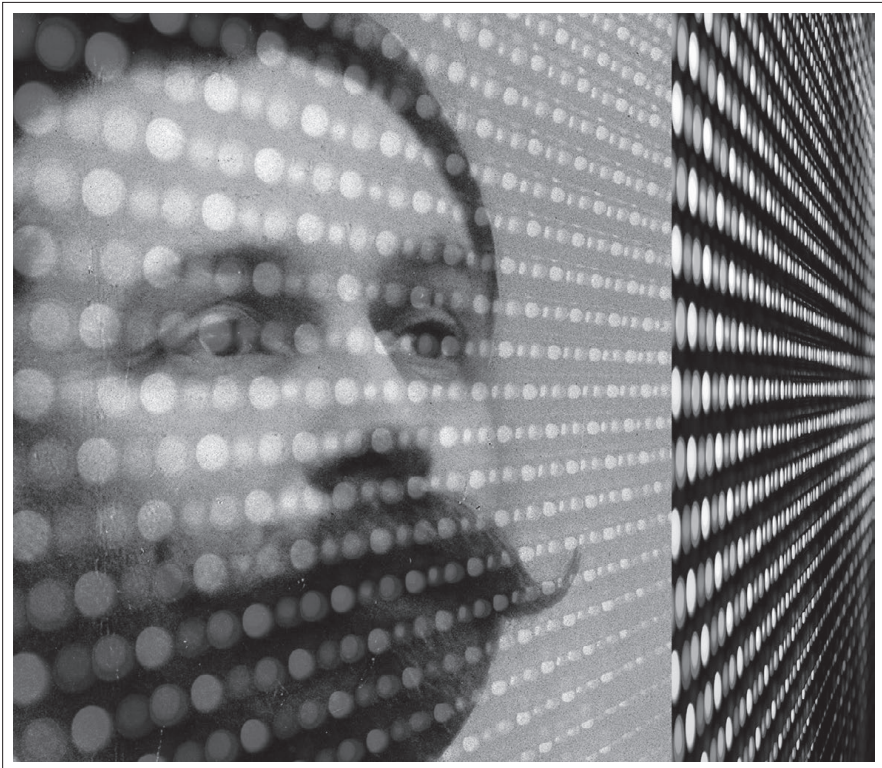
ARMANDO CONTRERAS

Observar cómo se autoensamblaban los elementos había sido su responsabilidad por largos y arduos años de trabajo dedicado y apasionante. Dejó todo para entregar su vida entera a ello. La doctora Mavra Kuznetzova sólo se limitaba a ser testigo de la manera en que, átomo por átomo, molécula a molécula, danzando, se unían, capa por capa, los diodos fototransmisores orgánicos para construir su sueño de luz y con él iluminar no sólo el camino de la ciencia, sino también aquella nanoestación musical que sería lanzada, en unos instantes más, al espacio exterior. La nanoestación contendría una selección de instrumentistas de la Electronic-Directional Luminous Orchestra, EDLO (Orquesta Luminosa Electrónico-Direccional).<sup>1</sup>

Ese día se cumplían ya quince años de que la Big Summit Meeting se había reunido para decidir quiénes serían los integrantes del equipo interdisciplinario que tendría a su cargo el gran proyecto Scriabin's Screen [PS por sus siglas en español]. El PS llevará música y sonido con luminosidad integrada —lanzados y monitoreados desde la Tierra—, para la proyección del gran concierto que busca el beneplácito de los habitantes de la galaxia Nicómaco, cuya atmósfera lanza luces intermitentes desde hace ya varios siglos, como una invitación a los músicos —hasta hoy habitantes de nuestro planeta y futuros residentes vitalicios de aquella galaxia y a quienes en adelante se les conocerá como nicomacoítas—, a vivir en armonía y disfrutar de los jardines colgantes de aquella zona fulgurante y atractiva como ninguna otra.

<sup>1</sup> Tomado del libro, ya en desuso en nuestros días: Lara Gubaidulina, *Compendio orquestal tridimensional*, trad. del ruso por Diodo Rojinski López, México, Crea Fama, 1971. (Para los políglotas, existe sólo una traducción al griego moderno. *N. del E.*)





Haber logrado los acuerdos definitivos fue una tarea de alcances titánicos, pues son bien sabidas las dificultades y tropiezos que hay que superar cuando se conjugan los intereses de las inteligencias de mayor relevancia que habitan nuestro planeta: los llamados *luminae vitoris*, quienes, años antes, durante su infancia, habían sido intervenidos colocándoseles LEDES rojos, verdes y azules en su breve estancia en las oficinas de inteligencia de la RGB, en un arriesgado operativo de espionaje internacional. Entre ellos se cuenta la mano derecha de la doctora Kuznetzova, por todos conocida dada su destreza para nanosintetizar músicos virtuosos con diodos fotoemisores orgánicos integrados al sistema circulatorio: la biotecnóloga Fase Dítirambo III, Ana Lema quien, de suyo, es un sol de mujer.

Puesto que el proyecto aún se encuentra en Fase I Yámbico, sólo se desea realizar una prueba para que en pocos años se envíe a la orquesta completa con todo y director, no obstante para el lanzamiento de este día se sintetizará únicamente a la siguiente dotación: un percusionista de nombre Tam Gamelán, nacido en Indonesia,

Premio Nobel de Treintaidosavos a una mano; la extraordinaria flautista en Sol, Inhala Exhala, más conocida como *Windy*, quien no requiere de presentación alguna; el pianista White&Black, apodado el *Keyboard*, nacido en el desierto de Arizona. (Debo aquí hacer una pausa obligada, pues deseo destacar la valentía de los padres de *Keyboard*: fue la primera pareja en el mundo que permitió ser nanosintetizada y, aunque el experimento fracasó, matándolos en el primer intento, su arrojo y determinación permitió a la ciencia dar un paso atrás para tomar mayor impulso y así estar hoy tan cerca del lanzamiento de este ensamble para que su música sea proyectada en la Nano Pantalla Universal Dióica.)

¡Ah!, si Alexander Nikolaievich Scriabin viviera, estallaría en llanto al saber que todos sus experimentos con pianos que lanzaban luces de colores al ser percutidos llegarán, en unos segundos más, al espacio exterior en dotación reducida. Sí, con el solo hecho de oprimir un botón y con los diodos fototransmisores orgánicos de última generación que son —por si lo relatado hasta aquí fuera poco— el objeto más pequeño que haya sido producido jamás por la ciencia en el planeta Tierra.

Nuestra acabada nanoestructura contenedora de los tres virtuosos músicos se colocó esta mañana en la plataforma de lanzamiento. La prensa internacional fue puesta en órbita hace ya tres días, pues su deseo manifiesto es esperar la llegada de la orquesta en Nicómaco. Como lo deseaba Scriabin, múltiples campanas penden de diversas nubes y estallarán en notas fluorescentes cuando la estática nave OLED IV cambie a estado de ignición.

Todos afirman que, cuando este experimento concluya —se tiene la certeza de que será exitoso— se pondrán manos a la obra para ensamblar a la orquesta sinfónica completa, si bien se planea sintetizarla de manera ascendente y por secciones. Un ejemplo de este planteamiento —pensemos en la sección de cuerdas—: se tomará una capa de los primeros violines, mujeres y hombres, se dejará uno caer en el deleite de la observación de su autoensamblaje, fondeados por un acorde consonante mezclado con ledes rojos, se continuará con los segundos violines sobreponiendo la capa de led verde con acordes de tercera menor; vendrán las violas y, por último, se dejará que los violonchelos se autoensamblen bajo la tutela de los ledes azules acompañados, naturalmente, de un acorde disonante en segundas menores.

Se inicia la cuenta regresiva, suenan las campanas, se escucha en monitores a la prensa desde Nicómaco en un concierto de cámaras y las voces parecen decir: “¡Vamos RGB, da la orden!” Se sueltan las amarras, empieza la navegación. ¡Feliz concierto, los alcanzaremos! Ellos, los diodos del trío enviado al espacio, no volverán jamás. Los Leds, grupo musical que ameniza el lanzamiento, interpretan su éxito internacional: *Oh, led it be* y todos, en polifonía microtonal, cantamos con ellos: “*Led it be.*”

MARIANNE MOORE

MELCHIOR VULPIUS (1560-1615)<sup>1</sup>

**Traducción de Juan Joaquín Pereztejada**

un contrapuntista—

compositor de himnos  
corales de bodas con letras en latín,  
pero sobre todo de una antífona:  
*Dios es alabado por la fe victoriosa  
la cual no teme ni al dolor ni a la muerte*

Debemos creer en este arte—

Esta maestría que nadie  
puede comprender. Pero que alguien ha  
adquirido y le es posible  
encauzar. El aliento de los hinchados fuelles  
de piel de ratón,<sup>2</sup> dijo dentro del éxtasis

“Aleluya”. Casi

supremo, absolutista  
Y en fuga, amén: construye lentamente  
Desde la miniatura del trueno  
crescendos que contrapuntean a la muerte—  
la armadura del amor consolida la fe.

<sup>1</sup> “Y no es solamente el gran artista misterioso para nosotros sino incluso para él mismo. La naturaleza del poder que él siente le es desconocida y no sólo ha adquirido sino que tuvo éxito en encauzarla” Arséne Alexander, Malvina Hoffman —*Critique and Catalogue*. París: J.E. Pouterman, 1930.

<sup>2</sup> *El aliento de los hinchados fuelles de piel de ratón*. “El pájaro en un arbusto... El pájaro vuela de rama en rama cantando. Sus pulmones, como los de todos los autómatas, consiste de pequeños fuelles contruidos con piel de ratón”. Daniel Alain, *Réalités*, abril de 1957, p. 58.

## REGISTRO



JAVIER ÁLVAREZ

Siempre me fascinó el sonido. Descubrí la música en la infancia, sorprendido por las múltiples sonoridades que producía la casa en la que crecí en la ciudad de México. Esta hermosa residencia, arquetípica del más minucioso diseño funcionalista, contaba con un sistema hidráulico extremadamente complejo. Además de un subsistema de calefacción atípico para la época, la casa tenía una red de distribución del agua servida por una serie de bombas hidroneumáticas, artefactos suecos cuya función era la de mantener el preciado líquido bajo presión a lo largo de una enredada trama tubular.

Por razones de orden caótico que no pude explicarme entonces, la condición de presión necesaria para su correcto funcionamiento no siempre se cumplía y, en muchas ocasiones, tras la falla de una válvula, el aire se filtraba en algún punto de la red. En consecuencia, al abrir lentamente algún grifo de la casa, el soplo atrapado en las tuberías las hacía vibrar prodigiosamente en su paso apresurado por encontrar una salida. Grande fue mi azoro al constatar que, manipulando la apertura simultánea de dos o más grifos, era posible excitar en consonancia varios tramos de tubería y —en una suerte de experimento pitagórico— poner el edificio en auténtica resonancia armónica. El ser capaz de inducir toda aquella estructura al movimiento gracias a la agencia invisible del sonido fue un acontecimiento que, desde entonces, no deja de asombrarme y que hoy identifico como un primer relámpago contemplativo.

Con los años, en plena adolescencia, comprendí que la música era lo mío y que, inevitablemente, la arquitectura siempre acompañaría mi quehacer. La revelación surgió al escuchar —esta vez ya con un flamante clarinete en las manos— el eco que se producía al soplar el instrumento en uno de los extremos de la terraza cubierta de la casa. En efecto, las reflexiones del sonido repercutían con claridad en un rincón que remataba en una ventana de cristal templado colocada a hueso, y que las trans-



formaba en un resplandor de sonidos que se sucedían unos a otros con sublime precisión geométrica. Así, gracias a esta rampa sonora —verdadero juego de espejos y producto de una deliberada ordenación arquitectónica—, se sembró en mí la certeza de que la composición musical sería el terreno de mis propias especulaciones.

Hoy, tras muchos años de inventar sonidos y música, sé que los sitios y eventos que arriba describo son, en parte, registros directos de la experiencia, pero, sobre todo, que se trata de referentes estéticos que, desde la percepción, implican complejas confluencias entre el tiempo musical y el espacio arquitectónico. Si, como dice el compositor Jean-Yves Bosseur,<sup>1</sup> “una de las principales propiedades del sonido es esculpir el espacio”, entonces es posible inferir, obviando desde luego todo vínculo trivial, que uno es inseparable del otro, y que es justamente la dinámica temporalidad del primero lo que entraña, en reciprocidad, el goce manifiesto de la estabilidad del segundo. De ahí surge un gran reto para el arquitecto y el compositor de nuestros días: idear criterios cualitativos que se traduzcan en poéticas susceptibles de cultivar, desde ambas perspectivas, esa bella e inmanente relación.

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, París, Dis Voir, 1992.

# SIBELIUS 150



JUAN ARTURO BRENNAN

*Con motivo del 150 aniversario natal de Jean Sibelius, y entre muchos otros encuentros conmemorativos, se preparó una sencilla pero ilustrativa exposición sobre el compositor, su vida, su obra y su contexto, consistente en una serie de paneles con textos e ilustraciones, concebida para ser plena y fácilmente portátil. Gracias a ello, esta exposición itinerante se ha presentado en numerosas sedes alrededor del mundo durante 2015. Los textos de la exposición fueron redactados por Tuomas Kinberg, y el diseño es de Esa Ojala. Con la gentil autorización de ambos y de la Orquesta Sinfónica de Lahti, principal institución promotora de la exposición, presento aquí los textos de los paneles, en la traducción que realicé a partir de su versión en inglés.*

## **El joven Sibelius**

Jean Sibelius, el compositor nacional de Finlandia, nació en Hämeenlinna, un pequeño pueblo a unos cien kilómetros al norte de Helsinki. Comenzó sus estudios formales de música siendo adolescente y, al mismo tiempo, aprendió por su cuenta a componer. Además de matricularse en la Universidad de Helsinki, fue aceptado como alumno en el Instituto de Música de Helsinki, donde sus estudios incluyeron el violín y la composición. De niño ya había escrito música de cámara, pero no fue sino hasta que se marchó a estudiar a Viena que compuso sus primeras obras orquestales, la Obertura en mi mayor, y la *Escena de ballet*. Estas piezas fueron interpretadas por primera vez en Helsinki en 1891.



