

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ISSN: 2448-7244

MÚSICA Y PINTURA POR:

ANA ALONSO,
JORGE TORRES SAÉNZ,
SERGIO RAMÍREZ
CÁRDENAS, MIRIAM
MABEL MARTÍNEZ

ALEJANDRO BARCELÓ
RODRÍGUEZ:
EL TALLER DE
COMPOSICIÓN
DEL CONSERVATORIO
NACIONAL DE MÚSICA

MARIANO ETKIN:
ALREDEDOR DE MÉXICO

POESÍA DE
ALBERTO BLANCO
Y PIERRE ALBERT-BIROT

EDGAR AGUILAR:
CUENTO

POESÍA VISUAL POR:
CARLOS PINEDA Y
ALEJANDRO MAGALLANES

FEDERICO VALDEZ:
ENTREVISTA CON
MARIANO ETKIN

HENRI DUTILLEUX POR:
CHRISTIAN
MORRIS
Y MAURICIO
BELTRÁN

NOTAS SIN MÚSICA:
ÁLVARO BISTRÁN,
DULCE HUET Y
JUAN ARTURO
BRENNAN

JESÚS ECHEVARRÍA:
TIRADERO DE NOTAS

JUAN ARTURO BRENNAN:
LA MUSA INEPTA



SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa

Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda

Directora General

Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA

José Julio Díaz Infante

Coordinador Nacional

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

Marina Núñez Bernal

Directora 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 Ciudad de México, / Tel. 41 55 06 80 / e-mail: icortes@cultura.gob.mx

Distribución y ventas: **Educal, S. A. de C. V.** / Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y 34 / Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

REVISTA PAUTA, Año XXXIV, No. 139-140, julio – diciembre de 2016, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Avenida Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Col. Polanco Chapultepec, Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México, Tel. 1000-4622, ext. 1367, www.inba.gob.mx, dcnmo@inba.gob.mx. Editor responsable: Luigi Ferdinando Amara Calvillo. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-022416180300-102, ISSN: 2448-7244, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título No. 9414, Licitud de Contenido No. 2755, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Av. San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Del. Iztapalapa, Ciudad de México, C.P. 03580. Este número se terminó de imprimir en febrero de 2017 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

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

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXXIV, Núm. 139-140, julio-diciembre de 2016

SUMARIO

Presentación	3	Sergio Ramírez Cárdenas	
<hr/>		La música de <i>Denudatio perfecta</i>	71
Carlos Pineda		Jorge Torres Sáenz	
Avelino de Araujo. Fraguas sonoras de la poesía concreta	5	A propósito de <i>Denudatio perfecta</i>	76
<hr/>		Alberto Blanco	
Alejandro Magallanes		Tres metapoemas	82
Un poema	15	<hr/>	
Federico Valdez		Ana R. Alonso Minutti	
Pensar el mundo en música: entrevista con Mariano Etkin	17	Escuchar la pintura, pintar la música: Intertextualidad musical y pictórica en la música de Mario Lavista	85
<hr/>		Pierre Albert-Birot	
Mariano Etkin		Poemas cotidianos	106
Alrededor de México	41	<hr/>	
Edgar Aguilar		Alejandro Barceló Rodríguez	
Interferencia	45	El taller de creación musical Carlos Chávez y Héctor Quintanar: 1960-1974	110
<hr/>		<hr/>	
Christian Morris y Mauricio Beltrán		NOTAS SIN MÚSICA	
Descubriendo a Henri Dutilleux	48	<hr/>	
<hr/>		Dulce Huet	
Carlos Pineda		Las musas de María degustan sus músicas	162
Vituperio de la coda	58	<hr/>	
Miriam Mabel Martínez			
La música visual y otras miradas	63		

Álvaro Bitrán
Pop! Goes the Weasel... 165

Juan Arturo Brennan
Xavier Benguerel: “todos buscan
la melodía de cada tiempo, no todos
la encuentran” 166

Juan Arturo Brennan
El piano de Sibelius 170

LIBROS

Juan Arturo Brennan 171

DISCOS

Dulce Huet
Música de cámara 174

Juan Arturo Brennan 176

TIRADERO DE NOTAS

Jesús Echevarría
De la experiencia estética
Tercera parte 181

LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan 188

COLABORADORES

Tercera de forros:
Lección de música por Vasili Kandinsky

Portada y pautas de **Nora Ortiz**

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

Juan Rulfo, “Luvina”.

PRESENTACIÓN



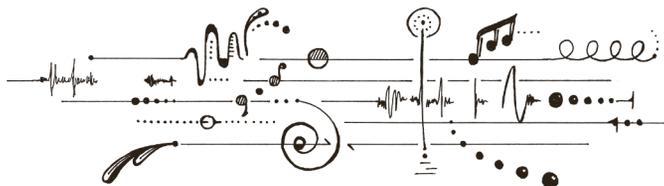
“Si todas las artes aspiran a la música”, como escribió Walter Pater, habría que preguntarnos a qué arte aspira entonces la propia música, cuál manifestación artística le sirve de modelo, de pretexto, de punto de fuga. Aunque no necesariamente bajo la idea de aspiración, sino de la más general de influjo o, si la palabra no es forzada, de *intertexto*, en este número doble de *Pauta* hemos querido explorar las relaciones múltiples, los diálogos —y a veces las tensiones— entre música e imagen, partitura y pintura, oído y vista.

Por un lado, la música pintada, resuelta en imágenes, ya sea mediante la representación de los ejecutantes y sus instrumentos, ya mediante la alegoría o figuración de lo que el ojo no puede captar pero el oído sí. Se trata de un territorio inabarcable. La sola abundancia de instrumentos musicales en la obra de un solo pintor como el Bosco (Jheronimus Bosch), ha dado pie a una bibliografía ingente, que en la conmemoración de sus 500 años ha crecido exponencialmente, siempre azuzada por el misterio de que, casi sin excepción, la música esté en sus tablas y cuadros asociada al tormento, siempre del lado del dolor y del pecado, en ese espacio convulso y abigarrado —a su manera altisonante y ruidoso— que se ha dado en llamar “el infierno musical”, pese a que algunos estudiosos lo identifican en realidad con el purgatorio, con esa zona intermedia de expiación que no está consignada en la Biblia, pero sí muy extendida en el imaginario

cristiano, y en la cual la música, antes que literalmente un instrumento de tortura (arpas que parecen potros de la Inquisición, flautas desmedidas que se emplean para el empalamiento o la sodomización, partituras tatuadas en las partes pudendas el cuerpo, tambores percutidos por demonios, etc.) serviría, en cambio, para propiciar el proceso de purificación y catarsis. Por otro lado, la música surgida o inspirada en imágenes, aquella que investiga las cualidades sonoras de un cuadro, que procura hacer escuchar lo que está vedado al oído y sin embargo parece palpitar sobre la superficie de la tela; aquella que busca traducir en notas musicales los contrastes y patrones compositivos de un óleo o una acuarela, para hacerla vibrar de otra manera, en una forma sucesiva que atiende y se sirve de la duración. Y, en medio —precisamente como una disciplina *intermedial*—, el complejo pero casi desconocido o por lo menos secreto fenómeno de la poesía visual, que combina la plasticidad con la semiosis, la tipografía con la sonoridad y que, sin ser propiamente ni música ni pintura, remite a ambas, les hace guiños y de una forma impalpable las convoca para producir una tercera o cuarta realidad sensible que no es tampoco la de la poesía tradicional (ni en su vertiente oral ni en su vertiente escrita), sino, antes que nada, un terreno fronterizo de encuentros y experimentación. Complementa esta entrega doble de *Pauta* la primera parte de un largo y pormenorizado estudio a cargo de Alejandro Barceló sobre el célebre Taller de Composición al que dieron continuidad, a lo largo de quince años (1960-1974), Carlos Chaves y Héctor Quintanar en el Conservatorio Nacional de México: auténtico semillero de compositores notables (Mario Lavista, Julio Estrada, el propio Quintanar) que, además, tuvo la suerte de contar con profesores y asistentes de primera línea, como Julián Orbón.

Luigi Amara

AVELINO DE ARAUJO. FRAGUAS SONORAS DE LA POESÍA CONCRETA



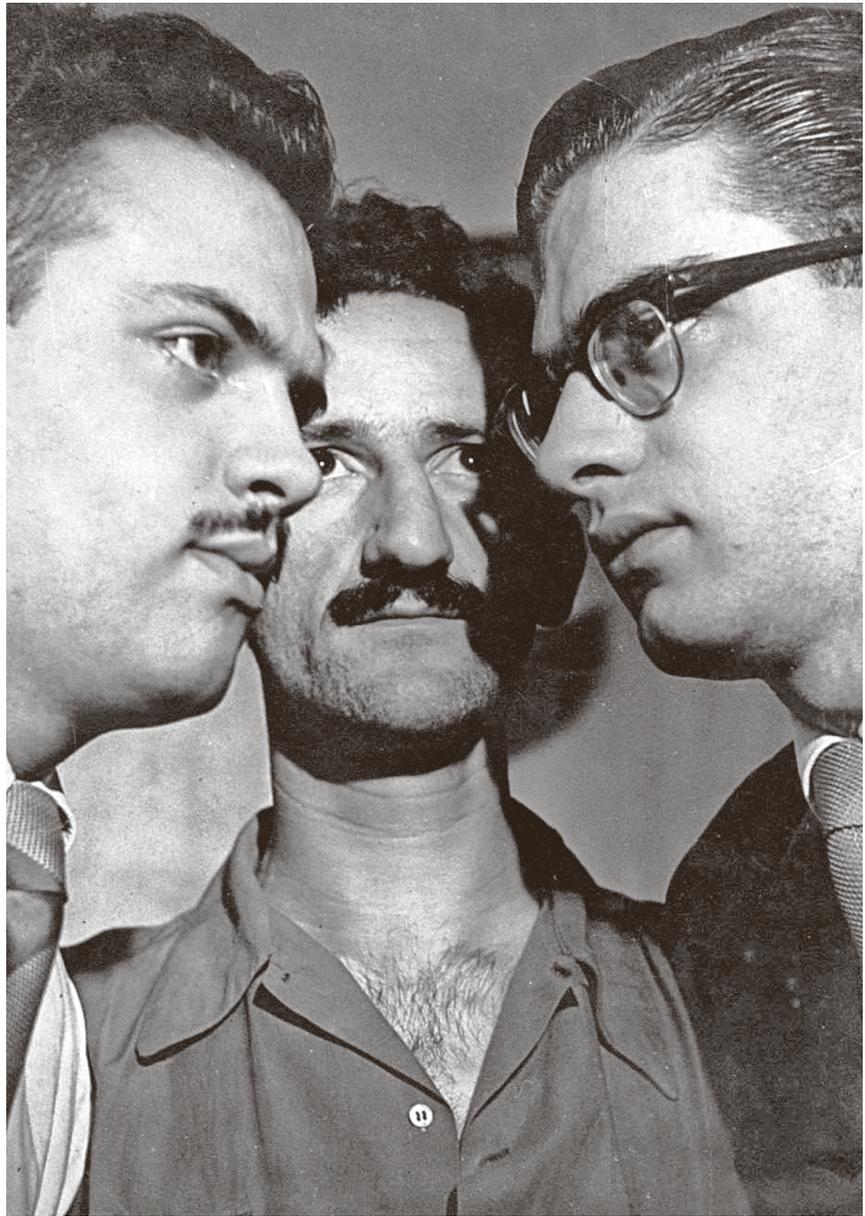
CARLOS PINEDA

*A Regina Crespo y Rodolfo Mata,
sabedores de la poesía brasileña.*

I La música y la poesía concreta

Música y poesía han sido una y la misma cosa, ya por la cualidad sonora del decir poético y sus elementos tradicionales de ritmo y rima, ya por asociaciones más bien simbólicas, como el caso del poema sinfónico (recordemos, entre muchos otros, *Finlandia* de Jean Sibelius) o a partir de relaciones transtextuales (si aceptamos considerar la partitura como texto), en las cuales la música cita y parte de un poema o poeta, como el *Homenaje a García Lorca* de Silvestre Revueltas. Desde la otra orilla, la poesía cita obras musicales o elementos gramaticales de la jerga musical (réquiem, oda, etc.) para expresar su decir poético. Pero más allá de estos diálogos, que podríamos etiquetar como genéticos, en tanto que parten de las mismas raíces míticas desde donde nos viene la lengua y la música, ha habido corrientes poéticas que, más allá de limitarse a la cita o la alegoría, asimilan en la estructura toda del poema elementos musicales dentro de un marco de asociaciones visuales.

Uno de los casos más paradigmáticos de esta tendencia es la poesía concreta (que en su momento tuvo su correlativo en la música); esta corriente que se incluye dentro del espacio de influencia de ese gran fenómeno intermedial que se ha denominado “poesía visual”, ha dejado una indiscutible impronta en la experimentación poética de finales del siglo XX e inicios del XXI. Este concretismo poético, nacido en 1952 de la mano de



Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos, 1952. Foto de Clause Wemer.

los poetas brasileños Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos y, desde Europa, Eugen Gomringer, plantea que las relaciones entre las partes del poema (tipografía, plasticidad, sonoridad, semiosis) se incluyen en un sentido semántico totalizador. Así, cada parte del poema debe considerarse como una unidad concreta de significado, fruto de las relaciones que surgen en la trama invisible de la página. Esta propuesta poética es, sobre todo en los países del Cono Sur hasta el día de hoy, un bastión casi inagotable para la experimentación en la frontera difusa de la música y la lengua. Baste mencionar algunos poetas que parcialmente o de modo total cultivan esta expresión poética: los chilenos Martín Gubbins (1971) y Guillermo Deisler (1940-1995), el argentino Edgar Antonio Vigo (1928-1997) o el uruguayo Clemente Padín (1939).

Dentro de esta breve lista habré de considerar a alguno de los herederos del concretismo histórico, el poeta brasileño Avelino de Araujo¹ (1963), de quien me ocuparé en este ensayo considerando sus poemas concretos en relación con la música. Araujo propone tres modos de afrontar el reto; tres preocupaciones de fondo que van de lo abstracto, pasan por lo social y terminan en la expresión lúdica. Este poeta, poco conocido en México, ha publicado los libros: *Antropoemas* (1980), *Oficina de autor* (1980), *Livro de sonetos* (1993), *Abrapalabra* (2000) y *Horizontem* (sólo digital), en los cuales ha desarrollado su lenguaje poético concreto desde algunos bastiones bien reconocibles: la experimentación tipográfica y la inclusión de elementos geométricos; el *collage* objetual y, sobre todo, ha explorado las posibilidades de la estructura del soneto como soporte visual y sonoro de los poemas concretos. Así, se deberá considerar este breve ensayo como, si no un entremés, sí un aperitivo para quienes quieran (acaso necesiten) explorar las relaciones entre la música y la poesía concreta contemporánea.

Decidí, por una cuestión de organización expositiva, comentar tres poemas que van de lo abstracto a lo concreto y en los cuales la música juega un papel preponderante para la comprensión a cabalidad del poema. El primero de ellos vuelca su mirada sobre Gutenberg y la escritura; el segundo parte de un conflicto social, un genocidio, para denunciar, desde la poesía, un hecho de lesa humanidad, pero sin caer en el texto panfletario o meramente provocador; el tercero convida con el fútbol, por mediación de una de las figuras más caras para la hinchada brasileña —“Garrincha”, icono y mito del balompié brasileño—, las posibilidades expresivas del poema concreto cuando la música lo acompaña a pie.

¹ Oriundo de Patu, Rio Grande do Norte, actualmente vive en Natal, donde también es médico y artista plástico. Produce poesía visual (concreta), intersemiótica y experimental desde 1979. Sus obras se han publicado en más de 250 revistas, periódicos y antologías en todos los continentes. Se encuentra citado y con obra en docenas de sitios en Internet. Participó activamente en el movimiento del arte correo o arte postal en los años setenta, ochenta y noventa. La información biográfica del autor la tomo de su página web personal: <http://www.avelinodearaujo.com.br> (La traducción libre del portugués es mía.)

Con esta selección pretendo llamar la atención sobre las posibilidades de la poesía experimental contemporánea (y sus relaciones creativas y afectivas con la música), más allá de su abstraccionismo inmanente, para ser un medio de transmisión de un pensamiento integrador, transdisciplinario, que se expande más allá de las *taxas* que la academia, y algunos preceptistas decimonónicos del siglo XXI, le han querido imponer a la poesía.

II

Oda para tipos móviles

Seguro Gutenberg, que cerró su caja tipográfica personal en 1468, creyó que ese cuadrángulo de madera, a manera de jaula, no iba a detener por mucho tiempo a los demonios de la letra. De ahí que para evitar su fuga inventó la imprenta por tipos móviles; creó una gran, grandiosa, matriz gráfica donde todas las formas de expresión se contuvieran en un azar ordenado por la voluntad de su creador, pero que tuviera la holgura, la libertad necesaria, para incluir al infinito dentro de la demencia de la inmovilidad. ¿Cómo se puede uno mover sin moverse si no es leyendo?

Toda caja tipográfica es un collage que, emparentado quizá ominosamente con el laberinto, ayunta también con los fragmentos de lenguajes perdidos en la memoria de los idos. Caja sí, mas sin cerradura; abierta a la lengua, a todas las lenguas; ajedrez de la sintaxis y la semántica.

Zoológico de bestias aún no nombradas, la caja tipográfica guarda en su regazo el viento que ladea a algunas palabras para ser cursivas de derecha, siempre a contratiempo; y a las pesas que cuelgan sobre los patines de las letras quemadas por el sol infernal del silencio.

A partir de esta visión, Araujo quiso plasmar en el poema visual “Ode to Gutenberg” justo la imposibilidad del decir, la esencia proteica, la potencia combinatoria infinita de la lengua: caos, sí, pero caos domesticado, pues todo está ahí sin estar, a tal grado que la letra deja de ser letra para ser musicalidad gráfica; por ello el título del poema: “oda”: canto: palabra alada que, paradójicamente, intenta dejar la página. Babel no fue una torre, no tuvo piedra como sustento, Babel está entre los labios entre tú, mi, nuestra lengua y el silbido distraído.

III

Réquiem por un genocidio

En 1993, en Haximu, Brasil, cerca de la frontera con Venezuela, 16 habitantes pertenecientes a la etnia yanomami (también llamados yanomamö) fueron asesinados por

un grupo de garimpeiros.² Esta población indígena sudamericana se divide en tres grandes grupos: sanumá, yanomam y yanam. En conjunto se consideran la nación yanomami. Habitan principalmente en el estado de Amazonas (Venezuela) y en los estados brasileños de Amazonas y Roraima.³ Este asesinato masivo tuvo una gran influencia en la opinión pública referente a los derechos humanos de los indígenas brasileños, a tal grado que intervino en el caso la Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Ahora bien, al margen de la evidente importancia del hecho desde el punto de vista social y político, Avelino de Araujo lo toma como fuente creativa para realizar su poema concretista “Réquiem” de 1995.

Este poema-partitura basa su estructura visual en la forma en la que se expresa la escritura musical para piano: dos secciones de pentagramas, una en Sol y la otra en Fa. Llama la atención que justo un problema social de una etnia alejada de la cultura occidental musical sea expresado desde uno de sus iconos más representativos: un réquiem; esto es, un lamento por el asesinato de los indígenas, el cual es representado a través de la decantación de las notas de su significado sonoro para ser únicamente referentes visuales que, en combinación con algunos elementos amerindios, como plumas de aves y flora endémica, sustituyen al lamento mortuario del réquiem clásico por la devastación sintáctica del texto sonoro. Así entonces el réquiem migra de la forma y abandona el contenido, para ser sólo una mera enunciación alegórica que pone el acento, más allá de las cualidades sonoras que se pueden encontrar en el poema concreto, en el discurso poético por medio del juego de palabras entre “ya-no-many” y “yanomore” (ya no más) en evidente referencia a la intromisión política estadounidense en Sudamérica y a la opresión de las etnias amerindias y de los pueblos afroamericanos.

Esta partitura se va “degenerando” hasta que, al final, teniendo como eje central del discurso visual la foto de una indígena perteneciente a la etnia mencionada, la notación musical termina por ser una colección caótica de signos que ya sólo evocan lo sonoro; esto es, que el lenguaje mismo de la música es devastado y sustituido por una cadena de signos sin significado aparente, y son evocaciones abstractas del absurdo que representa en sí la matanza de los indígenas como resultado de la búsqueda de riqueza.

² Suerte de gambusinos que explotan y destruyen la selva amazónica en busca de oro de modo ilegal.

³ Véase Luis. Iyëwei-Terí. *Quince años entre los yanomamos*. Caracas, Escuela Técnica Popular Don Bosco, 1972.



IV

Alineación concretista: música, fútbol y poesía

No es raro, aunque tampoco común, que la poesía sea solicitada cuando se trata de hablar de un deporte y/o un deportista. La prosa, en particular la crónica, sí ha sido un bastión inigualable para este maridaje entre el texto literario y el deporte. Más raro es aún que sea citado como pre-texto de un poema concreto basado fundamentalmente en la música popular. Raro espécimen y, por ello, de gran valor propositivo para la poesía experimental contemporánea, al margen de la evaluación crítica que se pueda realizar desde los bastiones de la estética, la literatura y la música.

Avelino de Araujo elige como sujeto de la enunciación poética a uno de los “cracks” más queridos del balompié brasileño y cuyas circunstancias físicas y el dramatismo en el que se vio envuelta su muerte, lo hacen un personaje antiépico que permite, por oposición, proponer un poema concreto que, tras su colorido y aparente fiesta sonora, esconde la tragedia que suelen vivir los personajes que son elevados al Olimpo de la mercadotecnia.

Araujo decide enmarcar su homenaje a Manuel Francisco do Santos (1933-1983), mejor conocido como Garrincha,⁴ a partir de uno de los ritmos populares más representativos del Brasil junto con la samba: el “choro” o “chorinho”,⁵ con más de 130 años de existencia; la agrupación musical es constituida generalmente por uno o más instrumentos solistas, como el banjo y el “cavaquinho” (parecido al ukulele), que es el centro del ritmo junto con la guitarra de siete cuerdas, además del “pandero” como marcador de ritmo.⁶ Es interesante considerar que si bien se trata de un ritmo festivo, a los músicos, compositores o instrumentistas, se les llama “chorões” (llorones), de ahí que como en el caso del poema a los yanomame, el poeta brasileño nos ofrezca una suerte de lamento festivo, en algún modo emparentado con la saudade portuguesa: una tristeza gozosa.

⁴ Según sus biógrafos, era zambo, tenía los pies girados 80 grados hacia adentro. Su pierna derecha era 6 cm más corta que la izquierda, tenía la columna vertebral torcida y tuvo graves problemas por una poliomielitis en la infancia. Se le apodó “Garrincha” en alusión al nombre de un pájaro que vive en la selva de Mato Grosso en Brasil. Muere en la miseria, en 1983, en Río de Janeiro, adicto al tabaco y el alcohol. Para más datos sobre este futbolista, véase: <http://www.lanacion.com.ar/980487-garrincha-gloria-y-ocaso-de-un-grande>

⁵ Para ahondar sobre el tema desde el punto de vista formal e histórico, véase: <http://www.musiques-dumonde.net/-El-choro-brasileno-.html>

⁶ Para escuchar este género se pueden visitar las páginas:
<https://www.youtube.com/watch?v=spq6ECYUbx>
<https://www.youtube.com/watch?v=Zu4DGnQDI4o>

Ahora bien, al margen de las evidentes citas visuales que evoca el gozo sonoro del “chorinho”, hay que destacar que en el poema concreto de Avelino, esta pieza es realmente una suerte de biografía gráfica “sonorizada” por medio de elementos plásticos que evocan y convocan la alegría carnavalesca propia del “choro”. Y si menciono que es una biografía del delantero brasileño, es porque se encuentran referencias de su vida como futbolista fusionada con el “chorino”; baste poner énfasis en la presencia casi ubicua del número siete que usaba el futbolista en su uniforme de jugador, así como las alusiones a los equipos donde jugó, como el Botafogo.

Llama la atención que, en contraste con el uso profuso del color en evidente relación con el origen popular del “chorino”, Avelino de Araujo basa la estructura de su poema en la notación cuadrada que se solía usar en el canto gregoriano. Quizás este hecho sólo tenga como origen una necesidad intertextual que, aunque en efecto no aparece de modo evidente en el poema, sí lo alude; me refiero específicamente a las bachianas brasileñas de Heitor Villalobos, que justo parten de la estructura barroca para fusionarla con el carácter lúdico de la música brasileña endémica.

Más allá de cómo se pueda valorar esta propuesta integradora de dos de los rasgos más notables de la cultura popular brasileña: la música y el baile, vale, creo yo, considerarlo como un experimento visual que se atreve a tocar registros que son por lo común defenestrados por la así llamada “alta” cultura e incluso por los poetas experimentales, que más bien volcaron sus ansias de exploración formal a los niveles conceptuales y abstractos de la lengua.

Coda gráfica



ALEJANDRO MAGALLANES

UN POEMA

Se reúnen
instrumentos de viento
en dos partes
 encontradas.

Hay dos solistas en cada grupo.
Apenas se acomodan en sus lugares,
comienza a tocar aquel que ocupe primero su asiento,
 seguido por el otro músico.

Los sonidos
al principio son cortos.
Poco a poco

 la sonoridad
 se alarga.

A partir del quinto diálogo,
la orquesta se integra
 poco a poco
 a uno y otro bando,
de tal forma que crece el volumen
 y la duración
 del sonido:

—Tú.

—Tú.

—Tuuuú.

—Tuuuú.

—Tuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuú.

—Tuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuú.

Dura

hasta que el cansancio
del público

que se va

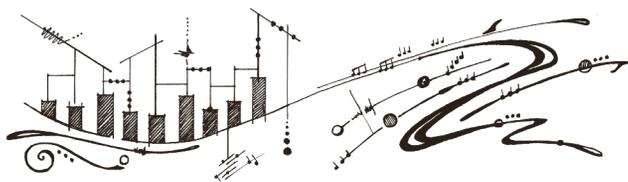
o de los músicos

que no tienen fuerzas

sea evidente.

Al final se habla de las relaciones amorosas,
los conflictos sociales,
del diálogo interno
o de nada.

PENSAR EL MUNDO EN MÚSICA: ENTREVISTA CON MARIANO ETKIN



FEDERICO VALDEZ

Mariano Etkin ha sido desde hace muchos años uno de los creadores más originales, coherentes y estéticamente relevantes en el panorama de la música de concierto en Argentina y América Latina. También quizás uno de los más influyentes a partir de una poética propia y un imaginario muy particular.

Su eje principal de trabajo ha sido siempre la música instrumental. En sus obras sobresale la búsqueda permanente de nuevos horizontes y un estilo sumamente personal, sin concesiones y con una preocupación constante por las calidades sonoras y sus evoluciones. Obras en las que, a partir de una cierta austeridad de materiales, se despliega un entramado de gran sutileza que detona una concentrada expresividad, en donde cada sonido importa y pareciera ser irremplazable, fruto de una larga maduración y de un trabajo artesanal con la materia sonora. Expresividad que parece manifestarse no como resultado de la “carga afectiva” del compositor, sino más bien como intrínseca a los sonidos en sí y al devenir de su trama. En ese sentido, el aspecto tímbrico ha sido siempre muy importante en su música y es uno de los rasgos distintivos de la misma ya desde la conformación del orgánico instrumental como parte del proceso creativo. Otros aspectos destacables en gran parte de su trabajo son la concepción del tiempo como *duración*, que articula tanto lo rítmico como lo formal (en una forma concebida a la vez como *espacio*); la concepción del campo de las alturas como una dimensión más del sonido —muchas veces subordinada al *registro*— y no como el parámetro principal de organización de las obras; y la integración al trabajo compositivo de los fenómenos de la percepción psicoacústica.

Es necesario mencionar también sus escritos sobre creación musical, análisis y diferentes temáticas relacionadas con el compositor frente a su trabajo, textos que

se enlazan de manera directa con su praxis creativa y que destacan por su gran lucidez, claridad y concisión.¹

Paralelamente a su trabajo como compositor —y con la misma dedicación— ha desarrollado una larga y fructífera carrera docente, y ha formado a varias generaciones de compositores y músicos en Argentina.

De paso por Buenos Aires me reuní con él para conversar sobre la creación musical en nuestro tiempo y sobre su visión acerca de diferentes temas vinculados a los procesos creativos y sus contextos.² Jamás hubiera imaginado su partida de este mundo poco tiempo después, algo muy doloroso especialmente para todos quienes lo conocimos y para quienes tuvimos la fortuna y el privilegio de recibir sus enseñanzas.

Sea éste, pues, un humilde pero sincero y agradecido homenaje a su memoria y a su legado.



Mariano Etkin.

F.V.: *En principio querría que me cuente acerca de su enfoque al proceso creativo a lo largo del tiempo, si es que identifica procedimientos u operatorias constantes y, si no es así, en qué medida éstas se han modificado.*

M.E.: Te puedo contar una experiencia muy reciente que tuve. En la ciudad de Bahía Blanca (Argentina) existe un Festival de Música Contemporánea, y ahí me pidieron una obra para flauta y contrabajo que compuse en 1970, se llama *IRT-BMT* (que son las siglas de dos redes del subterráneo de Nueva York, donde estaba estudiando en esa época). Fui al Festival, se tocó, y tuve una experiencia realmente muy curiosa, que nunca había tenido en mi vida, creo, que fue escuchar una obra mía compuesta hace tantísimo tiempo. Y con la distancia que ese tiempo provocaba, me di cuenta de que hay algunas cosas que han continuado, y otras que yo me decía “esto hoy día ni loco lo vuelvo a hacer”. La conjunción de esas dos cosas me parece importante, porque es un tema de la música en sí: *continuidad y discontinuidad*. Y el tiempo, que es inexorable. Entonces me dije: “sí, yo hace 45 años estaba preocupado por el timbre, por los extremos registrales, por los contras-

¹ Algunos de sus textos pueden leerse en el sitio www.latinoamerica-musica.net

² Esta conversación tuvo lugar en Palermo, Buenos Aires, en el mes de febrero de 2016.

tes rítmicos...”, pero a la vez había cierta cuestión que venía de la época, muy de los estilos que flotaban en ese entonces, que ahora no les encontraba justificativo, pero claro, es que se trata de una obra de 1970.

F.V.: *Una experiencia reveladora acerca de la perspectiva que nos da el tiempo sobre nuestras inquietudes artísticas a lo largo de la vida...*

M.E.: Así es. Otra cosa sobre la que he pensado en relación con esto y que les hablo bastante a mis alumnos es lo siguiente: qué puede predeterminar uno en la composición de una obra y cuál es el grado de ajuste o de sujeción que se puede tener a ese boceto que uno mismo ha hecho. O sea, hasta qué punto la cárcel que uno ha creado para sí mismo, después, cuando se mete adentro, uno la encuentra satisfactoria, habitable. Y creo que eso se ha ido modificando en parte; he tratado con los años de aflojar los barrotes (risas), hacer que los barrotes de la cárcel sean más flexibles, digamos, o que estén más separados para que puedan pasar otras cosas, y es así como ahora te diría que tengo una sensación de libertad, de que *hago lo que quiero*, en todo sentido. Últimamente, por ejemplo, estoy rehabilitando el moderno *diabolus in musica*, que son las octavas. Me encantan las octavas en los últimos tiempos, pero no sólo desde un punto de vista ornamental, sino como elemento realmente estructural de la música. Cómo se sale y cómo se llega a las octavas. Creo que también es uno de los grandes temas de la música: cómo vamos de un lugar a otro.

F.V.: *Las transiciones, un tema relacionado directamente con la forma musical.*

M.E.: Me acuerdo mucho del maestro de contrapunto más grande que hubo en este país, Virtú Maragno, que era compositor y que fue profesor en la Facultad de Bellas Artes de La Plata. En sus últimos años hizo un curso que se llamaba *Las transiciones en las sonatas de Beethoven*, y a mí en ese momento me llamó la atención, dije: “¿Las transiciones? Qué raro, qué ocurrencia como temática...” pero después pensé: “Claro, cómo ir de un lugar a otro”; es decir, cómo pasamos de un material a otro material: abrupta, gradualmente, con una cesura corta, con una larga; qué pasa cuando uno sigue caminando: hay obstáculos, no los hay, y eso a mí me interesa mucho. Menciono a Maragno porque creo también que el contrapunto para mí es fundamental, cosa que yo no creía hace 50 o 60 años, cuando empecé a garabatear mis primeras cosas.

F.V.: *Conociéndolo un poco le confieso que me resulta curioso escucharlo hablar del contrapunto en esos términos.*

M.E.: Sí, claro, me acuerdo de un alumno que tuve en Canadá —que ahora es profesor en Texas, creo—: vino un día y me pidió una obra mía para analizar. Le di algo y cuando volvió a la semana siguiente me dijo “Qué interesante profesor, el manejo del contrapunto en su música” y yo le dije “¿Contrapunto? no hay contrapunto, yo detesto el contrapunto” (risas) y me dijo “No, no, a mí me fascinó la manera en que usted conduce las voces” y yo “Pero, ¿estás seguro?” Y eso lo entendí muchos años después: yo trabajo mucho como si estuviera tejiendo en un telar, porque eso tiene que ver con la continuidad de la que hablábamos antes, ¿no? Como en un telar: abandono esta línea, sigo con la otra, ahora las mezclo, ahora las separo, es un trabajo contrapuntístico, y ahora que el contrapunto tiene mala fama, al menos aquí... Por ejemplo, en la Facultad se ha eliminado de la carrera de composición el contrapunto modal.³

F.V.: *Eso fue hace unos años, una mala decisión.*

M.E.: Algo catastrófico, y alguien me puede decir “Bueno, pero hubo una época en la historia de la música en la que se eliminó el canto gregoriano en la enseñanza”. Y sí, puede ser, pero también fue un error, porque con el canto gregoriano se pueden aprender muchas cosas...

F.V.: *Que no se aprenden con la música tonal ni atonal, y que permiten otra comprensión acerca de la articulación del sentido musical, al igual que el contrapunto modal.*

M.E.: Por supuesto, y esto me lleva a Morton Feldman. Tuve la oportunidad de conocerlo bastante cuando yo estaba en Canadá, porque él enseñaba en Buffalo, y venía mucho a Toronto, y nos juntábamos, íbamos a comer, caminábamos mucho por la calle juntos conversando, y un día le dije “¿Y cómo enseñás composición?”, porque ésa es una pregunta siempre muy importante ¿no? Y me dice “Ah: contrapunto...” Yo me quedé atónito: “Contrapunto?”, “Sí, sí”, y yo: “Ah, contrapunto por especies: uno contra dos, uno contra tres, uno contra cuatro, contrapunto florido...”, “No, no” me dijo, “Uno contra dos ya es demasiado: uno contra uno”.

F.V.: *Toda una declaración de principios (risas).*

M.E.: Me pareció una reflexión de esas que hacía Feldman, maravillosa, de un tipo que tenía un pensar brillante, seductor. Una de las personas más inteligentes

³ Se refiere a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina.



Morton Feldman. Foto de Roberto Masotti.

que yo he conocido en mi vida —en todos los planos—, de quien aprendí muchísimo, pero no sólo por su música, sino de escucharlo mucho conversar, decir cosas... A veces uno aprende de los maestros sin darse cuenta.

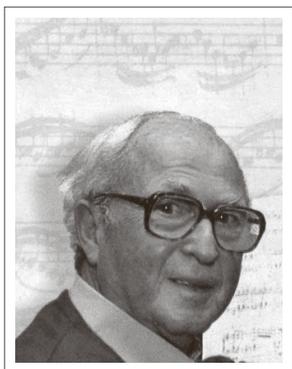
F.V.: *Y en su caso la enseñanza de la composición ha sido una de sus preocupaciones y una práctica concreta de muchos años.*

M.E.: Sí, claro, pero lo curioso es que también muchas veces uno aprende de aquellos que no fueron sus maestros formales, que fue lo que me pasó con Juan Carlos Paz. Lo conocí en sus últimos años y lo poco que hablé con él —yo era muy joven, tenía menos de 30 años— fue para mí importantísimo. Hay una anécdota que fue fundamental para mi formación, que he

contado en otras ocasiones: a los 15 años leí un libro de tapas color rojo furioso, que fue la primera edición de la *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz, que era muy virulenta, en la segunda edición él ablandó bastante las cosas.

F.V.: *La que se conoce por lo general es la segunda edición.*

M.E.: Así es, todo el mundo conoce la segunda edición, por suerte yo tengo la primera, que es un libro que me rompió la cabeza. Yo tenía 15 años y estaba estudiando, mi padre era médico y —por suerte para mí— uno de sus pacientes era el gerente de la imprenta más grande de Buenos Aires, que imprimía de todo, desde libros de cocina hasta lo que te imagines. Como mi padre lo atendía gratis, este hombre le regalaba libros, entonces mi padre venía todas las semanas y tiraba sobre la mesa una pila de diez o 20 libros y me decía: “Fijáte si hay algo que te interese”, y de repente un día vi ese libro rojo, gordo, que me llamó la atención, y empecé a leerlo, y dije “Pero caray, ésta es una música de la que no me hablan en el conservatorio... hay otro mundo, un mundo paralelo” —otra vez: contrapunto—; pensé: “Cómo es posible que yo no conozca todo esto”. Fui con mis padres y les empecé a leer el libro, y por supuesto se horrorizaron porque esa edición era muy



Ernesto Epstein.

virulenta, decía que había que tener una acción insecticida con los conservatorios (risas), cosas típicas del Paz de aquella época, y mi padre me decía “¿De dónde sacaste eso?” y yo le dije “Es un libro que vos trajiste”, y entonces ahí empezamos un diálogo más fluido sobre qué profesores quería yo y qué era lo que me interesaba y eso fue ablandando mi relación con mis padres, nada menos que un libro de Juan Carlos Paz... muy raro, ¿no?

F.V.: *Y por cierto toda una revelación a esa edad.*

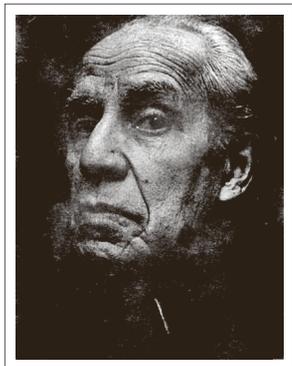
M.E.: Claro, ahí Paz explicaba la cuestión del dodecafonismo y todo lo relacionado con la manipulación de la serie, y yo hice mis primeras piezas para piano, la primera que considero una *obra*, digamos, en el año 59.⁴ Imagínate: yo tenía 15 años, fue además mi primera obra tocada en público, la tocó Gerardo Gandini una noche de lluvia torrencial como pocas veces he visto en Buenos Aires —la Avenida Callao era un río sobre el que se podía navegar—, había unas cinco personas en el público... y bueno, ahí apliqué simplemente de una manera te diría casi mecánica lo que había leído en ese libro, y se las llevé a mi maestro de piano de entonces, Ernesto Epstein, un argentino de familia alemana, que había estudiado en Alemania, un tipo muy culto que me enseñó por primera vez lo que era el análisis (analizamos las *Seis pequeñas piezas para piano* Opus 19 de Schoenberg, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók, pero así muy tranquilo y sencillo, sin ningún tipo de especulaciones extravagantes, digamos...). Entonces, bueno, ahí se abrió para mí un mundo descomunal. Y además, este hombre tenía una hija, quien un día me hizo este comentario: “Mi papá me dijo que tenés talento”. Eso para mí fue crucial, fue... no sé cómo explicarte... que mi maestro hubiera podido decir eso, me pareció revelador, muy importante para mi futuro.

F.V.: *Un gran momento sin dudas... Quisiera volver un poco a los puntos de partida para el proceso creativo: empieza con una idea, con un pensamiento, con un sonido ¿o varía cada vez?*

M.E.: A veces puede ser algo microscópico; puede ser, por ejemplo, la transparencia de la soda en un vaso que a mí me dé una idea sobre una transparencia de una

⁴ *Tres piezas* (1959) para piano solo.

armonía; en seguida yo hago una analogía. Un músico, creo yo, siempre tiene que pensar el mundo en música, ver todo como si lo estuviera escuchando: hay que mirar escuchando, eso es para mí fundamental, y puede ser muy doloroso también. A veces tengo una idea a partir de una emoción, últimamente me pasa eso; por ejemplo, estoy componiendo hace años una obra para gran orquesta que se llama *Lágrimas*. Yo trabajo muy lentamente, y en el proceso de avance de la obra se me van interponiendo otras obras chicas —por encargos, propuestas, etc.— y así fueron pasando los años y la obra original se iba paralizando, digamos, y vinieron estas obras relacionadas con las lágrimas, por circunstancias de mi vida y sobre todo porque el material era bastante derivado de esa obra mayor. Aparecieron así tres *Estudios para lágrimas*⁵ y una obra para guitarra que se llama *Estuche de lágrimas*,⁶ que me encargó un guitarrista suizo. Con esa obra tuve una experiencia maravillosa en Suiza, porque este hombre la tocó cuatro días seguidos en diferentes pueblos, una experiencia que considero que todo compositor debería tener, porque ahí uno puede ver, por ejemplo, cómo hay factores imponderables para que a uno le parezca que la obra es interesante o no, que valió la pena o no. Porque ese día al intérprete le dolía un poco el estómago y entonces no salió tal cosa, o el público estaba desatento en tal lugar, en fin... la *fragilidad de la música*, digámoslo así. La música —y todo el arte, creo yo— es de una fragilidad muy angustiante, y nosotros dependemos de los intérpretes. Creo también que la interpretación es a veces la mitad de la obra, y en ciertas obras es más de la mitad...



Juan Carlos Paz.

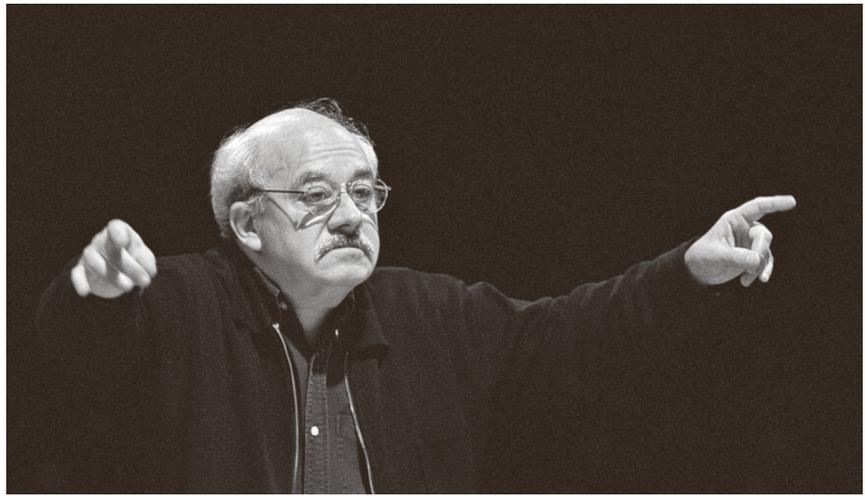
F.V.: *En todo caso el compositor, aunque quiera, no puede controlarlo todo.*

M.E.: Es así, sin dudas, y volviendo un poco a tu pregunta, te puedo hablar de una obra que se llama *Vocales*,⁷ que es mi primera obra para voz y piano. Ahí el primer problema a plantearme fue el del texto. ¿Usaría un texto? ¿Qué texto? ¿Algo declamatorio, propagandístico, narrativo? ¿Que exponga mis ideas sobre algo? Si igual la música siempre expone al compositor, siempre es su carne, un *Concierto*

⁵ *Primer estudio para lágrimas* (2009) para clarinete, corno y violonchelo; *Segundo estudio para lágrimas* (2009) para clarinete, corno y violonchelo; *Tercer estudio para lágrimas* (2010) para corno y contrabajo.

⁶ *Estuche de lágrimas* (2005-07) para guitarra.

⁷ *Vocales* (2013) para barítono y piano.



Gerardo Gandini.

brandeburgués habla de la carne de Bach; y entonces dije “No, voy a hacer algo con onomatopeyas”. Estaba pasando por un periodo bastante difícil, y la obra termina con un grito desesperante, sin límites en el tiempo ni en la intensidad ni en la expresión, muy difícil, los cantantes tienen miedo que la voz se dañe y no se qué, bueno, los cantantes son una especie en sí misma, ¿no? (risas). De hecho la versión que quedó grabada en el CD de la Biblioteca Nacional Argentina se llama *Vocales 2*, tuve que hacer un arreglo porque el cantante me dijo “No, esto tal como lo hice en el estreno no puedo, porque la voz no se qué, mi profesor me dijo...” pero bueno, finalmente quedó con el dramatismo que yo buscaba, así que quedé conforme. Otra obra reciente es *Sueños olvidados*; ahí trabajé sobre esa cuestión de la presencia y el olvido, de la memoria, un tema que a mí siempre me ha preocupado mucho, cómo el tiempo que va pasando modifica todo... Una escritora, Silvina Ocampo —que fue además la mujer de Adolfo Bioy Casares, otro gran escritor al que siempre vuelvo— anota: “Lo único que sabemos es lo que nos sorprende: que todo pasa, como si no hubiera pasado”.

F.V.: *La fugacidad de las cosas...*

M.E.: Lo efímero de las cosas y, sobre todo, acá caemos nuevamente en una cuestión formal, y en una cuestión de la docencia: qué difícil es explicarle a un muchacho de 18 años la forma. La forma, o sea: hasta cuándo duran las cosas, cuándo se terminan y cómo se terminan. Eso se lo preguntaron a Mauricio Kagel cuando estuvo

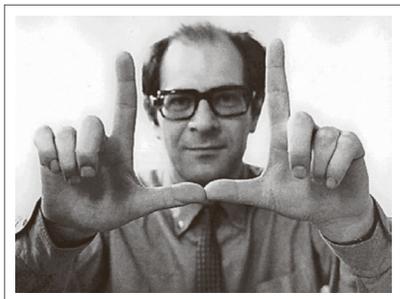
acá.⁸ Le preguntaron: “¿Cuándo decide que una obra está terminada?” y él contestó: “Cuando lo siento, cuando siento que la obra ya tiene que terminar, ahí, terminó”. Me pareció una respuesta fantástica, y yo pienso exactamente igual, porque un muchacho de 18 años no tiene conciencia de la muerte, y eso es un problema, porque esto está relacionado con la muerte, “Esta obra se terminó aquí”, y ¿por qué se terminó aquí? Y bueno, se terminó porque yo lo decidí, porque el material que elegí no da para más, o porque lo que hace la bailarina no da para más, o simplemente porque ya me cansé y se me está ocurriendo otra obra que quisiera encarar ahora... Eso es muy difícil de explicar, yo creo que la forma es muy difícil de explicar, y por eso creo que si todavía queda algo por inventar en la música es en el mundo de la forma.

F.V.: *Esto me recuerda, ya que mencionó a Kagel y conectándolo con aquello de las transiciones, algo que él dijo en los años sesenta: que una de las características de la nueva música —parece inevitable relacionarlo con la electroacústica— es la idea de pensar la forma musical como transición permanente y no como secciones o partes una a continuación de la otra.*⁹

M.E.: Sí, yo estoy de acuerdo con eso, y también te diría que uno de los problemas es sentarse a componer y decir “Voy a hacer tal cosa” desde el punto de vista de las ideas. Si uno compone con ideas está liquidado. Hay que componer con el sonido. Si vos tocás en un piano *do-mi-sol* y lo desechás porque decís “Bueno, esto es una tríada perfecta mayor, ya se hizo tantas veces...” estás equivocado, tenés que tocarla otra vez y ver si eso no puede tener adentro otra cosa que vos descubras. Eso me pasó cuando estaba estudiando y llegué a Holanda en el año 1968; de ahí surge mi segunda pieza para piano solo que se llama *Distancias*. Yo estaba alojado en un caserón en medio del bosque —un lugar en donde se habían alojado las tropas nazis durante la guerra— que tenía un piano *Steinway* nuevo. Pensé: “Caramba, cómo debe sonar esto”, simplemente levanté la tapa y toqué *do-mi-sol* en el registro medio... bueno, casi me morí, entre otras cosas muy prácticas porque descubrí un piano perfectamente afinado, que sonaba como un piano, que tenía un timbre maravilloso. Y de ahí surgió el título de la obra, porque yo estaba lejos de esos pianos desafinados a los que estaba acostumbrado, porque mi cuerpo estaba lejos del lugar donde había estado viviendo hasta ese momento... Y ahí me dije:

⁸ Mauricio Kagel nació en Argentina en 1931 y desde 1957 hasta su muerte en 2008 residió en Alemania. En 2006 estuvo en Argentina presentando su trabajo, que fue reconocido oficialmente por primera vez desde su partida.

⁹ Mauricio Kagel. “Form in der Neuen Musik” en *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* núm. 10, Minz: Schott, 1966, pp. 51-56. Versión en español en *Mauricio Kagel. Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011, pp. 119-128.



Mauricio Kagel.

“¿Qué son las distancias en la música? Intervalos, registros”, y entonces organicé la forma de la obra con base en registros. Es decir, no pensé la forma como algo rígido, fuera del sonido; a mí la cuestión formal se me impuso a partir del timbre, del registro.

F.V.: *Es sustancial lo que dice —aunque pueda parecer obvio, no lo es—: que lo importante finalmente es la concreción del sonido.*

M.E.: Yo creo que sí. Antes tenía algunas ideas un poco más ideologizadas, digamos. En 1972 escribí un artículo muy reproducido —en Cuba y en otros lugares— que ahora no escribiría, que fue resultado de la época, del contexto de la época.¹⁰ Un artículo —estoy convencido de eso porque además lo he escuchado— que fue el puntapié inicial por ejemplo para la creación de la Orquesta de Instrumentos Nativos de Bolivia.¹¹ Nunca me reconocieron eso, pero en el mundo del arte también pasan estas cosas, está bien, no me quejo.

F.V.: *Y hablando del sonido me remite a ese artículo porque ahí dice algo...*

M.E.: Ahí está impresa y documentada esa época mía en la que yo proponía el uso de instrumentos nativos para hacer una música con materiales —digamos— contemporáneos. O sea, vamos a decirlo en criollo: *clusters con quenas*. Lo que pasa es que el cluster con quenas tiene muy poco alcance, ¿no? O sea, hacemos un *cluster con quenas* y al rato... se terminó. Quiero decir, a mí todavía me conmueve más el sonido *bouché* de un corno...

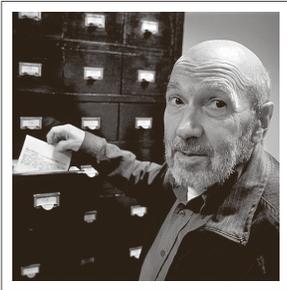
F.V.: *Es fuerte lo que dice, porque hoy en día hay muchos compositores trabajando con instrumentos americanos, sí, pero sobre todo: no “modernos-europeos”. Imagino que en muchos casos esta dirección puede tener que ver con un cierto anhelo de identidad que circula por allí —especialmente en países como Argentina, siempre en la búsqueda de raíces— pero también creo que se trata de la búsqueda de un camino posible para generar o intentar otras sonoridades diferentes.*

¹⁰ Mariano Etkin, “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, *Música*, boletín núm. 39 de la Casa de las Américas, La Habana, 1973.

¹¹ Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) fundada por Cergio Prudencio en La Paz, Bolivia en 1980.



Graciela Paraskevaïdis.



Coriún Aharonian.

M.E.: Bueno, yo no estoy tan de acuerdo con eso. Creo que en realidad nunca estuve de acuerdo en absoluto, pero aclaro que estoy refiriéndome a la cuestión de la identidad que mencionaste. Yo creo que la búsqueda de la identidad *a priori* es un error garrafal. Borges tiene un artículo que doy siempre a leer a mis alumnos — y que no leen, por supuesto — que se llama *La identidad del escritor argentino*. Es maravilloso. Si uno reemplaza la palabra *literatura* por *música* es perfecto. Si uno se sienta a componer pensando “Quiero ser argentino, quiero ser mexicano, quiero ser lo que fuera” ya empezó mal, porque uno — como dice Borges — va a ser argentino o mexicano o ecuatoriano aunque no lo quiera. Borges es el más argentino de los escritores, y Juan Carlos Paz — que se pretendía universalista — hace un manejo de la serie que jamás lo hubiera hecho un compositor vienés, ¡jamás!

F.V.: *Esto me da pie para hacerle otra pregunta: ¿Cómo ve el panorama actual de la música de concierto? Yo dividiría la pregunta en dos partes: por una parte, en los países en donde se mueve la corriente principal de la música de concierto; y, por otra, cómo lo ve en Latinoamérica.*

M.E.: Empecemos por lo más difícil, que es Latinoamérica. Hace unos pocos años escribí un texto que me pidieron para un libro que salió en Alemania, en homenaje a los 70 años de vida de Coriún Aharonian y Graciela Paraskevaïdis. Cuando me lo pidieron dije: “Qué voy a escribir yo sobre esto, ahora que me he vuelto anti-latinoamericanista” (risas), pero después cambié de idea y escribí una cosa muy cortita, dividida en dos partes: la primera parte se llama *América Latina no existe* y la segunda parte se llama *América Latina existe*.¹² Lo que digo ahí es que la idea de América Latina fue un invento de un lugarteniente de Napoleón, eso no se sabe mucho, porque los franceses querían apropiarse de la parte española y portuguesa de América, entonces dijeron “Ah, digamos Latinoamérica, que nos engloba a nosotros también”.

¹² El texto al que se alude es *Identidades*, escrito en 2011. La segunda parte, *América Latina existe*, da cuenta de la importancia de ambos creadores —protagonistas fundamentales en el movimiento musical de Uruguay, Argentina y América Latina desde los años sesenta hasta el día de hoy— en la configuración de un panorama musical latinoamericano.

F.V.: *Una denominación de oportunismo político.*

M.E.: Claro, o sea que hasta el nombre fue inventado e impuesto en esas circunstancias por los europeos. Digamos que desde cierto punto de vista hay pocas cosas que podamos decir que no son europeas. Por supuesto, Choel Choel no vamos a decir que es europeo,¹³ pero lo que quiero decir es que hay un afán de querer ser... no sé... yo no soy indígena...

F.V.: *Entiendo, usted se refiere a una especie de sobreactuación identitaria, por llamarlo de alguna manera.*

M.E.: Exactamente, hay de hecho una sobreactuación, un empeño en querer ser lo que uno no es. Yo creo que uno tiene que ser lo que es. Me viene a la mente lo que decía San Martín: “Serás lo que debas ser o no serás nada”,¹⁴ (pausa) nunca cité esto y ahora me escucho y es un poco raro (risas), pero, quiero decir, si no trabajás con tu material, con tu materia, y empezás con ideas de afuera queriendo hacer algo referido a esas ideas, estás perdido. Yo creo que ese no es un camino fructífero, de ninguna manera.

F.V.: *Un poco la idea de Borges de que la patria del escritor es la literatura.*

M.E.: Pero ¡por supuesto!, por eso el problema terrible con los alumnos es que me hablan de estas cosas, de la identidad y de Latinoamérica, y que no escuchan música. Es una cosa para mi gusto ridícula. Digamos que la primera patria, entonces, siguiendo con esa idea, sería la música que se puede escuchar en este país, y ahí se van a dar cuenta por qué en este país se toca alguna música y otra no...

F.V.: *Y ahí mismo puede aparecer toda una lectura cultural, sociológica, política, además de la estética, ¿no?*

M.E.: Limitaciones presupuestarias, de ejecución, institucionales, etc., lo que fuere.

F.V.: *Pensándolo un poco, esa especie de sobreactuación que usted señala se*

¹³ Localidad de la provincia de Río Negro, Argentina, cuyo nombre proviene de la lengua de los pueblos prehispánicos del sur de las actuales Chile y Argentina.

¹⁴ José de San Martín (1778-1850) fue un militar argentino que participó en algunas batallas contra la dominación napoleónica en España y que luego fue protagonista de las luchas de independencia en Argentina y en varios países de América del Sur.

visibiliza en algunas propuestas artísticas concretas en un carácter enfático que linda con lo forzado.

M.E.: Sí, es un énfasis que yo creo que no es fructífero. Walter Benjamin decía: “Convencer no es fructífero”. Esto se aplica mucho a la docencia, por supuesto, o sea, yo no te puedo convencer de nada, te puedo mostrar algo, por eso yo digo que el maestro es un pornógrafo, te puedo mostrar algo para ver cómo se hizo y demás. Lo decía Schoenberg: “No se puede enseñar composición, lo que se puede enseñar es cómo lo hicieron los otros anteriores a mí”.

F.V.: *Alguien me dijo alguna vez que enseñar artes plásticas era sobre todo enseñar a ver. En este caso sería enseñar a escuchar.*

M.E.: Por supuesto, por supuesto, pero no podés enseñar a escuchar si no hay voluntad de escucha. Qué te voy a hablar yo de la tímbrica en Debussy o de la rítmica en Stravinski si no los conocés... estás girando en el vacío.

F.V.: *Y eso nos lleva a lo que hablamos antes de encender la grabadora, acerca de la situación cultural tan común en nuestros días de estar remitiéndose constantemente —dentro y fuera del ámbito académico— a cosas que no se han experimentado, sino de las cuales hay muchas referencias que parecen tener la facultad de suplantar a la experiencia real. “Lo que se dice de” una obra o una manifestación cultural parece suplantar a la experiencia real y concreta de la obra.*

M.E.: Claro, es toda una cosa que está en los papeles, no en la memoria de la experiencia estética: lo que dijo fulano, lo que dijo mengano, y todo eso es... hojarasca... sí.

F.V.: *Volviendo al tema de Latinoamérica, existen esas líneas que mencionamos pero de ninguna manera son las únicas, hay muchas otras perspectivas y propuestas estéticas.*

M.E.: Sí, pero yo no sé lo que se hace en Latinoamérica en este momento, y no puedo tampoco, porque Latinoamérica es inmenso. Brasil no tiene nada que ver con Argentina; la música que se hace en Brasil y las ideas que tienen en Brasil sobre la música que hacemos aquí nosotros, son otras. Entonces, tenemos que hablar de la diversidad, de la multiplicidad e inclusive —muy cierto— de la incompatibilidad. Y aquí, en este país, hay otro problema además: la enorme división que hay entre la capital y el resto de la nación. A veces parece que fuera otro planeta. Te confieso que yo en muchos sentidos me siento más en mi casa cuando voy a París que cuando

voy a Catamarca.¹⁵ Pero no me clavo un cuchillo por eso, ¿qué voy a hacer?; yo nací acá, viví la mayor parte de mi vida acá, seguramente pienso como alguien de Buenos Aires, no sé de qué manera, si una semicorchea puesta después de un tresillo quiere decir que yo soy argent... no sé, no, no. Porque ese empeño finalmente termina en eso, en decir: “Tres contra dos es Latinoamérica”.

F.V.: *Pero que lo diga usted tiene otro peso, porque durante mucho tiempo ha tenido una cierta preocupación por encontrar un lugar propio que tenía que ver con hacerse preguntas relacionadas con la identidad y con todo lo que hemos estado hablando.*

M.E.: Pero es que yo creía —hace 50 años— que el lugar propio consistía en pensar cómo era el lugar propio. Y eso era distractor respecto a la materia de lo que yo quería hacer. Muchas elucubraciones: “El árbol ese ¿de dónde habrá venido?”, “Vino de Portugal”, “Ah, debe de tener problemas...” (risas), “Seguro que tiene algún bicho o algún gusano que lo hace que se pudra más rápidamente que un árbol que creció acá”. A lo mejor era cierto, pero si vos entrás por esa vía, estás perdido, a esta altura de mi vida ya estoy convencido.

F.V.: *Entonces, ¿usted suscribiría eso de que hay un marcado desconocimiento mutuo de las realidades artísticas de nuestros países, y que cuando se conocen es por intermedio de los países centrales?*

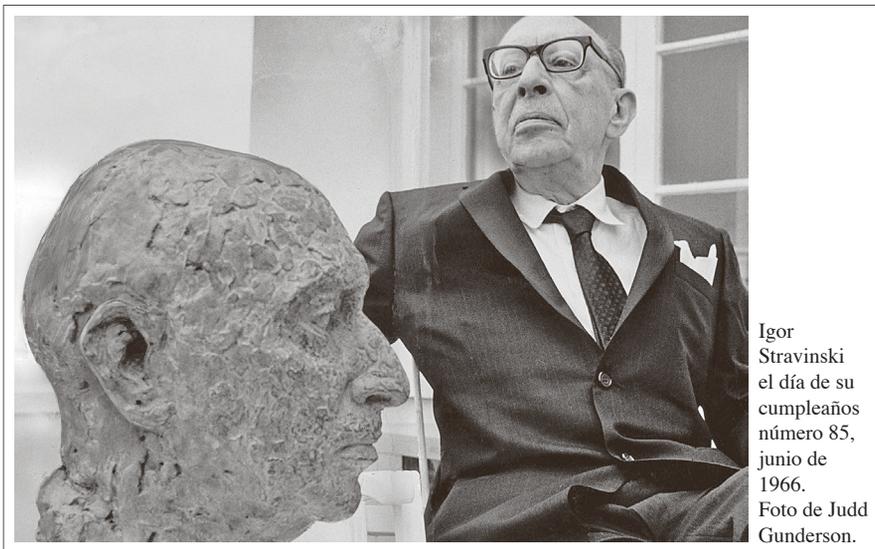
M.E.: Absolutamente, Brasil es un país limítrofe y no tenemos nada que ver... O en Chile, por ejemplo —otro país limítrofe a donde yo he ido mucho— no saben nada o muy poco de lo que se hace acá. Y tienen otra mentalidad, además; la vida misma es distinta. Cómo piensa un chileno las cosas es muy diferente, es otro planeta... la Cordillera de los Andes es una frontera real.

F.V.: *Esto iría en contra de la idea de que Latinoamérica es culturalmente una sola cosa.*

M.E.: Sí, claro. Culturalmente no es lo mismo para nada. Es difícil: Latinoamérica es muy diferente de un lugar a otro, y dentro de cada país mismo es otro tanto. La cultura, además, tiene sus propias trayectorias. En Argentina, por ejemplo, recuerdo siempre algo de cuando llegué a Tucumán:¹⁶ una de mis alumnas me

¹⁵ Provincia de la región noroeste de Argentina.

¹⁶ Provincia de la región noroeste de Argentina donde Mariano Etkin vivió entre 1972 y 1976, desempeñándose como profesor del Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT).



Igor Stravinsky el día de su cumpleaños número 85, junio de 1966. Foto de Judd Gunderson.

dijo “¿Por qué no vas a hablar con Alberto Uzielli, que fue director de la Escuela de Música de la Universidad unos años antes de que vos vinieras?; tiene cosas para contar que te pueden interesar”. Y bueno, lo fui a ver a Yerba Buena, me encontré con un viejito, yo tenía unos 28 años. Y el viejito sacó una carpeta y mientras iba abriendo la carpeta me dice: “Yo vivía en Hamburgo y mi padre tocaba el piano a cuatro manos con Brahms” (risas). Y ahí entendí lo que es la cultura. Ese hombre había hecho comprar —cuando había sido director de la Escuela de Música— una partitura de Stravinski: *Tres piezas para cuarteto de cuerdas*, una obra digamos rara de Stravinski (se toca, pero ni mucho menos es una de sus obras más conocidas). Yo me fui a la biblioteca de la escuela y me puse a analizarla, la puse patas para arriba y para abajo. Y con esa obra analizada me presenté en Canadá y gané un concurso para un cargo de profesor. Y ahí entendí otra vez lo que era la continuidad. Dije “Caramba, que el hombre cuyo padre tocaba a cuatro manos con Brahms, haya hecho posible que yo tuviera esa partitura en mis manos...”, porque no había Internet ni mucho menos en 1972/1973. En Tucumán tuve unas experiencias muy contrastantes de lo que es la cultura en este país. Porque, claro, Tucumán había sido un centro cultural fabuloso en los años cincuenta, y quedaban ese tipo de restos, digamos. Y cuando yo llegué a Canadá y di la prueba para que me tomaran, toda una cuestión muy formal y muy exigente, dije “¡Qué curioso es esto!”