## Sibelius y el despertar nacional

De 1809 a 1917 Finlandia fue un Gran Ducado Autónomo del Imperio Ruso. Al final del siglo XIX, Rusia trató de restringir los derechos constitucionales de Finlandia. En protesta, se generó un poderoso movimiento patriótico en Finlandia. Sibelius se familiarizó con las tendencias nacionalistas cuando fue a estudiar a Helsinki. El poema épico nacional finlandés, el *Kalevala*, publicado a mediados del siglo XIX, se convirtió en un importante símbolo nacionalista. En 1892 Sibelius compuso su primera obra importante sobre un tema del *Kalevala*: *Kullervo*, que tuvo un gran éxito. El poema sinfónico *Finlandia*, que se convirtió en un símbolo de la independencia nacional, fue terminado en 1899.

## Los artistas de la edad de oro y el *Kalevala*

El periodo de nacionalismo romántico en el tránsito del siglo XIX al XX es conocido como la Edad de Oro del arte finlandés. Los artistas de Finlandia obtuvieron inspiración de fuentes nacionales, sobre todo del *Kalevala*. Entre las figuras culturales prominentes se encontraban el poeta Eino Leino, el compositor Jean Sibelius, el



Jean Sibelius de joven.





Akseli Gallen-Kallela, tríptico *Aino*, 1891.

pintor Akseli Gallen-Kallela y el escultor Emil Wikström. Las cualidades cantables del *Kalevala* y su uso de temas relativos a las cuestiones esenciales de la vida hicieron que el *Kalevala* se volviera de inmediato una fuente de inspiración para los compositores finlandeses. Jean Sibelius experimentó su propio “despertar al *Kalevala*” en 1890 a través de la música compuesta por Robert Kajanus, e inició la escritura de numerosas obras sobre temas del *Kalevala*. Akseli Gallen-Kallela se convirtió en el más importante pintor de temas del *Kalevala*. Su obra más importante de ese tipo fue el tríptico *Aino* de 1891.

### **Sibelius y sus contemporáneos**

Entre los compositores de las generaciones precedentes, Beethoven fue el que ejerció una mayor influencia sobre Sibelius. También Liszt, el pionero del poema sinfónico, y Wagner, estuvieron entre los modelos del joven compositor; de su propia generación se puede mencionar a Richard Strauss y al compositor danés Carl Nielsen. Al igual que Sibelius, Strauss se había dedicado especialmente al poema sinfónico como medio de expresión. Sibelius también admiraba a Bruckner, aunque su influencia no es particularmente evidente en su estilo musical. Por otro lado, hay signos discernibles de la expresión musical de Tchaikovski, especialmente en la Primera sinfonía de Sibelius. Si bien los compositores franceses Debussy y Ravel claramente tenían poco en común con Sibelius, aun así se considera que algunos de los poemas sinfónicos del finlandés tienen un estilo impresionista semejante.

## Sibelius el sinfonista

Sibelius compuso siete sinfonías, aunque él mismo afirmó que eran nueve, porque los poemas sinfónicos *Kullervo* y *Lemminkäinen*, sobre temas del *Kalevala*, son sinfónicos en forma y duración. Respecto a sus sinfonías, Sibelius defendió con firmeza su postura de que no describen nada, sino que son ejemplos de música absoluta. La Primera y Segunda sinfonías presentan colores sonoros románticos. Después, su estilo se desarrolló en una dirección más original. La Tercera sinfonía puede ser descrita como “clásica joven”, mientras que la oscura Cuarta puede ser considerada como expresionista. La Quinta sinfonía fue, en palabras de Sibelius, “una lucha con Dios”. La Sexta es pastoral y la Séptima tiene el carácter de una fantasía en un solo movimiento.



El compositor danés Carl Nielsen.

Jean Sibelius  
Finlandia, Op. 26

Flöte I

**Andante sostenuto**

7 7 Basso 8 9 10 11 12

22 13 14 **A** 13 14 **B** 7

51 **Viol.** 8 *f* *f* *f* *ff* **C**

65 *f* *ff* *f* *ff* *f* *f* *f* *f*

74 **D** **Allegro moderato** 11 12 13 14 **E** 1

81 *f* *più f* *f* **Allegro** 4

98 **F** *f* *f* *f* *f*

104 2 *f*

110 **G** *f* *f cresc.* 1

116 *ff* *poco dim.* *f* *f cresc.* **H** 7

## Los poemas sinfónicos de Sibelius

En 1894 Sibelius escribió a su esposa Aino: “Creo que soy sobre todo un pintor sonoro y un poeta. La visión musical de Liszt es aquella a la que estoy más cercano”. Hacia el final del siglo XIX el poema sinfónico se había vuelto aceptable como un género estilístico que aspiraba a reemplazar a la sinfonía. Usando la forma del poema sinfónico, los compositores podían describir diversos eventos y los estados de ánimo asociados a ellos con mayor libertad que en una sinfonía. Sibelius compuso alrededor de una docena de poemas sinfónicos, de los cuales los más largos son su primera obra importante, *Kullervo* (1892), las cuatro piezas *Lemminkäinen*, *La ninfa del bosque*, *Una saga* y *Tapiola* (1926, su última composición sinfónica superviviente).

## Más de ochenta horas de música

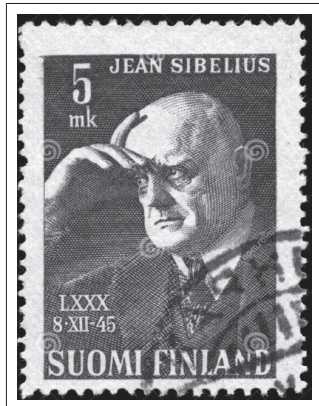
Sibelius es conocido primeramente y sobre todo por su música sinfónica, pero su obra es muy extensa también en otros géneros. La duración total de su producción integral es de alrededor de ochenta horas. Incluye docenas de piezas para piano, música para teatro, numerosas obras corales grandes y pequeñas, y canciones con acompañamiento orquestal o de piano. La mayor parte de su música de cámara está escrita para diversos ensambles de cuerdas, con y sin piano. Además, su catálogo de obras incluye piezas para órgano y, por ejemplo, canciones de navidad. El sello BIS ha producido una edición integral de su música en CD, concluida en 2011.

## Sibelius como ícono nacional

Sibelius tuvo un papel central en la lucha de Finlandia por su independencia. En numerosas obras suyas evidenció claramente su actitud hacia la identidad finlandesa. La *Canción de la araña del tonto* de la música para *El rey Christian II* se consideró como una alusión al gobernador general ruso Bobrikov, mientras que *Sandels* trata



Jean Sibelius.



Timbre postal conmemorativo.



Jean  
Sibelius.

sobre el deseo de Finlandia de defenderse. Sibelius compuso también la *Canción de los atenienses*, que se convirtió en un símbolo de la voluntad de lucha del pueblo finlandés. Y así sucesivamente: obras como *Finlandia*, la canción coral *Isänmaalle*, *Snöfrid* y *Har du mod?* (compuesta el año del asesinato de Bobrikov). Sibelius fue un compositor muy informado y comprometido quien, por medio de su arte, tuvo una influencia decisiva en la creación de una identidad finlandesa y en el logro de la independencia nacional.



## **La importancia de Sibelius para la música finlandesa**

Sibelius creó el estilo musical nacional finlandés. Ha influido en numerosos compositores, pero su estilo es tan individual que no tuvo sucesores directos. Sibelius tiene una presencia tan fuerte en la música finlandesa que muchos compositores de talento se han sentido eclipsados por él. Los alumnos de Sibelius incluyen a Erkki Melartin, Leevi Madetoja y Toivo Kuula. Gracias a Sibelius la música orquestal y la sinfonía siguieron siendo géneros importantes en la música finlandesa durante largo tiempo. El renombrado sistema finlandés de educación musical existe principalmente gracias al clima creado por Sibelius. Por esta razón Finlandia ha producido también un número excepcional de compositores y directores de orquesta aclamados internacionalmente.

## **El estatus internacional de Sibelius**

Sibelius no representó a una “escuela” musical en particular. Es un compositor romántico tardío aunque, en su propio tiempo, se consideró como muy moderno; en su manejo de la orquesta podría ser caracterizado como un revolucionario. Su música contiene elementos que son característicos del romanticismo del siglo XIX, pero al mismo tiempo numerosos aspectos en el ámbito de la tonalidad pertenecen claramente al mundo compositivo del siglo XX. Sibelius se consideraba a sí mismo como un “poeta sonoro” y, sin embargo, se involucró con la sinfonía y su desarrollo. Sibelius ha tenido una profunda influencia en muchos compositores finlandeses e internacionales. Uno de lo que con más claridad adoptó el estilo de Sibelius fue el compositor estadounidense Howard Hanson. Sibelius se encuentra sin duda entre los mayores compositores de la historia de la música, junto con Beethoven, Brahms y los demás clásicos.

## **Sibelius y la orquesta sinfónica de Lahti**

El intenso compromiso de la Orquesta Sinfónica de Lahti con la música de Sibelius, que ya ha durado más de veinte años, ha incluido primeras grabaciones mundiales, por ejemplo de las versiones originales de la Quinta sinfonía, el Concierto para violín y *Una saga*, así como el largamente olvidado poema sinfónico *Skogsrået* (‘La ninfa del bosque’). Su posición como orquesta principal en la Edición Integral Sibelius de 68 CDs del sello BIS, así como numerosos premios, ha consolidado mundialmente el prominente perfil Sibelius de la Orquesta Sinfónica de Lahti. La orquesta se ha presentado en muchas de las más prestigiosas salas de concierto del mundo, por ejemplo en los Estados Unidos, Japón, China, Sudamérica y muchos países europeos.

# DIÁLOGOS EN TORNO A SIBELIUS



JUAN ARTURO BRENNAN

En septiembre de 2015 hice un viaje a Finlandia para realizar algunos reportajes y otras labores relativas a la conmemoración del 150 aniversario natal de Jean Sibelius (1865-1957). Lo principal de ese trabajo fue realizado en Lahti, ciudad sede del importante Festival Sibelius 150, cuya parte medular consistió en una serie de seis espléndidos conciertos sinfónicos realizados en la Sala Sibelius de esa ciudad, complementados con conciertos de cámara, recitales, actividades académicas, etc. Lo fundamental de mi trabajo en Finlandia consistió en realizar algunos reportajes televisivos para *Noticias 22*, el espacio noticioso del Canal 22. La mayor parte de estos reportajes tuvieron como columna vertebral una serie de entrevistas que hice a diversos músicos y administradores musicales involucrados directamente con el Festival Sibelius 150. He aquí, como una especie de testimonio coral, el contenido de esas entrevistas, cuyas transcripciones se presentan en el orden en que se hicieron.

*Teemu Kirjonen es el actual gerente general de la Orquesta Sinfónica de Lahti, la orquesta residente del Festival Sibelius 150 realizado en septiembre de 2015 en esta ciudad finlandesa. Este diálogo con Teemu Kirjonen ocurrió en el vestíbulo de la Sala Sibelius, sede de la Orquesta Sinfónica de Lahti, poseedora de una de las mejores acústicas en el mundo.*

*J.A.B.: A juzgar por la reacción ante el reciente concierto de la Sinfónica de Lahti con Osmo Vänskä, quien ya no es el director artístico de la orquesta pero lo fue por veinte años, es evidente que esta gente ama a su orquesta y a su director laureado.*



*¿Cómo percibe esta intensa relación entre Vänskä y la orquesta, desde el punto de vista de la ciudad de Lahti?*

**T. K.:** Es claro que es una relación muy especial. Aún hay mucha gente que recuerda el triángulo Sibelius-Lahti-Vänskä, y Vänskä fue director aquí por veinte años. Fue esta relación la que provocó la atención internacional hacia la orquesta y, claro, principalmente con la música de Sibelius por medio de las grabaciones premiadas que hicimos con el sello BIS. Fuimos la orquesta principal en su edición integral Sibelius, así que el trabajo sobre la música de Sibelius con Vänskä y sus sucesores ha sido muy importante en Lahti durante largo tiempo, y uno de los resultados importantes es que ahora tenemos la Sala Sibelius en esta ciudad.

*J.A.B.: Hace tiempo que Vänskä dejó a la orquesta, pero es evidente que su relación con los músicos sigue siendo muy cercana. Cuando él se fue, la orquesta había llegado a un importante nivel de reconocimiento internacional. ¿Qué ha ocurrido en este sentido desde la partida de Vänskä? ¿Cómo han hecho la orquesta y su administración para mantener ese nivel de reconocimiento internacional?*

**T. K.:** Como siempre ocurre cuando un director ha estado al frente de una orquesta por un periodo tan largo, la gente se pregunta qué viene después. Y aún hay muchas personas, entre los músicos y la administración, que ya estaban aquí cuando Vänskä dirigió en Lahti. Pero todo ha funcionado muy bien después de eso, con directores como Jukka-Pekka Saraste, quien dirige un concierto en este festival, y después Okko Kamu. Cada uno de ellos trae lo suyo al trabajo y al sonido de la orquesta y hemos obtenido mucho de todos ellos. Y con Vänskä regresando a dirigir en este Festival Sibelius tan especial, hay mucho de la antigua tradición de su trabajo, pero ésta es una orquesta que ha trabajado duro con otros directores, y yo creo que es una combinación fascinante.

*J.A.B.: En este momento tienen ustedes entre manos este festival, que representa mucho trabajo, pero ¿cuáles son los planes inmediatos para después del festival en cuanto a nuevos proyectos, grabaciones, giras... qué sigue para la Sinfónica de Lahti?*

**T. K.:** Ésta es una orquesta que realiza muchas giras y éste ha sido un año muy especial para nosotros en cuanto a giras internacionales. En mayo hicimos doce conciertos en China con la música de Sibelius, sus siete sinfonías y el Concierto para violín. Tres conciertos en el Gran Teatro de Shanghai, en una especie de Festival Sibelius que hubo allí, otros tres conciertos en Tianjin, dos conciertos en Beijing,



Osmo Vänskä.

más un concierto de cámara. Hicimos un rápido viaje a San Petersburgo para un concierto Sibelius, también en mayo. Ahora, después del festival, iniciamos nuestra serie habitual de conciertos sinfónicos dentro de dos semanas, aquí en nuestra Sala Sibelius, de regreso a la vida normal. Pero el Año Sibelius continuará con mucha fuerza. Vamos a Europa Central en octubre: Viena, Salzburgo, Cracovia, Katowice, Liubliana y Zagreb, donde casi todo el programa será Sibelius. Pero también presentaremos un concierto contemporáneo para violín, de Jaakko Kuusisto, quien fue nuestro concertino en Lahti por diez años. Lo tocará Elina Vähälä, que es originaria de Lahti, y es una muy buena violinista finlandesa. Las giras internacionales serán con nuestro director Okko Kamu. En noviembre iremos a Japón por cuarta vez con las sinfonías y el Concierto para violín de Sibelius, en tres conciertos en Tokio, Sapporo y Matsumoto. Y claro, el 8 de diciembre, el día de su cumpleaños, estaremos en Lahti para una fiesta Sibelius especial. Será algo como *crossover*, porque ya hemos hecho las sinfonías y sus obras más importantes durante el festival, así que queremos algo especial, más como una fiesta que como un concierto tradicional.

*J.A.B.: La Sinfónica de Lahti acaba de grabar un ciclo integral de las sinfonías de Sibelius con Okko Kamu. Creo que es la primera vez que él graba el ciclo integral.*

*¿Cuál es su opinión de este nuevo ciclo Sibelius realizado por su orquesta con su actual director artístico?*

**T. K.:** Es parte de la herencia musical finlandesa. Y sí, es el primer ciclo completo de Kamu. Hizo un ciclo en colaboración con Herbert von Karajan al inicio de los años setenta, después de ganar el Concurso Karajan en 1969. Por alguna razón, Kamu era el único director finlandés importante que no había grabado un ciclo Sibelius completo, a pesar de haber vivido toda su vida con la música de Sibelius. Su padre era contrabajista de la Filarmónica de Helsinki, y tocó bajo la batuta de Sibelius, y desde niño Kamu asistía a los ensayos y conciertos, así que Sibelius es un ícono para él. De modo que estamos felices de haber hecho un nuevo ciclo a cargo de un maestro con esta gran tradición en Sibelius, y con el sello BIS, que logró una gran calidad técnica en estos discos compactos en Súper Audio.

•

*Conocí al pianista Folke Gräsbeck hace ya varios años, en ocasión de su visita a México para ofrecer en el Auditorio Blas Galindo un recital dedicado por entero a la música de su paisano, el compositor John Vainö Forsman, quien vivió prácticamente de incógnito en México durante largos años. Mi segundo encuentro con Gräsbeck ocurrió en septiembre de 2015 en la ciudad de Lahti, en Finlandia, donde participó en el Festival Sibelius 150 en un recital monográfico con música de Sibelius.*

*J.A.B.: Usted me comentó hace un par de días que hay una enorme cantidad de música para piano de Sibelius, que debido a la fama de sus sinfonías, sus poemas sinfónicos, su concierto para violín, no es tan conocida como el resto de su repertorio. Ahora, en el contexto de estas celebraciones, ¿esto ha cambiado? ¿La música para piano de Sibelius está más en contacto con el público y viceversa?*

**F.G.:** Oh, sí, podríamos decir eso sin duda. Hay un enfoque más moderno, la gente ahora está más dispuesta a aceptar las transcripciones originales del compositor, no solamente las obras originales. Por ejemplo, las piezas para piano de Sibelius son alrededor de 120 obras originales con números de opus. Pero hay cuarenta más de su propio puño y letra, *Vals triste*, *Finlandia*, *El festín de Baltazar* y muchas otras, incluyendo *La ninfa del bosque* que escuchamos aquí. Y las piezas manuscritas que ahora ya están editadas y que suman cerca de doscientas. Pero están también los otros géneros, quinteto con piano, cuarteto con piano, tríos con piano, piezas para violín y piano (el violín era su propio instrumento), violoncello y piano, son casi



Festival Sibelius, Sinfónica de Lahti, foto de Juha Tanhua.

doscientas más. Yo he interpretado personalmente 403 composiciones de Sibelius, que son muchísimas. ¿Cómo evaluarlas? Yo diría que mi comparación favorita es con un parque. Tenemos grandes árboles monumentales como robles y... no sé qué árboles tienen ustedes en México... y después tenemos las flores. Yo considero las pequeñas piezas para piano como flores, y los grandes monumentos sinfónicos como árboles. En este sentido no se puede criticar a la flor, a una rosa, por no ser un roble. Naturalmente, la flor es una cosa pequeña, decorativa, melódica y aforística, mientras que la sinfonía es majestuosa. Hay cosas comunes en la inventiva melódica. Hay un hilo conductor desde los diecisiete años de Sibelius hasta que disminuyó la composición a los sesenta y cinco; siempre inventó buenas melodías y esto fue común en las sinfonías y en las piezas menores.



Folke Gräsbeck.

*J.A.B.: ¿Estaría usted de acuerdo en que la mayor parte de la música para piano de Sibelius puede ser catalogada como música de salón, y diría usted que al escuchar toda o casi toda su música para piano es posible detectar en estas flores las semillas de los grandes árboles? ¿Encuentra usted una relación orgánica entre las piezas para piano y las sinfonías y los poemas sinfónicos?*

**F.G.:** Sí, yo diría, si hablamos por ejemplo de las piezas para violín y piano, las más populares son las que suenan realmente como música de salón: el Romance, el Rondino, la Mazurka. Pero la mayor parte de las miniaturas de Sibelius son más complicadas. Son difíciles y tienen estructuras muy especiales en un tiempo muy corto. Yo diría que en el sentido tradicional de la música de salón, son muy difíciles. Y eso explica un poco por qué no todas son tan populares. Por ejemplo, las piezas para violín. Las composiciones realmente exigentes que cumplirían los deseos de los músicos, no se tocan, pero las piezas de salón sí. ¿Me explico?

*J.A.B.: ¿Cree usted que con las grabaciones que usted ha realizado y el hecho de que éste sea el 150 aniversario de Sibelius, ha llegado la hora de que su música para piano sea revalorada y puesta en su contexto apropiado? ¿Es ésta la ocasión? ¿Está ocurriendo?*

**F.G.:** Sí, ése es nuestro deseo, que sea mejor evaluada. Esto es también un asunto de educación musical. En Finlandia hemos sido dependientes del gusto anticuado y conservador del norte de Alemania, que indica que una gran sonata es mucho mejor que las piezas menores. Pero, de hecho, durante sus años de estudio, Sibelius se mudó de Berlín a Viena porque no le gustaba la atmósfera conservadora. En Viena aceptaban valsos, mazurkas... hacían de todo, grandes sinfonías y pequeñas piezas y nadie los criticaba por hacer un vals; un vals tiene mucho espíritu. Recuerdo a la nieta de Sibelius contando reminiscencias de sus abuelos —Sibelius y su esposa— bailando un vals lento sin música. Sibelius conocía el espíritu del vals, realmente sentía su expresión y su atmósfera, y creo que estamos destruyendo esto si aplicamos una evaluación anticuada y conservadora del norte alemán de que esto es superficial y de que no es composición verdadera. Sibelius apreciaba más la atmósfera en Viena, donde tenía toda la gama: había ópera, opereta, sinfonía, música sinfónica ligera, valsos, polkas, mazurkas, ¡de todo!

•

*Pianista, director de orquesta, administrador musical y experto en Sibelius y su música, Erkki Korhonen fue el director general de las actividades con las que en Finlandia se celebró en 2015 el 150 aniversario natal del compositor. Mi encuentro con él ocurrió en la casa natal de Sibelius en Hämeenlinna, hoy convertida en un interesante museo.*

*J.A.B.: Desde su punto de vista, ¿cuál ha sido el impacto de la celebración Sibelius aquí en Hämeenlinna, su lugar natal? ¿Cómo están tomando los habitantes de Hämeenlinna los festejos de este año?*

**E.K.:** Lo están tomando muy bien. De hecho empezamos este proceso desde hace cinco años. Hicimos talleres con los profesores de las escuelas, y la gente de negocios, y los políticos y de alguna manera resultó que todos ellos tuvieron algo que hacer para las celebraciones de este año. Tenemos aquí productos locales, muchos conciertos... hemos organizado cerca de cien conciertos este año en Hämeenlinna, pero también está lo mucho que la gente ha hecho por sí misma. Eventos Sibelius, y menús y fiestas y conciertos y productos, así que realmente ha sido un asunto de todos, y los políticos se han dado cuenta de que es importante hacerle saber al mundo que Sibelius nació aquí en Hämeenlinna. De hecho, el gobierno municipal tuvo la idea, gracias al ministro de Cultura, de hacer una fundación, y eso ocurrió en 2011. Después de eso se obtuvo dinero del Ministerio de Cultura para este proyecto del jubileo, para un sitio web y para la coordinación de los eventos alrededor del



Jean Sibelius.

mundo. Es lo que hacemos, y tenemos un calendario con todo lo que sabemos, y al momento tenemos más de dos mil conciertos y eventos por todo el mundo este año. Ello indica más de seis conciertos al día, cada día de este año.

*J.A.B.: ¿Ha estado viniendo más gente a Hämeenlinna este año que en otros años? Este lugar, esta casa, ¿se ha convertido en una especie de lugar de peregrinaje para la gente, no sólo de Finlandia, sino también de otras partes?*

**E.K.:** Sí, en realidad éste es el lugar para estar este año. Las visitas a esta casa natal de Sibelius han crecido un 500 por ciento. Este año, la casa está abierta en horarios más amplios, siete días a la semana. No tenemos días libres y la gente puede venir todos los días, y vienen todo el tiempo, de todos los continentes. Así debe ser, y es lo correcto.

*J.A.B.: ¿Han planeado ustedes algo especial aquí en Hämeenlinna o incluso en esta casa natal de Sibelius para el 8 de diciembre, día de su cumpleaños?*



**E.K.:** Vamos a tener un programa de radio que se iniciará media hora después de la medianoche, porque es la hora en que nació. Ocho de diciembre de 1865, que por cierto fue un viernes, y este año es un martes. La temperatura era menos 17 grados, esperamos que este año no haga tanto frío. La Compañía Finlandesa de Radiodifusión tendrá una programación especial durante 24 horas y habrá diferentes encuentros, y esperamos que haya fiestas y celebraciones en toda Finlandia, y tendremos conciertos escolares. Sabemos que se harán al menos ocho conciertos de cumpleaños ese día. Tendremos el concierto principal, con la Sinfónica de la Radio Finlandesa dirigida por Hannu Lintu, con la Segunda sinfonía y el Concierto para violín con el ganador del Concurso de Violín Jean Sibelius, que se conocerá una semana antes.

*J.A.B.: Sobre su percepción del aniversario de Sibelius en todo el mundo: ¿qué ha escuchado usted sobre la celebración de Sibelius en otras partes, fuera de Hämeenlinna y fuera de Finlandia? ¿Ha sido tan grande en el mundo como en Hämeenlinna y en Finlandia?*

**E.K.:** Seguimos el Internet para averiguar cuántas veces la gente ingresa el nombre de Sibelius y eso ha crecido mucho. Ha sido muy interesante, porque creíamos que Gran Bretaña y Japón sería los países líderes, pero no es así porque en Europa, por ejemplo, ha sido Alemania. Solamente en Alemania este año hay más de 400 conciertos y encuentros sobre Sibelius. También en Francia y España. En Gran Bretaña, sin embargo, este año ha sido un poco menos de lo que esperábamos. Y en el Lejano Oriente hay más eventos en China que en el Japón pero, claro, China es mucho más grande y es fácil de entender. Porque si sólo unos cuantos en China se interesan en hacer la música de Sibelius, en realidad son varios millones. Sé también que hay conciertos de Sibelius en México y en Ecuador y, en septiembre, también en África, en Dar es-Salaam, Tanzania y otros lugares de África. Así que es muy emocionante que haya conciertos Sibelius en cada continente.

*J.A.B.: Por último... ya que usted ha estado involucrado con tantas cosas en la organización de este año Sibelius, ¿cuál diría que es el proyecto más importante de todos, o cuál es su favorito entre tantos proyectos Sibelius?*

**E.K.:** Es muy difícil decirlo. Creo que para mí lo más emocionante es el año entero, porque nunca pensamos que tantas orquestas participarían, que tendríamos varios cientos de conciertos y eventos durante el año. Y todo esto empezó bien en enero, en Berlín, cuando la Filarmónica de Berlín tocó todas las sinfonías de Sibelius en Berlín y Londres. Después, en los Proms de Londres, el mayor festival del mundo,

hay más Sibelius que nunca desde los años treinta. Ahora está el festival Sibelius en Lahti, y después en Hämeenlinna tenemos el festival de otoño y más tarde un congreso internacional, todo es muy emocionante. Otro tema fue la continuación de la creatividad, y organizamos el primer Concurso Internacional de Composición Jean Sibelius, y creímos que recibiríamos sólo algunas obras y se convirtió en el mayor concurso del mundo: recibimos 639 obras, lo que indica que había mucha demanda para hacer algo así. Hemos tenido lindas sorpresas todo el tiempo.

•

*Okko Kamu, uno de los decanos de la dirección orquestal en Finlandia, es el actual director artístico de la Orquesta Sinfónica de Lahti, con la que recién terminó de grabar las siete sinfonías de Sibelius. Su orquesta protagonizó tres de los seis conciertos del Festival Sibelius 150, uno de ellos bajo la batuta del propio Kamu, los otros dos dirigidos por Osmo Vänskä y Jukka-Pekka Saraste, anteriores directores artísticos de la OSL.*

*J.A.B.: Se ha dicho, tradicionalmente, que la orquesta de Sibelius es, o solía ser, la Filarmónica de Helsinki, pero en años recientes la Sinfónica de Lahti, que ahora es su orquesta, ha ocupado un lugar muy importante como intérprete de la música de Jean Sibelius. ¿Cómo calibraría y analizaría usted la relación especial entre la orquesta y Sibelius en estos últimos años?*

**O.K.:** Debo empezar más atrás, porque esta reputación comenzó a ser construida desde las primeras grabaciones de versiones originales de obras de Sibelius, que fueron aclamadas internacionalmente y eso llevó a un muy intenso plan de grabaciones con la orquesta. La Sinfónica de Lahti ha grabado en disco el ciclo completo de las sinfonías de Sibelius dos veces, y más, más, más.... Creo que es por eso que esta orquesta, cuando va de gira, toca principalmente a Sibelius.