Sobre la época que estuvo allí escribió en 2013 un texto titulado *Tucumán: recuerdos*, que —hasta donde sabemos— permanece inédito

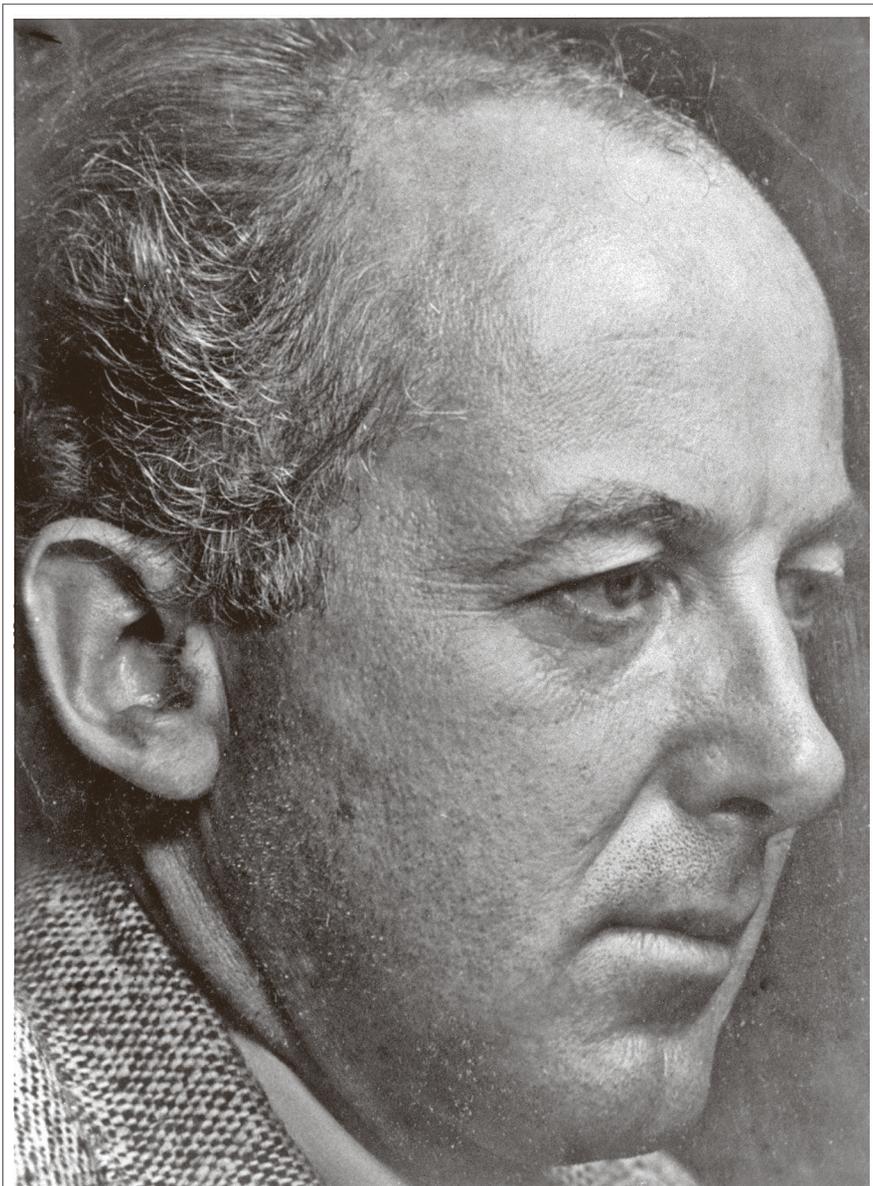
F.V.: *Una manera muy sugestiva de concebir la transmisión cultural. Todo se conecta de maneras inesperadas, las continuidades y discontinuidades —otra vez— son las que definen las trayectorias de la cultura y de las culturas.*

M.E.: Algo parecido le pasó a Mauricio Kagel. En la misma entrevista que mencioné antes, le pude hacer una pregunta que siempre le había querido hacer. Estuve como 40 años pensando encontrarme con él —con quien me carteaba— y hacerle esta pregunta. Porque Kagel, cuando yo tenía 22 o 23 años, apareció con un artículo en la revista *La serie* en el cual comentaba un libro de Henry Cowell.¹⁷ Y en ese momento, cuando leí eso, pensé: “Qué raro esto, es como un marciano que aterrizó ahí, me gustaría preguntarle cómo fue”. Cuando estuvo acá hace algunos años, me dije “Ésta es la oportunidad”, y entonces le pregunté: “Dígame, ¿cómo es que usted llegó a esa revista de una élite serialista cerrada con un artículo sobre un libro de Henry Cowell acerca de *clusters*?” Y me contestó: “¿Sabe lo que pasa? Ese libro lo conseguí en la calle Corrientes acá en Buenos Aires. Porque era amigo de una señora que tenía una librería, y cuando yo iba me sacaba de debajo de la mesa unos libros y me decía ‘Mire, tengo esto para usted que podría interesarle’, y un día me sacó un libro de Cowell que se llamaba *New Musical Resources*”. Otra vez... esas cosas ¿no? Esas continuidades... Y bueno, él se fue a Alemania y se llevó el libro. Y cuando llegó a Alemania fue con Herbert Eimert, quien era uno de los dos directores de la revista —el otro era Stockhausen— y le dijo “Mire, yo, esteee... tengo este libro, si a usted le parece podría escribir algo...”, “Ah, bueno... escriba algo”, le contestó Eimert (risas). Otra vez: eso es la cultura.

F.V.: *Parece apropiado para retomar la segunda parte de nuestra pregunta, acerca del panorama de la música contemporánea en Europa y los Estados Unidos. En realidad el caso de los Estados Unidos es un poco particular, por cuanto la música de concierto se desarrolla en una especie de mundo aparte que es el circuito de las universidades.*

M.E.: Totalmente.

¹⁷ Mauricio Kagel. “Tone clusters, Attacks, Transitions”, *Die Reihe* núm. 5, 1959, pp. 40-55. *Die Reihe* (*La serie*) fue una revista emblemática de la vanguardia serialista europea con epicentro en los cursos de Darmstadt, Alemania. Si bien el libro de Henry Cowell, *New Musical Resources*, fue publicado en los Estados Unidos en 1930, al parecer era desconocido hasta entonces por los compositores serialistas europeos.



Henry Cowell. Foto de Ansel Adams.

F.V.: *Pero, en fin, quisiera su opinión acerca de la idea de que actualmente la música contemporánea de concierto tiene una serie de elementos comunes —incluso podríamos hablar de clichés— que remiten a una suerte de nuevo periodo de práctica común, como lo fue el de la tonalidad o alguno de los periodos estilísticos dentro del sistema tonal. Obras que tienen giros y gestualidades similares, en las que incluso podemos hablar de lo idiomático nuevamente —ahora en relación con las técnicas instrumentales extendidas— etc.*

M.E.: Es así, yo estoy de acuerdo con eso, hay una *common practice*. Por supuesto, hablar de la música *européa*, otra vez, es muy complicado, porque, bueno, Grecia es Europa y Alemania es Europa y son evidentemente dos mundos distintos, por poner sólo un ejemplo. En ese sentido es análogo a lo que dijimos antes sobre América Latina. Pero, de cualquier manera, creo que cuando uno dice Europa, por lo menos acá, está refiriéndose a los países centrales de Europa: Francia, Alemania, Holanda, Suiza, etc. Y cuando yo recibo algún material de esos, por supuesto no puedo escuchar todo, porque una de las cosas que uno se da cuenta a medida que va pasando el tiempo es de que no va a poder leer todo lo que quiere leer, ni va a poder escuchar todo lo que quiere escuchar —volvemos a *cuándo terminan las cosas*—, hay un momento en el que las cosas se terminan... Entonces, de vez en cuando, me digo: “Vamos a ver este tipo qué hizo acá...”. Puede ser alguien que conozco, o que me hicieron llegar de alguna manera, o que me llamó la atención por algo, por el título de la obra, por ejemplo. Y lo que noto es exactamente eso que vos dijiste, la *common practice*, porque... uno no puede irse de la época, en tanto y en cuanto uno sea uno mismo. Y uno va a ser uno mismo cuando más se olvide de la *common practice*, no cuando esté en contra de ella. En cuanto te pongas en contra, eso te come. Más bien, es cuestión de decir “a mí me interesa tal cosa” y olvidarse de que si lo hizo fulano, mengano; si va a gustar, si no va a gustar, qué se yo... Bueno, lo que te decía antes con mi música es que estoy usando muchas octavas ahora en lo que hago. Y en el fondo hay una voz de la década del sesenta que me dice: “No hay que poner octavas” (risas). Porque es redundante, porque los armónicos, etc. Yo fui al piano y toqué una octava y me gustó. Entonces lo puse, y cuando me gustó y lo puse, me digo: “Ah, ¿y ahora qué hago con esto...?” Creo que ese es el punto. Por eso cuando escucho algunas de las cosas de Europa a veces pienso que la historia les pesa demasiado, la *common practice* les pesa demasiado, les resulta muy difícil ser ellos mismos, no porque a mí me resulte fácil, ni a vos, ni a nadie... pero, bueno, teniendo en cuenta eso igual creo que vale esto que te digo.

F.V.: *Es bastante claro. Para terminar quisiera hacerle una última pregunta: ¿Cuál considera que es el atributo más importante o más significativo de un artista creador?*

M.E.: Ser él mismo. Que yo diga: “Ahí encuentro algo que no existe en otro lado, algo que es propio de esa persona”, o que diga: “Epa, se le ocurrió algo que a mí nunca se me hubiera ocurrido”. Hace poco me invitaron a un concierto a escuchar una obra de un compositor y violista austriaco, y la verdad es que no iba bien predisuelto, pero me sorprendió, me hizo decir: “Este tipo hace lo que quiere”, en el sentido de decir *hago lo que tengo ganas de hacer*. Con materiales a lo mejor ya conocidos, tradicionales, pero la música tenía una curva, una trayectoria. A mí me importa mucho eso en los últimos tiempos; más bien siempre me importó, a veces quizás sin saberlo. Aun dentro de un fragmento la trayectoria es importante, porque es un recorte del mundo exterior, algo que empieza y termina. Si esa trayectoria está bien llevada, funciona; si no, no funciona.

F.V.: *La meta entonces sería lograr una voz propia, quizás un poco difícil en esta época.*

M.E.: Tal cual, ahora hay mucha uniformidad, que es el resultado de la Internet, por supuesto; la globalización ha sido un golpe casi mortal. No se busca una voz propia, al contrario: la manada.

F.V.: *Y es que esa búsqueda requiere trabajo, perseverancia, paciencia y voluntad. Esto me recuerda algo que dijo Gerardo Gandini alguna vez: que la mayoría de las veces iba a sufrir al estudio, que no hacía nada relevante o no se le ocurría nada, pero sin embargo le parecía necesario estar ahí cuatro o cinco horas sufriendo todos los días.*¹⁸

M.E.: Claro, pero es que no es estar sufriendo; vos estás pensando y no te das cuenta, ese es el punto. Incluso en condiciones adversas. Por ejemplo, yo estoy viviendo hace mucho tiempo en un lugar que últimamente se ha puesto ruidosísimo, con fuentes sonoras de las más diversificadas: perros, niños, colectivos, gritos, gente, motores, zumbidos, la bomba de agua, todo lo que quieras. Y empecé a hacer mentalmente un repertorio de fuentes sonoras: “Son 10; no, son 20; no, son 30; es un infierno, me quiero ir a vivir al campo... ¿Me quiero ir a vivir al campo? No, me voy a volver loco en el campo” (risas). Pero también está lo contrario; algo así me pasó en Horco Molle.¹⁹ Cuando yo llegué ahí, me dije: “Ah, esto es el paraíso terrenal, fabuloso”. Y el paraíso era tan paradisíaco que compuse una sola obra en cuatro años.

¹⁸ Marta Lambertini, *Gerardo Gandini. Música-Ficción*. Madrid, Fundación Autor, 2008, p. 106.

¹⁹ Localidad selvática muy cerca de la ciudad de Tucumán, Argentina, en donde se ubican la Reserva Ecológica y la Residencia Universitaria en la que Mariano Etkin vivó en el periodo antes mencionado.

SEMBLANZA DE MARIANO ETKIN

Nació en Buenos Aires en 1943. Estudió de manera particular con Guillermo Graetzer y Ernesto Epstein. Fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, de Buenos Aires, en donde tuvo como profesores a Alberto Ginastera, Iannis Xenakis, Earle Brown, Maurice Le Roux y Gerardo Gandini. Estudió composición con Luciano Berio en la Juilliard School de Nueva York, Dirección Orquestal con Paul Hupperts en el Conservatorio de Utrecht —becado por la Organización de Estados Americanos y el gobierno de Holanda— y con Pierre Boulez en la Academia de Música de Basilea, Suiza. Estudió también Música Electrónica con Gottfried Koenig en el Estudio de Sonología de la Universidad de Utrecht. Un maestro no formal que, en sus propias palabras, ha sido muy importante en su formación fue Juan Carlos Paz, con quien entabló una relación de amistad en sus últimos años.

Sus obras se han presentado y se presentan en diversas partes del mundo en conciertos y festivales a cargo de destacados ensambles y solistas desde los años sesenta. Ha recibido a lo largo de su carrera numerosos encargos de reconocidas instituciones y ensambles internacionales. Su obra ha recibido varios premios nacionales e internacionales y ha sido también jurado en concursos internacionales de composición.

Ha escrito ensayos para diversas publicaciones argentinas y extranjeras y ha publicado textos analíticos sobre música del siglo XX en revistas argentinas y extranjeras como director del Equipo de Investigación de Análisis Musical de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

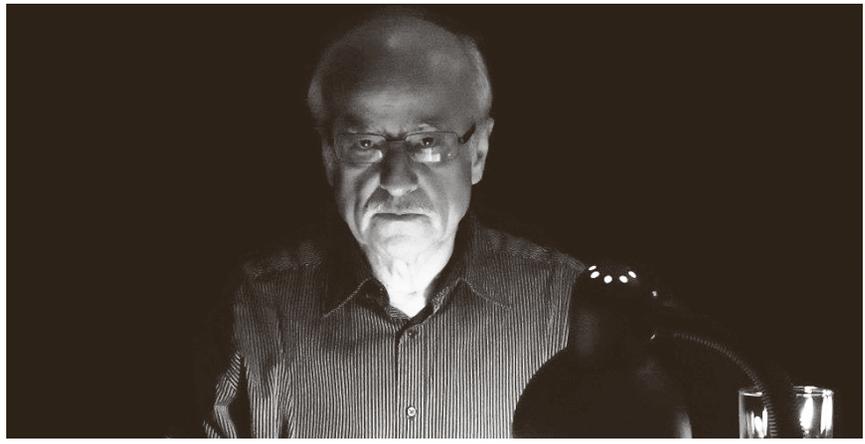
En su extensa carrera como docente ha sido profesor en las Universidades Nacionales de Tucumán, Río Cuarto, Litoral y Buenos Aires en Argentina; en la McGill University y Wilfrid Laurier University de Canadá; y ha fungido como profesor invitado en diversas instituciones de Europa y América impartiendo cátedras, cursos y seminarios relacionados con la composición, el análisis y la música contemporánea de concierto.

Desde hace varios años se desempeñaba como director-investigador y profesor Titular de Composición y Análisis Musical en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina.

Murió en Buenos Aires el 25 de mayo de 2016.

Obras

- *Tres piezas* para piano solo (1959).
- *Interludios* para piano solo (1959).
- *Variantes* para flauta (1960).
- *Quinteto aleatorio* para quinteto de vientos (1961).
- *Tres parábolas* para conjunto de cámara (1963).
- *Elipses* para orquesta de cuerdas (1964).
- *Entropías* para dos cornos, trompeta, dos trombones, tuba (1965).
- *Estáticamóvil I* para dos trombones, tres contrabajos, dos tam tams, clave, armonio y percusiones (1966).
- *Homenaje a Filidor forrado de niño* (basado en la obra de Witold Gombrowicz) para dos flautas, dos clarinetes y percusión (1966).
- *Estáticamóvil II* para violín, viola y violonchelo (1966).
- *Soles* para flauta, corno y contrabajo (1967).
- *Distancias* para piano (editado por Ricordi Americana, 1968).
- *Juego uno* para dos trombones (1969).
- *Muriendo entonces* para corno, trombón, tuba, dos percussionistas, viola amplificada y contrabajo amplificado (1969).
- *IRT-BMT* para flauta y contrabajo (1970).
- *Dividido dos* para acordeón amplificado y cinta magnética (1971).
- *Copla* para flauta, clarinete, fagot y corno (1971).
- *Música ritual* para orquesta sinfónica (1974).
- *Otros soles* para clarinete bajo, trombón y viola (1976).
- *Umbrales* para flauta, flauta contralto (1976).
- *Lo uno y lo otro* para piano solo (1977).
- *Otros tiempos* para quinteto de cuerdas o para orquesta de cuerdas (1978, revisado en 1981).
- *Paisaje* para orquesta de cuerdas (1979).
- *Aquello* para dos pianos (1982).
- *Frente a frente* para flauta, clarinete, voz, percusión y contrabajo (1983).
- *Caminos de cornisa* para flauta, clarinete, piano y percusión (1985).
- *Resplandores sombras* para orquesta sinfónica (1986).
- *Recóndita armonía*, para viola violonchelo y contrabajo (1987).
- *Arenas (a la memoria de Morton Feldman)* para piano solo (1988).
- *Caminos de caminos* para flauta contralto, clarinete bajo, voz, piano y viola (1989).
- *Perpetual tango* (versión de la obra de John Cage) para piano solo (1989).
- *Locus solus* para dos percussionistas (1989).
- *Trío* para trompeta, trombón y tuba (1991).
- *Cifuncho* para violín (1992) .
- *Abgesang mambo* para flauta, flauta contralto, flauta bajo, oboe, corno inglés, clarinete/clarinete bajo, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo (1992).



Mariano Etkin.

- *Taltal* para cuatro percusionistas (1993).
- *La sangre del cuerpo* para trombón tenor-bajo, trombón contralto, percusión, piano, violonchelo y contrabajo (1997).
- *Lo que nos va dejando* solo de percusión (1998).
- *De la indiferencia* para clarinete bajo, trombón, percusión, violín y violonchelo (1998).
- *Sotobosque* para corno, fliscornio soprano en sib, trombón contralto, tuba y dos percusionistas (1999).
- *La naturaleza de las cosas* para clarinete, trombón tenor-bajo, violonchelo y piano (2001).
- *Pobres triunfos pasajeros* para piano solo (2002).
- *Cifuncho* para viola (2002).
- *Trío* para tres percusionistas (2003).
- *Los vasos comunicantes* para clarinete bajo, corno y violonchelo (2003).
- *Cinco poemas de Samuel Beckett* para clarinete bajo, trombón, violín, violonchelo, percusión y recitante (2005).
- *Flores blancas* para clarinete, fagot, trombón, percusión, piano, violonchelo y contrabajo (2006).
- *Estuche de lágrimas* para guitarra (2006).
- *Primer estudio para lágrimas* para clarinete, corno y violonchelo (2009).
- *Segundo estudio para lágrimas* para clarinete, corno y violonchelo (2009).
- *Lamento por James Avery* para dos violines, violonchelo y contrabajo (2009).
- *Composition 2010 No. 1a (Richard, La Monte y Arnold en Solitude)* para dos mezzosopranos, dos contraltos, dos barítonos y dos bajos.
- *Composition 2010 No. 1b (Richard, La Monte y Arnold en Solitude)* para dos sopranos, mezzosoprano, contratenor o barítono y bajo.

- *Tercer estudio para lágrimas* para corno y contrabajo (2010).
- *Alte Steige* para clarinete, trompeta y trombón (2012).
- *Vocales* para barítono y piano (2013).
- *Sueños olvidados* para violín, viola y violonchelo (2014).
- *Lágrimas sobre lágrimas* para piano (2016).
- *Lágrimas* para gran orquesta (2016).

Textos

- “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina”, *Música*, boletín núm. 39 de la Casa de las Américas, La Habana, 1973. Reproducido en *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- “Apariencia y realidad en la música del siglo XX”, en *Nuevas propuestas sonoras*, Buenos Aires, Ricordi, 1983.
- “Aquí y ahora”. Actas de las II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX. Córdoba, Secretaría de Cultura, 1984.
- “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista Dérides*, Montreal, Canadá. Versión en español en *Pauta* núm. 20, México, INBA, 1986. Reproducida en *Revista del Instituto Superior de Música* núm. 1, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, agosto de 1989.
- “Morton Feldman”, publicado en el diario *Página/12*, Argentina el 15 de septiembre de 1987. Reproducido en *Pauta* núm. 24, México, INBA, octubre de 1987.
- “Acerca de la composición y su enseñanza”, *Revista Arte e Investigación*, Año III, núm. 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1999.
- “Alrededor del tiempo”. Texto leído en el *Simposio de Música Latinoamericana Contemporánea*, realizado durante el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, en julio de 1989. Reproducido en *Lulú*, Revista de teorías y técnicas musicales núm. 2. Buenos Aires, Argentina, 1991.
- “Alrededor de México”, *Lulú*, Revista de teorías y técnicas musicales núm. 2, Dossier. Buenos Aires, Argentina, 1991.
- “Autoritarismo y música”. Reproducido en *Formas no políticas del autoritarismo*, bajo el título (colocado por el editor) *Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo*. Ed. del Goethe-Institut, Buenos Aires, 1991.
- “La ingenuidad necesaria —A propósito de la muerte de Olivier Messiaen” en *MusikTexte*, Koeln, Alemania. Versión en español en *Lulú*, Revista de teorías y técnicas musicales. núm. 4. Buenos Aires: Fundación da Camera. Noviembre de 1992.
- “El hombre que está solo y espera”. Texto escrito para el catálogo del Festival *Neue Musik Rümelingen*, Suiza, 1997.
- “Identidades”. Texto escrito en ocasión de los 70 años de vida de Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián, mayo de 2011.
- “Tucumán: recuerdos”. Texto escrito en 2013. Inédito.

Textos de análisis e investigación con equipo de trabajo

- “Aportes en la música del siglo XX: *Soliloquy or a Study in Sevenths and other things* de Charles Ives”. Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva, Carlos Mastropietro, Germán Cancián, Santiago Santero. Revista núm. 5, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1996.
- “Forma y variación en la música del siglo XX”. Mariano Etkin, M. C. Villanueva, Carlos Mastropietro, Germán Cancián, Santiago Santero. Revista *Arte e Investigación* núm. 2, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1998.
- *Superposición y gradualidad en Hallowe’en de Charles Ives*. Mariano Etkin, Carlos Mastropietro, Germán Cancián, M. C. Villanueva. Libro. Ediciones de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2001.
- “La repetición permanentemente variada: las *Seis melodías para violín y teclado (piano)* de John Cage”. Mariano Etkin, M. C. Villanueva, Carlos Mastropietro, Germán Cancián. En *Anales del III Congreso Iberoamericano de Investigación Musical*, Mar del Plata, Argentina, 2000. Revista núm. 8, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2001.
- “Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini”. Mariano Etkin, M. C. Villanueva, Carlos Mastropietro, Germán Cancián. Revista núm. 9, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, Argentina, 2002.
- “Cifra y cualidad en *Only* de Morton Feldman”. M. C. Villanueva y Mariano Etkin. Revista núms. 14/15 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- “Un ‘error’ en *Bass Clarinet and Percussion* de Morton Feldman”. M. C. Villanueva y Mariano Etkin. Revista núm. 10, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2006.
- “Un lirismo complejo: “*Erdenklavier*” de Luciano Berio”. Mariano Etkin y M. C. Villanueva. *Revista Arte e Investigación* núm. 5, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2006.
- “*Reihungen*. Estudio analítico sobre *Reihungen* (Sucesiones), la primera de las *Fünf Inventionen für Violoncello* de Dieter Schnebel”. M. C. Villanueva y Mariano Etkin. Revista núm. 11 del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2007.

ALREDEDOR DE MÉXICO



MARIANO ETKIN

Porque lo que se repite, anteriormente ha sido, pues de lo contrario no podría repetirse. Ahora bien, cabalmente el hecho de que lo que se repita sea algo que fue, es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad.

Sören Kierkegaard, *La repetición*

Al comienzos de la década pasada escuché por primera vez una canción revolucionaria de Silvestre Revueltas intitulada “Frente a frente”, escrita con motivo de la Guerra Civil Española. Más que por cualquier otra característica, la recuerdo por la combatividad que transmitía. Esa idea de confrontación, aunque desprovista del elemento combativo, fue uno de los impulsos para componer “Frente a frente”, que escribí en 1983. Otro estímulo importante fue el sonido de la palabra “ha”, “agua” en idioma maya yucateco, que había escuchado poco tiempo antes, en una primera visita a México. De hecho, ese sonido interviene literalmente. La “hache” es exhalada con gran velocidad y culmina con un golpe de glotis que interrumpe bruscamente el sonido de la brevísima “a” y el ruido de creciente intensidad que la precede y acompaña. El corte es tan brusco que permite imaginar al hablante o cantante necesitando exhalar, en silenciosa continuidad, el aire restante luego del golpe de glotis.

* Publicado originalmente en 1991 en la Revista *Lulú* núm. 2, Buenos Aires, Argentina.



Silvestre Revueltas, 1924.

Interrupción. Las construcciones mayas de Chichen Itzá y Tulum también la proyectan. La fisonomía de los actuales pobladores, igual a la retratada en los monumentos, genera un extraño paralelismo entre la piedra y la carne que no hace más que corroborarla.

En una segunda visita, otra vez surge la interrupción. Recorro el excelente Museo de las Intervenciones, en el Distrito Federal, donde se despliega la historia de la voracidad de franceses y estadounidenses. Lo interrumpido, aunque mutilado, nuevamente persistió. También podría pensarse al revés: el Museo, en lugar de dar cuenta del pasado, es como un eco del presente, pero invertido. Primero se escucha la resonancia o desinencia y luego el ataque, análogamente al sonido de la palabra maya “ha”.

En cada museo mexicano recorrido esta posibilidad volvió a insinuarse.

Por la noche, celebrando los 80 años de Blas Galindo, se ejecutan dos obras del homenajeado. La inadecuación entre materiales muy restringidos —y procedimientos armónicos-texturales que enfatizan esa restricción— y esquemas formales de origen germano usados escolásticamente es flagrante. Finalmente, termino agradeciéndole a Galindo la claridad de la lección.

* * *

Tiene razón Julián Orbón cuando dice que “la falta de afinidad de los músicos latinoamericanos con las grandes formas está en un rechazo de nuestro específico ser creador”. Esa incompatibilidad idiosincrásica con organismos o estructuras (o instituciones) cerradas, unidireccionales y relativamente previsibles, a manera de la sonata clásico-romántica derivada de un principio único y unificador, quizás tenga algo que ver con un momento fascinante de la historia de México. Hacia 1519, Moctezuma accede a que los invasores españoles levanten un altar con una cruz y una imagen de la Virgen en un rincón de la pirámide del Templo Mayor, como concesión ante el pedido de Cortés para derrocar a todos los dioses nahuas erigidos en el Templo. El politeísmo, es decir, la repetición del concepto de dios, podía admitir algo tan ajeno como la cruz y una imagen de la Virgen; lo



Eduardo Mata.

inadmisibles era el monoteísmo. Y la sonata es, sin duda, una de las cumbres del pensamiento monoteísta.

El monoteísmo europeo, esa suerte de concentración de la energía en un solo lugar, se vincula con la idea de progreso y desarrollo. Silvestre Revueltas tuvo el talento y la inteligencia no de saber, sino de saber qué sabía. En su música la forma no proviene de modelos aplicados con esfuerzo y mecánicamente sobre materiales que se les resisten. Si aquéllos están presentes son como ecos o sombras, en un sentido casi rulfiano. Desmiente así la afirmación de Eduardo Mata —característica del director de orquesta colonizado por el sinfonismo romántico y el *show business*— de que “nos ha costado muchísimo trabajo a los hispanoamericanos llegar a los estadios superiores del arte musical, *identificados con las grandes formas* (el subrayado es nuestro). No es aventurado afirmar que la falta de dominio artesanal ha frustrado, en nuestros países, la total realización de talentos superiores”.¹

El oficio no consiste en poder imitar modelos “superiores”, sino en lograr la más exacta correspondencia entre intenciones y resultados. Más aún cuando “nuestra herencia es una red de agujeros”.² En cuanto a la “total realización”, no deja de ser una idea pictórica de carrerismo mezquino y oportunista, al estilo del *you-made-it*, que Revueltas repudiaba y que Raúl Scalabrini Ortiz describió con maestría como contraria al hombre de Corrientes y Esmeralda, el que está solo y espera. Ese hombre porteño tiene conciencia de su finitud, de su discontinuidad: “Solamente puede considerarse infalible el que ha olvidado que se muere. Fenecer, no ser eterno, es falta más grande que errar. El europeo juzga como si fuera eterno. El porteño no puede”.³

* * *

Más allá de un muy obvio significado de autoafirmación, la presencia de la repetición en la música latinoamericana quizás pueda escucharse como alusión involuntaria a un estadio previo a la escritura o a la notación. En ese, la falta de un soporte almacenador hace necesaria la utilización de la memoria del músico-intérprete —como en algunas músicas no europeas— para definir los límites y la forma de la obra. De ahí la importancia de la repetición. El simultáneo rechazo a las “grandes formas” puede verse como expresión de esa arcaica desconfianza hacia el soporte-objeto que sustituye a la memoria —libro, partitura— permitiendo un desarrollo; es decir, despegarse del comienzo —sabiéndose seguro de poseer el Todo— y dirigirse, oportunamente, hacia otros lugares unidos por un delgado pero indestructible hilo.

Además, la repetición en la música latinoamericana podría vincularse con la presencia de la muerte en la vida mexicana. El pasado se mezcla con el presente “para reunir el reino de los vivos y de los muertos en una imperceptible franja fronteriza”.⁴

El Hombre que está solo y espera nunca olvida que morirá. Su incredulidad para con las “grandes formas” y las “realizaciones totales” lo lleva a estar ahí, repitiéndose, como encarnación de la música, a la que Stravinski consideraba como el único dominio donde el hombre realiza el presente.

* * *

En una de las tumbas prehispánicas de Zaachila, en el estado de Oaxaca, se ve a un sacerdote sacrificador con un puñal en la mano, máscara de serpiente y el cuerpo cubierto por una caparazón de tortuga. La conjunción del puñal y la tortuga producen una tensión singular. Al volver a la ciudad de Oaxaca escucho en las calles a las Marimbas del Estado. La continua resonancia inarmónica producida por las membranas de los resonadores recuerda cierta música asiática. Cuando me acerco a conversar con el que oficia de coordinador del grupo, su natural modestia y parquedad contrasta abiertamente con el extraordinario virtuosismo desplegado hace un rato. “No tenemos arte. Hacemos las cosas lo mejor que podemos”, dicen los balineses, citados por Cage.

¹ Eduardo Mata, “Discurso de ingreso al Colegio Nacional”, *Pauta* núm. 12, octubre 1984, México, p. 9.

² *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la Conquista. Introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla. México, UNAM. 1971, p. 166. La cita proviene de un “icnocuácatl” (cantar triste) poscortesiano compuesto hacia 1523. La estrofa completa dice: “Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe, / y era nuestra herencia una red de agujeros. / Con los escudos fue su resguardo, / pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad”.

³ Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1991, 17ª edición, p. 67.

⁴ Fabienne Bradu: *Ecós de páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 31.

INTERFERENCIA



EDGAR AGUILAR

Estimado Román Cano, director de Radio Universidad:

El pasado martes 9 de agosto, sucedió algo curioso en el programa Concierto Central de Radio Universidad, que conduce el maestro Storni.

Y fue curioso por varias razones. Yo vivo relativamente cerca de la calle de Clavijero, de modo que conozco la casona un tanto abandonada y hasta fantasmagórica —quizá sea sólo mi apreciación— en donde se ubica Radio Universidad. El martes, alrededor del mediodía, me encontraba trabajando en mi casa. Hay que recordar que el programa Concierto Central se transmite en directo de lunes a viernes de doce a dos de la tarde, y se repite estos mismos días a las diez treinta de la noche, salvo los martes —coincidentemente—, que inicia a las once de la noche. Es, por lo tanto, difícil que me pierda el programa del maestro Storni, ya que si no puedo escucharlo al mediodía, lo oigo diferido por la noche.

Pues bien, el martes, como he dicho, me encontraba en mi casa trabajando (revisando unos textos, para ser más preciso). Cerca de las dos de la tarde empecé a sentir un enorme cansancio (a pesar de las cinco o seis tazas de café que había bebido). Fue entonces cuando recordé el programa del maestro Storni, y me reproché el no haber prendido la radio a las doce en punto, como suelo hacer siempre que estoy en casa, además de que ya estaría por finalizar. Era evidente para mí que si había pasado por alto sintonizar el programa a la hora acostumbrada, se debía precisamente, o en gran medida, al hecho de hallarme absorto en mis papeles. Sin embargo, la terrible fatiga que empecé a experimentar me obligó a levantarme y tomar un breve descanso antes de reanudar mi trabajo.

Tengo un pequeño radio-despertador que es el que escucho cotidianamente, pues recibe muy bien la señal de Radio Universidad. Encendí la radio y me tumbé en un sillón recargable que está junto al aparatito, tratando de concentrarme en la última parte del Concierto Central. Se oían los suaves compases de unos violines melódiosos, pero no logré distinguir al compositor.

El programa del maestro Storni me gusta porque, entre otras cosas, y como él mismo dice, busca difundir música poco escuchada y poco conocida, y por lo tanto nulamente transmitida en los programas de este género, incluso música que no es ejecutada por las propias orquestas en los conciertos en vivo. Y la pieza que escuchaba en ese momento, efectivamente, me resultó irreconocible...

Los violines eran demasiado viejos, la grabación era excesivamente antigua —o yo me sentía viejo—, pero algo extraño empecé a percibir. Incliné mi cuerpo a un lado y hacia delante a modo de oír mejor y giré la perilla del radio-despertador para subir el volumen. Entonces lo que creí escuchar fue algo parecido a lo que todos conocemos como una interferencia. Y digo parecido porque, poniendo toda mi atención en ello, no era propiamente una interferencia en la señal. Era un siniestro ruido que se sucedía a intervalos, como si rasgaran una tela o rayaran frenéticamente un disco, un disco de acetato, desde luego. La señal se iba y venía repentinamente, mientras los violines se me figuraban cada vez más anticuados, confusos, como si los oyera desde muy lejos... El colmo del asunto fue cuando, al término de la última “interferencia” (creo que fueron tres), escuché, para mi asombro y total perplejidad, unas risitas maliciosas y perversas en mi aparato receptor. Me incorporé de un salto y casi pegué el oído a la radio.