*J.A.B.: Esta reputación de la Sinfónica de Lahti como “la orquesta Sibelius” fue construida desde hace años. ¿Cómo describiría el estado en que encontró a la orquesta al llegar como director artístico en 2011, en cuanto a su compromiso con la música de Sibelius y en cuanto a su nivel artístico?*

**O.K.:** La orquesta estaba muy bien cuando llegué, sin necesidad de cambios mayores y hoy tenemos básicamente a los mismos músicos que entonces, los que habían estado tocando Sibelius con Osmo Vänskä, con Jukka-Pekka Saraste y ahora conmigo. Creo que estamos continuando con una tradición sobre la misma base.



Okko Kamu.

*J.A.B.: Antes de llegar a Lahti, usted había grabado algunas de las sinfonías de Sibelius, en distintos momentos de su carrera, con distintas orquestas, para distintos sellos. Recientemente ha grabado, finalmente, el ciclo Sibelius completo con esta orquesta. ¿Cuál sería su comentario sobre el resultado de este nuevo ciclo?*

**O.K.:** No he tenido tiempo de escucharlo, así que no tengo una idea clara. Este ciclo fue grabado a lo largo de varios años, no recuerdo exactamente cuándo. Tendría que escuchar las grabaciones primero y después responder su pregunta.

*J.A.B.: Digamos, en el proceso de trabajo de realizar su primer ciclo Sibelius completo con esta orquesta, ¿cómo fue el ambiente, la actitud, el sentimiento general?*

**O.K.:** Para empezar tenemos una sala maravillosa para grabar, esta Sala Sibelius, y tuvimos un excelente ingeniero de sonido y productor, que tenían una visión muy clara de todas las sinfonías. Así que no es sólo el producto de mi trabajo, sino del de cada músico, los productores, los técnicos, todos ellos son parte del proceso de realizar las grabaciones, así que no puedo tomar el crédito para mí mismo, sino que debo compartirlo con todos mis excelentes colegas.

*J.A.B.: Este Festival Sibelius en Lahti está a punto de concluir. ¿Cuáles son sus planes inmediatos con y para la orquesta en lo que se refiere a temporadas, nuevos proyectos, grabaciones? ¿Qué hay en el futuro inmediato para usted y la Sinfónica de Lahti?*

**O.K.:** Tenemos una semana de descanso que pasaré en mi finca en Andalucía y después comenzamos de nuevo, todavía con algo más de Sibelius, los poemas sinfónicos y algunas piezas menores, por el momento sin las sinfonías.

*J.A.B.: Finalmente, ¿cuál sería su análisis general del resultado y el éxito del festival? La sala ha estado llena, las reacciones del público han sido muy entusiastas... ¿Cuál es su sentir sobre el impacto del Festival Sibelius en este año tan especial?*

**O.K.:** Estoy muy orgulloso de poder ser parte de este festival. Normalmente lo hacemos sólo con la Sinfónica de Lahti, pero ahora tenemos dos orquestas invitadas, una de Helsinki y otra de Londres, y claro, eso da otra clase de perspectiva al festival mismo y también a la música de Sibelius, ya que tenemos diferentes orquestas y diferentes directores, y estamos profundamente interesados en cómo ven y oyen ellos la música de Sibelius. Esto ha sido muy satisfactorio y creo que todos estarán felices cuando se vayan de vacaciones el lunes... ¡Han estado trabajando muy duro!

•

*John Storgårds es el actual director artístico de la Orquesta Filarmónica de Helsinki. Tuvo a su cargo la conducción de la OFH en el memorable ciclo de tres conciertos en Bellas Artes con la integral de las sinfonías de Sibelius, realizado en agosto de 2015. Lo conocí en esa ocasión y unas semanas más tarde tuve un encuentro con él en Musiikkitalo ('Casa de la música') en Helsinki, edificio sede de la OFH.*

*J.A.B.: Antes que nada, claro, la pregunta lógica. Me gustaría conocer su impresión sobre la gira en la ciudad de México. ¿Cómo sintió que la música fluyó a*

*través del público, y del público hacia la orquesta? ¿Cuál es su impresión personal sobre ese ciclo de conciertos Sibelius?*

**J.S.:** Estuve muy contento con todo el asunto. Creo que fue fantástico. El público escuchó con una intensidad absoluta, concentración y curiosidad, y la atmósfera fue así de principio a fin, de modo que fue una inspiración para nosotros el hacer este ciclo ahí. La sala también nos gustó; nos tomó un poco de tiempo acostumbrarnos a ella... claro, siendo un lugar nuevo, y con la acústica de esa sala... pero en cuanto nos sentimos cómodos con todo eso, de verdad lo disfrutamos, en todos los sentidos.

*J.A.B.: Si entiendo bien, ¿fue ésta la primera vez que su orquesta, la Filarmónica de Helsinki, tocó el ciclo completo en un lapso tan corto de tiempo?*

**J.S.:** Hasta donde sé, así es. Claro que esta orquesta toca todas las sinfonías de Sibelius habitualmente, sobre todo con su director artístico, que cambia periódicamente, pero en este caso hacerlas en tres días, uno tras de otro, con tanta intensidad, y además el Concierto para violín y otras piezas orquestales alrededor, fue algo único, y lo sería para cualquier orquesta, incluso para la Filarmónica de Helsinki, que es la orquesta relacionada más de cerca que ninguna otra con esta música.

*J.A.B.: Ahora bien... aquí en Helsinki o en otra parte de Finlandia o Europa, ¿cuál ha sido la participación de la Filarmónica de Helsinki en la celebración de Sibelius 150? ¿Qué han hecho hasta ahora y cuáles son los planes que tienen para el resto del año usted y esta orquesta?*

**J.S.:** Estamos en proceso de tocar todas las sinfonías de Sibelius aquí, para nuestro público de Helsinki, pero no en un lapso tan corto del tiempo, sino a lo largo de todo el año. Ya tocamos las tres primeras en primavera, esta semana hacemos la Cuarta y más tarde en el año la Quinta, Sexta y Séptima. La Séptima la tocaremos en un concierto que será precisamente el día de su cumpleaños 150, que es para nosotros la culminación de estas festividades de aniversario. Y en relación con todo esto también he querido planear algunas otras cosas, como por ejemplo el estreno mundial que hacemos esta semana del compositor de las Islas Faroe, Sunleif Rasmussen. Es una gran obra sinfónica, su Sinfonía No. 2, basada hasta cierto punto en el mismo concepto que la Sinfonía *Kullervo* de Sibelius. Está escrita con textos mitológicos nórdicos originales, para dos solistas, coro masculino y gran orquesta. Esta obra va con la Cuarta sinfonía de Sibelius en el mismo concierto, y creo que es un paquete que tiene mucho sentido, y también es parte de las celebraciones; creo que es interesante involucrar de otra manera a otros compositores y otras composiciones que



John Storgårds.

en cierta medida están relacionadas con estas festividades Sibelius. Obviamente, todo lo de Sibelius está ahí.

*J.A.B.: ¿Cuál es su reacción personal al haber sido quien tocó por primera vez de manera informal en un ensayo los bosquejos de la Octava sinfonía de Sibelius?*

**J.S.:** Sí, ésa fue una situación muy especial. Yo recibí la partitura de estos fragmentos, de los que no hay seguridad de que pertenezcan a la Octava sinfonía, pero muy probablemente así sea... los recibí unas horas antes, el mismo día en que teníamos ensayo de su Cuarta sinfonía. La orquesta no sabía nada. Me puse de acuerdo con las personas involucradas en el asunto, que tendríamos las hojas con algo en ellas, que se las daríamos a los músicos, y eso fue al final de uno de nuestros ensayos. Aparté diez minutos para ello, y les dije que ahí había algo que pudiera estar relacionado con la Octava sinfonía de Sibelius... se asombraron mucho... y tocamos una vez, y luego tocamos otra vez estos tres fragmentos y, claro, fue un momento muy emotivo para todos. Creo especialmente que el fragmento más largo, que me parece el más fuerte (son todos fragmentos muy cortos), es realmente dramático y de inmediato se siente que Sibelius está logrando algo,



algo nuevo, muy fuerte, muy inventivo y muy personal. Por supuesto, uno se conmueve al tocar por primera vez algo como esto.

*J.A.B.: Usted también grabó estos fragmentos, ¿cierto?*

**J.S.:** Sí, obtuve permiso para grabarlos, y están en mi álbum de discos compactos con todas las sinfonías de Sibelius con la Filarmónica de la BBC. Así que están involucrados en este concepto, y creo que tiene sentido porque muy probablemente están relacionados con la Octava sinfonía.

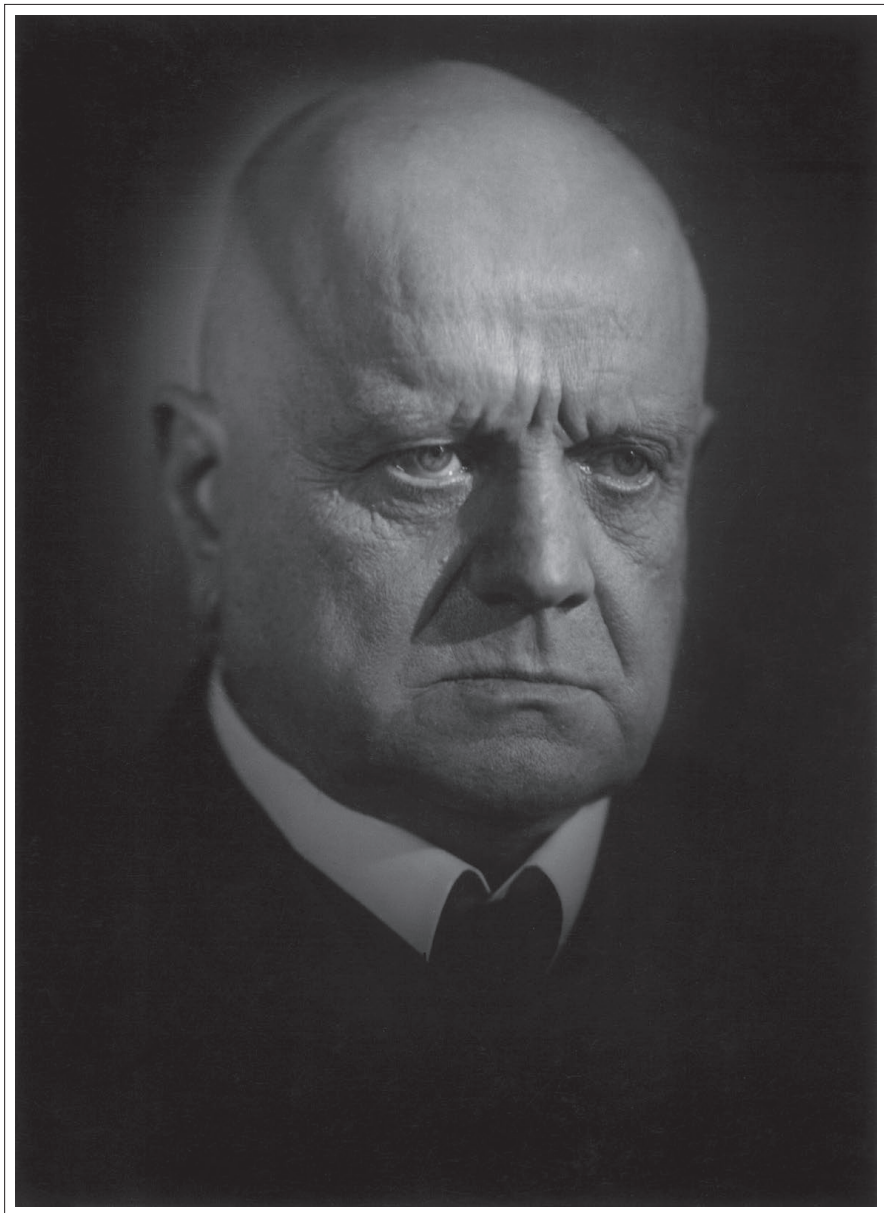
•

*Gita Kadambi es la gerente general de la Orquesta Filarmónica de Helsinki. La conocí en la ciudad de México en ocasión de la memorable visita de la OFH a Bellas Artes para interpretar en tres días consecutivos el ciclo integral de las siete sinfonías de Sibelius, más algunas otras de sus partituras orquestales. Unas semanas más tarde, nos encontramos de nuevo en Lahti, donde la OFH fue una de las tres orquestas participantes en el festival, y más tarde realicé esta entrevista en las oficinas de la OFH en Helsinki.*

*J.A.B.: Su percepción es en parte musical y en parte logística. ¿Qué puede decirnos de la preparación, la realización y los resultados de esta gira que llevó a su orquesta de manera exclusiva a la ciudad de México para un ciclo integral Sibelius?*

**G.K.:** Para empezar, fue una preparación muy intensa para esta gira porque acortamos nuestras vacaciones de verano y empezamos a ensayar un domingo. Pero durante todo este tiempo la orquesta estuvo muy emocionada, y aunque hicimos algunas modificaciones a nuestro programa, de verdad sentimos que queríamos hacer esto. La logística fue muy bien manejada durante toda la gira y estuvimos muy contentos porque todo salió según lo planeado. Es excepcional interpretar todas las sinfonías en tres días y esto provocó un sentimiento especial en la orquesta; fue como un evento deportivo para los músicos, pero lo aprovecharon muy bien, porque el público en la ciudad de México fue brillante. No es con frecuencia que encontremos ese nivel de sofisticación, intensidad y apreciación que recibimos.

*J.A.B.: Ya le preguntamos al maestro Storgårds su reacción, y estoy seguro de que usted como gerente general de la orquesta habrá escuchado muchas reacciones individuales de los músicos sobre esta gira y sobre el hecho de que llevaron a su*



Jean Sibelius.

*famoso compositor nacional a un lugar distante y lejano. ¿Nos puede contar algo sobre esas reacciones de sus músicos?*

**G.K.:** Creo que la reacción general fue de gran felicidad y mucho orgullo por llevar a Sibelius hasta la ciudad de México, donde nunca habíamos estado antes. La orquesta había ido a Sudamérica y creo que había algunas ideas sobre la percepción y reacción a la música de Sibelius, pero en realidad nos tomó por sorpresa la sofisticación del público respecto a esta música. Debo decir que también tuvimos un poco de mala fortuna porque varios de nuestros músicos se enfermaron, y esto afectó su experiencia en la gira, pero creo que esto motivó a la orquesta a una mayor unanimidad, a decir: “Haremos esto a pesar de todo”, a pesar de todos esos músicos enfermos.