Las risitas cesaron súbitamente. Los violines, por su parte, proseguían tocando como si nadie los estuviera tocando (sé que no me explico). Mantenían un ritmo, una melodía, una continuidad, pero curiosamente pensé (tampoco sé por qué pensé esto) que nadie podía *estarlos* tocando. Claro que si uno escucha cualquier disco, el disco toca por sí solo, sin que *nadie* lo toque. Pero lo que quiero decir es que en ese momento daba la impresión de *no haber* intérpretes, sino sólo violines que tocaban a su libre albedrío. De pronto, casi inadvertidamente, como una presencia ajena y al mismo tiempo como si acompañara y armonizara en el interior de la propia sonoridad del compás de violines, alcancé a adivinar una musiquita de piano. Esa música lenta, más bien triste, nostálgica y monótona de las cajas musicales que se suelen obsequiar a los niños para que logren conciliar el sueño. Y al unísono eran los violines sin vida y el fondo lúgubre del piano —aunque un tanto infantil— de la cajita musical lo que yo estaba escuchando...

La música se interrumpió de golpe y la voz templada del maestro Storni hizo su aparición. Pensé sin dudarle que daría una explicación convincente de lo que acababa de suceder. Para mi sorpresa —rayana en la indignación—, únicamente se

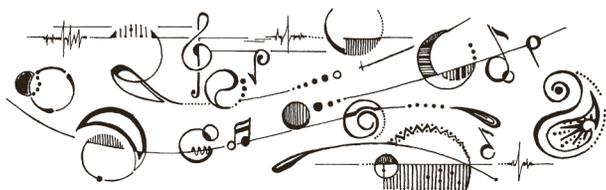
disculpaba por cortar la pieza (algo inusual en él) antes de que ésta finalizara por completo. Lamentaba el hecho de haber dejado inconcluso un cuarteto de Mozart —¡Mozart, ¡imposible!, pensé— en su tercer movimiento, faltando el cuarto y último. La razón que había dado se debía exclusivamente a que el tiempo de su programa estaba por terminar, lo que era más que correcto, pues mi radio-despertador marcaba las catorce horas con un minuto. Acto seguido la radio sonaba como si tal cosa, con su programación habitual, como si nada, absolutamente nada, hubiese ocurrido... ¿Alguien más oyó todo esto o sólo fue fruto de mi imaginación?

Le saluda cordialmente
Un asiduo radioescucha

P.D. Quizá se pregunte por qué no sintonicé el Concierto Central en su repetición por la noche para confirmar lo que le he narrado. Lo intenté, por supuesto, pero justo poco después de la media noche me invadió un enorme cansancio y me quedé profundamente dormido.



DESCUBRIENDO A HENRI DUTILLEUX



CHRISTIAN MORRIS Y MAURICIO BELTRÁN

En 1979, la administración de Radio France comisionó al compositor Henri Dutilleux un concierto para violín y orquesta para celebrar el cumpleaños 60 del gran violinista Isaac Stern. El concierto, que llevaría el título de *L'arbre des songes*, no estuvo listo a tiempo y la radiodifusora tuvo que esperar cinco años más para recibir la partitura terminada. En 1955 habría ocurrido un hecho similar: con motivo de las celebraciones del 75 aniversario de la Boston Symphony Orchestra, Dutilleux aceptó escribir una nueva sinfonía. Ésta fue la primera comisión norteamericana que recibiera el compositor francés. La orquesta no obtuvo la obra terminada para la temporada indicada, 1955-1956, y tuvo que conformarse con estrenarla hasta finales de 1959.

Aun cuando Dutilleux frecuentemente incumplía las fechas de entrega — ¡retrasándose a veces hasta por varios años! —, las comisiones para escribir nuevas obras nunca cesaron. A lo largo de su vida, Dutilleux recibió encargos de organizaciones y personalidades de prestigio mundial, como fueron la Orchestre National de France, New York Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Berliner Philharmoniker, y el director y multimillonario suizo Paul Sacher. Además, varias de las obras de Dutilleux fueron estrenadas por solistas de la talla de Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Anne-Sophie Mutter, René Fleming y Dawn Upshaw; quienes, para poder estrenar una nueva pieza de Dutilleux tuvieron que desarrollar una virtud en particular: la paciencia.

Sumándonos a las celebraciones de este año, con motivo del primer centenario del nacimiento de Henri Dutilleux, hemos decidido escribir el presente artículo con la intención de explorar su vida y su música a partir de algunas preguntas fundamentales: ¿Quién fue Henri Dutilleux? ¿Qué tiene su música que ha atraído la

atención de los músicos más importantes de nuestro tiempo? ¿Por qué su nombre es desconocido para buena parte de la comunidad musical en Latinoamérica?

Henri Paul Julien Dutilleux nació el 22 de enero de 1916 en la ciudad de Angers, al oeste de Francia, en el seno de una familia de músicos y artistas plásticos. Tres años después, la familia se mudó a Douai, y Henri ingresó al conservatorio de ese poblado en 1924. Posteriormente se trasladó a la capital francesa para estudiar en el célebre Conservatoire de Paris. Si bien su maestro de composición, Henri Büsser, no era considerado un compositor de importancia en la escena musical francesa, logró una tenaz labor de motivación en el joven Dutilleux, al exhortarlo a competir lo antes posible en el legendario concurso de composición Prix de Rome. Dutilleux ganó el primer lugar en 1938.



Henri Dutilleux, 1947. Foto de Boris Lipnitzki.

Después de una corta estancia en Italia, Dutilleux regresó a Francia en los albores de la segunda guerra mundial, y realizó trabajos como camillero. Posteriormente se convirtió en miembro del Front National, que era un grupo que simpatizaba con el movimiento de resistencia nacional. En 1942 conoció a la pianista Geneviève Joy, con quien se casó cuatro años después. Inspirado por el asombroso talento de su esposa, y compartiendo con ella un genuino gusto por el modernismo en la música, Dutilleux escribió y le dedicó su Sonata para piano (1947-1948), una obra de dimensiones considerables y a la que el compositor reconocería como su verdadera ópera prima, rechazando así prácticamente todas sus obras anteriores.

A pesar de ser el primer parteaguas en la producción musical de Dutilleux, la Sonata para piano en realidad no marcó una ruptura con sus obras anteriores, sino una continuación e intensificación de los procesos compositivos que el artista había desarrollado hasta ese momento. La ambigüedad en la tonalidad, que ya se hacía evidente en otras obras, ahora es mucho más intensa; y la utilización de elementos octatónicos es desarrollada ahí durante pasajes más extendidos. Si bien la estructura de la sonata se encuentra alineada con moldes tradicionales, también presenta rasgos de las innovaciones que se desarrollarían más adelante durante la carrera del compositor. Por ejemplo, la manipulación del material temático durante toda la sonata y su interés en el recurso de la ‘variación’ comienza a apuntar hacia la técnica de *croissance progressive* (crecimiento progresivo), procedimiento compositivo que se convertiría en uno de los recursos fundamentales de su pensamiento creativo.

Durante la década de 1940, y para lograr sostenerse económicamente, Dutilleux habría de aceptar los trabajos más diversos: desde impartir clases particulares de teoría musical y dirigir coros, hasta desempeñarse como pianista acompañante en la Ópera de París y realizar arreglos para bares y centros nocturnos. Esto último, por cierto, desarrollaría en Dutilleux un genuino gusto por el jazz norteamericano. Tomando en cuenta lo ocupado que se encontraba realizando todas esas actividades, es sorprendente que Dutilleux produjera una considerable cantidad de obras durante estos años. Además de varias piezas vocales, Dutilleux escribió música para teatro y cine; y a pesar de que en la actualidad muchos de estos trabajos han quedado en el olvido, podemos reconocer que esas obras muestran gran inventiva y un perfecto dominio de la técnica compositiva. En esa misma época, Dutilleux también escribió algunas piezas que siguen siendo muy conocidas y aplaudidas, entre ellas, su *Sarabande et cortège* para fagot y piano, y su Sonatina para flauta y piano, ambas diseñadas como piezas de examen instrumental para el Conservatorio de París.

Si bien estas primeras obras reflejan una excelente manufactura, en realidad carecen de originalidad. El lenguaje armónico, la forma y estructura, y hasta la figuración melódica, evocan la música de Ravel, Fauré y Debussy; y en algunos



Witold Lutoslawski, 1968. Foto de Irena Jarosinska.

casos, también reflejan el estilo de *diversissement* del grupo de Les Six. Muchos años después, y en relación a este periodo y a la necesidad de encontrar una verdadera voz propia, Dutilleux declararía ‘il faut tuer le père’ (hay que matar al padre), expresando así su determinación por romper la dependencia que había tenido con sus antepasados franceses. Comenzaba así un periodo de exploración, en el que enfocaría su atención hacia la música de otros compositores del siglo XX, sobre todo extranjeros.

Los años de la posguerra constituyen una época de intenso descubrimiento para muchos músicos en Francia, especialmente por la influencia del compositor y teórico musical René Leibowitz, quien introdujera a ese país la música de la Segunda Escuela

Vienes. Aunque Dutilleux nunca se convirtió en un compositor serialista, algunas de sus obras muestran en menor o mayor grado la influencia de este sistema de composición. Otra importante influencia en su música proviene de Witold Lutosławski, a quien Dutilleux conoció durante la visita del compositor polaco a París en 1946. Los puntos de encuentro son evidentes, por ejemplo, en la necesidad de ambos compositores por evitar la discontinuidad entre los movimientos de una obra, en la gran flexibilidad de los ritmos que utilizaban, y en su interés por desarrollar una armonía más avanzada (como puede verse reflejado en la utilización de acordes de doce notas). Además, se puede encontrar en la música de Lutosławski una forma de desarrollo musical similar al ‘crecimiento progresivo’ de Dutilleux, aunque es muy probable que Dutilleux hubiese descubierto este método en forma independiente.

Dutilleux mostró también un interés especial por las obras del compositor húngaro Béla Bartók. Analizando su música, aprendió nuevos métodos de organización musical, como son las estructuras simétricas de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) y de la *Cantata profana* (1930). También se sintió identificado con la tranquilidad misteriosa y evocativa de la ‘música nocturna’ de Bartók, y desarrolló un concepto similar que encontraremos repetidamente en muchas de sus obras, particularmente en su cuarteto para cuerdas *Ainsi la nuit* (1973-1974).

En la música del periodo maduro de Dutilleux, se identifica la utilización constante y reiterativa de una nota específica (*pitch class*), y que utiliza el compositor a manera de faro de luz para ayudar al escucha a no desorientarse en el transcurrir

de la pieza a causa de un lenguaje armónico sumamente complejo y de ritmos en constante transformación. Esta nota ‘pivote’ puede manifestarse también como un sonido al que una idea melódica recurre constantemente. Tal es el caso del inicio de su obra orquestal *Métaboles* (1959-1964), en la que gestos melódicos muy breves presentan la nota Mi, y la reiteran de manera muy insistente. Este recurso puede tener un antecedente en Debussy, pero tal vez se puede relacionar de manera más significativa con las melodías ‘circulares’ de Igor Stravinski, que también giran alrededor de un sonido principal. Pensemos en obras como *La Consagración de la Primavera*, *Renard*, o *Les Noces*.



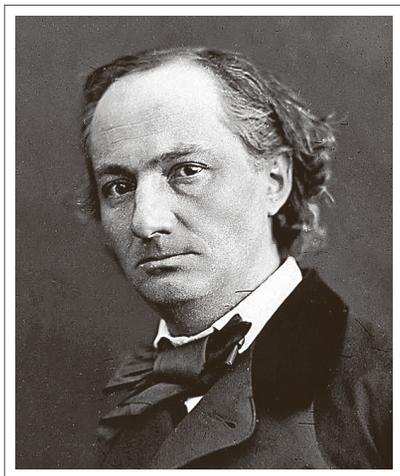
Béla Bartók.

Además de la música, Dutilleux tuvo otras dos grandes pasiones en su vida: la pintura y la literatura. Su tatarabuelo paterno, Joseph-Constant Dutilleux, fue un importante pintor y litógrafo, y amigo cercano del célebre Eugène Delacroix. Henri Dutilleux recurrió varias veces al arte visual como fuente de inspiración para sus composiciones. Tal es el caso de *Timbres, espace, mouvement* (1976-1978), que fue producto de la reflexión que hiciera el compositor sobre el famoso cuadro de Van Gogh, *La noche estrellada*. Muchos años después, Dutilleux escribió *Correspondances* (2002-04), una obra para soprano y orquesta con textos de poemas y cartas escritos por diversos artistas. En el último movimiento, titulado *De Vincent à Théo...*, Dutilleux musicaliza algunas frases contenidas en una carta que escribió Vincent Van Gogh a su hermano Theo: “Tengo una gran necesidad de religión, así que me salgo en la noche a pintar las estrellas...”. Dutilleux también encontraría inspiración en el tríptico de Gauguin, *D’ou venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* (¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?), para resolver el conflicto en el que se encontraba tratando de crear un final adecuado para su Segunda Sinfonía. Dutilleux insinúa la expectativa de resolución al acorde de Do sostenido mayor, pero lo sustituye con un acorde disonante que da la sensación de que la sinfonía termina con una pregunta.

El apasionado interés de Dutilleux por la literatura dio como resultado la creación de varias obras vocales, muchas de las cuales pertenecen a su periodo compositivo temprano. Una de sus primeras obras grabadas, *La Fleur* (1929), es una musicalización de un poema de Charles-Hubert Millevoye. Entre 1936 y 1938 escribió

tres cantatas —*Gisèle, La belle et la bête*, y *L'anneau du roi*—, específicamente para el Prix de Rome. Posteriormente, durante la década de 1940, Dutilleux compuso un buen número de canciones; de éstas, debemos destacar *La geôle* (1944), los *Trois Sonnets de Jean Cassou* (1944) y la *Chanson de la déportée* (1945). Si bien el propio Dutilleux más adelante rechazó casi todas estas obras, muchas de ellas muestran a un compositor con una gran maestría técnica y expresiva, capaz de lograr un amplísimo espectro de emociones dramáticas. La poca música vocal que escribiera Dutilleux después de este periodo —la canción *San Francisco Night* (1963); el fragmento de tres compases para soprano y ensamble instrumental, *Homage à Nadia Boulanger* (1967); y *The Shadows of Time* (1995), obra orquestal que incluye tres voces de niños al unísono— haría que en los últimos años de su vida, el compositor buscara compensar esta carencia de obras vocales en su catálogo. Así entonces, Dutilleux nos regalaría dos nuevas obras maestras: *Correspondances* y *Le temps l'horloge* (2006-9), estrenadas por las renombradas sopranos Dawn Upshaw y Renée Fleming, respectivamente.

A inicios de los años sesenta, y a raíz de un encargo que recibió Dutilleux para conmemorar el primer centenario de la muerte de Charles Baudelaire, el compositor encontró en las obras del poeta simbolista una incansable fuente de inspiración, lo que se puede apreciar de forma muy particular en sus dos conciertos. La musicóloga especialista en Dutilleux, Caroline Potter, ha hecho notar que el título poético del concierto para violín y orquesta, *L'arbre des songes* [El árbol de los sueños, 1979-1985], pudiera provenir de una de las frases del poema en prosa de Baudelaire, *Les projets*: “et la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique” (y, por la noche, para servir de acompañamiento a mis sueños, el canto lastimero de unos árboles musicales). Y en su concierto para cello y orquesta, *Tout un monde lointain...*, comisionado por Rostropovich en 1967, Dutilleux decide manifestar abiertamente su afinidad con Baudelaire, agregando un epígrafe que precede cada uno de los cinco movimientos de la obra. Los títulos de los movimientos también tienen relación con cada uno de los poemas de los que provienen los epígrafes. Para el 3er movimiento, por ejemplo, Dutilleux toma como referencia el poema *La Chevelure* (La cabellera), publicado por Baudelaire en 1861. El título del movimiento, *Houles*, proviene del fragmento “Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!” (Fuertes trenzas, ¡sed la ola que me arrebata!). Y, para el epígrafe, Dutilleux utiliza el fragmento inmediatamente posterior: “Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts” (Tú contienes, mar de ébano, un deslumbrante sueño / De velas, de remeros, de llamas y de mástiles). La música de este movimiento es tempestuosa y por momentos violenta, reflejando así las imágenes marítimas y pasionales provocadas por las palabras del poeta.



Charles Baudelaire, 1859. Foto de Nadar.

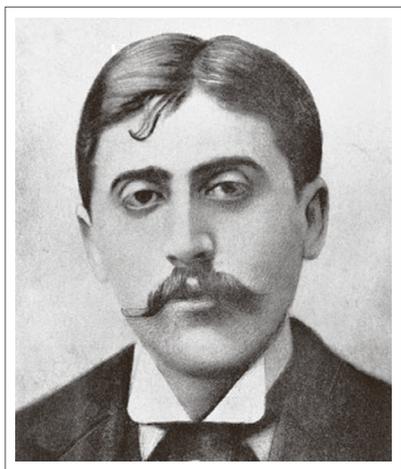
Además de Baudelaire, Marcel Proust también se convirtió en inspiración fundamental para Dutilleux. Las nociones de Proust acerca del tiempo y la memoria, desarrolladas particularmente en su obra máxima *En busca del tiempo perdido*, estimularon la imaginación y creatividad del compositor, y lo llevaron a explorar los intrincados juegos que logran en contubernio la música, el tiempo, y la memoria. En este contexto, el concepto de variación adquiere en Dutilleux una relevancia muy particular. Desde que escribiera su Sonata para piano, y a lo largo de toda su vida creativa posterior, el concepto de variar o transformar los motivos y temas de manera orgánica formó parte fundamental de su proceso composicional.

Pero es a partir de su Primera Sinfonía (1950-1951), que Dutilleux comienza a utilizar un proceso derivado de la variación —pero mucho más sutil y complejo— al que posteriormente llamaría ‘crecimiento progresivo’. A diferencia de una obra cíclica típica del siglo XIX, en la que el tema se expone en forma definida desde el inicio, reapareciendo subsecuentemente en distintas secciones o movimientos, las nuevas obras de Dutilleux comenzarían con pequeñas células motívicas o esbozos temáticos poco definidos, que reaparecen, crecen y se transforman, de acuerdo al devenir evolutivo de la pieza misma. En palabras del británico Kenneth Hesketh, uno de los pupilos de Dutilleux en los veranos de Tanglewood, el proceso del crecimiento progresivo “puede compararse a una forma de meiosis, en la que el núcleo de una célula se divide, transfiriendo así una porción de la célula original pero sin resultar en una duplicación exacta”.

El proceso se muestra con total plenitud en su Sinfonía No. 2, *Le Double* (1955-1959). La obra comienza con ideas muy pequeñas: una figura simple en los timbales, una escala octatónica en el clarinete, y algunos acordes misteriosos en las cuerdas. Poco a poco estos elementos se van desarrollando hasta convertirse en ideas temáticas más concretas y reconocibles. Su técnica da como resultado un discurso musical de gran sutileza en el que cada idea se enlaza con otras en las formas más variadas y, aunque a veces no es fácil identificar los verdaderos temas, la obra en sí adquiere un impresionante nivel de cohesión orgánica. Por medio de su proceso de crecimiento progresivo, Dutilleux incita al escucha a encontrar las interconexiones entre los eventos motívicos que acaba de escuchar con aquellos que ha escuchado antes.

Muy probablemente, estos vínculos entre las distintas manifestaciones de un motivo a lo largo del tiempo musical se reflejarán en la mente del escucha de una manera inconsciente, es decir, a través de la ‘memoria involuntaria’, que es uno de los conceptos más desarrollados por Proust en su novela.

Si bien hemos analizado aquí las influencias más significativas que contribuyeron a formar su pensamiento y técnica compositiva, debemos señalar que desde finales de los años cuarenta Dutilleux no descansó hasta encontrar una voz auténtica, contemporánea e individual. Supo apropiarse y transformar cada aspecto que influyó en su música de acuerdo a sus propios ideales estéticos, y es por esto que, a partir de su



Marcel Proust.

Segunda Sinfonía, las obras de Dutilleux resultan sumamente originales y reflejan una visión progresista e innovadora, pero, sin embargo, mantienen un puente con los cimientos sobre los que descansa la gran tradición musical de sus antecesores.

Cronológicamente, Dutilleux se sitúa entre los dos grandes monstruos de la música *avant-garde* francesa: Olivier Messiaen (1908-1992) y Pierre Boulez (1925-2016). Sin embargo, Dutilleux se mantendría alejado de las inclinaciones estéticas de estos compositores y de sus seguidores, evitando alinearse con alguna corriente o escuela de composición específica. Si bien esta actitud lo impulsó a desarrollar su propio y original estilo, también le acarreó dificultades para ver programada su música en aquellos espacios parisinos dedicados a difundir la música nueva. En la Francia de la década de 1950, Boulez se había convertido en líder del movimiento musical vanguardista y promotor de los nuevos compositores. Él decidía qué obras habrían de ser incluidas en los conciertos de sus *Domaine musical* y cuáles no. Puesto que la música de Dutilleux no le parecía lo suficientemente vanguardista, o más en específico, serialista, Boulez decidió ignorarlo.

No obstante lo anterior, el gran talento de Dutilleux fue ampliamente reconocido desde el estreno de su Primera Sinfonía, en junio de 1951. La *premier* fue transmitida por la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), por lo que su reputación trascendió las fronteras de su país. El director artístico de la Orquesta Sinfónica de Boston, Charles Münch, atesoró la sinfonía de Dutilleux como una verdadera obra maestra y la dirigió en varias ciudades de los Estados Unidos. Como consecuencia de este afortunado encuentro, en 1955 la Fundación Koussevitzky decidió comisionar



Henri
Dutilleux.
Foto Guy
Vivien.

a Dutilleux el primero de muchos encargos que recibió el compositor por parte de organizaciones estadounidenses y que se verían cristalizados en nuevas joyas musicales, entre ellas están: *Métaboles* (comisionada por la Cleveland Orchestra), el cuarteto de cuerdas *Ainsi la nuit* (comisionado también por la Fundación Koussevitzky), *Timbres, espace, mouvement* (comisionada por Mstislav Rostropovich para la *National Symphony Orchestra*, Washington) y *The Shadows of Time* (comisionada por Seiji Ozawa y la Boston Symphony Orchestra).

Dutilleux también recibió comisiones importantes de su propio país, así como de otras naciones europeas. Además de obras ya mencionadas en el presente texto, podemos señalar las siguientes: el ballet *Le Loup* (comisionado por Roland Petit), *Trois strophes sur le nom de Sacher*, para violoncello solo (también comisionada por Mstislav Rostropovich), *Mystère de l'instant*, para cuerdas, cimbalom y percusiones (comisionada por Paul Sacher), y *Sur le même accord (Nocturne)*, para violín y orquesta (comisionado por la London Philharmonic Orchestra para la violinista Anne-Sophie Mutter).

Dutilleux ha sido galardonado internacionalmente con varios de los más importantes reconocimientos. Además del Prix de Rome, que ganara en 1938, podemos mencionar también el premio del International Rostrum of Composers (1955), la Grand-Croix de la Légion d'honneur (2004), el Ernst von Siemens Music Prize (2005), el MIDEM Lifetime Achievement Award-Cannes (2007), la Gold Medal of the Royal Philharmonic Society (2008), y el Kravis Prize for New Music (2011). Y este año, con motivo de las celebraciones por su cumpleaños número 100, distintas organizaciones musicales del mundo han programado series de conciertos, conferencias, y otros eventos conmemorativos.

Después de todo lo anterior, puede resultar hasta enigmático, entonces, que su música sea relativamente desconocida en México y el resto de Latinoamérica. Sin embargo, las razones pueden recaer en cuatro factores. Uno: su catálogo comprende solo un puñado de obras. Dutilleux componía con extremo cuidado y con el más alto rigor artístico. Antes de iniciar una nueva obra, estudiaba en forma exhaustiva el repertorio preexistente, particularmente el creado por otros compositores del siglo XX. Sus hábitos como creador, aunado al más riguroso sentido de autocritica, se traducen por lo tanto en una cantidad bastante restringida de obras. Dos: a pesar de mantenerse activo en la escena musical francesa, Dutilleux fue siempre una persona reservada. Impartió clases de composición sólo durante pequeños periodos de tiempo, y no le interesó crear un séquito de pupilos seguidores que proclamaran su obra. Tres: a lo largo de su vida, Dutilleux se propuso conquistar y mantener su individualidad artística, por lo que siempre evitó formar parte de grupos en los que sus integrantes siguieran estéticas musicales comunes. Cuatro: sus obras más representativas, casi todas orquestales, requieren del más alto nivel técnico e interpretativo. Las partes solistas de sus conciertos son altamente virtuosísticas; y varios pasajes orquestales demandan gran velocidad y una rigurosa precisión de ensamble. Esto hace que el repertorio de Dutilleux sea inaccesible para la gran mayoría de nuestras orquestas, excepto las más consolidadas.

En esta época de fácil acceso a la información, sin embargo, todos podemos disfrutar de las obras de este gran compositor francés, en las que se funden los colores musicales, las armonías, y los ritmos más llamativos y sugerentes, con el rigor formal y las interconexiones temático-motívicas más intrincadas; obras que hacen de Dutilleux uno de los pocos compositores de la historia musical reciente que más efectivamente logra atraer la atención del escucha y crear en éste un verdadero regocijo intelectual, sensual y emocional.

¡Feliz cumpleaños número 100, *maître* Dutilleux!*

* Dutilleux murió el 22 de mayo de 2013.

de armónicos que nadie escucha ya,
pero que ahí están.

Los musicólogos dicen que la coda tiene forma de

S

De esa ese que es una línea recta
seducida por la luna y la gravedad.

Y que quizá también sea un acordeón consonante
que ignora por qué no es vocal.

Pero los sabedores en la materia
(lingüistas, doctores en letras,
filósofos y demás fauna académica)
dicen que no,
que eso que decimos que es una ese no lo es;

que si algo es, disen,
es una jota que se tuerce sobre sí misma;
un anzuelo para la melancolía.

Pero tú y yo sabemos que es un gato montaraz
dirigiendo con su cola a contraluz,
sinfonías de polvo y sombra.

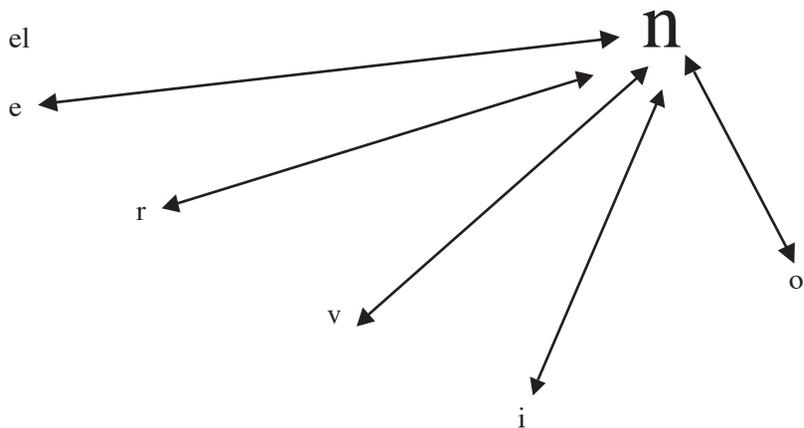
III

Sólo, creo,
que las codas de Sibelius tienen un gran defecto,
su *inacavabebidad*...

Y uno va por la vida
con sus últimos compases enroscados en la oreja
habitando el oído:

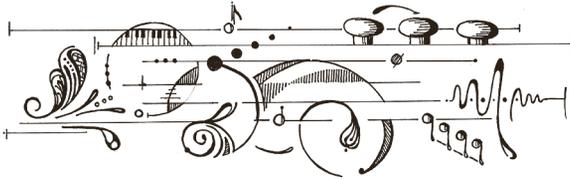
	murmur	
		ándole,
	murmur	
ándolo,		
	murmur	
		ándonos,
	murmur	
ándose,		
columpiándose como una arracada de pirata ebrio, en busca de su gran tesoro <i>malhabido</i> :		
	la lágrima y su latido.	

Celebro este vituperio a la coda;
vendetta por la vida,
por sus ecos,
y por lo único importante que nos queda:
el nervio
el nervio
el nervio



que,
Jean Sibelius sabía,
que aun ya siendo piedra y mineral,
siempre permanecerá encendido.

LA MÚSICA VISUAL Y OTRAS MIRADAS



MIRIAM MABEL MARTÍNEZ

Ver y palpar la música es una fantasía que ha despertado la curiosidad humana para interpretar, también, el mundo. Este sonido interior ha forjado aventuras plásticas de distintas dimensiones... unas con volumen, otras bidimensionales, que propician la experimentación de texturas y materiales: desde el barro hasta el metal pasando por el óleo, el acrílico, la serigrafía, la fotografía o el carbón. Dibujar la música, trazar la anatomía de las notas, son danzas sobre el pentagrama que plantean otras preguntas, además de cuestionamientos formales (uso de la luz, técnicas, soportes...). ¿Cómo se ha vivido esta experiencia sonora-visual en distintas culturas y en distintos tiempos? ¿Cómo el hombre ha experimentado el sonido en el cuerpo, en la imaginación y en la construcción de identidades? Parte de esa narración fue el hilo conductor de la muestra *El arte de la música*, que se presentó este año en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

El guión curatorial de esta muestra, integrada por 124 piezas, se trabajó en colaboración con el San Diego Museum of Art, y fue una variación de la exhibida en California, la cual presentó 220 obras. A su versión mexicana, más breve, se le añadieron guiños locales que dialogan con las perspectivas de Picasso, John Cage, Vasili Kandinski, Edgar Degas y Alexander Calder, entre otros. La intención era explorar un tema a través de distintas miradas. ¿Cómo concebía el movimiento Matisse? ¿Qué implicaba el tiempo sonoro para los mayas? ¿Cómo se han reinventado los mitos de Orfeo y Eurídice, las visiones de Apolo, Atenea o Marsias a lo largo de la historia? Esta exposición fue una lectura de ese eco en nuestra cotidianidad. Las piezas seleccionadas sintetizan las formas en que las artes visuales han aprehendido el hecho musical no sólo como instante sonoro, sino como pensamiento en proceso



Jean-Baptiste-Camille Corot. *Orfeo conduce a Euridice fuera del inframundo*, 1861.

y sumado a la vivencia del *ethos*. En este sentido, el espectador no se topa con el autor y la obra exaltados; aquí el tema es el protagonista. El discurso propone un acercamiento narrativo desde distintos visores: el estético, el psicológico, el antropológico, el social... que sirven de base para observar el hecho artístico en sí.

Escuchar la mirada

Resulta atractivo mirar obras como *La contienda musical entre Apolo y Marsias* (1750), de Gaspare Diziani, cuya propuesta trasciende el tema: más allá del reto, su uso de la luz celebra el triunfo de Apolo y plantea las búsquedas formales de este artista italiano que hace del color un acto dramático. De eso trata la escena: de color y dibujo. Si la música se hace presente, no es simplemente en la recuperación de lo clásico. La sonoridad de este óleo se aleja del duelo entre Apolo y Marsias: está en la línea abierta que da movimiento a la pintura, planteando una musicalidad de la imagen. Los juegos de luces y sombras establecen planos

que van creando un ritmo más denso, como si fueran notas graves, mientras que *Orfeo guía a Eurídice fuera del inframundo* (1861), de Jean-Baptiste-Camille Corot, nos hace reflexionar sobre los motivos que detonan la música. No se trata de las “musas” rondando al artista, sino de cómo éste interpreta los mitos clásicos que han determinado la mirada.

Por la naturaleza de la exposición, algunos de esos cuadros responderían a líneas argumentales definidas intentando sólo ilustrar la premisa. Ésa es una lectura, pero las obras no están ahí sólo para explicar, sino también para narrar lo que antecede al sonido. Al mirar también hay que escuchar el silencio. Estos blancos sonoros son necesarios para enfocar la mirada del espectador en la obra, la cual corría el riesgo de perderse ante la cantidad de información explícita en el discurso curatorial, que pareciera, de pronto, más una lección de historia del arte que una invitación a la contemplación. Pero hay que escuchar a la mirada y centrarse en los sentidos.



John William Godward, *La musa Erato y su lira*, 1895.