*J.A.B.: Respecto al futuro, el maestro Storgårds ya nos ha hablado de los planes, pero después de esta gira a la ciudad de México, ¿ve usted la posibilidad de que esta orquesta haga lo mismo otra vez, ir de gira y repetir la hazaña de tocar en tan corto lapso de tiempo el ciclo completo?*

**G.K.:** Sí, creo que lo haríamos. Aunque fue una experiencia muy difícil en cierta forma, también fue muy gratificante, y creo que podríamos pensar en hacerlo de nuevo.

*J.A.B.: ¿Pero no hay planes específicos al respecto?*

**G.K.:** No, todavía no, porque debemos empezar el otoño próximo con nuestra nueva directora artística, Susanna Mälkki; lo tomaremos con calma para ver cómo se desarrollan las cosas, de manera que aún no tenemos planes para otras giras.

# NOTAS SIN MÚSICA



FRANKFURT

Álvaro Bitrán

*Nada soy yo,  
cuerpo que flota, luz, oleaje;  
todo es del viento  
y el viento es aire siempre de viaje.*

Octavio Paz

A los pocos meses del nacimiento del Cuarteto Latinoamericano —allá en el lejano verano de 1983— nos aventuramos a estudiar con el famoso Cuarteto Amadeus a la Hochschule de Koln en Alemania. Ese viaje representó un gran esfuerzo económico para todos, ya que el cuarteto apenas iniciaba y prácticamente no generaba ingresos.

Tres de nosotros aún éramos solteros, por lo que no teníamos mayores gastos ni obligaciones económicas. Jorge Risi, en cambio, casado y con tres hijos pequeños, se vio en la necesidad de vender el piano para pagar su boleto de avión.

Tomamos el vuelo en la aerolínea más barata: Icelandair, que nos llevó a Alemania vía Chicago, Reykiyavik y Luxemburgo. El asunto del alo-

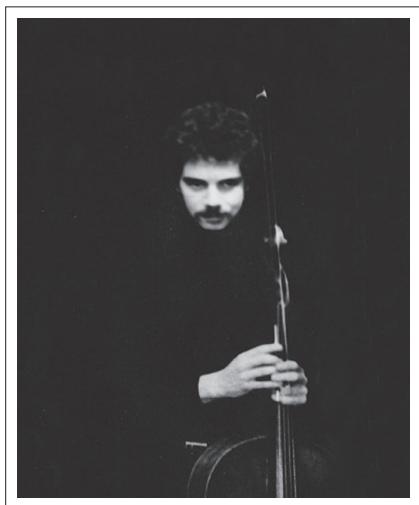
jamiento afortunadamente estaba resuelto: dormiríamos todos (sumamente amontonados) en el minúsculo departamento de la cuñada uruguaya de Jorge, que había llegado a Colonia en calidad de asilada política.

La comida, por otra parte, era un gasto inevitable, y lo resolvimos básicamente a base de *Wurst mit Pommies frit* en las calles o con sándwiches en la cafetería estudiantil de la Hochschule.

A sugerencia de Jorge, que era el único que hablaba alemán y conocía el país ya que había estudiado allí, partimos un sábado con nuestros instrumentos en tren hacia la vecina ciudad de Frankfurt. Era un día especial, “sábado largo de verano” o algo así le llamaban, ya que las tiendas abrían en horarios más amplios que los habituales, y la calle peatonal estaba repleta.

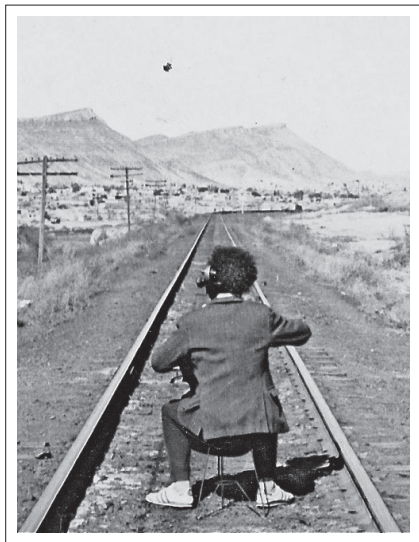
Con una extraña sensación y en absoluto silencio procedimos a desenfundar violines, viola y chelo en plena acera y, sin mayor preámbulo, comenzamos a tocar cuartetos de Haydn y Mozart.

Pronto comenzaron a caer monedas en los estuches abiertos y siguieron cayendo por varias horas hasta que llegó la hora del almuerzo. Recogimos lo que se había juntado y nos fuimos a



comer algo más sustancioso que en los días previos. Al terminar, regresamos a nuestro “escenario” y seguimos tocando hasta que llegó el frío y cayó la noche.

Tres años después regresamos a Frankfurt. Y esta vez nada menos que a tocar un concierto en



Die Alter Oper Frankfurt, una de las salas más prestigiosas de toda Europa. Y que por cierto está a muy pocas cuerdas de aquella calle peatonal.

Un par de horas antes de la función salí a caminar y mis pasos me llevaron inevitablemente a ella. Durante el trayecto pensaba sin duda en cómo la fortuna nos había sonreído, y que en pocas horas estaríamos tocando los mismos cuartetos de Haydn y Mozart (más Bartók y Ginastera) en esa gran sala de conciertos.

Veinticinco años más tarde volvimos a Frankfurt a tocar.

No pude evitar regresar a la calle que había dejado una huella tan profunda en mí. Era también tarde de sábado y con el buen clima de verano imperante la calle estaba otra vez repleta. Y mientras deambulaba por ella filosofando sobre el pasado y lo mucho que había sucedido desde entonces en mi vida y en la del Cuarteto, me pareció oír de pronto a lo lejos el sonido de un violonchelo.

Encaminé mis pasos en esa dirección y al poco tiempo llegué hasta el lugar donde un joven chelista interpretaba la segunda Suite de Bach, con el estuche abierto a la caza de monedas. Estuve un rato de pie observándolo y, en el momento en que dejó de tocar, me acerqué a saludarlo. Le conté que yo también era violonchelista e intercambiamos una breve conversación en inglés.

De pronto me confesó que desde hacía un buen rato moría de ganas de ir al baño y me pidió el favor de cuidar su instrumento mientras regresaba.

Acepté con gusto y me quedé un buen tiempo parado sosteniendo su violonchelo. Hasta que de repente sin pensarlo me senté y continué con la segunda Suite de Bach. Poco a poco volvieron a caer las monedas y seguí tocando por unos diez minutos hasta que regresó el joven, quien sonrió al ver que la cantidad de monedas había aumentado.

Fue una rara sensación.

Un círculo se cerraba, o tal vez apenas se abría.

Mucho había pasado, o tal vez nada.

Sonreí con él.

## DOS ANIVERSARIOS LUCTUOSOS

### Hugo Roca Joglar

#### EN BUSCA DEL MISTERIO FINAL

*Alexander Scriabin murió el 27 de abril de hace 100 años. Nunca un compositor ha desconcertado tanto. Su nombre dividía a los diletantes en dos bandos: quienes lo creían loco; quienes lo creían un santo.*

El lunes, ante políticos, Alexander Scriabin (1872-1915) defiende a gritos el lado utópico e idealista del marxismo. El martes, ante escritores, jura ferozmente que el arte tiene espíritu aristocrático y que él nunca hará concesiones a la mayoría. Lo acusan de inestable, lo acusan de contradictorio. Sobre todo los compositores.

Pero Scriabin es un músico absoluto y eso lo hace único entre sus contemporáneos. Porque los otros, atrincherados en el nacionalista Grupo de los Cinco, lo son de medio tiempo; tienen otras ocupaciones: Borodin, la química; Cui, la ingeniería; Rimski-Korsakov y Mussorgski, la carrera militar... En cambio, para Scriabin no hay nada más: la música acerca el alma humana hacia lo divino y él se considera a sí mismo como El Representante de lo inexplicable sobre la Tierra. Crea partituras convencido de la inspiración divina.

Sus conciertos escandalizan. Son rituales esotéricos. En la sala, sobre escenario y butacas, instala luces amarillas, blancas, azules, rojas, verdes y moradas. Quema incienso, tomillo y ajeno. “¡Ustedes están aquí para ser salvados!”, grita y en el piano toca sus obras, que presenta como profecías. Entre pieza y pieza lee poemas y convoca a levantar plegarias.

La poesía es muy importante en la esencia de su música. Primero está el poema; vienen después los sonidos. Están, por ejemplo, los definitivos versos que han inspirado su *Poema del éxtasis* (que técnicamente es su Cuarta Sinfonía): “Os llamo a la vida, fuerzas misteriosas / ahogadas en las profundidades oscuras del espíritu creador./ Tímidos proyectos de vida. ¡Yo os aporto la audacia!”



Alexander Scriabin.

Al definir claramente su conciencia de iluminado (el destino lo escogió para iluminar las almas humanas y guiarlas hacia la salvación por medio de su música), estos versos (que escribió en 1906) le ofrecen a Scriabin sólida base poética para construir una profecía musical donde las tres búsquedas torales que hasta entonces ha emprendido encuentran su expresión definitiva:

Claridad formal (incluso conservadora: movimiento único con división interna tripartita); ambigüedad armónica (trazada en los límites de la tonalidad), y pequeñas ideas melódicas (o temas) asociadas a instrumentos y conceptos (voluntad: trompetas. Languidez: flautas, violines y maderas. Sueño: clarinetes) que introduce por separado y luego va acumulando hasta hacerlas explotar en un nuevo y concluyente material melódico (el triunfo del espíritu humano en su lucha por la liberación metafísica: toda orquesta con la sorpresiva aparición de un órgano).

“Cada vez está más cerca del manicomio, ¿no creen?”, se burla Rimski-Korsakov cuando escu-



cha *El poema del éxtasis*. Sin embargo, los seguidores de Scriabin, ya miles, se reúnen para escucharlo (en su reducción para piano) una y otra vez durante sesiones que se extienden a veces toda la noche. Están convencidos de que, a fuerza de experimentarla, terminarán fusionándose con la música y entonces, existiendo en esos sonidos, su alma se elevará para unirse por siempre con los dioses.

Scriabin se obsesiona con esa idea: crear música capaz de desintegrar las almas en sonidos místicos, y para tal fin inventa su propio acorde (el disonante acorde místico: do-fa sostenido-si bemol-mi-la-re), con el que comienza a trazar una obra “en donde el arte debe unirse con la filosofía y la religión en un todo indivisible para formar un Nuevo Evangelio, pues el antiguo ya ha caducado”.

Esta visionaria utopía cósmica, que intitula “Mysterium”, la detalla como una partitura de 168 horas (una semana) de duración que debe ser interpretada en un templo especialmente construido a las faldas del Tíbet. Sus planes son desorbitados: cuatro masas corales, gran orquesta con órgano, un teclado que asociará un color a cada sonido y silencios tan prolongados que deben ser llenados con pintura, danza, teatro, pantomima, escultura, lecturas de poesía, misas, escenografía y efectos especiales.

Recluido en el campo, Scriabin trabaja del alba al crepúsculo; duerme tres horas y no acepta visitas. Está convencido de que es el Mesías. A mediados de abril de 1915, lo pica en el labio una mosca de establo que previamente ha picado a un caballo infectado de carbunco. Le salen tres pústulas malignas bajo su poblado bigote azabache y muere a la semana siguiente (día 27) con la boca rodeada de costras negras.

Su Nuevo Evangelio queda inconcluso. Desmontan su casa y se encuentran apuntes donde se leen cosas como “¡será la celebración de una alegría colectiva!” y borradores orquestales que son despreciados por todos los compositores rusos. Mucho tiempo después, Alexander Nemtin (1936-1999) los junta y reconstruye una especie de prólogo (de casi tres horas) al malogrado “Mysterium”; lo bautiza “Preparación para el último de los misterios de Alexander Scriabin”.

## LA MALA PASCUA

Pietro Mascagni cumple setenta años de muerto. Este relato ofrece un acercamiento a la vida de los personajes que protagonizan su popular ópera “Cavalleria Rusticana”.

Nací y crecí en una aldea siciliana que abandoné cuando cumplí trece años a causa de un asesinato.

El domingo de Pascua de 1879, poco después del alba, Alfio el carretero y Turiddu Macca, el hijo de doña Lucía, se encontraron en las nopaleras con sus respectivas comitivas. Pelearon a cuchilladas. Turiddu le pinchó la ingle y abrió una herida en el brazo. Alfio, agachado a causa del dolor, con el codo casi tocando el suelo, le aventó un puñado de tierra a los ojos. Saltó sobre Turiddu y le cortó la garganta.

Yo desobedecí a mamá (viuda) y me escapé de madrugada para asistir a la pelea. Escondido a lo alto de una colina cercana, ví desde que llegaron las bandas hasta que se llevaron el cadáver cubierto por una manta blanca.

Dos semanas después, un policía de profuso mostacho negro me interrogó con suaves modales. Le sorprendió el detalle del puñado de tierra. En el pueblo se había corrido el rumor de que la batalla había sido honorable.

A mamá le preocupó que alguien se resintiera conmigo por haber manchado la reputación de Alfio y nos establecimos en una aldea a las afueras de Venecia. Ahí viví cinco años y cuando cumplí dieciocho (en 1885) viajé a Milán para estudiar en la Escuela de Letras.

Estaba de moda el verismo. Crudas historias rurales contadas por fríos observadores ávidos de retratar a seres humanos en su desnudez de pobreza y brutalidad. Me llevé la sorpresa de mi vida cuando descubrí que ese policía en realidad había sido Giovanni Verga, un escritor verista que en el primer relato (“*Cavalleria rusticana*”) de su libro *La vida de los campos* (1880) narra ese asesinato en mi pueblo siciliano.

Tiempo después, en 1890, Pietro Mascagni utilizó la historia para escribir una ópera. Acudí a una de las presentaciones milanesas. Mientras el relato me había producido la impresión de que



Pietro Mascagni.

leña algo ajeno, la música, en cambio, me regresó con violencia a mi infancia, a un episodio en concreto: mi idolatría por Turiddu.

Él era mi héroe. Usaba un gorro rojo de cazador con la borla colgando y encendía cerillos con la parte de atrás de sus pantalones. Yo revoloteaba a su alrededor como una mosca. Le pedía más historias de cuando fue soldado y que me diera a fumar de su pipa adornada con el grabado de un rey a caballo.