El arte de la música se dividió en tres módulos: Motivos musicales, Música social y Formas musicales que, sin seguir una línea del tiempo, respondían más a un entendimiento histórico, mitológico, antropológico y artístico. Lo importante — parece — era desmenuzar esta relación-diálogo, más que la experiencia sonora a través de las cualidades visuales. Esta estructura, si bien distractora, también resultó una alternativa eficaz para introducir al público en general, sobre todo a los jóvenes, a un espacio en el que los sentidos se amalgaman, evocando los mitos griegos, llamando a los dioses mesoamericanos, retomando el concepto de arte total de Richard Wagner y deconstruyendo temáticamente cómo a lo largo de la historia de la humanidad la música ha sido un motor creativo que concretiza en el sonido, pero también sentimientos, arrebatos, traiciones, locuras, amores... pasiones que generan historias sintetizadas en notas y con reverberación en el tiempo.

Al recorrer la muestra había que tener cuidado de no caer bajo el influjo del cariz pedagógico, que podía neutralizar las piezas, desviándonos de la imagen y anteponiendo el tema sobre la forma (cuando el tema debería ser el pretexto para admirar la forma); y, entonces sí, contemplar las cualidades musicales presentes en el hacer plástico. Si el visitante lograba distinguir en lo formal el espíritu del artista, comprendería el tiempo de la obra y, por ende, su aportación conceptual.

Las obras exhibidas no hablaban de música solamente: nos ponían frente al acto de pintar — de crear — con sentido musical. En *La musa Erato y su lira* (1895), del inglés John William Godward, la acción se antepone al estilo neoclasicista. Acción que sucede en cámara lenta y se siente en la minuciosidad del detalle que hace que el espectador vea moverse a la musa. La precisión del pincel exalta su interés por la belleza activa. Aquí la protagonista está viviendo la música.

Espiritualidad, rito y comunidad

El reto de esta exhibición era atrapar al visitante desde la mirada. Enfocarlo en la obra sin que dejara de pensar en las implicaciones filosóficas e históricas de lo que mira. Se trataba de despertar el *ethos*. Llamar a las musas para ver también los avances y soluciones a problemáticas formales que corren paralelas con las curiosidades temáticas. En la primera parte, el discurso histórico predominaba; la intensidad de los mitos griegos y la cosmovisión mesoamericana son demasiado poderosos; por fortuna, la vitalidad plástica de las piezas arqueológicas invitaban a reflexionar sobre la musicalidad del material más allá de la actividad social de los antiguos pobladores. La textura de estos objetos expresa sonoridad; la flauta maya, por ejemplo, resulta ser la misma representación del viento. Queda claro que en el mundo prehispánico sonido, ritmo e imagen se fusionan en una unidad;



Graciela Iturbide, *Mujer con grabadora*, 1979.

además abrían el diálogo con obras más contemporáneas como el cuadro *Huichol*, de Diego Rivera, o *Interior con piano*, de Agustín Lazo.

La museografía hacía guiños de una época a otra creando un acorde que marcaba el ritmo de la exposición. Paralelo al discurso visual corría uno sonoro. Algunas obras contaban con una nota al pie, un *soundtrack* que marcaba otra narrativa que el espectador elegía escuchar para armar puentes entre vista y oído. Pero la diversión empezaba al pasar a la siguiente sala. El guión curatorial aceleraba la narración. Si bien la primera división planteaba la tesis, en los dos siguientes núcleos temáticos el visitante ya perseguía con la mirada las premisas, acercándose a las piezas de una forma más lúdica y contemplándolas por lo que son y por lo que suenan. Aunque seguía el enfoque didáctico, en el bloque “La música social” el espectador hacía tierra. Las obras le hablaban de tú, había una identificación con las escenas. Los dioses se han ido y nos han dejado solos con nuestros sentidos y rituales. La música toma al cuerpo y se hace voz e instrumento, como se observa en la bellísima fotografía de Juan Rulfo, *Instrumentos musicales*, y en la emotiva *Mujer con grabadora* de Graciela Iturbide, ambas evidencian la naturalidad del hecho musical y captan esa relación movimiento-



Antonio Ruiz "El Corcito", *La soprano*, 1949.

taban la visión individual del autor con las emociones colectivas como el teatro y el cabaret, celebraciones del cuerpo en movimiento que se convierte en danza que es, al fin y al cabo, la forma en que el cuerpo interpreta la música, como en los carteles de Henri Toulouse-Lautrec. O en obras como *La soprano*, de El Corcito, quien con mucho sentido del humor logra captar la vitalidad sonora de la cultura popular mexicana. Es tan potente el trabajo de este artista que por un instante olvidábamos de qué iba la muestra y viajábamos al mundo irónico de este autor cuyo nombre verdadero era Antonio Ruiz, y que bien merece una retrospectiva.

La música visible

Poco a poco, el espectador iba sintiendo el concepto de altura musical de una pieza a otra. Los cuadros se transformaban en notas, unas más graves que otras, que escribían una partitura donde se hacían visibles las cualidades de la música. El espectador alcanzaba también la duración, la intensidad y el timbre en los gestos y trazos, que remitían a las investigaciones y experimentos formales en las que los colores bailan o las líneas van desapareciendo hasta convertirse en conceptos... Son las formas musicales. En esta tercera sección se abordaba de manera explícita cómo los creadores han trasladado el lenguaje musical al pictórico y medios más alternativos. Estas piezas concretizan, en un sentido, la idea de arte global de Richard

música-cuerpo. Más que hedonismo, lo que está explícito es la musicalidad corporal. Una energía presente en las fiestas, como el rito de la boda en las culturas india y mexicana, o las fiestas religiosas como en el cuadro *Kermese de la aldea* (1650) de David Teniers y, sobre todo, *La procesión italiana* (1913-1925) de John Sloan. En *Allegoría de la fidelidad marital* (1633), de Jan Miense Moledaer, cada personaje tiene una función y está diciendo algo: la mujer del centro canta y sostiene una partitura, su gesto marca el ritmo; el resto lo sabe y la observa dirigir al hombre que toca, su marido, haciendo una metáfora de la fidelidad sonora con la armonía marital.

Al seguir el recorrido se observaba el vínculo entre música y espiritualidad, entre rito y comunidad. Las obras fluían, conectaban



Henri Matisse, de la serie *Jazz*, 1947.

Wagner, pero también abrazan las visiones románticas como la de Friedrich Schiller y Goethe, eco presente en *La Sonata* (1893) de Childe Hassam.

En este último núcleo temático, el visitante veía la música: como en la escultura *Homenaje a Yves Klein* de Arman, que deviene de estudios como los de Vasili Kandinski. *Motivo de improvisación 25* y *Mundo pequeño* (1922), como la mayoría del trabajo del artista ruso, son la experiencia táctil, visual y sonora de su texto *De lo espiritual en el arte*, el cual se convirtió en un punto de fuga para otros creadores que encontraron en sus palabras el camino de sus colores, como las búsquedas volumétricas de los móviles de Alexander Calder, o en una conversación con sus antecesores como Robert Delaunay (*Ritmo 3*, 1953) y Kupka (*Espacio azul*, 1912) entre sus contemporáneos.

Sin embargo, uno de los regocijos de esta muestra, que incluía obra de 50 colecciones (21 internacionales), era el acercamiento a la sonoridad visual de artistas mexicanos. En *Las bailarinas* de José Clemente Orozco el dibujo exalta la energía de la danza, y esta misma expresividad está presente en *La fiesta de los instrumentos*. El ánimo seguía subiendo al ver *El fonógrafo* de Rufino Tamayo y *El artista* de Ricardo Martínez, un óleo sobre tela donde el blanco y el verde se fusionan diluyendo las formas, y uno va sintiendo cómo la música se integra



Agustín Lazo, *Interior con piano*, 1926.

al cuerpo; mientras que *En tono mayor*, de Carlos Mérida, escuchamos la gravedad de su trazo.

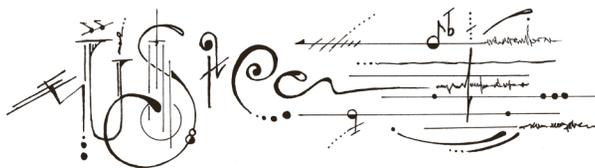
Con el *ethos* exaltado, uno quería ver más. Más de los carteles de la contracultura y de la cultura del rock de Rick Griffin; más de las portadas de discos como las de Victor Mocosso (The Doors) y Wes Wilson (Jefferson Airplane). Más de la perspectiva de John Cage, quien llevará la visualidad a la música inspirando a los conceptualistas. En la recta final de la exposición, cuando apenas nos sumábamos a la danza de la contemplación, entendíamos que la finalidad de *El arte de la música* era aguzar el oído y la vista para así plantear otras rutas sonoras que conectan con la poesía concreta y el arte sonoro, por mencionar sólo dos.

Aunque había referencias y guiños, quedaban ganas de ver ejemplos de otros artistas como Piet Mondrian, Erick Satie, del grupo Fluxus y de mexicanos como Manuel Rocha Iturbide.

Y con la música en el cuerpo nos llevábamos el *soundtrack* visual de *El arte de la música*, perpetuando el ritual iniciado en la primera sala y que en nuestra imaginación fusionaba sonido e imagen en una misma travesía. Nos quedamos con ganas de más, pero esta breve narración de las coincidencias en ritmo, textura, movimiento, silencios, armonías, intensidades, duración, timbres y alturas de los universos visual y sonoro, nos recuerda que música y arte son un viaje en el tiempo.

Si bien este tipo de exposiciones temáticas —que son ya la pauta de la museología posmoderna que prefiere contar cuentos antes que narrar cronologías— nos centran más en el tema que en las obras, también son una provocación. Con los sentidos alterados salimos para, literalmente, llevarnos la música a otra parte.

LA MÚSICA DE *DENUDATIO PERFECTA*



SERGIO RAMÍREZ CÁRDENAS

Escribo este texto escuchando el disco *Denudatio perfecta*, creación musical sobre la obra plástica de Sandra Pani. Interpretación del Ensamble CEPROMUSIC de la música de nueve compositores, nacidos en cuatro décadas distintas, partiendo de 1943 y terminando con el más joven en 1978.

Inicia mi escucha con *L'oeuvre du temps*, de Jorge Torres Sáenz y con ella el tránsito de imágenes sonoras, siempre abiertas al tratamiento interpretativo del ensamble, con las que hemos de recorrer fibras internas, cuerpos, colores y texturas de la factura plástica de la artista.

El Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea (CEPROMUSIC) se crea en octubre de 2012 como un espacio de creación, experimentación y difusión de la música nueva en una colaboración entre el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Desde la primera audición para seleccionar a sus integrantes, realizada por Federico Ibarra, Arón Bitrán y José Luis Castillo, se establecieron parámetros muy altos para los instrumentistas que aspiraban a ser parte de este proyecto. Esa decisión no tuvo que ver con otra cosa más que con la necesidad de contar con un ensamble capaz de enfrentar los retos que exige la ejecución musical contemporánea en cuanto a solvencia técnica, imaginación, capacidad de improvisación y versatilidad estilística.

Todo ello y más seguimos escuchando en el segundo *track*, ahora de Víctor Ibarra, el más joven de los compositores convocados para esta colaboración creativa. Movimiento desde los colores más oscuros hasta los brillantísimos sobreagudos, con crescendos y disminuidos que oscilan desde *fffff* hasta *ppppp* y texturas que aprovechan la variedad de golpes e intensidades de arco que permiten los instrumentos de cuerda.



No es común encontrar obras contemporáneas, ya sea mexicanas o de autores de otros países, en la programación regular de las orquestas de nuestro país. Su ejecución se constreñía a algunos ensambles y músicos independientes y, por supuesto, al Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez que organiza el INBA en colaboración con diversas instituciones, una vez al año. Esta escasa programación de la música contemporánea en las agrupaciones estables es un tema que puede contener una larga discusión, pero me limito a decir que

una de las razones para que esto suceda es la dificultad interpretativa producto de la evolución de los lenguajes musicales. Esto ha demandado, en muchos casos, una especialización para la correcta y cabal lectura de las obras contemporáneas, sobre todo de aquellas que dejan una puerta abierta a la creatividad de los propios ejecutantes.

Escuchando la tercera obra del disco, una composición de Alejandro Romero, confirmo mis reflexiones. Deslizándose o, mejor dicho, “desglissándose” por el largo diapasón del ensamble, encuentra los contrastes cromáticos, visualmente hablando, que relacionan música y obra plástica en esta invaluable colaboración.

Otro factor derivado de lo mismo es el tiempo de montaje de las obras: no toda la literatura musical es apta para montarse con tres, cuatro o cinco ensayos, que son los que realiza una orquesta sinfónica. Es necesario profundizar en los lenguajes y traducirlos en recursos técnicos instrumentales para su ejecución.

Al escuchar *Bocetos para una rama (de Sandra)* de Mario Lavista, cuarta en el orden, recuerdo que él mismo ha explorado permanentemente las nuevas técnicas de ejecución instrumental. Encuentro en esta pieza un poco del reposo que puede procurarnos la elaboración de bocetos, reposo no exento de pequeñas obsesiones, figuradas, por ejemplo, con la repetición de notas y acordes o con la insistencia en ciertos intervalos —como el de tercera menor al final de la pieza.

La creación del CEPRMUSIC responde a una necesidad, sí de especialización, pero sobre todo de enfoque en la música nueva. Como sucede con muchos aspectos de la música de nuestros días, la exploración y la experimentación que implica el proceso creativo no es exclusiva del compositor, sino que traslada una parte de ella al intérprete, de ahí que hoy preferimos llamarlo “creador escénico” o “creador sonoro”.

Si escuchamos la quinta pieza de esta colección, obra de José Luis Hurtado, esto nos queda claro: la composición tiene continuidad en la ejecución de la obra,



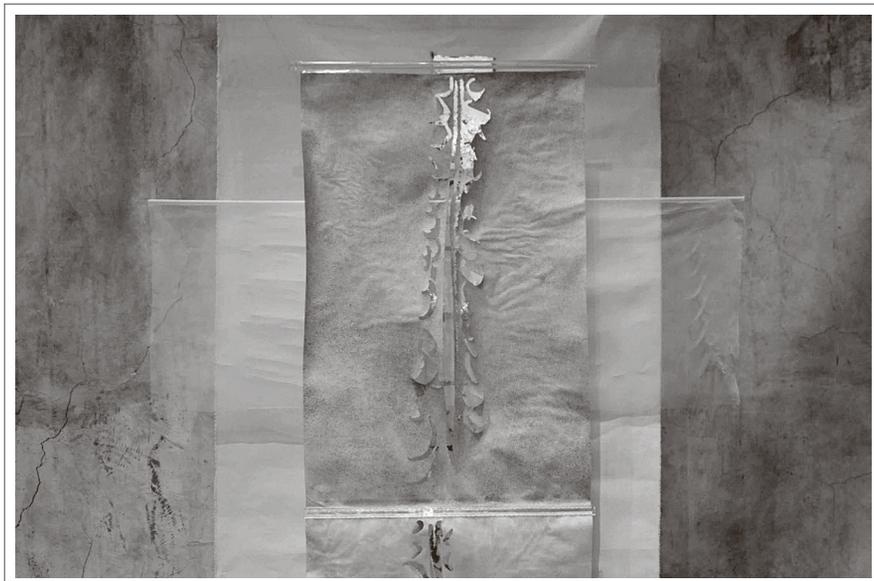
Mario Lavista, Jorge Torres Sáenz, José Luis Castillo, Sandra Pani, Sergio Ramírez Cárdenas y José Julio Díaz Infante.

de ahí que el instrumentista-creador deba elaborar una propuesta que empate con las ideas del compositor, las ideas propias y las de sus compañeros de ensamble, un reto, sin duda.

La sexta obra es de Hebert Vázquez y a estas alturas ya destaca la alta calidad de las composiciones que integran el disco. El título de la obra, *Cuerpos translúcidos*, también nos ubica en el contexto de la creación musical que nos reúne: la obra plástica de Sandra Pani. La transparencia como una forma de desnudez, pero no una transparencia abstracta, sino objetivada en un cuerpo, que es también uno de los motivos recurrentes de reflexión e investigación de Sandra Pani. La transparencia de octavas y unísonos se materializa en una estructura rítmica que implica movimiento y se apoya en puntos de reposo hechos de silencios y notas largas que dan sustento al cuerpo entero.

Escucho la música de Georgina Derbez cuya factura demanda un arduo trabajo de ensamble. Doblajes instrumentales que deben ejecutarse a la perfección en arpeggios que nos trasladan a las distintas alturas-colores de la partitura-exposición plástica, tocando tierra constantemente en una obstinada figura rítmica que nos lleva por la pieza de principio a fin.

Pienso que destaca en el disco *Denudatio perfecta* la conjunción entre altos niveles de creación y de ejecución. Me aventuro a afirmar que en los últimos años se ha



Sandra Pani, *Columna de oro*, 2014.

dado una proliferación de muy buenos compositores en nuestro país. Formados en México y otras latitudes del planeta, las obras de cámara y para ensamble de nuestros compositores están formando un amplio catálogo que requiere una constante salida al público. El CEPROMUSIC hace su parte en esta labor dedicando el tiempo y la energía necesarios a lograr ejecuciones de alta calidad de la nueva música que se produce hoy, en nuestro país y en otras partes del mundo.

Pienso, mientras escucho las dos partes de la pieza de Lorenzo Medina, en la diversidad de propuestas estéticas que caben en el estrecho espacio de un disco compacto. Con referencias al jazz, acentuadas por el particular uso del clarinete bajo en la primera parte y del vibráfono en la segunda, esta obra propone sonoridades en cierto sentido más asibles, pero que además sirven como puente a un final de disco que podría resultar un tanto inesperado.

Es notable la capacidad que ha desarrollado el CEPROMUSIC de enfocarse y profundizar en los proyectos que aborda, no obstante su intensidad, cantidad y envergadura. Éste es uno de los motivos para su creación. En 2015, además de sus conciertos en la Sala Manuel M. Ponce, participó en el Festival de Huddersfield así como en las actividades del año dual México-Reino Unido en nuestro país, fue seleccionado para presentarse en el Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative con presencia de los compositores Kaija Saariaho y el becario Vasco Mendoza. También participó en

el encuentro “Afinidades insospechadas” en Oaxaca, y realizó la grabación de dos discos, éste que hoy nos reúne y otro en el Reino Unido que saldrá al público en los próximos meses en dos versiones: disco compacto y acetato. Todo ello además de actividades pedagógicas y el inicio de proyecto de colaboración a tres años con el Scottish Dance Theatre.

Suena la última pieza, la única obra acusmática del disco, compuesta por Javier Álvarez quien, como es usual en él, humaniza la electrónica, proponiéndonos un colofón de colores y texturas, no obstante su título, *Blanco sobre blanco*. Nueve compositores, nueve obras, en un viaje sonoro hacia la plástica de Sandra Pani.

La interdisciplina ha sido uno de los ejes de desarrollo del CEPROMUSIC. Menciono algunas experiencias: en 2014 se trabajó con la Compañía Nacional de Teatro haciendo música original para la obra *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes. Ese mismo año, en Oaxaca, se hicieron funciones de la ópera infantil *La muerte pies ligeros*, de Víctor Rasgado, guión de Natalia Toledo e imágenes de Francisco Toledo. En diciembre, también de 2014, se ejecutó en el Palacio de Bellas Artes la música en vivo de las obras ganadoras del concurso de coreografía y música contemporáneas convocado por los programas IBERESCENA e IBERMÚSICAS con trabajos de duplas de creadores de Argentina, México y Perú. En 2015 se inicia, como ya decía, una colaboración a tres años con el Scottish Dance Theatre, que tendrá su salida al público en este año.

A iniciativa de la artista, *Denudatio perfecta* se concibe como una muestra de obra plástica y música, comisionando la creación sonora *ex profeso* para la exposición, la cual se inaugura con la ejecución de la música en el Palacio de Medicina de la UNAM. El carácter efímero de la ejecución en concierto no corresponde a la permanencia que ostenta la mayor parte de las artes visuales. De ahí la necesidad de grabar esta música: no sólo le da permanencia al material sonoro con este CD, sino que puede incorporarse a otra forma de visión-audición, todavía relativamente novedosa, a través de Internet. Podemos ver y escuchar, y volver a ver y escuchar imágenes de la obra de Sandra Pani y toda la música de *Denudatio perfecta*, ver las partituras, el concierto mismo, conocer más de los autores y realizar este viaje casi sinestésico de conocimiento, placer y reconocimiento ingresando a denudatio-perfecta.sandrapani.com. Por supuesto que también es necesario adquirir el disco, hágalo, se lo recomiendo.

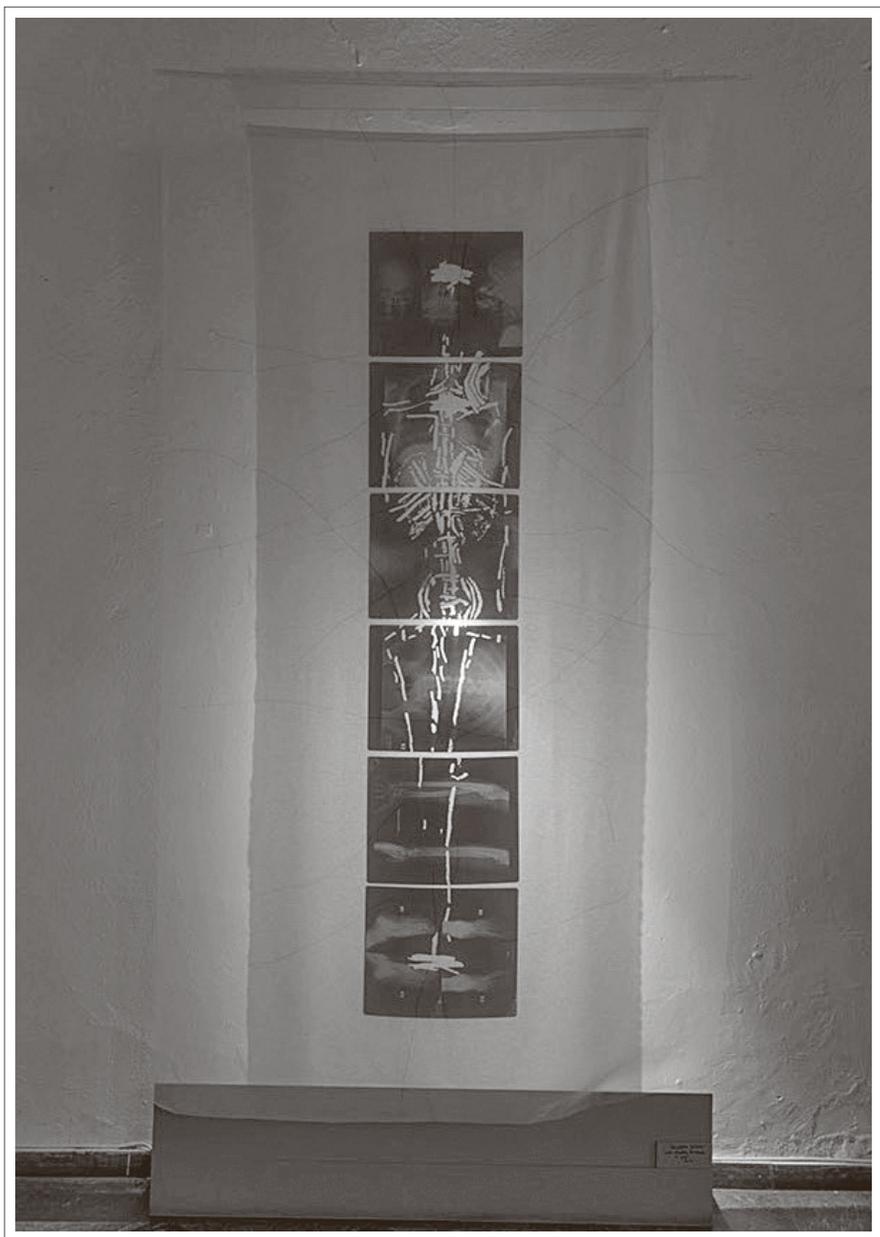
A PROPÓSITO DE *DENUDATIO PERFECTA*



JORGE TORRES SÁENZ

El título *Denudatio perfecta* parece apuntar al cuerpo como territorio expresivo. Es parte de una suerte de *gran apunte pictórico* que muestra puntualmente la búsqueda estética de Sandra Pani y cuyos síntomas pueden entreverse ya en las obras que la artista realiza a principios de la década de los noventa. Mi pequeñísima reflexión —en la que se entretienen las voces de Deleuze, Bataille y Nietzsche— tiene que ver con *desnudatio*, es decir, con la desnudez, y particularmente con el acto de desnudar —pero también con desanudar— de alguna manera el sentido que está detrás de este convocar: la pintora nos congrega con el afán de romper, por un momento, las reglas de un juego que en principio ha jugado de forma solitaria. Ahí, en su soledad, un individuo se las ve directamente con el mundo. La pregunta que detona esta intervención tiene que ver con ello: ¿Es posible vérselas directamente con ese mundo? ¿De qué trata una experiencia tal y cómo es que se comparte?

Este tiento colectivo comienza por llevar anclas hacia una aventura compartida. Quien se va inicia, con ese gesto, una partida. Pero el término tiene aquí una cara doble: la que señala el ir hacia algún lugar (alguien parte, se va, abandona un sitio —quizá en busca de otro—), y otra que hace referencia al juego, es decir, al territorio de lo lúdico. La partida implica entonces emprender una andanza, pero también iniciar una partida y, en ella, jugarse algo. Ninguna partida tendría sentido si, justamente, no se jugase algo en ella. Con frecuencia, jugar una partida supone que haya una apuesta de por medio, una voluntad de apuesta. Pero sólo al arte le es dado atisbar el sentido más íntimo del juego. El arte, como tirada, se lo juega todo en su partida abierta frente al mundo. Partida abierta: abrir el azar en la partida. Se abre una partida, por ejemplo en el ajedrez, desplegando con cuidado y paso a paso



Sandra Pani, *Demudatio perfecta*, 2014.

una estrategia que permita, eventualmente, el dominio del tablero. Se inicia, de manera eventual, a la defensiva, como en la apertura francesa, o por el contrario, para quien prefiere el riesgo, se arranca con un juego al centro, con ventajas tangibles en la posición general de las blancas, si bien la reina queda, en este caso, vulnerable. Toda apertura implica en sí misma una apuesta —apuesta por el azar— y el tablero es aquí metáfora de un campo de batalla. No es el campo, aunque lo represente; pero se abre una partida de ajedrez, para luego culminar con la victoria de uno de los contrincantes. Uno subyugará al otro: alusión del sentido más íntimo de lo humano: el dominio, que es la máscara de la barbarie y que cancela necesariamente el azar. Del lado del arte, por el contrario, no hay tal desplazamiento metafórico, no se intercambia esto por aquello; o aquello como simulacro de esto.

Si el ajedrez —y el juego en general—, convocan a una partida, en el arte lo que se deja ver es una llaga; una herida azarosa que se abre a la escucha, a la vista, a los sentidos, y que está destinada a no cerrarse jamás. Ésa es la apuesta del arte trágico: cavar su propio (sin)sentido; vérselas con el azar. Frente a esa grieta primordial, todos deseáramos lanzarnos a la molición del olvido. Sería mejor, en algún punto —y en cuanto a ella—, nunca haber atisbado o adivinado nada, ni siquiera su posibilidad. Sin embargo, nacemos de una herida primordial, que supura permanentemente, y en la que estamos, de salto en salto, vacilando entre las representaciones de la existencia. Arrojadados, habitamos un mundo del que creemos saber algo, pero en el que sólo experimentamos la separación —ya Bataille se encargó de anunciar al erotismo como el lugar en el que esa escisión se funda. Decimos la herida; o algo sobre ella, y empleamos para ello el lenguaje para construirlo a través de la expresión. Lo que no sabemos es que se trata de un mundo de objetos distanciados, y aquí se nos muestra un tercer sentido para ese partir del que hablábamos hace un momento, y que ya no sólo se refiere al viaje o al juego, sino al corte de un mundo que sólo se nos da en su reconstrucción. Disimulamos la herida caótica, discontinua, azarosa, con el andamiaje ilusorio de todo eso que sabemos, o mejor dicho, que preferimos creer saber. “El hombre prefiere querer la nada a no querer”, advierte Nietzsche al cierre de *La genealogía de la moral*.

En ese sentido, quizá el arte es la única instancia que aún tiene el poder suficiente como para fisurar el sistema de representación que llamamos cultura —digo quizá y sólo quizá. Eventualmente comienza con desnudar; desnudar la mirada, desnudar la escucha, el tacto sutil de ese afuera representado que se excede a sí mismo, y nos llena de angustia —esa angustia que es lo más íntimamente humano. Ésta no es una afirmación menor, en la medida en que, posiblemente, el arte nos muestre que aún es posible, en algún punto, la experiencia de lo otro del mundo, lo que a nuestros ojos y oídos permanece oculto, es decir, su desnudez. Desnudez aquí. Pero, ¿qué es entonces la desnudez del mundo? Justamente aquello que



Sandra Pani, *La espada en mi pecho*, 2014.

se nos sustrae de manera permanente. Pero se ha dicho que la eventualidad de confrontarla nos fulminaría, como a Sémele, la favorita de Zeus; o nos tornaría en piedra, como ocurrió con las infortunadas víctimas de la Medusa. Puede que algo de esa desnudez consiga ser reflejada por el arte, aunque no pueda vérselo directamente. Pero no es posible saber o querer algo de ese reflejo, y ahí el arte es esa negociación imposible entre lo Real —irrepresentable, inconmensurable, indecible— y lo humano, es decir, la cultura como andamiaje ilusorio; al menos no es posible querer desde un querer que sabe lo que quiere. Se debe convocar a otro querer, una suerte de voluntad de no saber. Ahí, el arte es quizá umbral, limen capaz de mostrarnos lo trágico del mundo, y estremecernos. Es posible pensar que su poder se active en el doblez, en tanto pliegue que al desplegarse produzca un estremecimiento; pero que lo produzca justamente desde aquello aún no dicho —eso quasi experimentado y pensado por el artista en la ubicua intensidad del todavía no, que habrá de actualizarse y hacerse disponible de alguna manera en la obra. Yendo un poco más allá, se diría que nuestro deber frente al arte es sólo uno: dejarse afectar; dejarse estremecer. La verdadera Voluntad de Poder es la Voluntad de Poder ser afectado.

¿Pero qué decir de esa desnudez? ¿Qué de ese juego que consiste en desanudar las ligaduras de aquello que se nos aparece como “realidad” —“la realidad”—, para ir en pos de lo Real, es decir, esa otra instancia que marca el más lejano punto del adentro, siempre desconocido, como si fuese un casi afuera?

Señalar una vía de desfogue a la pregunta implicaría quizá convocar al poder del artista, y decir que la única obligación de éste, su supremo deber, es ponerse todo él en juego y convocar desde su herida, desde esa llaga trágica—que no es únicamente suya—la presencia suprema de la angustia. Esto sólo puede implicar quebranto, desgarramiento, disolución del sentido de la vida, como vida humana, del querer, y la aparición del sin sentido absoluto; de un cuerpo otro; de lo otro —lo aún impropio— del cuerpo.

La voluntad de crear en el artista es una suerte de amor supremo que no puede ser visto como tal, pues no está dirigido a ninguna humanidad como un don, sino que se lanza contra ella. Contra lo que hemos forjado como cultura: de la diversión, de la estupidez, del entretenimiento; contra la lógica de un sentido que, al domesticarlo todo, nos devuelve el horror de un vacío dispuesto a devorar cualquier felicidad posible, y cuya disolución parece ya inviable. Nuestra cultura es eso: el perfecto dispositivo de ocultamiento del mundo; un mundo que, paradójicamente está ahí, y que sería inmediato, de no ser porque para nosotros eso no tiene ya ningún sentido.

Detrás de esto se atisba la presencia e incluso el actuar de la muerte. Pero la muerte en la cultura no tiene nada que ver con aquella muerte que se convoca a través del arte. Una es representación, recuerdo de mausoleo, rotonda marmórea de

espectros ilustres. La otra pasa por el cuerpo vivo, por una osamenta dispuesta a dejarse fulminar por la sensación de aquellas fuerzas sobrehumanas que están llamadas a transfigurarnos por completo. Frente a eso que hay, y que es en última instancia la nada —quiere decir, su representación—, la soberanía de la vida se yergue, con sus resplandores supremos: la suerte, el sinsentido, el azar, la fuerza, la voluntad de poder, la potencia, la diferencia en sí misma, el devenir absoluto. Prerrogativas hacia las que el lenguaje dirige todo su poder de fragmentación, y que sólo podemos atisbar con el mayor de los esfuerzos. Pero si el deber supremo del artista pasa por el emplazamiento en y desde su herida, esto sólo es posible como transgresión, es decir, como recuperación de la dimensión trágica de la vida.