Turiddu había sido novio de la Lola pero cuando regresó de la guerra la encontró casada con Alfio (quien había hecho fortuna vendiendo machos de Sortino). Ella era guapísima y vanidosa; en misa ponía los dedos contra su vestido blanco a la altura del vientre para que lucieran sus joyas.

Turiddu aún la amaba y por las noches, acodado en la barra de la cantina, le cantaba a la distancia cuanta siciliana sobre desamores sabía. Y tenía sexo con cualquier mujer que se le cruzara por la plaza. Así desahogaba su desdén y tristeza. Pero la Lola era una caprichosa cachonda; al ya

no sentirse deseada, lo quiso de vuelta: le abrió la ventana de su cuarto para que entrara cuando su esposo se iba.

En la ópera, Turiddu y la Lola existen a través de un canto que no tiene belleza, sino atrevimiento y bravura; desde ese mundo sonoro de violencia vocal, estremecieron mis nervios con el dolor y la angustia de su trágico romance.

Lo único que no me gustó de la ópera fue el papel principal que se le da a Santuzza, la hija del rico Colás. Ella en la aldea era un ser soso y repulsivo. Mustia, fea, mocha e hipócrita. Ojerosa y enlutada. Mientras con la Lola en la cabeza los pubescentes nos masturbábamos, a Santuzza le aventábamos piedras.

Una vez vi que le pegaba el culo a Turiddu en las fiestas de semana santa y luego, según se chismorreó en el mercado, le lloriqueó a la mamá de él, doña Lucía, que su hijo le había quitado el honor. Después se presentó ante Alfio para amarrar los cuchillos: “¡mientras estás fuera, tu mujer te adorna la casa!”

Todas estas cosas (mi infancia, el relato de Verga, la ópera de voces salvajes, los recuerdos de esta gente apasionada...) ya las había olvidado hasta que hace una semana recibí la carta de una mujer desconocida (dice haber sido amiga de mi difunta madre) que me avisa de la muerte de doña Lucía, la mamá de Turiddu.

Desde que recibí esta carta, en el corazón me han sucedido cosas extrañas. La imagen de Santuzza me atormenta. Cierro los ojos y la veo avanzando de rodillas desde la iglesia hasta casa de Turiddu. Él sale, la pone de pie jalándole de los cabellos y grita: “Santa, Dios mío, ¡si no me dejas de molestar te voy a matar como la perra que eres!”

Ahora voy en camino para asistir a los funerales de doña Lucía. Es la última tarde de 1899. Han pasado veinte años desde el asesinato. Esa mañana, cuando se llevaron el cadáver de Turiddu, bajé desde la colina y recogí su cuchillo ensangrentado del piso. Lo llevo en la bolsa izquierda de mi chamarra.

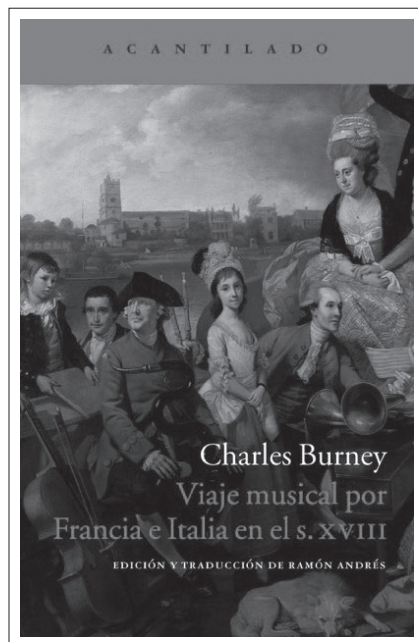


## LIBROS

### VIAJE MUSICAL

#### Jazmín Rincón

Hace poco más de doscientos años, cuando la apenas naciente concepción revolucionaria de la igualdad y el progreso empezaba a favorecer el acto de la escritura como ciencia y como verdad, libros dedicados a captar en sus páginas la esencia de la cultura fueron impresos por primera vez y, dentro de este marco, el inglés



Charles Burney se propuso hacer historia con la música. Compositor y tecladista de oficio, al sentir que la calidad de sus composiciones jamás le llegaría a la de aquellas que tanto admiraba, Burney desvió su espíritu creador hacia el arte de la descripción y el relato escrito. Por lo mismo, además de su ambiciosa y conocida *A General History of Music*, aprovecharía sus andanzas para retratar en sus diarios el estado presente de la música en diversos países de Occidente. Entre dichas crónicas, la publicada en 1771 bajo el título de *The Present State of Music in France and Italy*, ha sido una de las piezas clave en la formación actual del imaginario musical de la *Interpretación Históricamente Informada*, y no es sino hasta hoy (en realidad, en 2014), en un país como España, que se reedita y traduce por primera vez, bajo el título de *Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII*.

Ya que la relación entre los ejecutantes y la huella histórica es un aspecto que exige polémica y movimiento constante, la lectura del presente

libro constituye un acto interpretativo necesario para acercarnos de primera mano a aquellas dos principales culturas en pugna, en donde el famoso “buen gusto” del siglo XVIII se jugó la vida: la de “lo italiano” y la de “lo francés”. Para esto, es necesario recordar que nuestro autor pertenecía a un país que se encontraba en pleno conflicto con Francia, por lo que su obvia preferencia hacia “lo italiano” es un síntoma que lo coloca a él —y a su natal Inglaterra— en el lugar de la autoridad narrativa. Así, a pesar de la antigüedad de una obra que contiene amplias descripciones de las tradiciones interpretativas en ambos países, Burney emprende su viaje en un tiempo que alberga ya una concepción moderna del arte y el individuo, y que anuncia, junto con el nacimiento de un gigante como Beethoven, una época revolucionaria, en donde el pensamiento ilustrado va unido a la idea de propiedad y de progreso.

Algo sumamente llamativo a lo largo de la lectura son esa especie de destellos que dejan las descripciones literarias del autor cuando va encontrando en su camino personalidades que creíamos ya conocidas; visiones de primera mano que, a su vez, van modificando nuestra visión actual de lo que supuestamente es la historia. Ejemplos de esto último son la fuerza extraña de un Voltaire enjuto y consumido que se lamenta de su decrepitud; un Farinelli modesto que gusta de contar anécdotas, un fugaz encuentro con los Mozart, etc. Al respecto, Burney mismo señala al principio que “sólo los músicos del presente pueden hablarnos sobre la música que está viva”, y añade también que sin la admiración, la escritura del libro no hubiese sido posible. Sin embargo, la admiración de la que él habla, más que estar llena de afirmaciones y elogios, le abre la puerta al lector a un tipo de narrativa donde la protagonista es —como diría Borges— una “eterna especulación” de aspectos tan variados como la disonancia y la consonancia, la construcción e interpretación de instrumentos musicales, la iconografía, las costumbres que marcan diferencias, actitudes del público que han desaparecido hoy en día, lo que ellos llamaban pasado, la crisis musical en los tiempos, etcétera.

Pese al problema que podría representar para un historiador o un musicólogo la selección y reordenación del editor, ambos aspectos hacen que lo fragmentado del manuscrito original quede camuflado por la unidad característica del relato. Esto, además, es complementado por la escrupulosa traducción del mismo Ramón Andrés.

Por todo esto, *Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII* es un acercamiento a los misterios de lo que algún día llegó a ser el nombramiento del acontecimiento musical actual: aquel pasado que hoy Acantilado nos ofrece como una auténtica y amena *history of musical stories*.

CHARLES BURNEY

*Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII*

Acantilado, Barcelona, 2014, edición y traducción de Ramón Andrés.

## DISCOS

Juan Arturo Brennan

Con motivo de la conmemoración, en 2015, del 150 aniversario natal del gran compositor finlandés Jean Sibelius (1865-1957), en esta ocasión dedico íntegramente esta sección de *Pauta* a comentar algunos hitos interesantes de la vasta discografía que existe con su música. ¿Qué tan vasta? Es suficiente decir que a la fecha se ha grabado 100 por ciento de la música que se conoce de Sibelius. Además de las numerosas grabaciones dispersas que existen de lo más relevante de su catálogo, el sello discográfico sueco BIS emprendió y terminó un magno proyecto de grabación con la totalidad de su música. Si bien en este proyecto participaron numerosos intérpretes de diversa procedencia, vale decir que algunos de ellos tienen una presencia particularmente abundante en esta notable serie. Entre ellos, habría que destacar a la Orquesta Sinfónica de Lahti bajo la batuta de Osmo Vänskä, y al pianista Folke Gräsbeck, cuyos nombres aparecen en un número significativo de los CDs de esta colección.

En 1969, el director finlandés Okko Kamu ganó la primera edición del Concurso Herbert von Karajan de Dirección Orquestal. Como consecuencia directa de ello, Kamu grabó las Sinfonías Nos. 1 y 3 de Sibelius con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Helsinki, para el sello Deutsche Grammophon. Al paso de los años, Kamu grabó algunas otras de las sinfonías de Sibelius, pero nunca había realizado un registro del ciclo completo. No fue sino hasta 2015 que, con motivo de los 150 años del nacimiento del compositor, se dio a conocer su grabación integral de las sinfonías, realizada entre 2012 y 2014 con la Orquesta Sinfónica de Lahti, de la que es director artístico desde el otoño de 2011. Como es de esperarse, las versiones de Kamu están señaladas por una sobria madurez y por el equilibrio expresivo de un músico que ha estado en contacto cercano con este repertorio a lo largo de muchos años. Sí, resulta muy interesante comparar las versiones de la Primera y la Tercera sinfonías de este álbum con las realizadas por Kamu para Deutsche Grammophon cuatro décadas atrás.

#### LAS SINFONÍAS

JEAN SIBELIUS: Sinfonías Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

Orquesta Sinfónica de Lahti

Okko Kamu, director

BIS 2076 (3 CDs)

A lo largo de su vida (y particularmente en los treinta años de silencio creativo que marcaron su última etapa), Sibelius revisó varias de sus obras. Entre todas las revisiones realizadas por el compositor, sin duda las más interesantes son las de su Quinta sinfonía y el poema sinfónico *Una saga*, en el entendido de que se trata de dos partituras importantes al interior de su catálogo. Las versiones originales de ambas obras han sido registradas en un CD del sello BIS por Osmo Vänskä y la Orquesta Sinfónica de Lahti. La audición de estas versiones primigenias de ambas



obras resulta ciertamente ilustrativa de la evolución de los procesos creativos de Sibelius, sobre todo si el oyente tiene frescas en la memoria las versiones definitivas y más conocidas de la Quinta sinfonía y *En saga*. Sobra decir que la mejor manera de disfrutar cabalmente de este disco es mediante la audición comparativa de estas versiones con algunas de las numerosas grabaciones de las versiones finales de ambas obras. El conocedor de Sibelius quedará particularmente impresionado con la primera versión de la Sinfonía No. 5, para cuya versión final el compositor alteró incluso el esquema estructural de la obra, lo que no impide el reconocimiento pleno de los materiales y sus desarrollos a lo largo de la obra. Sin duda, la sorpresa mayor se encuentra en los últimos compases; es realmente asombroso contrastar la poderosa serie de acordes y unísonos separados por elocuentes silencios de la versión definitiva con el *modus operandi* utilizado por Sibelius en la versión original de esta singular coda. Este CD es, sin duda, una adición indispensable para la discoteca de todo *connoisseur* de la música del gran sinfonista de Finlandia.

JEAN SIBELIUS: Sinfonía No. 5 (versión original); *Una saga* (versión original)

Orquesta Sinfónica de Lahti

Osmo Vänskä, director

BIS CD-800



•

Entre los numerosos álbumes con “lo mejor de Sibelius” que han aparecido al paso de los años, y producidos o promovidos particularmente en 2015, hay uno que vio la luz en el año 2012 bajo el sello Naxos que tiene un par de atractivos interesantes. El más evidente es que se trata de un álbum (dos CDs) de línea media en cuanto a su costo, pero de alta calidad musical. Por otro lado, el álbum contiene varias de las obras infaltables en una producción como ésta, pero incluye asimismo algunas composiciones de Sibelius que no suelen estar entre lo más divulgado de su catálogo. Tal es el caso, por ejemplo, del Romance Op. 42 para cuerdas y del poema sinfónico *El retorno de Lemminkäinen* que forma parte de las *Cuatro leyendas del Kalevala*. Finalmente, hay que mencionar entre los atractivos de este álbum una interesante combinación de temperamentos musicales. Las obras están interpretadas en esta grabación de Naxos por una orquesta neozelandesa, una islandesa, una inglesa y una eslovaca, bajo las batutas de dos directores finlandeses, un noruego y un inglés.

#### LA COLECCIÓN JEAN SIBELIUS

JEAN SIBELIUS: *Finlandia*; *Vals triste*; Sinfonía No. 1 (Segundo movimiento); *El regreso de Lemminkäinen*; *La hija de Pohjola*; Suite *Karelia*; Concierto para violín; *El cisne de Tuonela*;



*Una saga*; *Romance*; *Andante festivo*

Henning Kraggerud, violín

Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda; Pietari Inkinen, director

Orquesta Sinfónica de Bournemouth; Bjarte Engeset, director

Orquesta Sinfónica de Islandia; Petri Sakari, director

Capella Istropolitana; Adrian Leaper, director

NAXOS 8.578226FIN

•

De espíritu e intención similares al álbum recién comentado hay otro (también doble), editado en un sello finlandés, que tiene como uno de sus atractivos principales el hecho de que viene acompañado de un breve pero muy completo perfil biográfico de Sibelius y un álbum fotográfico que incluye imágenes generalmente poco difundidas de Sibelius, su familia y sus colegas. El texto adjunto contiene, asimismo, una cronología detallada de la vida de Sibelius, de gran utilidad como material de referencia. Tan similares son estos dos álbumes que en ambos coinciden siete obras orquestales de Sibelius. Éste que ahora comento tiene como novedad la inclusión de tres movimientos de la música incidental escrita por Sibelius para representaciones de *La tempestad* de Shakespeare, como un buen (y necesario) recordatorio de la importante producción de música



para teatro que acumuló Sibelius a lo largo de los años. Pero, sin duda, el principal atractivo de este álbum está en la presencia de una grabación del *Andante festivo* para cuerdas bajo la batuta del propio Sibelius, al frente de la Orquesta de la Radio Finlandesa. Además de su valor como testimonio auténtico, esta grabación del *Andante festivo* tiene una significación extra no menos importante, ya que se trata del único registro que se conserva del trabajo de Sibelius como director de orquesta. Sólo por esta pieza, así como por los materiales complementarios ya mencionados, este álbum reviste un interés destacado para los auténticos fans de la música de Johan Christian Julius Sibelius Borg, que fue el nombre original del compositor.