La partida colectiva que ha dado lugar a este acontecimiento *Denudatio perfecta*, no tendría sentido sino como transgresión. Creo sinceramente que nuestras músicas no están ahí para ilustrar, o para mostrar correspondencias, y que detrás de un primer momento, sí, de aparentes relaciones directas, lo que se abre es, justamente, una experiencia potenciada, colectiva, compartida de abismo. De eso debería tratar este ritual: de apostar por el abismo, por el no-saber. Ése sería el mejor sentido de nuestro juego para, desde ahí, convocar a nuestra voluntad de suerte. Por contagio, la desnudez de los cuerpos de Pani, nos conmina a la experiencia propia de un mundo en devenir; devenir del cuerpo en algo que tiene que ver con la alegría de una potencia que, al desanudarse, desata de alguna manera la furia de la angustia. Ella, la angustia, es la desnudez del mundo vivida desde este lado.

El canto de estas Euménides no obedece ya al reclamo de culpa alguna, sino que nos lanza hacia aquello que queda aún por ser escuchado y vivido, desde el grito de la parturienta, abismo de herida. Desearía, finalmente, que nuestras músicas resonaran por entre los pliegues de esos cuerpos, como un canto trágico que, en la alegría que se dirige al éxtasis, signaran algo así como: por un instante —justo este instante vivido—, nos estremecemos, y somos a pesar de todo.

ALBERTO BLANCO

TRES METAPOEMAS

TEOREMA

El espacio de la poesía
es la imagen.

El tiempo de la poesía
es la música.

El cuerpo de la poesía
es el lenguaje.

El alma de la poesía
es el silencio.

SILOGISMOS

I

La imagen
es silencio para la mente
y música para los ojos.

II

La música
es imagen para la mente
y silencio para los ojos.

III

La poesía
es imagen para la mente
y música para los ojos.

AXIOMAS

La imagen es a la palabra
lo que la forma es al cuerpo.

El sonido es a la palabra
lo que la sombra es al cuerpo.

La poesía es a la palabra
lo que el alma es al cuerpo.

La Poesía es a la palabra
lo que El Espíritu al cuerpo.

ESCUCHAR LA PINTURA, PINTAR LA MÚSICA: INTERTEXTUALIDAD MUSICAL Y PICTÓRICA EN LA MÚSICA DE MARIO LAVISTA



ANA R. ALONSO MINUTTI

Traducción de Rubén Heredia

A lo largo de su carrera, Mario Lavista se ha interesado en explorar las conexiones estéticas entre las artes visuales y la música. Para Lavista, las pinturas tienen una “cualidad acústica”; una variedad de sonidos y timbres que podrían hacerse audibles para el espectador.¹ Desde finales de los años ochenta, Lavista ha escrito una serie de composiciones donde investiga esta cualidad al explorar la dimensión sonora de obras pictóricas específicas. Una discusión sobre determinados rasgos formales de estas piezas en relación con sus contrapartes visuales permitirá ver cómo el compositor establece redes de conexión concretas entre sonido e imagen. Como se verá, escribir piezas que aluden a imágenes visuales se ha convertido para Lavista en una excusa —por así decirlo— que le permite sumergirse en consideraciones estéticas, nostalgia, religión e imaginarios cosmopolitas.

En la pieza para piccolo solo *El pífano* (1989), Lavista imaginó música interpretada por un niño perteneciente a una banda militar; un niño sin nombre ni rango; un niño suspendido en el aire, abstraído de cualquier posible paisaje geográfico e inmortalizado por el pintor Édouard Manet (1832-1883), a quien se le ha considerado el “padre del modernismo” (véase fig. 1). Tras mirar una versión impresa de *Le Fifre* (El pífano) en un libro de su propiedad, Lavista recuerda haber pensado: “Evidentemente, este niño está tocando algo, hay que oír lo que está tocando”. Por lo

¹ Lavista ha explorado en múltiples ocasiones las interconexiones entre las artes visuales y la música tanto en forma oral como escrita. En su ensayo titulado “El sonido y lo visible”, presentado primero como discurso en respuesta a la admisión de Arnaldo Coen en la Academia de las Artes en 2010, Lavista se adentra más en este tema. Véase Mario Lavista, *Cuaderno de música*, vol. 1, México, El Colegio Nacional, 2013, pp. 93-102.



Figura 1. Édouard Manet, *Le Fifre* (El pífano, 1866), Musée d'Orsay, París.

Prado en 1865, Manet quedó profundamente impresionado por *El bufón Pablo de Valladolid* (c. 1635). Lo que impresionó a Manet fue la falta de fondo en el cuadro de Velázquez; la figura masculina parecía como suspendida en el espacio: “es aire lo que rodea al personaje”, le comentó a uno de sus amigos.³ Al volver de España, empezó a emular la obra de Velázquez en varias pinturas. Se pueden observar notables similitudes entre *Le Fifre* y *El bufón Pablo de Valladolid*: las figuras masculinas de

tanto, decidió componer la obra con la idea utópica de que lo que estaba escribiendo era lo que está tocando el joven.²

El pífano (retrato de Manet), podría ser considerada como una continuación de las piezas para flauta sola que Lavista escribió a finales de los setenta en colaboración con la flautista Marielena Arizpe. Para cada obra, Lavista usó un instrumento diferente: flauta traversa en Do para *Canto del alba*, flauta baja para *Lamento* y flauta en sol para *Nocturno*. Todas ellas comparten una exploración de las técnicas extendidas, y en ese sentido, son extremadamente atractivas para los ejecutantes que desean incorporar estas técnicas en su repertorio. *El pífano*, sin embargo, no fue compuesta para Arizpe, sino para el flautista venezolano Luis Julio Toro, quien comisionó la pieza. Lavista otorgó la dedicatoria tanto a Toro como al flautista mexicano Guillermo Portillo.

Le Fifre muestra el aprecio y la asimilación de Manet por la obra del artista español Diego Velázquez (1599-1660). Se dice que durante su visita al Museo del

² Mario Lavista en entrevista con la autora, 27 de agosto de 2004. “Yo recordé que hay un cuadro de Manet que se llama *Le Fifre*: un jovencito vestido de uniforme militar, parado con su flautita de madera, tocando, precioso... fui al libro, lo saqué, y dije, ‘evidentemente este niño está tocando algo, hay que oír lo que está tocando.’ Escribí una obra con la idea utópica de que lo que estoy escribiendo es lo que está tocando el joven, ésa es la idea.”

³ El amigo de Manet era Fantin-Latour, como se informa en el sitio web del Musée d'Orsay (2006), <http://www.musee-orsay.fr>.

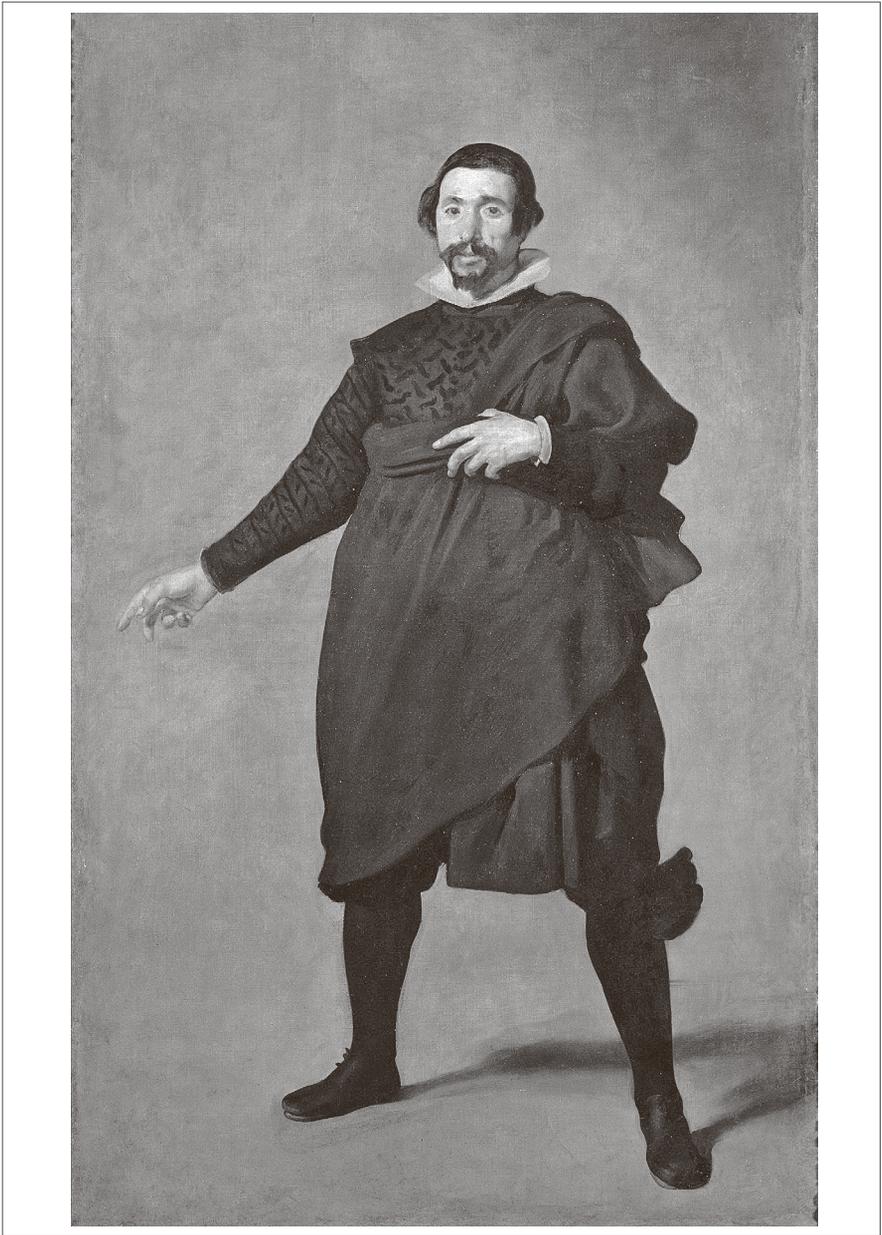


Figura 2. Diego Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*, c. 1635, Museo del Prado, Madrid.

ambos cuadros miran de frente (al espectador), ambas muestran posturas relajadas (piernas semiabiertas), y en ambos cuadros falta la sensación clara de un piso, aunque podemos percibir las sombras de las figuras (véase fig. 2).

Al componer, Lavista frecuentemente toma como punto de partida fuentes, ya sea literarias o pictóricas, que hacen alusión a otra fuente. Al hacer referencia a *Le Fifre*, y en consecuencia, a *El bufón Pablo de Valladolid*, *El pífano* de Lavista ilustra otro caso más de intertextualidad donde el pasado hace intersección con el presente mediante una multiplicidad de voces.⁴ Además, el hecho de que Lavista eligiera una pintura de Manet —un artista francés conocido por ser una figura clave en la transición del realismo al impresionismo— nos recuerda la propia adherencia de Lavista al simbolismo y su distanciamiento consciente de cualquier forma de realismo.

En cuanto a sonoridad, la vivacidad de *El pífano*, que raya en el virtuosismo, nos recuerda la obra para clarinete solo *Madrigal* (1985). Contiene una primera sección rápida donde se elige un tono como nota pedal, y una segunda sección más lenta donde se exploran multifónicos. Pero, mientras que *Madrigal* concluye de una manera más tenue y meditativa, *El pífano* presenta un regreso a la sección rápida y agitada, y por ende, crea una forma tripartita continua A-B-A' (rápida-lenta-rápida). La primera sección, *Presto*, presenta frecuentes cambios métricos, de 4/8 a 3/8 y a 5/8. El gesto inicial enfatiza los intervalos de tercera menor y segunda mayor para esbozar la tercera mayor de Mi a Sol# (véase el ejemplo 1).

Ejemplo 1. *El Pífano*, compases 1 a 4.



En toda la primera sección, el Sol# actúa como punto de referencia; algunas de las frases se alejan del Sol# y otras llegan a él. Además, hay múltiples rearticulaciones en *staccato* del Sol#, lo cual se añade a la vivacidad de la sección. En la segunda parte de la primera sección (compás 22), Lavista introduce un patrón rítmico de seisillos que usó en *Madrigal* —una nota pedal que salta hasta un tritono (véase los ejemplos 2 y 3). El tritono también es el intervalo que facilita la transición entre la primera y la segunda sección.

⁴ Aspectos de intertextualidad en la obra de Lavista pueden consultarse en dos ensayos previamente publicados en esta revista. Véase Ana R. Alonso Minutti, “Espacios imaginarios: *Marsias* y *Reflejos de la noche* de Mario Lavista”, *Pauta* 131-132 (2014), y “*Simurg* y el canto de los pájaros”, *Pauta* 129 (2014).

Ejemplo 2. *El Pífano*, compases 22 y 23.



Ejemplo 3. *Madrigal*, compases 1 a 5.



En la segunda sección de *El pífano*, la melodía de la flauta se enriquece por una exploración de técnicas extendidas que añade una nueva paleta de colores. Los principales efectos usados son los microtonos, los cuales producen un cambio de color al asignar una digitación no tradicional y diferentes ángulos de embocadura. La exploración de diversos timbres en un *tempo* lento produce una sensación de ingravidez, así como aquella presente en el cuadro de Manet. En determinado momento de esta sección, el gesto melódico principal regresa, aunque incompleto, para anticipar su regreso completo. Después de repetir el segundo tema de la primera sección, la pieza retoma gradualmente la fuerza rítmica del principio, a la vez que presenta una variante del material temático. Hacia la conclusión de la pieza, Lavista trae de vuelta los saltos enfáticos de la primera sección y llega a un agudo Sol# en *fortissimo*.

Al intentar sugerir zonas de confluencia entre *El pífano* y su referencia pictórica, podríamos argüir que el carácter rítmico general de la pieza, y la ligereza de sus motivos melódicos crean una empatía con la ligereza y jovialidad del chico retratado en *Le Fifre* de Manet. Sin embargo, uno no puede ignorar que, después de todo, el chico porta uniforme militar. En lugar de imaginar algún tipo de música militar —lo cual podría haberse representado usando acentos y patrones rítmicos regulares— Lavista prefiere componer música con un intercambio juguetón de métricas y timbres. Yo sostengo que es posible imaginar esta cualidad lúdica como resultado de la intertextualidad que ya está en juego en *Le Fifre*; después de todo, Manet estaba emulando la libertad expresiva e informal de un bufón, la de *El bufón de Valladolid* de Velázquez.

Un año después de *El pífano*, Lavista escribió *Las músicas dormidas* (1990) para clarinete en Si bemol, fagot y piano, obra comisionada por el Trío Neos.⁵ Esta vez, Lavista eligió una pintura del artista mexicano Rufino Tamayo (1899-1991), *Músicas*

⁵ El Trío Neos está constituido por Luis Humberto Ramos, clarinete, Wendy Holdaway, fagot, y Ana María Tradatti, piano.

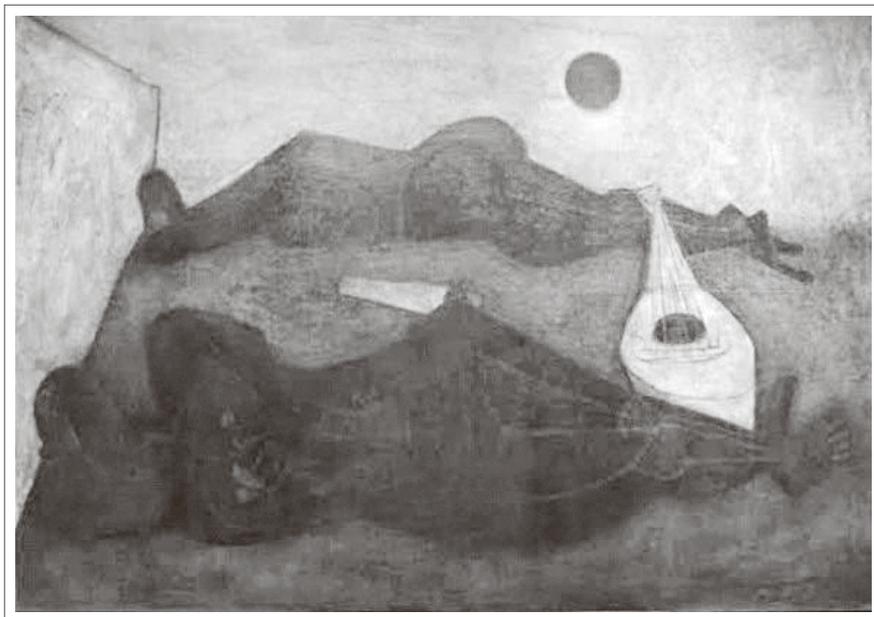


Figura 3. Rufino Tamayo, *Las músicas dormidas*, 1950, Museo de Arte Moderno, México.

dormidas, como un sugerente punto de partida (véase la fig. 3). La elección de Tamayo muestra una afinidad estética e ideológica que Lavista tuvo con el artista visual. Tamayo, que aún vivía cuando Lavista compuso su obra, era reconocido como un artista que se distanciaba de la institucionalización del muralismo y que exponía los límites del nacionalismo. Cuando al arte de Tamayo lo criticaban por su falta de temas mexicanos (o de cualquier “mexicanidad” explícita), él respondía que su obra era verdaderamente mexicana: “[Y] en una medida mayor que la de los muralistas, pues aquéllos se quedaban en la superficie de la realidad nacional y caían en el folclorismo, mientras que él bajaba en profundidad a las esencias de lo propio.”⁶

En muchos sentidos, la actitud de Lavista respecto de la “mexicanidad” y el internacionalismo es paralela a la de Tamayo. Desde principios de su carrera, Lavista, influenciado por Chávez y otros mentores, condenó el uso de “temas nacionales” por ser inadecuado para reflejar un sentido de mexicanidad.⁷ En 1984, Lavista abordó este

⁶ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes (1910-1970),” en *Historia General de México*, ed. Daniel Cosío Villegas, *et al.*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 955-956.

⁷ Consultar Ana R. Alonso Minutti, “Forging a Cosmopolitan Ideal: Mario Lavista’s Early Music”, *Latin American Music Review* 35, núm. 2 (2014).

tema en una entrevista: “La [M]úsica será ‘música mexicana en la medida en que yo soy mexicano [...] Existen muchos compositores que citan música indígena para ser mexicanos. Ésa es una falacia. Ser mexicano es algo mucho más profundo. Pertenecer al ámbito del alma y del espíritu”.⁸ La elección del cuadro *Músicas dormidas* de Tamayo como punto de partida para una composición puede ser visto como una manera de emular la nostalgia de Tamayo por un internacionalismo percibido y una ambición por hallar mexicanidad en formas puramente abstractas. Al elegir esta pintura en particular, Lavista también estaba legitimándola como una obra clásica del siglo XX.⁹

En *Músicas dormidas*, Tamayo alude a *La Bohémienne endormie* (La gitana dormida) del artista francés Henri Rousseau. El cuadro de Tamayo muestra a dos figuras femininas desnudas, acostadas una junto a la otra, y entre ellas dos instrumentos musicales: una mandolina y algún tipo de instrumento de aliento (quizá una flauta); en *La Bohémienne endormie*, una mujer (vestida) está acostada con una vara en una mano y una mandolina junto a su cuerpo, mientras un león se aproxima a ella. En ambos cuadros, las figuras oscuras yacen en el suelo bajo un cielo despejado con la luna llena (véase fig. 4).

Anteriormente Tamayo había explorado temas musicales en varias de sus obras; por ejemplo, *Perfil y guitarras* (1931), *El canto y la música* (1933), *Los músicos* (1934), entre otras. ¿Por qué, de entre las pinturas de Tamayo con temas “musicales”, Lavista eligió *Músicas dormidas*? Quizá sea porque presenta una nostalgia por la abstracción. Mientras que otras pinturas muestran figuras que sostienen sus instrumentos, o los tocan, en *Músicas dormidas* las figuras muestran una relación silenciosa con sus instrumentos.

La indicación inicial en la partitura de Lavista, “Con bruscas oposiciones de extrema violencia y de lánguida dulzura”, puede apuntar a un posible paralelismo entre el cuadro y la composición: una exploración de la oposición entre violencia y suavidad. Cuando Lavista abordó la pintura de Tamayo, trató de imaginar los sonidos presentes en los sueños de las *músicas*; se propuso componer lo que ellas podrían estar soñando. Esta idea de soñar música es muy liberadora para un compositor: el sueño puede llevar a cualquier parte.

⁸ Jeannine Wagar, “Stylistic Tendencies in Three Contemporary Mexican Composers: Manuel Enríquez, Mario Lavista and Alicia Urreta” (tesis de Doctorado en Artes Musicales, Universidad Stanford, 1985), pp. 129-30. Entrevista transcrita en inglés.

⁹ En palabras de Jorge Alberto Manrique, la obra de Tamayo “se inscribe mundialmente entre la de los restauradores de la forma, después de los embates que ésta había sufrido en los años veinte en Europa. Una pintura como las *Músicas dormidas* (precisamente de 1950) es uno de los grandes cuadros del siglo. Tamayo permanece como un gran clásico, quizá como el último de los grandes clásicos.” Manrique, *op. cit.*, pp. 955-956. *Músicas dormidas* estuvo presente en el pabellón mexicano de la XXV Esposizione Biennale Internazionale d’Arte di Venecia (junio-octubre de 1950).



Figura 4. Henri Rousseau (1844-1910), *La Bohémienne endormie* (La gitana dormida, 1897), Museo de Arte Moderno, Nueva York.

La elección de *Músicas dormidas*, un cuadro que no muestra figuras tocando instrumentos propiamente, inspiró una respuesta diferente de la de *El pífano*. Mientras imaginaba los sueños de las *músicas*, Lavista tuvo ante sí posibilidades infinitas para la instrumentación y la exploración de texturas y eligió enfocarse en la oposición entre “violencia” y “suavidad”. De este modo, el principio de la pieza presenta esta oposición de atmósferas contrastantes; en primer lugar, el material melódico de los instrumentos de aliento avanza lenta y suavemente en movimiento contrario. El motivo principal del clarinete esboza una tercera menor ascendente (La-Do), mientras el motivo del fagot consiste en una segunda menor seguida de una tercera menor. En segundo lugar, los estallidos del piano se agitan dentro de una sucesión de dos cuartas justas separadas por un tritono (véase ejemplo 4).

Después de una serie de frases en las que se explora esta oposición, los tres instrumentos llegan a un unísono climático; un punto de convergencia después del cual la pieza recae en una forma circular al regresar al principio lento (véase el ejemplo 5). La obra llega a su fin trayendo de vuelta los acordes iniciales del piano, esta vez invertidos. La sonoridad que Lavista ha usado desde *Quotations* (1976) —aquella de dos quintas juntas enlazadas por un tritono— manifiesta que

Ejemplo 4. *Las músicas dormidas*, compases 1 a 5.

Calmo [♩=ca. 48, ♩=ca. 96]
 Con bruscas oposiciones de extremo violencia y de lánguida dulzura

Ejemplo 5. *Las músicas dormidas*, compases 136 a 141.

Lento, dulce [♩=40]

la intertextualidad está ahí para reconocerla y nos recuerda que hay elementos del pasado que siempre se mantienen presentes.

Poco después de *Músicas dormidas*, Lavista exploró un enfoque distinto de los temas pictóricos en su obra *Danza de las bailarinas de Degas* (1991). Esta vez, el punto de partida no fue un lienzo en particular, sino más bien uno de los temas favoritos de Degas, las bailarinas de ballet. *Danza de las bailarinas de Degas* surgió como una recreación imaginativa que Lavista hizo de la música que las bailarinas

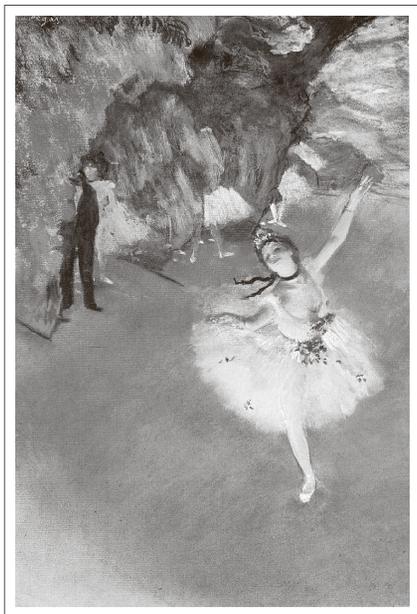


Figura 5. Edgar Degas, *L'étoile* (La estrella, 1878), Musée d'Orsay, París.

podrían haber estado escuchando o bailando en un momento determinado. En esta pieza, la relación entre la pintura y la música se exploró, quizá, de una manera más amplia que en las otras dos obras: las pinturas de Degas sugieren ligereza, y al mismo tiempo, un carácter obstinado. El tratamiento altamente contrapuntístico de las líneas en la composición de Lavista tal vez podría aludir al hecho de que la obra señala no a una bailarina en particular, sino que representa movimiento corporal abstraído de una serie de pinturas (véase fig. 5).

Lavista estructura la obra en forma ternaria (A B A') donde las secciones de los extremos exploran un contrapunto imitativo en una textura a tres voces (flauta, mano derecha del piano, mano izquierda del piano). En este alarde de virtuosismo, explora gestos motívicos de métrica irregular que se mueven a gran velocidad. Los primeros dos compases presentan, de manera condensada, las bases melódicas, rítmicas y armónicas de la obra (un motivo de seis notas que delinea dos quintas disminuidas separadas por una tercera menor, la reiteración de un solo tono, una triada aumentada y una incesante subdivisión del ritmo). La indicación inicial, *Leggiero, ma deciso e con ostinazione*, describe la atmósfera general de la primera sección de la pieza, pues el impulso rítmico presente en las tres voces es, de verdad, muy obstinado.

La voz aguda (mano derecha del piano) entra con una explosión en Reb en tres diferentes octavas en el compás 1, seguida casi de inmediato por la voz grave (mano izquierda del piano) con un motivo de seis notas con dos acordes separados por una tercera menor que llega a La en el momento en que entra la flauta con un motivo centrado en Fa. En el compás 2, cuando las tres voces están sonando juntas por primera vez, obtenemos un acorde aumentado de Reb-Fa-La, el cual representa la sonoridad más importante a lo largo de la pieza: los tres tonos fungirán como centros tonales (véase el ejemplo 6).

La voz aguda (mano derecha del piano) entra con una explosión en Reb en tres diferentes octavas en el compás 1, seguida casi de inmediato por la voz grave (mano izquierda del piano) con un motivo de seis notas con dos acordes separados por una tercera menor que llega a La en el momento en que entra la flauta con un motivo centrado en Fa. En el compás 2, cuando las tres voces están sonando juntas por primera vez, obtenemos un acorde aumentado de Reb-Fa-La, el cual representa la sonoridad más importante a lo largo de la pieza: los tres tonos fungirán como centros tonales (véase el ejemplo 6).

Ejemplo 6. *Danza de las bailarinas de Degas*, compases 1 y 2.

Allegro molto | $\text{♩} (\text{♩}) = 132$ Mario Lavista
Sempre a tempo
Leggiero, ma deciso e con ostinazione

Flauta

Piano

pp sordina

[*senza pedal*]

La textura imitativa entre las voces se despliega a lo largo de la sección, y los motivos principales se trasponen, varían y distribuyen entre las voces. A partir del compás 27, el impulso rítmico se vuelve más complejo por los acentos irregulares que acompañan las líneas de la flauta. La textura del piano cambia del compás 46 al 84, donde encontramos acordes de quintas justas alternando con cuartas aumentadas y una repetición obstinada de Fa y Reb. Los acordes del piano pertenecen principalmente al registro medio-alto, hasta el compás 77, cuando el Reb es llevado de vuelta al registro grave y mantenido como nota pedal durante un pasaje que sirve como retransición hacia el tema de la flauta, que se repite en el compás 85. El contrapunto entre las voces regresa con menos intensidad, pues la fuerza rítmica empieza a desacelerarse hasta que llega a una sección en *Lento*. En lugar de tener una demarcación clara, se da una transición suave de la sección uno a la sección dos, la cual empieza en el compás 102.

Un contraste en la textura ocurre en la sección central lenta, donde predomina la escritura acórdica. En esta sección, la mano izquierda del piano presenta, principalmente, acordes aumentados, mientras que la flauta tiene una melodía lírica. Aún aparecen casos de imitación entre la línea superior del piano y la flauta, hasta que ambos llegan a un unísono en el compás 112, el cual se percibe sorpresivo, pues representa no sólo la única vez en que las fuerzas instrumentales coinciden en un tono (en *pp*), sino también el punto de reposo más largo. La flauta y el piano llevan este unísono a la siguiente sección donde, por primera vez en la pieza, Lavista asigna sonoridades polifónicas a la flauta (quintas justas, véase ejemplo 7). Tanto el piano como la flauta se entremezclan en sonoridades de quinta justa separadas por un tritono. La quinta tocada por el piano, que es una quinta abierta, separada por una octava, nos recuerda una sonoridad conocida que ha sido emblemática del lenguaje armónico de Lavista. Después de dos compases de quintas armónicas, la flauta regresa a una línea melódica mientras el piano regresa a los acordes aumentados en la mano izquierda y a las quintas justas en la mano derecha. Este pasaje funciona como una transición que lleva a una recapitulación de la primera sección

Ejemplo 7. *Danza de las bailarinas de Degas*, compases 108 a 116.

en el compás 121. El material de la primera sección se presenta condensado, y el énfasis en la triada Reb-Fa-La es más fuerte. Gradualmente, las líneas de las tres voces disminuyen su actividad rítmica mientras sostienen los tonos que les fueron asignados desde el principio: Reb en la mano izquierda del piano, La en la derecha y Fa en la flauta. Después de un decrescendo hacia el final de la pieza, el Fa de la flauta disminuye hasta llegar a *niente*.

Estos breves comentarios descriptivos sobre tres obras de cámara de Lavista, escritas en un breve periodo de tres años (1989-91), muestran la relación dinámica

que el compositor estableció entre la pintura y la música tejiendo así redes intertextuales. En *El píffano*, apreciamos un carácter juguetón melódico y rítmico que podría estar conectado no solo con la imagen del muchacho flautista del cuadro de Manet, sino también con el bufón de Velázquez. En el caso de *Las músicas dormidas*, Lavista aludió a las formas abstractas de Tamayo; al elegir un cuadro en el cual las figuras no se presentan tocando música, Lavista tuvo más espacio para explorar un sueño imaginario de sonidos. Por último, con *Danza de las bailarinas de Degas*, Lavista intentó retratar sonoramente la ligereza y el equilibrio que observaba en las bailarinas de Degas.

Después de estas tres piezas, Lavista cesó de componer obras basadas en pinturas hasta el año 2004, cuando el Festival de Granada lo comisionó para celebrar el centenario del nacimiento de Salvador Dalí. En respuesta, Lavista compuso una obra instrumental en la que rinde homenaje no al Dalí “surrealista”, sino al Dalí “religioso”, aquel que se convirtió al catolicismo en la década de los cincuenta. Como punto de partida, Lavista eligió el *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), una pintura donde Dalí alude a los dibujos del místico español San Juan de la Cruz (1542-91) (véase fig. 6). Hasta este momento, Lavista no se había sentido particularmente atraído por el surrealismo. De hecho, ésta era la primera vez que aceptaba una comisión para componer una obra en honor a un artista visual por el cual no sentía una afinidad particular. Quizá por esta razón eligió un lienzo que le permitiría explorar un tema por el cual está muy interesado: la devoción y la espiritualidad cristianas. Esta obra visual en particular evoca en él la noción de la música como un acto de adoración, y la adoración como algo que se incrusta en el ritual. Según explica:

En ese cuadro, quien está en silencio, es el Cristo crucificado [...] suspendido, sin gravedad, él está en silencio. Los que entonan cantos son los ángeles, pero es un canto que viene de otro lado para escucharse en el *Cristo de San Juan de la Cruz*. [...] El cuadro me remitió a la música religiosa, y en especial a la Misa, ya que la Misa es el gran ritual religioso para que Cristo se renueve a través de la comunión. No es un réquiem el que yo escribí; tampoco es un lamento a la muerte de Cristo. Es, repito, una suerte de Misa, porque la Misa representa la renovación de la vida de Cristo, es tomar su cuerpo y beber su sangre.¹⁰

En vista de la asociación que existe entre la música y el ritual, y específicamente el ritual católico de la misa, Lavista tomó música de su *Missa ad Consolationis Domini Nostram* (1995) como punto de partida para su composición. El compositor

¹⁰ Lavista, en entrevista con la autora, 25 de julio de 2005.