#### LAS FAVORITAS ORQUESTALES ESENCIALES

**JEAN SIBELIUS:** Suite *Karelia*; *Vals triste*; *La hija de Pohjola*; *El cisne de Tuonela*; *Andante festivo*; Tres movimientos de *La tempestad*; *Finlandia*; Concierto para violín; Sinfonía No. 2

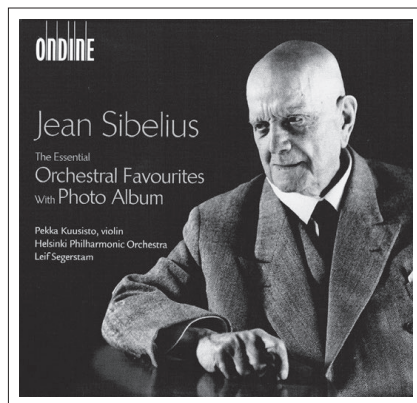
Pekka Kuusisto, violín

Orquesta Filarmónica de Helsinki; Leif Segerstam, director

Orquesta de la Radio Finlandesa; Jean Sibelius, director

ONDINE ODE 1265-2D (Dos CDs)

Los dos discos cuyas fichas consigno a continuación tienen un interesante valor histórico y anecdótico, además de que los respectivos repertorios no son muy conocidos. Ambos fueron grabados en Ainola, la casa cercana a la ciudad de Järvenpää donde Sibelius vivió con su familia desde 1904 hasta su muerte en 1957 y que ahora es un museo dedicado al compositor, su historia y su música. Además, en ambos discos el pianista finlandés Folke Gräsbeck toca en el piano que fue propiedad de Sibelius durante la mayor parte de su vida. En el segundo de estos CDs, que incluye piezas para violín y piano y algunas canciones, la violinista es Satu Jalas, hija de Margareta Sibelius, hija del compositor, y el director de orquesta

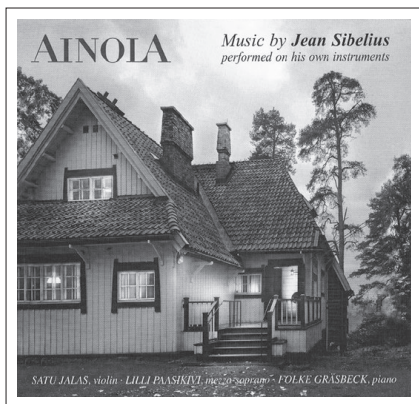


Jussi Jalas. Para redondear el valor histórico de esta grabación, Satu Jalas toca estas piezas en el violín de su abuelo.

**JEAN SIBELIUS:** Andantino; Allegretto; Largo; Nos. 2 y 5 de Seis impromptus; Capricho y romance; *Finlandia*; *Musette*; Polka *Aino*; *Vals triste*; *Pan y Eco*; Rondino No. 1; *El abeto*; Cinco de las Trece piezas; *Las flores*; *Dos piezas para Oscar Parviainen*; *Souvenir*; *Momento de vals*; *Escena romántica*; *La iglesia de pueblo*; *Paisaje II*

Folke Gräsbeck, piano

BIS 2132



JEAN SIBELIUS: Romance; Religioso; *Idilio de danza*; Sonatina en Mi mayor; Rondino; Vals; Humoresca en Re menor; Humoresca en Sol menor; Humoresca en Mi bemol mayor; *Bajo los abetos*; *La primavera vuela veloz*; *El sueño*; *Desde entonces*; *A la deriva*; *A la noche*; *Madera a la deriva*; *Rosas negras*; *Suspiren, suspiren, juntos*; *La nieve de marzo*; *El diamante en la nieve de marzo*; *El primer beso*; *La cita*; *El Duque Magnus*; *Aléjate, muerte*; *La ninfa del eco*  
 Satu Jalas, violín; Lili Paasikivi, mezzosoprano; Folke Gräsbeck, piano  
 AINOLA 01

•

Como varios otros directores finlandeses, John Storgårds ha grabado el ciclo integral de las sinfonías de Sibelius. Actual director artístico de la Orquesta Filarmónica de Helsinki, Storgårds no realizó esta grabación con su propia orquesta, sino que la hizo como director huésped principal de la Orquesta Filarmónica de la BBC. Para nosotros, el interés de escuchar estas robustas versiones de las siete sinfonías de Sibelius radica en el hecho de que en septiembre de 2015 Storgårds vino a México para tocar en Bellas Artes, con la Filarmónica de Helsinki, el ciclo sinfónico completo de Sibelius, en lo que fue una memorable serie de tres conciertos en tres días consecutivos. Pero este álbum, además, tiene un atractivo extra de



indudable interés: los llamados *Tres fragmentos tardíos*. ¿Qué son estos fragmentos? Todo parece indicar que se trata de lo único que sobrevivió de la Octava sinfonía de Sibelius después de que el compositor arrojó la partitura al fuego alrededor de 1945. La versión simplificada de esta compleja historia indica que hace algunos años se encontraron unos bosquejos dispersos de una obra sinfónica que, analizados a fondo, parecen ser apuntes para la Octava sinfonía. El especialista finlandés Timo Virtanen estudió y trabajó esos bosquejos y produjo una versión ejecutable de ellos. El resultado: tres brevísimos fragmentos sinfónicos que abren una pequeña y misteriosa ventana a lo que, quizá, pudo haber sido la Octava sinfonía de Sibelius. Con el permiso explícito de los herederos del compositor, John Storgårds tuvo el privilegio de hacer sonar estos fragmentos por primera vez en el año 2011, durante un ensayo de la Filarmónica de Helsinki. El más importante periódico de Finlandia, el *Helsingin Sanomat*, organizó la grabación en video de ese histórico momento, grabación que circula ampliamente en la Red, para los interesados en ver y escuchar este singular momento musical. Más tarde, con la misma autorización, Storgårds incluyó estos bosquejos en el álbum de su ciclo integral de las sinfonías de Sibelius. En atención a la prudencia y en el entendido de que no hay certeza cabal de que los bosquejos pertenezcan efectivamente a la Octava sinfonía, Storgårds y los productores del

álbum decidieron llamarlos *Tres fragmentos tardíos*. Sea como fuere, es música fascinante, y los bosquejos representan una muestra de que en el último periodo creativo de su carrera (seguido por un silencio de tres décadas), Sibelius parecía estar apuntando hacia nuevos y asombrosos modos de expresión. De ahí el interés evidente de la audición de estos bosquejos sinfónicos. Además, el folleto adjunto contiene un texto muy ilustrativo de Timo Virtanen sobre lo bosquejos y el trabajo que realizó sobre ellos.

JEAN SIBELIUS: Sinfonías Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7; *Tres fragmentos tardíos*  
Orquesta Filarmónica de la BBC  
John Storgårds, director  
CHANDOS CHAN 10809 (3 CDs)

## TIRADERO DE NOTAS

DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA  
Primera parte



### Jesús Echevarría

—Te tengo una pregunta —me dijo mi primo Pancho (a) *El chopin* una tarde de sobremesa—. ¿Qué entiendes por experiencia estética?

—Bueno, tiene varios significados, atendiendo a su etimología es una experiencia sensorial, la palabra viene del griego *aisthetikê* que quiere decir “sensación o percepción” o bien “percibir por los sentidos”. Ahora bien, la manera como experimentamos el arte y la belleza son temas de estudio de la estética como ciencia y disciplina filosófica. Es también el objeto último de éstas, ya que: [además de] *abordar ampliamente cuestiones sobre lo bello o lo artístico, la estética tiende hacia un nivel mucho más alto, algo que podíamos* [podríamos] *denominar como la “experiencia estética”*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Origen de la estética*. es.m.wikiversity.org (consultado el 12 de octubre de 2015).

—Pues creo que se refería a este último significado.

—¿Quién se refería, Pancho?, ahora eres tú el enigmático.

—¡Ah, perdón!, un amigo, cantante, con el que conversaba sobre arte. Me refirió una experiencia que marcó su vida profundamente.

—Qué interesante, y ¿cuál fue esa experiencia?

—Fue escuchar el aria “*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*” que canta el tenor en la ópera *La flauta mágica* de Mozart. La escuchó en la adaptación cinematográfica que hizo Ingmar Bergman de la ópera, con Josef Köstlinger en el papel de Tamino. La película se estrenó en 1975, así que esto sucedió a finales de los años setenta; mi amigo me refiere que era entonces un adolescente sin más cultura musical que lo que escuchaba en la TV o la radio comercial. Fue hasta mucho después que entendió cabalmente la letra y se adentró en el significado de la historia. Sin embargo, él afirma que esa experiencia marcó su vida.

—¿En qué sentido?

—Bueno, para empezar se dedicó al canto; de otra manera pudo haber seguido cualquier otra profesión.

—Sí, claro, eso demuestra que fue decisiva la experiencia pero, ¿qué más te platicó?, ¿cómo vivió la experiencia? Yo recuerdo la película, es doblemente encantadora, por Bergman y por Mozart. En particular me deleitó la manera en que el director sueco abordó el problema de filmar una obertura, esto es: cuando la acción dramática no ha comenzado y el espectador sólo ve frente a él el telón del escenario.

—Así es, yo también recuerdo el filme: durante la obertura Bergman presenta tomas en *close up* de los rostros de los espectadores.

—Ajá, y a través de las expresiones de sus caras nos relata las muy distintas maneras en que se pueden vivir, tanto ese particular momento de expectación, como el disfrute de la pura música instrumental. En fin, toda la película en su conjunto es de gran belleza, no es de extrañar que impactara tanto a tu amigo.

—Pues según lo que me contó no le impactó otra cosa que el aria de Tamino, o cuando menos sólo me habló de ella. Me dijo que le había



Fotograma de *La flauta mágica* de Ingmar Bergman.

conmovido de tal manera que las lágrimas asomaron a sus ojos y sintió que su alma no cabía dentro de él. Que, poco a poco, a medida que escuchaba la música, fue cayendo en un estado de abstracción. Una especie de esfera de absoluta pureza lo envolvió y la sensación duró varios días, de tal manera que la realidad del mundo apenas lo rozaba, como si él habitara en otro estadio de vida.

—Puede ser que la fuerza del amor que despertó en Tamino cuando contempla el retrato de Pamina fuera lo que lo conmovió. Platón aborda el concepto de la belleza en *El banquete*, y precisamente la relaciona con Eros y el amor; Platón también toca el tema en *La república*: ahí la vincula con la bondad y la trascendencia del Ser. En el pensamiento platónico la realidad es un reflejo imperfecto del mundo ideal; así las cosas bellas lo son porque participan de la “Idea de la belleza”.

—Puede ser, pero recuerda que mi amigo no entendió del todo la letra, ni conocía el argumen-

to, por lo demás tampoco había leído a Platón. Como sea, el hecho es que se sintió transportado, modificado de una forma radical.

—¡Verdaderamente una catarsis!

—Sí, creo que esa palabra describe lo que le sucedió, pero ¿qué es una catarsis exactamente?

—En el pensamiento griego significaba “purificación”, justamente. Los griegos la relacionaban con la tragedia y también con la música. Para Shopenhauer el arte y en especial la música tienen un poder catártico. Puede considerarse también como una liberación.<sup>2</sup>

—Es increíble el poder de la música. Desde luego una catarsis solamente puede provocarla cierta música, ¿no crees?

—¿Qué tipo de música?

—Supongo que la que se asoma a la perfección, como mucha de la música culta.

<sup>2</sup> José Ferrater. “Catarsis”. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001.



Fotograma de *La flauta mágica* de Ingmar Bergman.

—No necesariamente la “música culta”. Déjame platicarte otro caso parecido al de tu amigo cantante. En el caso de esta experiencia estética fui testigo presencial. Acudí a una reunión en compañía de un amigo que comenzaba a estudiar la guitarra, no digo su nombre porque tal vez preferiría el anonimato, así que lo llamaré José. La velada era en casa de una famosa cantante popular —llamémosle Amanda. Casi todos los invitados eran artistas para José desconocidos; había poetas y pintores, pero sobre todo abundaban los músicos. Suele suceder que en las reuniones donde hay músicos populares, la conversación general se transforma rápidamente en tertulia musical. Apareció una guitarra que, aunque a regañadientes, fue cambiando de mano en mano. La bella voz de Amanda brillaba acompañada ya por uno u otro guitarrista. En cierto momento el instrumento llegó como por casualidad al regazo de José, nadie le prestaba atención en ese momento, y él se limitó

a “rascar” inconscientemente una que otra cuerda. De pronto un muchacho alto, moreno, de barba tupida se puso de pie y le preguntó a José:

—¿Conoces esa pieza?

—¿Cuál? —respondió el aludido con sorpresa.

—La que tocabas en la guitarra.

—No sé qué estaba tocando —contestó José desconcertado.

—Acompáñame tú, Abel —le arrebató la guitarra a José y se la pasó al aludido.

A continuación el muchacho moreno —Roberto— sacó de su morral de cuero una flauta de carrizo, se irguió en toda su imponente estatura, humedeció los labios y se llevó aquella extraña flauta a la boca. Entonces fue que comenzó a vibrar aquel carrizo produciendo un sonido desconocido para José que lo llenó de asombro. La guitarra ejecutaba un trémolo continuo mientras la quena —pues esa era la flauta— dibujaba hermosas variaciones sobre una escala pentafónica. Después Abel con la

guitarra comenzó a marcar un ritmo vigoroso y la quena tocó el tema principal; mi amigo lo reconoció en seguida, el tema que inconscientemente había tocado en la guitarra era *El cóndor pasa*. Al final, el tema desembocó en una rápida fuga que después José supo era una yaraví o huayno. José había escuchado la pieza como canción en inglés en la versión de Simon y Garfunkel, muy de moda en aquella época, pero no tenía comparación con la interpretación en vivo y con la melodía completa que acababa de escuchar. Al igual que en el caso de tu amigo cantante, José vivió una experiencia trascendente. Una revelación: la de la belleza. Esta revelación lo llevó a dedicarse a la composición musical. Según me ha confiado en varias ocasiones, busca una y otra vez recrear, creando, aquel momento de belleza “pura” que experimentó.

—¿Qué otra palabra podría describir esa vivencia? —preguntó Pancho.

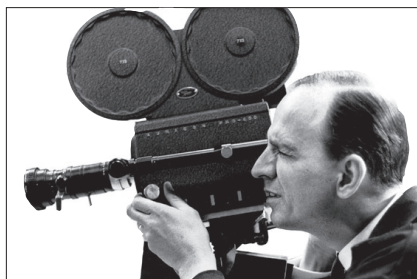
—Experiencia trascendente, sublimación, revelación y hasta epifanía. Estos conceptos se utilizan sobre todo para lo religioso, sin embargo, también pueden ser consideradas en el ámbito filosófico. Por ejemplo, la trascendencia es el objetivo de una religión, pero también designa el hecho donde una persona supera las limitaciones que le impone un ámbito determinado.

—Yo he escuchado “epifanía” para designar una festividad religiosa que conmemora la revelación de Jesús al mundo. Se celebra el 6 de enero, es decir, la fiesta de reyes.

—En efecto, epifanía se utiliza en español casi exclusivamente en el sentido religioso. No sucede así en otros idiomas; por ejemplo, en inglés, el diccionario *Webster’s define* “epifanía” —*epiphany*—, en su tercera acepción, como: “Un momento de súbita e intuitiva comprensión.”<sup>3</sup> Epifanía también puede ser conceptualizada en el sentido filosófico, esto es:

Una profunda sensación de realización en el sentido de comprender la esencia de las cosas. Es todo lo que puede estar en el corazón de las cosas o de las personas, es decir,

<sup>3</sup> *Webster’s New World Dictionary*, Third College Edition. Nueva York: Simon and Shuster, 1988.



Ingmar Bergman.

constatar que a partir de ahora se siente como resuelto, solucionado, completado, lo que era muy difícil de lograr.<sup>4</sup>

—Eso define muy acertadamente nuestros dos casos de “experiencia estética”, pero me surge ahora una pregunta: ¿por qué no la experimentamos todos en presencia de la misma obra artística?

—Porque el arte no corresponde a una necesidad o interés que un grupo de personas pudiéramos tener y compartir en un momento determinado; y porque, por consiguiente, el arte no tiene un valor absoluto. Según Kant:

El desinterés caracteriza la actitud estética en el mismo sentido en que el juego es la actividad puramente desinteresada, la complacencia sin finalidad útil o moral. Por eso lo estético es independiente y no puede estar al servicio de fines ajenos a él; es en sus propias palabras “finalidad sin fin”. Lo bello no es reconocido objetivamente como un valor absoluto, sino que tiene sólo relación con el sujeto.<sup>5</sup>

—¡Vaya! pues el tema es muy complejo.

—Así es, mi querido Pancho; seguiremos hablando de él en la próxima ocasión.

<sup>4</sup> <http://www.significados.com/epifania/> (consultado el 12 de octubre de 2015).

<sup>5</sup> José Ferrater. “Estética”. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Editorial Ariel, 2001.



## LA MUSA INEPTA



En esa Biblia de la Cultura, el Espectáculo y el Entretenimiento que es el suplemento *Primera Fila* del diario *Reforma*, la Musa busca precisamente con qué entretenerse, y un buen viernes (ese día sale el mencionado suplemento) encuentra un lindo artículo sobre la directora mexicana de orquesta Alondra de la Parra. El título mismo ya es tranquilizador: *Más viva que nunca*. La Musa suspira aliviada, aunque no recuerda bien a bien quién había dado por muerta a la maestra De la Parra. Ya más después de lo que es el título, o sea en lo que es el cuerpo de la nota, el arribafirmante o sea al autor, Jesús Serrano, le ofrece a la Musa y a sus lectores un dato de importancia insoslayable (*whatever that means*, piensa La Musa Inepta) para el mejor disfrute de la música que dirige Alondra de la Parra. He aquí el anunciado dato, relativo a la Segunda sinfonía de Gustav Mahler:

La ejecución de este montaje con la orquesta londinense le tomó a De la Parra cerca de dos años de planeación, y tú podrás verla en 80 minutos, dividida en cinco movimientos.

De inmediato, la Musa mete mano al cajón, saca su vieja regla de cálculo y se pone a hacer números. “Dos años... vienen siendo... 1,051,200 minutos.... entre ochenta... llevamos dos y sobran cuatro... y son...” Después de un largo rato, la Musa encuentra la justa proporción: por cada minuto de esos cinco movimientos de la Segunda de Mahler, se invirtieron 13,140 minutos de planeación. Nada mejor y más ilustrativo, piensa la Musa, que las cuentas claras y el chocolate espeso. Ya cuadrados los números, lo artístico sale sobrando. *By the way*: la Musa jamás le dio su autorización a Jesús Serrano para tutearla, faltaba más.

•



Entre los frecuentes (y siempre muy agradecidos) boletines de prensa que el Auditorio Nacional envía al buzón (*o inbox*) de la Musa de *Pauta*, recientemente arribó uno realmente delicioso, que en su encabezado decía (y sigue diciendo) así, de esta manera:

La ópera de Warner: “Tannhäuser” se proyectará este sábado en vivo desde el Met.

La Musa no pudo ir a la mencionada proyección porque tuvo que ir de compras al Buen Fin, pero de buenas fuentes sabe que el público recibió emocionado esta puesta de la magna ópera de Warner. Queriendo saber más, la Musa solicitó al Auditorio Nacional información sobre las siguientes transmisiones de ópera que habrían de complementar este magnífico *Tannhäuser* de Warner. La respuesta se hizo esperar un poquito pero finalmente llegó, y ahora la Musa ya planeó con toda anticipación su presencia en tales transmisiones operísticas, a saber:

*El coro en el ring*, también de Warner; *Tarareando bajo la nieve*, de M. Goldwyn-Mayer; *Perfidia entre los abedules*, de F. Universal; *Angélica y Enrique*, de T. Century Fox; *Los nuevos sicarios*, de R. Columbia; *Caballería pesada*, de H. Miramax; *La cima inalcanzable*, de J.P. Paramount; *El reyecito*, de B. Pixar.

La Musa sólo espera que la calidad de estas óperas sea por lo menos igual a la de Warner que no pudo ver... ni oír.

**J.A.B.**

## COLABORADORES

- Poeta, librero (bibliófilo) y editor, además de uno de los pocos argentinos que no habla (ni siquiera de sí mismo), **Eduardo Aimbinder** (Buenos Aires, 1968) ha animado las revistas *18 Whiskys* y *Tupé*, y actualmente maneja la librería de viejo Ninon. Hasta la aparición este año de *¡Párense derecho!*, su obra poética completa había sido recogida en *Con gusano* (Intezona, 2007).
- **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*.
- El compositor y profesor **Javier Álvarez** (México, 1956) se ha inclinado por la música de concierto, la música electroacústica y la música para cine, principalmente. En el año 2000 recibió la Medalla Mozart y en el 2013 se le distinguió con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes. Además de la célebre *Temazcal* (1984) para maracas y sonidos electroacústicos y óperas como *Mambo a la Braque* (1991), entre sus obras se encuentra *Ales canticum*, instalación sonora multicanal, que se ha presentado en 2015 en el MUAC.
- El violonchelista **Álvaro Bitrán** ha actuado como solista en las principales orquestas de Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá. En 1982 fundó el Cuarteto Latinoamericano. En el año 2000 fue premiado en México con la Medalla Mozart por su destacada trayectoria artística.
- **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 el Orden del León de la República de Finlandia.

- Ruidista y compositor, **Armando Contreras** (México, 1954) conocido como *el Doctor*, estudió comunicación. Secuenciar, muestrear y transitar por el laberinto MIDI son algunas de sus actividades.
- El compositor e investigador **Jesús 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.
- La maestra **Bernardette González Orta** realizó su formación psicoanalítica en la Asociación Psicoanalítica Mexicana (APM) y es miembro de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA, por sus siglas en inglés), de la Federación Psicoanalítica de América Latina (FEPAL) de la Asociación Psicoanalítica Mexicana (APM) y de la Sociedad Freudiana de la Ciudad de México (SFCM). Trabaja como psicoanalista en la práctica privada y como profesora de asignatura en la UIA desde el año 2000.
- Oboísta, flautista y musicólogo de origen canadiense, **Bruce Haynes** (1942-2011) dedicó su carrera a la Música Históricamente Informada, impartiendo clases en el Conservatorio Real de La Haya y más tarde en la Facultad de Música en la Universidad de Montreal. Además del libro aquí citado, publicó: *A History of Performing Pitch: The Story of A* (2002), *The Eloquent*

*Oboe: A History of the Hautboy from 1640 to 1760* (2001) y *The Oboe* (2004), entre otros.

• El creador audiovisual chileno, **Udo Jacobsen**, es también comunicador y profesor de cine, además de un estudioso del cómic y de su relación con la literatura. Se desempeña como investigador de estudios culturales en la Universidad de Valparaíso.

• **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)”.

• Licenciada en Psicología General de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestra en Sociología de la UNAM, diplomada en Filosofía de la Ciencia en Dubrovnik con Jürgen Habermas, socióloga de la educación por la Universidad de Oxford-Inglaterra, la psicoanalista

**Helga Korkowski de Poveda** es miembro de la APM, de la IPA con sede en Londres, de la FEPAL y miembro y cofundadora de la SFCM. Trabaja como psicoanalista en la práctica privada.

• Poeta, traductora, taquimecanógrafa y bibliotecaria, **Marianne Moore** (Saint Louis, 1887-Nueva York, 1972) pertenece a la corriente experimentalista de la poesía estadounidense de la primera mitad del siglo XX, junto a Wallace Stevens y W.C. Williams. Entre sus libros destacan: *Qué son los años* (1941) *A pesar de ello* (1944) y *Poesías escogidas* (1951).

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

En su próximo número

## **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Pierre Boulez:** Sobre Satie y Sobre Schoenberg
- **Hugo Roca Joglar:** Réquiem por Pierre Boulez
- **Dick Higgins:** John Cage
- **Lowel Cross:** *Reunión:* John Cage y Marcel Duchamp
- **Edgar Aguilar:** Música sacra
- **William Grimes:** Recuerdo de John Eaton
- **Álvaro Bitrán:** La Quinta suite de Bach

Poemas de **Paula Abramo**, **Gonzalo Rojas** y **Saúl Yurkiévich**



# Temporada de otoño

Cavilaciones de un melómano incurable

Eusebio Ruvalcaba

Bajel de  
sueños

# El Naranjo en flor

Homenaje a los Revueltas

*José Ángel Leyva*



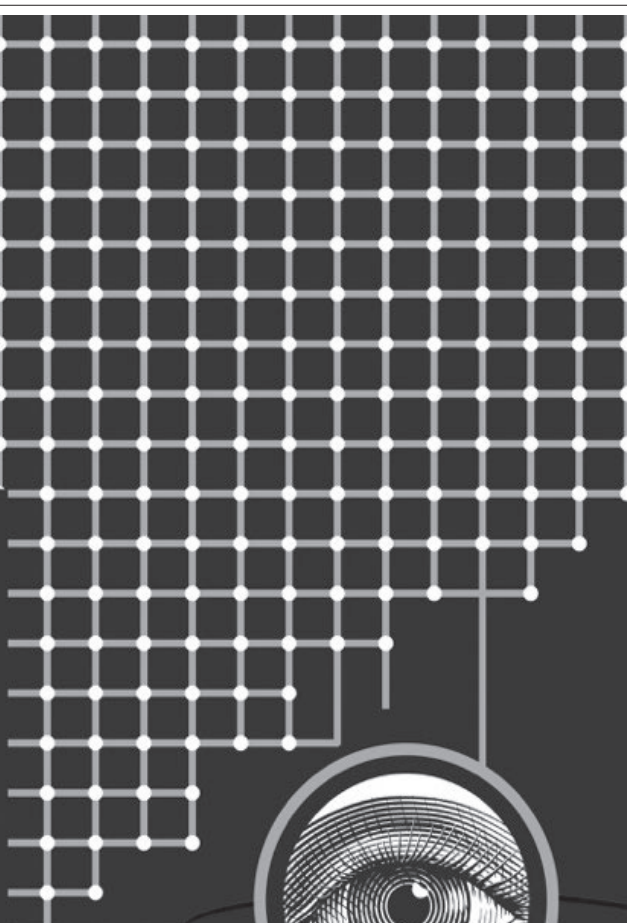
JUAN PABLOS EDITOR  
EDICIONES SIN NOMBRE  
INSTITUTO MUNICIPAL DEL ARTE Y LA CULTURA

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

# SONIC IDEAS

# IDEAS SONICAS

BILINGUAL PUBLICATION OF THE MEXICAN CENTRE FOR MUSIC AND SONIC ARTS



14 Año 7 No 14  
7th year number 14  
enero - junio 2015 / January - June 2015



*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

# 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 MEŚÍAS 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

JULIO - SEPTIEMBRE DE 2015

**135**

\$35.00

# LECCIÓN DE MÚSICA

## EL INTÉRPRETE

Que los seres humanos estamos hechos de contradicciones es algo que se sabe desde mucho antes de Hegel. El intérprete es un buen ejemplo de ello. Toca para el compositor y al mismo tiempo para el público. Debe tener una visión panorámica de toda la pieza y, al mismo tiempo, hacerla surgir del instante. Sigue un plan y se deja sorprender a un tiempo. Se domina y se olvida de sí mismo. Toca para él y al mismo tiempo para el último rincón de la sala. Impresiona por su presencia y, cuando la suerte le es propicia, se disuelve al mismo tiempo en la música. Es un soberano y un sirviente. Es un convencido y un crítico, un creyente y un escéptico. Cuando sopla el viento adecuado se produce la síntesis de la interpretación.

Según una antigua definición, los retóricos deben enseñar, conmover y entretener. El intérprete es un retórico. Debe dar normas al público sin menospreciarlo; debe conmovernos pero sin ponernos sus sentimientos en bandeja. Y no debe temer ser frío, ligero, cómico e irónico cuando la música lo exige.

№ 8

Suavidad. amorosa. (Jaz) Sid. 153  
[Primer ensayo] amorosa

~~Andante~~  
Adagio ~~subito~~  
Andante languente

Handwritten musical score for the first system, including staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), and Double Bass (B.). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like *Solo* and *more*. A circled 'A' is present in the Flute part.

Handwritten musical score for the second system, continuing the orchestral arrangement. It features similar instrumentation and dynamic markings. A circled 'A' is present in the upper part of the score.