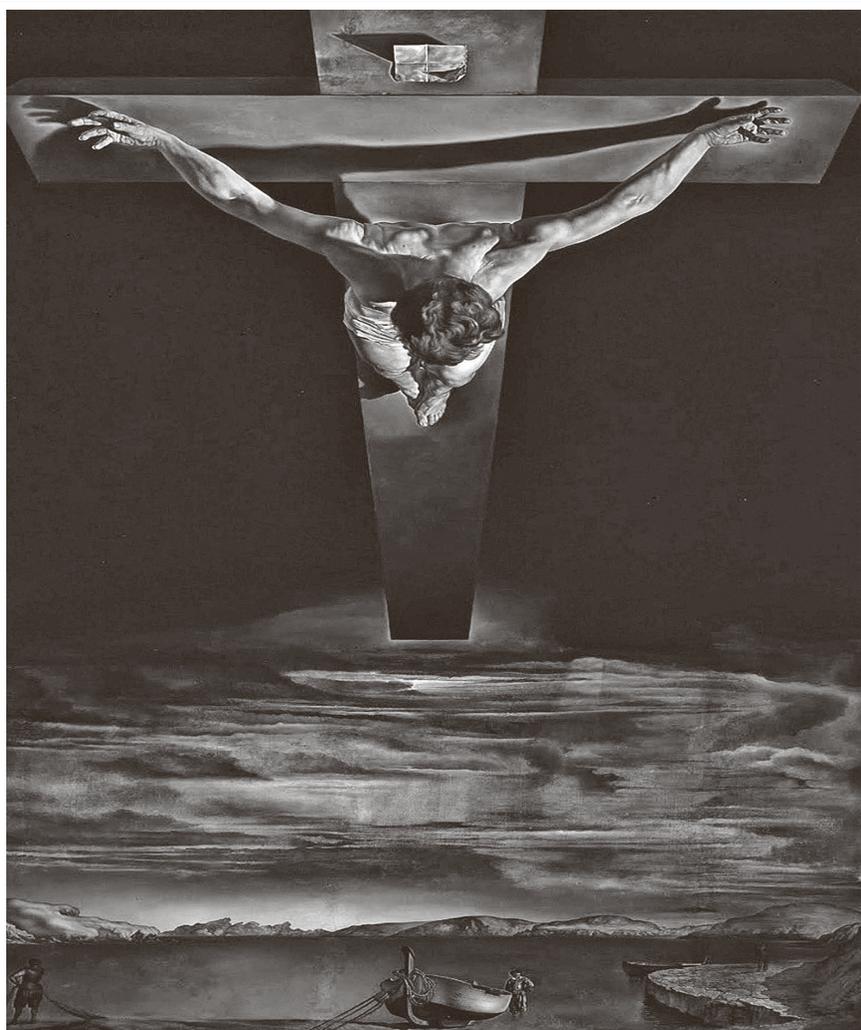


Figura 6. Salvador Dalí, *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951), Museo y galería Kelvingrove, Glasgow.

abre un largo paréntesis (o tropo) musical, donde transfiere el material de la *Missa* a un contexto instrumental. Y quizá lo más importante es que, con esta partitura, Lavista llevó sus ideas sobre música y pintura a un ámbito que se ha vuelto cada vez más significativo en su repertorio: la música religiosa.

En años más recientes, Lavista ha encontrado otras maneras de construir intersecciones estéticas entre el sonido y la imagen al crear música para ser ejecutada



Figura 7. Tres dibujos de *De ser árbol* (2011) de Sandra Pani.

durante exposiciones de arte en galerías particulares. Dos artistas visuales mexicanos le han comisionaron música para sus instalaciones. En ambas ocasiones Lavista decidió no elaborar partituras totalmente escritas, sino obras que proponen cierta apertura creando espacios de improvisación colectiva. El resultado ha propiciado una manera alternativa de experimentar música como ritual en el contexto de una galería.

Música para un árbol fue comisionada por la artista visual Sandra Pani, esposa de Lavista, para su exposición *De ser árbol* (2011). En el marco conceptual que Pani construye para su obra, existe lo que aquí llamaré un “círculo hermenéutico”: todas las conexiones intertextuales se encierran dentro de sí mismas de una manera simbólica y concreta. Pani expresa que el concepto para esta exposición empezó con un sueño que tuvo en el cual emprendía una búsqueda para encontrar una pintura de Rogier Van der Weyden, *Descendimiento de la cruz* (c. 1435), que hoy se encuentra en el Museo del Prado en Madrid. Su sueño luego se acompañó de visiones del cuerpo de Cristo crucificado y otras imágenes de sufrimiento: cuerpos desmembrados transformándose en árboles.

En cada uno de los 36 dibujos de gran formato de su colección, Pani traza la silueta de su cuerpo y la transforma en diferentes formas de troncos de árbol. Este proceso se propone representar “el hecho de que los seres vivos compartimos un diseño universal, aunque tenga diferentes variaciones, adaptaciones y permutaciones”.¹¹ Figuras de cuerpos humanos y troncos de árbol son fragmentados

¹¹ Sandra Pani, octubre de 2011, <http://www.deserarbol.sandrapani.com/textos/sandraPani.html>.

(desmembrados) para simbolizar el sufrimiento encarnado que otorga la vida. Por lo tanto, la conceptualización utópica de Pani, la unión de la imagen y el sonido, crea un espacio psíquico, atemporal, que permite que el visitante entre en un proceso de transformación. Pani comenta: “estas imágenes que salen, son (*sic*) unas especies como de huellas de mi corporalidad, y otra vez, de mi corporalidad y del cuerpo de todos. O sea, quiero trascender mi individualidad en ese sentido; es tan personal que es universal”.¹²

Para Pani esta colección es muy íntima: no sólo porque imprime su propia figura corporal en los dibujos sino porque ella concibe esta colección como nacida de un ritual espiritual de transformación y conexión con todos los seres (véase fig. 7). Querer música para acompañar las pinturas vino como una extensión natural de lo que ocurre en el estudio de Pani, pues ella afirma que, mientras trabajaba en los dibujos, escuchaba obsesivamente la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, y otras obras religiosas de música de concierto. Para ella, pedirle a su esposo que compusiera una pieza para esta ocasión fue un acto de afinidad estética. Ella recuerda que, aún antes de conocer a Lavista, escuchaba su música religiosa, en particular su *Missa*, mientras pintaba.

Lavista ofrece un paralelismo sonoro a la conexión de cuerpos y árboles que establece la obra pictórica de Pani al elegir para el ensamble instrumentos hechos de madera y una voz humana. Para él, sin embargo, esta conexión no está cargada necesariamente de simbolismo cristiano. El texto que elige proviene de la introducción de *Sistema Naturae*, una de las máximas obras del botánico, zoólogo y médico sueco Carlos Linneo (1707-78), en la cual presentó la taxonomía linneana: “[Finis] creationis telluris est gloria Dei ex opere naturae per hominem solum” o “La creación de la Tierra es la gloria de Dios, tal como solo el Hombre lo ve por las obras de la naturaleza”. La elección de un tratado de botánica del siglo XVIII de Linneo se debe también a una coincidencia familiar, pues el naturalista es antepasado de Sandra Pani (era el tatarabuelo de su abuela). Lavista decidió conservar la versión original de la frase en latín lo cual quizá también respondía al sentido de universalidad que Pani quería comunicar. Como he explorado en ocasiones anteriores, usar textos en latín ha sido una herramienta que ha permitido a Lavista configurar un ideal transhistórico y cosmopolita.¹³

Música para un árbol está concebida para flauta de pico tenor, chelo, voz, thai-gong y una serie de copas de cristal afinadas. Sin embargo, la partitura solo contiene partes para la voz, la flauta de pico y el chelo. Cada parte individual consta de cinco frases, cada una con cinco fragmentos. El orden de las frases y/o fragmentos

¹² Pani, “De ser árbol”, <https://www.youtube.com/watch?v=xIhFvWrwybY>.

¹³ Véase Ana R. Alonso Minutti, “Espejos de un orden superior: La música religiosa de Mario Lavista”, *Pauta* 134 (2015).

5a Frase

①



Cre - a - ti - o - nis

②



te - lu - ris

③



est glo - ri - a De - i

④



ex o - pe - re Na - tu - rae

⑤



per Ho - mi - nem so - lum

Copas:



Ejemplo 8. Lavista, *Música para un árbol*, línea de la voz, 5ª frase.

se deja al arbitrio del ejecutante. Aunque cada fragmento de cada frase está escrito detalladamente en la partitura, en la presentación y en la grabación de esta obra los ejecutantes se alejaron significativamente del material escrito. Tanto Horacio Franco (flautista) como Verónica Murúa (soprano) expresaron que, mientras ensayaban la pieza en el estudio de Lavista, resultó claro que la partitura no era prescriptiva, sino sólo servía como una sugerencia, y que el propio compositor acogía las desviaciones sonoras a los fragmentos que escribió. La discrepancia más significativa entre la partitura y la realización grabada fue la de la parte vocal. Mientras que la partitura muestra frases a ser cantadas con tonos específicos, en la presentación y en la grabación Murúa no ejecuta ninguna de las frases; el texto siempre es susurrado, no cantado. Ella usa una serie de técnicas extendidas, como el canto difónico, sonidos nasales y guturales, y otros efectos producidos por la manipulación del micrófono, nada de lo cual está indicado en la partitura (véase el ejemplo 8). No obstante el grado de distanciamiento que los ejecutantes toman respecto de la partitura de Lavista, todos ellos expresan haberse mantenido dentro de los parámetros estéticos del compositor. Además, la participación del propio Lavista en el ensamble, tocando el thai-gong, otorgó a la improvisación colectiva cierto grado de orientación,

mediante la articulación de los cambios texturales y estructurales, durante la presentación y la grabación.

Música para un árbol es un proyecto arraigado a un marco funcional específico: es música que acompaña los cuadros de una exposición, y está hecha para guiar a los públicos para experimentar una comunión entre la imagen y el sonido. Yo sostengo que *Música para un árbol* abre un espacio para que Lavista imagine modernidades alternativas donde los roles distintivos del compositor, el intérprete y público están velados; en este espacio, a los intérpretes y públicos por igual se les permite experimentar la música, no como producto de una mente creadora especializada, sino como un ritual transformador donde los cuerpos, las imágenes y los sonidos se transforman.

En febrero de 2012, asistí a la inauguración de la exposición de Pani en la galería de la Universidad Iberoamericana, ubicada en la zona de Santa Fe, Ciudad de México. El público incluyó a miembros de la comunidad universitaria así como aficionados al arte y la música en su mayoría provenientes de la clase media-alta. La forma redondeada de la galería permitía que los 36 dibujos de tres metros fueran colgados del techo en todo el espacio, sin un orden lineal evidente. De manera similar, los ejecutantes se situaron en diferentes puntos de la galería. Esta distribución estratégica del espacio permitió que los visitantes caminaran libremente alrededor de las pinturas y de los músicos. Mientras que en otras composiciones Lavista se ha limitado a ser la voz creativa detrás de partituras totalmente escritas, en *Música para un árbol* expone una configuración distinta de un modernismo alternativo. En esta versión cosmopolita, la “obra” no le pertenece sólo a él, sino que surge por medio de una posesión colectiva. Los ejecutantes, ahora cocreadores, deciden sobre el contenido sonoro tras ser guiados por sus impulsos subjetivos mediante la improvisación colectiva y hacia un ideal cosmopolita. Sin embargo, este ideal se solidifica sólo dentro del contexto de una clase social que entiende y comparte los paradigmas estéticos que sostienen la experiencia. Por lo tanto, este evento sonoro localizado refleja las realidades contradictorias de una sociedad compleja y desigual. Lavista se permitió salir de sus prácticas compositivas modernistas al adoptar una localidad cosmopolita imaginaria de la música como ritual. Al respecto, Horacio Franco especula que la intención de Lavista fue crear un ritual sonoro parecido a aquellos presentes en rituales tradicionales mexicanos, donde las reacciones de los músicos dictan la forma y duración del ritual.¹⁴

Una situación similar ocurre en *Kailash*, comisionada por el artista visual mexicano Ricardo Mazal (radicado en Santa Fe, Nuevo México) para su instalación multimedia del mismo nombre en el Centro Cultural Indianilla, en la Ciudad de México (véase fig. 8). Conceptualmente, la serie de cuadros de Mazal surge en respuesta a

¹⁴ Horacio Franco en conversación con la autora, 15 de abril de 2016.



Figura 8. Ricardo Mazal y Mario Lavista frente a una de las pinturas de la exposición *Kailash* de Mazal en el Centro Cultural Estación Indianilla.¹⁹

su experiencia de haber visitado el Kailash, un monte sagrado del Tíbet occidental que atrae a miles de peregrinos de diversas religiones cada año y es considerado, tanto por los hinduistas como por los budistas, como el destino último de las almas y el centro del universo. Para Mazal, *Kailash* representa una meditación acerca de la muerte —la cual “nos ayuda a confrontar, a la vez, los aspectos más importantes de la vida”¹⁵— y está concebida para “transmitir una experiencia” de espiritualidad, devoción, fe y ritual en el espectador.¹⁶

Lavista invitó a la oboísta Carmen Thierry y al ensamble Tambuco a colaborar en esta improvisación concebida para oboe, piano preparado, cuatro percusionistas y ocho copas de cristal afinadas. En lugar de crear una partitura totalmente escrita, el compositor sólo delinea ciertas sonoridades (secuencias de quintas justas unidas por tritonos) y usa fragmentos de música preexistente como punto de partida para la improvisación, tanto de su propia producción (*Marsias* para oboe) como de John Cage (*A Room, Music for Marcel Duchamp*), los cuales él mismo tocó en el piano prepa-

¹⁵ Ricardo Mazal, notas del cuadernillo del disco, *Kailash*, Tempus y El Colegio Nacional, 2012.

¹⁶ Mazal, *Kailash*, <https://www.youtube.com/watch?v=Tisx5dzRv1Y>.

rado. La instrumentación del ensamble de percusiones es mayoritariamente metálica (platillos, gongs y similares), con la excepción de cuatro notas tocadas con un bombo de concierto (*gran cassa*), las cuales delimitan las secciones de la improvisación.¹⁷ La improvisación se centra en frecuentes repeticiones de motivos, lo cual otorga una sensación de inmovilidad. El concepto de forma musical es extraído de la mano del individuo y llevado a la de la colectividad. Para Lavista, esto representa adoptar un concepto místico de tiempo circular, presente en todas las músicas religiosas.¹⁸

Kailash fue estrenada en el Centro Cultural Estación Indianilla, una nueva y elegante galería en la Ciudad de México. Durante la noche de apertura de la exhibición, periodistas, aficionados al arte, curadores y el público en general disfrutaron cocteles mientras los músicos se involucraban en la improvisación colectiva. Yo formé parte del pequeño grupo que ejecutó las copas de cristal afinadas en el escenario, y desde mi posición pude ver las interacciones y reacciones del público. El público conversaba, caminaba, y bebía, no necesariamente atento a las complejidades del proceso de la improvisación. Aquella fue la primera vez que yo asistí a un evento en el que la música de Lavista no era sólo escuchada, sino también *experimentada* socialmente. En esta experiencia, el público estaba, sin darse cuenta, inmerso en un imaginario cosmopolita de sonido y ritual.

Componer música *como* ritual para ser experimentada en galerías presenta un paradigma diferente en el imaginario cosmopolita de Lavista. Aquí, el compositor se siente libre de improvisar y otorga la libertad de experimentar la música como una práctica social. Al alejarse de los dogmas modernistas (como el énfasis en la originalidad, la innovación, la autoría y la totalidad de la obra de arte), en *Música para un árbol* y *Kailash*, Lavista se permite reimaginar una modernidad cosmopolita alternativa donde las subjetividades humanas están en el núcleo mismo de la experiencia musical.

A lo largo de este ensayo hemos visto que las conexiones estéticas que Lavista ha procurado establecer entre imagen y sonido en su obra musical son heterogéneas y dinámicas. Las referencias explícitas a obras pictóricas en los títulos que Lavista escoge para esta serie de composiciones permiten al escucha evocar un sentido de

¹⁷ Ricardo Gallardo, mensaje de correo electrónico a la autora, 26 de mayo de 2016. Para establecer un diálogo musical con el oboe, Gallardo también usa un *bansuri*, flauta de bambú procedente del norte de la India.

¹⁸ “Es muy claro que todas estas manifestaciones de orden místico echan mano de un concepto del tiempo circular, en que el final de algo es el principio, no un discurso de izquierda a derecha, eso se ve en todas las músicas religiosas.” Mario Lavista, en entrevista con Merry MacMasters, “Mario Lavista musicaliza ‘el trasfondo místico’ de la pintura de Ricardo Mazal,” *La Jornada*, 27 de octubre de 2012.

¹⁹ Fotografía de Roberto García Ortiz. Véase Merry MacMasters, “Mario Lavista musicaliza ‘el trasfondo místico’ de la pintura de Ricardo Mazal,” *La Jornada*, 27 de octubre de 2012. <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/27/cultura/a04n1cul>.

significado musical. El concepto de “intertextualidad” resulta útil para ahondar en las posibles interacciones entre estas referencias y el sonido producido. Aunque el término ha sido utilizado principalmente por teóricos literarios al referirse a textos escritos, éste ha entrado en el campo de la musicología especialmente para abordar la presencia de otras músicas dentro del tejido musical. La intertextualidad puede ser abordada desde múltiples perspectivas (no siempre en concordia, tanto en teoría como práctica) y ha propiciado caminos interpretativos en donde cuestiones de significado se discuten a partir de la relación de los textos que confluyen en un mismo plano. Este tipo de acercamiento resulta enriquecedor porque trae a la superficie nociones de interconectividad, relacionalidad e interdependencia, y deja rezagadas cuestiones de originalidad, singularidad o autonomía. Como hemos visto en este estudio, las conexiones que establece Lavista con obras pictóricas abren caminos de aproximación a su producción musical difíciles de encasillar en un solo intento. Es mi intención que los apuntes descriptivos aquí expuestos estimulen al lector a explorar otras posibles e inagotables ventanas de interpretación.



PIERRE ALBERT-BIROT

POEMAS COTIDIANOS

Traducción de Sebastián Pilovsky

SAN NICOLÁS

Un sonido
atravesó las paredes
y las paredes lo dejaron pasar
no veo por dónde
y ahora quiere atravesarme a mí
véanlo salir de nuevo
poema

SAN ADOLFO

Tengo todo un regimiento en la cabeza
con una calle
casas caballos gente
se me han metido por los oídos
a tambor batiente

SAN ALBINO

Los mosquitos bailan una contradanza en el bosque
pero no escucho la música
y
podría ser que al final de su baile
seamos su banquete
hay muchas huellas de pasos en la arena

SANTA EULALIA

Me pueden encerrar
en una cámara subterránea
el sol vendrá por mí
a dorar las paredes
y por la noche me fugaré
en un poema
en el que estoy

SAN ROBERTO

Soy antena
y me comunico
con los que fueron
y con lo que aún no son
Pero
¿soy antena o soy onda?

SANTA MÓNICA

El viento abre las ventanas
derriba los árboles
cantando
incluso me va a volar el sombrero
pero nunca lo he visto

SANTA DIONISIA

Pasan las nubes en lo alto
sin hacer ruido
como pensamientos
quizá vivimos
al interior
del cráneo-creador
¿qué estará pensando esta noche?

SAN TEODORO

Pasan delante a todas horas los amigos
pero no me han visto
porque estaba escondido
detrás del feto de un poema
mirando
cómo pasan los colores

SAN RUFINO

El más espantoso de los mendigos
en sus harapos astrosos
puede crear una bella sombra
insisto: el sol es un gran pintor

EL TALLER DE CREACIÓN MUSICAL
CARLOS CHÁVEZ Y HÉCTOR QUINTANAR: 1960 -1974
FLORESCENCIA DE UN ÁRBOL PLANTADO EN EL CONSERVATORIO
PRIMERA PARTE



ALEJANDRO BARCELÓ RODRÍGUEZ

Para Graciela y Elizabeth Mariane

*En los minutos de la arena creo
sentir el tiempo cósmico: la historia
que encierra en sus espejos la memoria
o que ha disuelto el mágico Leteo.*

Jorge Luis Borges

*Toda historia fue, es y será historia del tiempo
presente.*

Reinhart Koselleck

*Siempre he pensado que entender nuestra his-
toria musical como un obligado coro de elogios
a todos nuestros artistas, es un grave error.*

Carlos Chávez

Parte I'
Proemio

Sumergirse en la extrañeza y en la alteridad del pasado para percibirlo implica reducir ese pasado al lenguaje propio y presente. La realidad histórica es infinita y, como señala Kracauer,² emerge de una oscuridad que retrocede a cada momento, se extiende hacia el futuro con un final abierto y es indeterminada en lo que respecta a su significado.

Cada historia se despliega en continuos reflejos borgianos, a través de procesos que relacionan elementos de la realidad con su asimilación consciente dentro de espacios de juego o estructuras sociales y de ideas. En este sentido, es razonable señalar, junto con Koselleck,³ que la reflexión articulada y escrita de aspectos de la realidad —las historias— son el resultado de un fenómeno de asimilación continua en distintos estratos del tiempo.

El presente ensayo intenta recuperar en una narrativa histórica, planteada desde tales plazos de tiempo, la sorpresa de la unicidad, el cambio y la duración de experiencias nuevas relacionadas con el Taller de Creación Musical por parte de sujetos contemporáneos a este tema que participaron del mismo, y que en el devenir cultural histórico, desde entonces hasta el presente, se convirtieron en agentes relevantes en la historia del Conservatorio y de la música clásica del México contemporáneo. Ésta es una historia del Taller de Creación Musical de Carlos Chávez y Héctor Quintanar en el Conservatorio Nacional de México.

Pero, ¿cuáles son los distintos estratos del tiempo en que se realizan las adquisiciones de la experiencia? La primera de ellas es una forma denominada *experiencia originaria* que se instala en razón de una sorpresa entre el antes y el después, y que constituye en retrospectiva la historia de ella misma. Aquí las cosas suceden de otra manera y de forma distinta de como se pensaba. El umbral de tiempo de adquisición de esa experiencia corresponde con el tiempo vital de los personajes contemporáneos al acontecimiento.

Utilizando remembranzas individuales de los personajes involucrados, este ensayo busca referir singularidades coyunturales y razones que ilustren algunas de las características que se erigieron como sorpresas para ellos a partir de la fundación y realización del Taller de Creación Musical. Los personajes corresponden a los entonces alumnos del proyecto de formación de compositores del Taller, a los maestros, a los alumnos del Conservatorio Nacional contemporáneos al proyecto, y a otros agentes de esta historia tales como directores del Conservatorio de la época. Un propósito en este objetivo es reconstruir, desde la remembranza actual, la experiencia originaria de los personajes involucrados.

La segunda forma de adquisición de experiencia consiste en aquella suma de vivencias que se acumulan generacionalmente por medio de relatos. Se trata de una expansión de lo individual a lo plural, del establecimiento de una historia común a las personas que conviven en un grupo determinado. La comunidad generacional involucrada, su trayectoria vital, el azar y la organización del acontecimiento y sus estructuras, contribuyen a estabilizar las experiencias y como afirma el autor anterior,⁴ cabe entonces hablar de unidades generacionales sociales cuyo rasgo consiste en hacer, almacenar y regular experiencias únicas y repetidas. En este segundo estrato del tiempo, ocurre un juego cambiante de acontecimientos que producen

nuevas experiencias concretas, que a su vez y lentamente confirman, refuerzan y modifican el conocimiento de las experiencias originarias.

Para la integración de experiencias a partir de unidades generacionales, se buscó realizar una mirada a distintas generaciones de alumnos del Taller —relatos impresos de la época en unos casos y recuerdos individuales captados por medio de entrevistas personales en otros— acerca de los diferentes aspectos de esta experiencia formativa, formulando así una mirada panorámica generacional que, como tela de araña, atrapó elementos relevantes para la escritura del relato.

En la interpretación de la parte de esta historia que aborda el tema del Laboratorio de Música Electrónica inaugurado en el Conservatorio en 1970, se establecen relaciones de comparación entre varias historias análogas como el Estudio para la música electrónica de la Radio Alemana Occidental⁵ en Colonia (1951), el Grupo de investigaciones musicales⁶ en París (1958), el Estudio de fonología musical de Radio Milán⁷ (1955), el Taller experimental de sonido de la Universidad Católica de Santiago en Chile (1957), el Estudio de fonología musical de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (1958), el Centro de música electrónica de Columbia-Princeton⁸ en la Universidad de Columbia (1959) y el Laboratorio de música electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torquato di Tena (1962), entre otros. La comparación sirve de referencia para ponderar en un plano más amplio que el local, los valores y alcances musicales, tecnológicos e históricos del laboratorio.

La tercera forma de adquisición de experiencia, en la mirada de Koselleck,⁹ difiere de las dos anteriores en su umbral de tiempo; ya no es la mirada sincrónica o en el tiempo propio de los participantes o de sus generaciones contemporáneas; esta tercera forma consiste en experiencias de trasfondo de las que solamente somos conscientes a partir de una reflexión retrospectiva y diacrónica o a lo largo de los tiempos. Es un espacio de experiencia que rebasa a una sola generación y se estabiliza a largo plazo. Se trata de determinaciones nuevas de los hechos narrados, esta vez bajo ópticas distintas de las establecidas en los modos anteriores de registro e interpretación.

La expansión y transformación de nuestra mirada y conocimiento acerca del Taller se alimentó de elementos de historias recientes sobre aspectos de este tema. De esta manera, nuevas formas de fundamentar las condiciones de surgimiento de la entonces nueva experiencia se ubicaron sobre la mesa de las reflexiones.

En suma, las tres maneras de asimilación de experiencias confluyen en el siguiente relato que intenta describir y explicar ¿qué ocurrió? ¿por qué? y ¿cómo fue que ocurrió de tal forma? Los patrones y tendencias encontrados sirvieron para enhebrar nuestra historia, especialmente en tramos inacabados donde se buscó trazar un curso congruente a partir de esas extensiones oscuras, para que, posteriormente,

esquivando el mágico Leteo, se incorpore una suma de experiencias ajenas a una propuesta de nuevas vivencias: la historia que relatan estas líneas.

Finalmente, con el propósito de ilustrar la identidad institucional del Taller de Creación Musical, así como su naturaleza y repercusiones educativas y culturales en general, se propone una alegoría del mismo en tanto un árbol plantado en el Conservatorio.

El imaginario alegórico se desarrolla de la siguiente manera: El árbol, como el proyecto educativo del taller de creación; la tierra que recibe al árbol, como el dinámico estado de cosas político, administrativo y académico en los años precedentes y durante el lapso de vida del proyecto educativo del taller en el Conservatorio Nacional de Música; las ramas, los alumnos; las raíces del árbol como los hechos históricos seleccionados y estimados en tanto antecedentes al árbol; las hojas, como el sistema de formación de creadores de música, es decir, la definición pedagógica del taller; la primera horqueta y arborescencia, en tanto el cambio de directivos y la adición del laboratorio de música electrónica con su director técnico y, por último, las flores y los frutos, en referencia a las composiciones y otras actividades musicales creadoras. Este imaginario articulará esta historia.

La tierra

La combinación de acontecimientos políticos en el México de la década de 1960 tenía como marco las múltiples trayectorias impulsadas tanto por la inercia de una creciente estabilización económica nacional, como por una carrera de progreso social entre las naciones. En uno de sus múltiples ámbitos, continuaban procesos de cristalización de órdenes institucionales de carácter educativo. Es en este espacio donde emerge el Taller de Creación Musical.

Pero los acontecimientos culturales siempre tienen autor; son los agentes históricos, quienes impulsados por sus propias ideas y conceptos colectivos, y a través de sus iniciativas y acciones, van hilvanando con su hacer un tejido polifónico cultural cuya persistencia en el tiempo resulta de un proceso múltiple de construcción de instituciones. Ciertos hilos o élites de emprendedores toman una conciencia mayor y realizan sus propios movimientos, tejiéndose así, en el caso de esta historia, el manto cultural mexicano de donde emanó y en donde se desarrolló el Taller de Creación Musical.

¿Hasta dónde mirar en ese tejido interminable y dinámico para encontrar los principios pertinentes? ¿Cuáles eran esas élites de emprendedores y cuáles los enclaves principales? Recorramos ese manto atendiendo a los hilos carismáticos o agentes históricos, en una mirada reflexiva que contemple la articulación de este relato partiendo desde la segunda década del siglo XX hacia 1960.



Conservatorio Nacional de Música, 1949. Foto de Guillermo Zamora.

En la búsqueda de una comprensión sobre la naturaleza del Taller en tanto orden institucional, es pertinente distinguir este fenómeno social como el resultado de la interacción de tres dimensiones:¹⁰ Las características de gestión de las mayores esferas institucionales, léase la Presidencia de la República y la Secretaría de Educación Pública; el desarrollo de élites de emprendedores en algunas esferas institucionales de los espacios estratégicos políticos; en este caso, las maneras de confluencia en las trayectorias de Ernesto Enríquez Coyro (1901-1997), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Carlos Chávez (1899-1978) y Héctor Quintanar (1936-2013); y, en tercer lugar, la diferencia entre las élites y sus formas específicas de compromiso, con el proceso de construcción y desarrollo de las instituciones Conservatorio Nacional y Taller de Creación Musical.

Contrapunto a cuatro voces

La segunda década del siglo XX tiene como antecedente institucional la Constitución de 1917. En tal documento se desaparecía la Secretaría de Instrucción Pública, por cuya ley orgánica de 1867 se estableció en el Distrito Federal un conjunto de

Escuelas Nacionales que sustituirían los estudios impartidos por la entonces Universidad Real y Pontificia de México (1551-1865).

El 22 de septiembre de 1910 se restablece la universidad al unir las Escuelas Nacionales y se funda la nueva institución universitaria: la Universidad Nacional de México.¹¹ En ese año cerca de 80 por ciento de la población mexicana era analfabeta y, para agravar las circunstancias, estaba a punto de estallar la revolución.

Hacia 1920 la universidad queda supeditada al gobierno federal a través de la instancia denominada Departamento Universitario y de Bellas Artes (llamado desde 1905 a esa fecha: Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes). Esta segunda década es el espacio donde se busca establecer la consolidación de un estado revolucionario a partir de la fundación de instituciones impulsadas por ideólogos emprendedores.

El primer rector de la restablecida universidad fue uno de los más trascendentes ideólogos emprendedores: José Vasconcelos (1882-1959) quien, de junio de 1920 a octubre de 1921 tuvo una breve pero sustancial estancia en dicho puesto. Vasconcelos era uno de los más decididos impulsores de una política de educación con carácter federal. Elaboró un proyecto educativo nacionalista sin trazos de xenofobia, ya que no era un movimiento *anti-algo*, sino simplemente, *pro-México*,¹² que también asimilaba las tradiciones de la cultura universal; consideró con firmeza que la educación era un medio de emancipación interior de las personas, y aunque su perspectiva de la sociedad la enmarcó en una política de tipo asistencial, fue el primer mexicano en incluir la educación como proyecto de gobierno nacional, ejemplo que se convirtió en modelo para gobiernos posteriores.

En el corazón de su ideología residían ecos de las ideas clásicas griegas, pues había una relación de consecuencia a partir de un *pathos* artístico que impulsaba un *ethos*, esto es, la sensibilidad artística al servicio de una formación ética y libre:¹³

Si uno va más allá de la simple instrucción práctica, que implica educar la sensibilidad del ser humano, entonces la sensibilidad, a su vez, lleva a la humanidad más cerca de las grandes ideas. La educación, por tanto, no es sólo una cuestión de estética, sino de ética.

Podemos razonablemente comentar que, para Vasconcelos, la experiencia estética del arte era el medio por el cual el pensamiento podía alcanzar su liberación. La sublimación alcanzada a través del disfrute estético era la vía de emancipación que permitía al espíritu de lo individual y lo social impulsar y florecer como cultura nacional.

Una de las aportaciones prácticas más relevantes para la Secretaría de Educación Pública por parte de Vasconcelos y que emanaba de su ideología educativa, fue

la organización de la misma con una estructura departamental: El Departamento de Educación, donde se integraran todos los niveles educativos para su atención; el Departamento de Bibliotecas y Archivos, donde se generaran los materiales de lectura y apoyo para el departamento anterior, y el Departamento de Bellas Artes, donde se coordinaran las actividades artísticas que complementarían la educación tradicional.

Sin duda, el inusitado e inmenso apoyo económico del entonces presidente de la República, Álvaro Obregón (1880-1928) —cuyo gobierno abarcó los años de 1920 a 1924— y que consistió en la asignación del mayor presupuesto jamás destinado a este sector, formó el cauce para la realización, a través del primer gobierno posrevolucionario de reconstrucción dirigido hacia un gobierno civil, de un crecimiento educativo y una modernización del país.

Durante el año en que Vasconcelos fue rector de la universidad, aparece el primero de los personajes principales en nuestra historia: Jaime Torres Bodet, un joven de 18 años nombrado por Vasconcelos como su secretario particular, y quien durante los siguientes tres años ocupó la dirección del Departamento de Bibliotecas de la recién creada Secretaría de Educación Pública.

Torres Bodet hilvanó gran parte del tejido cultural mexicano del siglo XX. Un literato que entre 1927 y 1941 publicó siete volúmenes de novelas y relatos. Tal intensidad artística le llevó a fundar, en 1928, junto con otros intelectuales, el grupo de los Contemporáneos y la correspondiente publicación de una revista de nombre homónimo; esa intensidad también lo impulsó a recorrer una trayectoria institucional meteórica en México.

A partir de haber aprobado en 1929 su examen para la carrera diplomática, en distintas funciones de diplomacia internacional, en el periodo de 1929 a 1940 visita y representa a México en Madrid, París, La Haya, Buenos Aires y Bruselas.¹⁴ Ya de regreso al país y durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1897-1955), de 1940 a 1946, es invitado como secretario de Educación Pública (1943-1946).

De 1958 a 1964, durante el mandato del presidente Adolfo López Mateos (1910-1969) es invitado nuevamente a ocupar la dirección de la Secretaría de Educación Pública. En el siguiente sexenio, de 1946 a 1952, con el presidente Miguel Alemán Valdez (1900-1983), ocupa el puesto de secretario de Relaciones Exteriores (1946-1948); y hacia el final de ese término, de 1948 a 1952, es nombrado director general de la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Las preocupaciones humanistas de Torres Bodet lo propulsaron a desarrollar desde distintas trincheras institucionales el legado de Vasconcelos. Dio nuevos bríos a la campaña de alfabetización para adultos —analfabetos que representaban casi 48 por ciento de la población mayor de seis años—, creó el Centro de Capacitación del



José Vasconcelos en 1914.

Magisterio —para preparar a los profesores de primaria no titulados—, fundó el Comité de Administración del Programa Federal de Construcciones Escolares, y en su responsabilidad recayó la construcción de numerosas escuelas, entre ellas: la Escuela Normal para Maestros, la Escuela Normal Superior y las nuevas instalaciones del Conservatorio Nacional de Música. El día 18 de marzo de 1949 un músico, Carlos Chávez (1899-1978), dirigió unas palabras en dichas instalaciones en la colonia Polanco de la Ciudad de México. Él es nuestro segundo personaje.

Carlos Chávez exhibió durante toda su vida un férreo afán autodidacta y de impulso a la construcción y proyección de una cultura mexicana con identidad, apoyada en valores universales en sintonía con muchas de las ideas de Vasconcelos. Su trayectoria política constituye un ejemplo de perseverancia para cristalizar el manto específico de la cultura musical del ámbito clásico en México. Ya desde 1922, a partir de su boda con Otilia Ortiz, la luna de miel (1922-1923) también fue la oportunidad de proyectar su trabajo como compositor y de observar el estado de cosas musicales en los centros culturales de Viena, Berlín y París. A su regreso a México, y entre 1925 y 1926, organiza una serie de conciertos que denomina *Nueva Música*,¹⁵ en la que presenta composiciones de Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Arnold Schönberg (1874-1951), Manuel de Falla (1876-1946), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Edgard Varése (1883-1965) y Silvestre Revueltas (1899-1940). Al no tener repercusión esa serie de conciertos, Chávez decide seguir explorando y proyectando su trabajo como compositor, ahora en Estado Unidos. De 1926 a 1928 viaja a Nueva York y atiende los adelantos y logros asociados con la cultura musical en ese país: los modos tecnológicos de difusión musical a través de la reproducción eléctrica, la calidad de las orquestas y la fuerza cultural de la música de jazz.

A su regreso al país, Chávez empieza a encontrar nuevos caminos para realizar sus objetivos de modernización y desarrollo de una cultura musical. Al respecto de su papel en la configuración de la Orquesta Sinfónica de México, menciona:¹⁶

Regresé a México a principios de julio de 1928. El Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal había sido una organización poderosa (...) pero su actividad era puramente sindical. Sin embargo, desde principios del año anterior, había hecho intentos débiles y aislados de impulso artístico que habían fracasado completamente. Estos habían consistido en la formación de una orquesta llamada Orquesta Sinfónica Mexicana que dio uno o dos conciertos aislados y una breve temporada que incluía las nueve sinfonías de Beethoven que no pudo terminar por falta absoluta de público. A mi llegada propuse al Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal un plan de organización de la orquesta (...) La primera temporada tuvo lugar de septiembre de 1928 a marzo de

1929 con conciertos mensuales, conservando el nombre de Orquesta Sinfónica Mexicana. En el año de 1929 la orquesta cambió su nombre por el de Orquesta Sinfónica de México.

Existen relatos personales de terceros que disminuyen la relevancia de la participación de Chávez en la formación y estabilidad de la Sinfónica de México. Sin embargo, es pertinente citar su labor en este ámbito:¹⁷

Durante el tiempo que estuve al frente de la Sinfónica era un gran esfuerzo administrativo. Había que implorar la subvención cada año como si fuera la primera vez (...) La orquesta tenía que vivir del público. Era una lucha constante con el gerente, con el consejo, con el sindicato (...) Veintiún años de tiempo dado a esa tarea.

Chávez logró dar estabilidad a la orquesta, en gran parte debido a sus notables habilidades de gestión de apoyos en ámbitos oficiales y privados; siempre con una tendencia a imprimirle un sentido de institución nacional. Entre 1928 y 1930, durante la gestión del presidente Emilio Portes Gil (1890-1978), se le designó director del conservatorio, de diciembre de 1928 a marzo de 1933 y ocho meses de 1934. En su término hubo dos directores interinos: Manuel M. Ponce (1882-1948) y Silvestre Revueltas (1899-1940). La intermitencia se debió, en parte, a su nombramiento, entre marzo de 1933 y mayo de 1934, como jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.

En ese entonces, el nombre del Conservatorio era Escuela Nacional de Teatro, Música y Danza y su existencia administrativa dependía de la entonces Universidad Nacional de México que, a su vez, como comentaba antes, estaba supeditada al Departamento Universitario y de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP) del gobierno federal. Cuando Carlos Chávez toma posesión como director de la Escuela Nacional, encuentra una situación académica deplorable: planes de estudio anticuados, énfasis en la teoría por encima de las aplicaciones prácticas y pocas o nulas posibilidades de que los alumnos demostraran sus habilidades de interpretación musical. En vista del diagnóstico desolador, Chávez diseña un programa detallado a partir de las tres academias de investigación que él mismo funda: 1. Academia de Investigación de Música Popular, 2. Academia de Historia y Bibliografía, y 3. Academia de Investigación de Nuevas Posibilidades Musicales. Además, impulsa y participa en el plan de estudios de 1929, donde se sustituye el término *estudios especiales* por el de *carreras*, y se instauran las de dirección de orquesta y de composición.

Entre 1930 y 1934 funda su clase de creación musical en el conservatorio con un énfasis práctico. Durante ese lapso, en los meses de febrero a abril de 1932, viaja a

Estados Unidos en razón del próximo estreno de su ballet *H. P.* bajo la conducción del director británico Leopold Stokowski (1882-1977) y la célebre Philadelphia Orchestra; Stokowski lo lleva a visitar los estudios RCA Victor y las instalaciones de los laboratorios Bell Telephone. Sobre estos dos asuntos trataré más adelante.

Cinco años después de su primera temporada como Orquesta Sinfónica de México, ésta fue proyectada por Chávez en ocasión de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934 en el marco del Primer Festival de Cultura Mexicana, con la presencia del entonces presidente de la República, Abelardo L. Rodríguez (1889-1967). En esta ocasión se estrenó su obra *Llamadas. Sinfonía proletaria para coro y orquesta*, celebrando así una de las obras arquitectónicas que se convertiría en el icono de la cultura musical de concierto en México.

El panorama musical visualizado por Chávez era amplio; desde todos los ángulos posibles intentó reforzar, impulsar y desarrollar las instancias que pudieran aumentar el nivel musical en México y contribuir a la estabilización de una cultura de música clásica actual y nacional, de similar estatura artística en el concierto de las naciones.

El ámbito de la difusión de las obras musicales cristalizó con la creación de la sociedad Ediciones Mexicanas de Música y su revista de apoyo al proyecto editorial: *Nuestra Música*. Chávez recuerda:¹⁸

En 1945 invité a un grupo de compositores mexicanos a las oficinas de la OSM, en Isabel la Católica 30, para tratar de la posibilidad de fundar una asociación civil que publicara nuestra música, sobre la base de cooperación material de los propios compositores y una posible subvención del gobierno, que fue obtenida en 1946 y considerablemente aumentada por el INBA en 1947. De allí salieron Ediciones Mexicanas de Música, que en ocho años ha realizado ya una obra estimable y la revista *Nuestra Música*, que ha sido el órgano de la editorial.

Las habilidades de Carlos Chávez para intuir y percibir con antelación las circunstancias convenientes a sus propósitos y empresas de impulso a la música se afinaban día con día. El candidato presidencial para el sexenio 1946-1952, Miguel Alemán Valdez (1900-1983), incluía en su campaña la promesa de crear el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; al resultar electo, invitó a Chávez en 1946 a que participara en el Proyecto de Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); esto debido a que, desde 1945, Chávez ya estaba trabajando en la Comisión de Cultura del Comité Nacional Alemanista.

Prácticamente Chávez redactó en 1946 el proyecto de ley orgánica mencionado. Al iniciar su periodo el presidente Alemán Valdez, nombró a Chávez como Director

General del INBAL, organismo que inició actividades a partir del primer día de 1947. Este organismo dependiente de la SEP, ahora con personalidad jurídica propia y capacidad para formar su patrimonio, sustituyó al Departamento de Bellas Artes, que entre los años de 1934 a 1945 había recibido varios nombres: fue Dirección General de Educación Extraescolar y Estética el último de ellos hasta 1946.

La plana de colaboradores de Chávez hacia 1947 en el INBAL incluía a los siguientes artistas: Luis Sandi (1905-1996) como subdirector general, Blas Galindo (1910-1993) como jefe del departamento de música y Salvador Novo (1904-1974) como jefe de la comisión de televisión. En el seno del nuevo instituto se creó la revista *México en el Arte* y se fundó el Departamento Editorial.

Hacia 1950, Carlos Chávez publicó su memoria de trabajo en el INBAL: *Dos años y medio del INBAL*. De esta publicación es pertinente una cita extensa que expone claramente los principios ideológicos que sustentarían todos los órdenes institucionales que Chávez contribuyó a establecer, incluido el Taller de Creación Musical:¹⁹

Arte propio no quiere decir arte cerrado. Que se busque la expresión propia no quiere decir que se niegue la expresión ajena, si es buena y bella, pero que la expresión ajena no impida, inhiba o frustre la propia. Dicho en forma de declaración, la tarea se presentaría así: 1. Es de primera importancia lograr una producción propia. 2. Hay que informarse en una experiencia universal para mayor ensanchamiento de la propia personalidad. 3. Hay que impedir un localismo cerrado tanto como evitar la absorción de lo propio por lo ajeno. Para concluir: el Estado es la institución nacionalista por excelencia, y en todos los aspectos de la actividad nacional, ya sean de carácter económico o cultural, tiene que seguir los principios definidos en el párrafo anterior. En materia de arte, el Estado tiene que perseguir: 1. El desarrollo de un arte propio. 2. El conocimiento del arte universal. 3. La protección del arte nacional.

Como decía, en marzo de 1949, con motivo de la inauguración de las nuevas instalaciones del Conservatorio, pero ahora con la investidura de director del INBAL y con la presencia tanto del presidente Miguel Alemán como del secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet, Chávez dirigió unas palabras de celebración y justificación del nuevo inmueble en Polanco, dedicado a la cultura de la música clásica.

En tal alocución, el creador de *Sinfonía India* agradeció el apoyo de los presidentes Ávila Camacho y Alemán Valdez y también la iniciativa de un nuevo personaje en esta historia: Ernesto Enríquez y Luz Coyro (1901-1997):²⁰

La iniciativa resuelta y entusiasta del licenciado Ernesto Enríquez, Oficial Mayor de la Secretaría de Educación Pública durante los últimos años de la



Carlos Chávez en 1937. Foto de Carl van Vechten.

Administración del señor General Manuel Ávila Camacho, resolvió al Gobierno a emprender la construcción.

Al expirar el término del pasado Gobierno, el edificio apenas estaba a medio construir. Gracias al especial empeño del señor Lic. Alemán, Presidente de la República, manifestado abiertamente, y declarado aun en sus informes presidenciales al Congreso de la Unión, se da término a esta obra que, hoy el mismo señor Presidente inaugura.

Tras ponderar la relevancia histórica del conservatorio, Chávez destaca la actualidad del mismo y reconoce a su alumno y entonces director de la institución, Blas Galindo. Después de realizar una apología de la inversión financiera del inmueble, concluye con la exhortación de la transformación hacia una cultura musical superior:²¹

El Conservatorio ha sido el centro más importante de desarrollo musical de México, a pesar de su naturaleza inevitablemente precursora y de sus muchas deficiencias, lagunas y pobrezas. De él han salido, o a él han ido a dar, todos los artistas que más han hecho por el florecimiento musical de México.

Su actual Director, el gran músico Blas Galindo, es buena muestra de que el Conservatorio puede formar un músico.

Las dos riquezas de un país —la económica y la cultural— deben ser propias. Tan malo es vivir de dinero prestado como vivir de cultura prestada. Y la miseria de cultura es más grave aún que la miseria de dinero: la miseria total es preferible a la insolente opulencia inculta. Las necesidades del Estado son múltiples. La cuestión está en resolverlas en proporción debida. Y hasta ahora, el criterio ha sido, más bien, de extraordinaria reserva y timidez para impulsar la alta cultura. Es equivocado creer que el dinero que se gasta en Defensa Nacional se le quita a Agricultura. Igualmente erróneo sería pensar que lo que se gasta en esta escuela de música se le quita a las escuelas primarias. Se trata de dos cosas distintas, con igual derecho a la atención del Estado.

Hay, sin embargo, individuos fuertes, dueños de excepcional voluntad artística. Su obra es el único logro auténtico y tangible de México. Queremos tener industria, queremos tener agricultura, queremos tener muchas cosas que no tenemos y debemos tener, pero gracias a esos pocos artistas, heroicos y aislados, México tiene, tiene ya, un gran arte. Arte, es lo único que tiene México, lo único que le da carácter y fisonomía propios, para sí mismo, y ante el mundo. Ya es tiempo de empezar la tarea organizadora de una cultura superior, generalizada y penetrante. Ojalá que este nuevo edificio sea como marca de una nueva etapa.



18 de marzo de 1949. Inauguración del Conservatorio Nacional de Música.

El Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música: el maestro Carlos Chávez, Héctor Quintanar, Humberto Hernández Medrano, el maestro Miguel García Mora y Jesús Villaseñor. La pianista María Teresa Rodríguez, a su derecha Eduardo Mata y a su izquierda Jorge Daher.

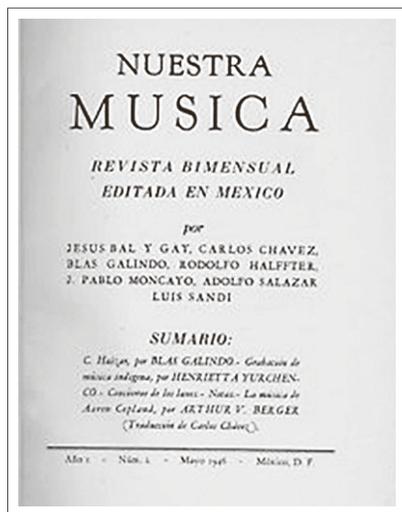


Pero ¿Quién fue Ernesto Enríquez Coyro, ese tercer personaje principal de esta historia mencionado por Chávez “Oficial Mayor de la Secretaría de Educación Pública”? Enríquez Coyro fue otro de los grandes humanistas que modelaron el tejido cultural mexicano prácticamente durante todo el siglo XX, y una de los agentes históricos que, en mancuerna con Carlos Chávez, contribuyó de manera esencial al impulso tanto del Conservatorio Nacional como del Taller de Creación Musical.

Enríquez Coyro nació en México y egresó de la Universidad de Barcelona en 1918 con el grado de bachiller en ciencias y letras, poco antes asistió al colegio laico Liceo Políglota en la misma ciudad; de acuerdo a Sergio Colmenero,²² Enríquez comenta que “Todo lo que sé, los fundamentos de mi ilustración y cultura se los debo a esos años en Barcelona”. Su padre fomentó en él una sensibilidad por la cosa pública y el tema de la coexistencia entre las naciones, especialmente después de las revoluciones. Al promulgarse la Constitución de 1917, el padre de Enríquez le envía una copia a Barcelona y, a partir de ella, Enríquez escribió para el diario *La Lucha*, asuntos relacionados con el artículo 123 y la separación del Estado y la Iglesia.

A su regreso al país en 1919, estudia en la Escuela Libre de Derecho de México y se titula en 1924 con la tesis *El Estado del trabajo: un sistema de organización social basado en el trabajo*.²³ Entre 1925 y 1940, labora como abogado en algunos tribunales de la República. Sin embargo, sus inclinaciones en el campo del arte lo llevan a impulsar la constitución de la Facultad de Música de la universidad en 1929 y, más aún, durante cerca de una década encuentra el espacio para estudiar profesionalmente piano y composición en el conservatorio, lo que lo capacita para ser maestro de las asignaturas de historia de la música y estética en 1931 en la universidad²⁴ y a partir de 1935 en el conservatorio.²⁵ Además, en esos años y dentro del ciclo Cursos de Verano del conservatorio, imparte el curso La música en el siglo XX.²⁶ Allí es donde se inicia una relación amistosa y profesional con Carlos Chávez.

Entre 1938 y 1940 se encarga de la Comisión Consultiva de Aguas Internacionales y casi por una década, de 1941 a 1950, es maestro de derecho público internacional en la Facultad de Derecho de la universidad. En ese periodo publica algunos



libros que reflejan sus preocupaciones e intereses: *El derecho internacional y su porvenir* (1940), *Problemas internacionales* (1942) y *La evolución del derecho internacional mexicano en los últimos 30 años* (1943).²⁷

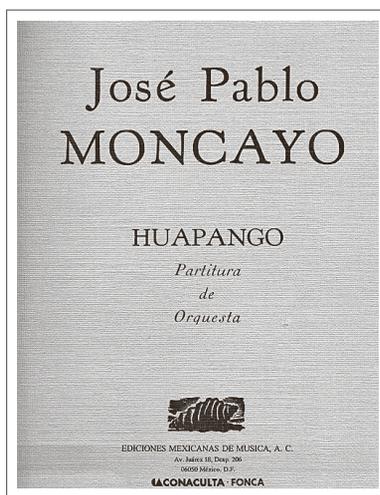
Sin duda, un periodo de intenso trabajo para Enríquez, pues también toma el cargo (1941-1945) de jefe del Departamento de Relaciones Legales de la Secretaría de Relaciones Exteriores y ese último año asume, hasta 1949, el puesto de Oficial Mayor de la Secretaría de Educación Pública.

Fue así como la confluencia de voluntades entre el secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet durante los últimos tres años de la presidencia de Manuel Ávila Camacho y la del Oficial Mayor de la Secretaría de Educación Pública, Ernesto Enríquez, llevaron a la asignación del inmueble que, entre 1946 y 1947 se construyó sobre el predio que había ocupado previamente la Sociedad Hípica Alemana y, mucho antes, la Antigua Hacienda de los Morales,²⁸ a saber, las nuevas instalaciones en Avenida Presidente Masaryk 582, del Conservatorio Nacional.

Siempre inquieto en sus actividades profesionales como maestro de derecho internacional, de música o como servidor público en muy diversos sectores institucionales, Enríquez Coyro jamás se separó por completo de su querido conservatorio ni de los proyectos de institucionalización que de manera continua realizaba su amigo Carlos Chávez.

Hacia 1950, es nombrado director de inspección administrativa en la Secretaría del Patrimonio Nacional y, entre 1951 y 1953, es invitado a fungir como el primer director de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales.²⁹ Finalmente, bajo la presidencia de Adolfo López Mateos, confluyen Torres Bodet, como titular de la Secretaría de Educación Pública y Enríquez Coyro, como subsecretario Asistente de Torres Bodet.

En los años de 1958 a 1961, Carlos Chávez proyectaba internacionalmente su figura de compositor como intelectual a través de conferencias. Proyección que tenía antecedentes dentro del país, como lo explica Alonso-Minutti³⁰ en relación con la fundación de El Colegio Nacional (1943) y la de la mencionada figura del compositor como intelectual, a través de la formulación de los llamados *concierto-conferencias*; tradición que continuarían sus alumnos Eduardo Mata y Mario Lavista en tanto miembros de esta institución, respectivamente, entre 1984 y 1995, y a partir de 1998.



En 1958, Carlos Chávez ofreció un ciclo de conferencias en la Universidad de Buffalo; y ese mismo año y el siguiente, ocupó la cátedra Charles Eliot Norton Professorship in Poetry, en Harvard University, donde presentó una serie de lecturas sobre estética musical, las que posteriormente se recogerían en la publicación *Pensamiento musical*,³¹ editado por Harvard University Press en 1961. Finalmente, en 1960, Chávez fue reconocido como miembro honorífico por la American Academy y por el Instituto Nacional de Artes y Literatura³² en Nueva York, mientras que Jaime Torres Bodet en 1959, cristalizaba su objetivo de crear la Comisión Nacional de Libros Gratuitos y, en 1960 hacía personalmente la primera entrega de libros. Los vientos refrescaban el terreno y el momento de eclosión se aproximaba.

Las raíces

Es razonable proponer dos acontecimientos como raíces que sustentaron la emergencia del Taller de Creación Musical en 1959. El primero se refiere a las clases de creación musical que Carlos Chávez impartió entre 1930 y 1934 en el Conservatorio Nacional, y el segundo alude a su tercera visita a Estados Unidos.

En cuanto a la creación de proyectos de formación de compositores, Carlos Chávez desarrolló dos iniciativas a lo largo de su vida; la primera, las clases de creación musical en los treintas; y la segunda, el tema principal que me ocupa en este capítulo.

En relación con la primera iniciativa, que se ubica en el tiempo en que él ejerció el puesto de director del Conservatorio Nacional entre 1929 y 1934, a la par que la jefatura del Departamento de Bellas Artes, de 1933 a 1934, se puede referir que desde aquel entonces y posiblemente en razón de un aprendizaje musical autodidacta, Chávez había llegado a la consideración de que la formación de los compositores debía ser impulsada desde un ambiente académico más a tono con el espíritu renacentista de los *ateliers* o talleres de los grandes pintores europeos: un entorno de cercanía y colaboración fraternal entre maestro, asistentes y aprendices, en lugar del ambiente académico distante del profesor que impone su perspectiva personal en la identidad artística de los alumnos.

Dos aspectos sustentaban la propuesta de enseñanza en este primer proyecto que Chávez denominó *clases de creación musical*: el primero, la mirada a la tradición considerada como modelo; y el segundo, la realización práctica inmediata, poniendo a disposición de los alumnos, instrumentos e instrumentistas de las orquestas y ensambles del conservatorio.

Las clases de creación musical de Chávez se iniciaban con la elaboración de melodías vocales e instrumentales dispuestas de acuerdo a lógicas musicales de las tradiciones tonal, modal, serial de tipo dodecafónico, con estructuras diatónicas



El Grupo de los Cuatro. De izquierda a derecha: Contreras, Ayala, Moncayo y Galindo.

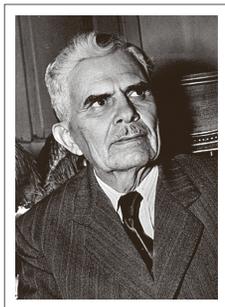
no tonales; o bien, en la tonalidad mayor-menor pero con un alto grado de cromatismo. Posteriormente se trabajaba la textura polifónica iniciando con contrapuntos a dos partes, hasta llegar a texturas a cuatro voces.

Entre los primeros alumnos³³ se encontraban Consuelo Cuevas Ney, Vicente T. Mendoza (1894-1964), Candelario Huízar (1883-1970) y Silvestre Revueltas (1899-1940), así como los jóvenes Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), José Pablo Moncayo García (1912-1958), y a partir de 1931, Blas Galindo (1910-1993).

Al concluir sus clases de creación musical con Carlos Chávez, Ayala, Contreras, Moncayo y Galindo organizaron, en 1935 y por iniciativa de Salvador Contreras, el colectivo Grupo de jóvenes compositores y presentaron su primer concierto el 25 de noviembre de ese año. Sin embargo, en una nota periodística poco tiempo después del concierto, se hizo referencia a este colectivo con la expresión Grupo de los Cuatro, lo que por supuesto aludía a El grupo de los cinco en Rusia y Les Six en Francia; a partir de entonces adoptaron ese nombre. Como comenta García Morillo,³⁴ Carlos Chávez les permitió que la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Mexicana tocaran sus primeras obras a fin de impulsarlos.

En cuanto al segundo acontecimiento, que a través de su consecuencia editorial constituiría uno de los impulsos para que en 1970 el Taller se viera enriquecido con el laboratorio de música electrónica, lo constituyó la suma de experiencias que Carlos Chávez vivió en Nueva York, entre febrero y abril de 1932.

Como lo mencioné anteriormente, Chávez viajó a esa ciudad con motivo del estreno de su obra *H. P.* por parte de la Philadelphia Orchestra y su director Leopold Stokowski. En el ínterin Stokowski lo invitó a conocer dos de los centros principales de vanguardia tecnológica de los Estados Unidos en aquellos años: los estudios RCA Victor y las instalaciones de los laboratorios Bell Telephone.



Candelario Huízar.

Hacía apenas tres años que Radio Corporation of America (RCA) había comprado Victor Talking Machine Company, que era la fábrica más grande del mundo de fonógrafos, fusión de la cual resultó la compañía RCA Victor. Un año antes de la llegada de Chávez a Nueva York, esta empresa había introducido al mercado una nueva tecnología de disco de larga duración con un material llamado Vitrolac,

de base vinílica. De acuerdo a David Edwards,³⁵ se trataba de un nuevo producto con una velocidad de 33 1/3 rpm con surcos similares a los discos de 78 rpm. Estos discos, llamados Program Transcription, se vendieron entre 1931 y 1933 con los sellos dependientes de RCA Victor: Bluebird Records, Electradisk y Sunrise. El furor de la música de *swing* con las grandes bandas de jazz de la época, impulsaban una industria del disco que durante los treinta y cuarenta tuvo un gran apogeo.

Chávez se enfrentó a este intenso ambiente tecnológico y de gran vitalidad impulsado en parte por la expresión del jazz en la *Era del swing*. Por otro lado, Stokowski también lo llevó a conocer el efervescente ambiente científico y tecnológico de los Bell Telephone Laboratories, que entonces se hallaban en el número 463 de West Street en Manhattan.

Pocos años antes, en 1925, en ese lugar se había desarrollado una tecnología para captar sonido con un micrófono que era amplificado con tubos al vacío —bulbos especiales llamados triodos— y que, a partir de esa señal amplificada, movía un cabezal que realizaba grabaciones electromagnéticas. El 21 de marzo de 1925, el pianista Alfred Cortot (1877-1962) estrenó esa tecnología, y realizó la primera grabación de música clásica con obras de Chopin y Schubert.

Las instalaciones de Bell Telephone en Manhattan gozaban de celebridad debido en parte a que ocho de sus colaboradores habían obtenido el Premio Nobel. Muy probablemente Stokowski presentó a Chávez con Frank B. Jewett, el presidente general de la empresa, así como con Herbert Ives, el doctor que dirigía un equipo de alrededor de 200 científicos, ingenieros y técnicos, quienes desarrollaban tecnología para crear un sistema de televisor y teléfono de ida y vuelta, para propósitos de telecomunicación y entretenimiento.

Al regreso de Chávez a México,³⁶ el entonces secretario de Educación Pública, Narciso Bassols (1897-1959), le encomendó la redacción de un informe sobre sus observaciones durante la estancia en Nueva York. Los comentarios preliminares del compositor se publicaron en una serie de artículos en el periódico *El Universal*, y de estos materiales se integró el libro *Hacia una nueva música (Música y Electricidad)*,³⁷ originalmente escrito en español y traducido al inglés por Herbert Weinstock. El libro fue publicado en 1937 por la editorial Norton de Nueva York, con ilustraciones de Antonio Ruiz.

Como refiere Gloria Carmona,³⁸ el libro constituyó un documento que, junto a la música de Chávez, integró “un cuerpo de ideas y expresiones sonoras que avalan con original y singular visión la metafísica de su tiempo”. Chávez, con una notable capacidad visionaria, logra captar las posibilidades de las trayectorias tecnológicas de su tiempo y las plasma en ese testimonio editorial, sembrando una semilla en su patria, que aguardará mejores aires y desarrollos tecnológicos para su crecimiento 33 años después.

El tronco

Un joven de 24 años cuyos antecedentes musicales estaban fundamentados en el mundo de la música vernácula y en la música popular que interpretaba, primero como trompetista, y después como primer corno en la Banda del Estado Mayor Presidencial; subteniente que había estudiado en la entonces Escuela Superior Nocturna para Trabajadores (a la postre, Escuela Superior de Música de Bellas Artes) y cursado lecciones de armonía con Rodolfo Halffter en el Conservatorio Nacional a partir del libro de armonía (1922) de Arnold Schönberg, se encontraba un día de 1959 leyendo el periódico y tuvo una experiencia única que significaría un acontecimiento trascendente en su vida:³⁹

Alrededor de 1959 leí casualmente una convocatoria en los periódicos que invitaba a los jóvenes compositores a formar parte de un taller de composición que iba a dirigir Carlos Chávez. Me atrajo mucho, no sin dejar de sentir el resquemor de irme de la Superior y de una banda militar. (...) Fuimos nueve jóvenes que estuvimos en la primera sesión con Chávez en el Conservatorio, tenía yo 24 años cumplidos.

Héctor Quintanar Prieto (1936-2013) es el nombre de este joven, el cuarto emprendedor de esta historia, cuyo enclave sería el Taller de Creación Musical en el Conservatorio Nacional a partir de 1960. Desde su etapa como alumno del taller, del año citado a 1963, después en 1964, como profesor asistente y a partir de 1965 como director artístico de esa institución, su labor musical, de gestión administrativa, de relaciones públicas con el sector privado y de gobierno, y su natural determinación, constituyeron la estafeta idónea para preservar el sentido pedagógico, musical y político que creó su maestro Carlos Chávez.

La mancuerna ideológica entre Ernesto Enríquez y Carlos Chávez devino en la fundación del Taller de Creación Musical. Se trataba de la convergencia de ideales humanistas e impulso a una cultura mexicana elevada, que abrevara de los valores universales de la tradición occidental y que mirara también hacia las nuevas búsquedas estéticas y a los avances tecnológicos del mundo. En especial, el Taller surgía de la necesidad de promover un mayor nivel en los estudiantes de composición musical, y dar cobertura de este nuevo e innovador programa académico a una atención de cinco alumnos por ciclo.

Hacia finales de 1959, Ernesto Enríquez, en tanto subsecretario de Educación Pública, gestiona una partida económica sustancial para el nuevo proyecto en virtud de los requerimientos solicitados por Carlos Chávez: había que construir un ambiente apropiado en todos los sentidos, para que los alumnos del proyecto

estuvieran en las mejores condiciones posibles para la práctica y el desarrollo de la creación musical. Lo cual brindaba concretamente a los aprendices un significativo acervo en constante actualización de partituras musicales y grabaciones de las últimas composiciones en el panorama europeo contemporáneo, tocadiscos, becas de comedor, fotocopidora y, de manera sobresaliente, cubículo individual con piano y escritorio y beca de mil pesos mensuales para cada uno de ellos. Quintanar rememora esas experiencias vivamente:⁴⁰

¿Qué significaba entonces una beca de mil pesos? Con un salón casi propio, una fotocopidora a nuestro servicio, restiradores personales, Chávez incluso nos consiguió becas de comedor y llegó un momento, en segundo año, que prácticamente vivíamos allí. Sobre todo los más asiduos éramos Mata y yo. El horario era de 4 a 8 de la noche, pero muchas veces nosotros llegábamos a las 10 de la mañana y nos íbamos a las 10 de la noche.

Para ese año, el discípulo de Chávez, Blas Galindo, estaba concluyendo su término como director del Conservatorio Nacional (1947-1959) y brindó todas las facilidades para recibir el proyecto educativo de su maestro; por su parte, Joaquín Amparán, quien ya había sido elegido para el siguiente periodo como director del conservatorio (1960 a 1967), con su característica actitud estricta pero mentalidad abierta, recibió las indicaciones desde la Secretaría de Educación Pública para apoyar al Taller de Creación Musical y en poco tiempo entendió e impulsó la dimensión del nuevo proyecto.

En los últimos meses de 1959 se publica en algunos periódicos de circulación nacional la convocatoria para el Taller; Ernesto Enríquez da la instrucción desde la Secretaría de Educación Pública a fin de que se elija el espacio más adecuado para el proyecto dentro del conservatorio. Así, Carlos Chávez selecciona el área circular con siete cubículos en la planta baja del torreón, que culmina el pabellón ubicado del lado de la avenida Campos Elíseos. Cubículos que actualmente tienen los números de aula del 19 al 25. Se dispuso que tales espacios estuvieran disponibles todo el día para los nuevos alumnos que iniciarían sus prácticas musicales de formación en enero de 1960. Los cubículos tenían una ubicación privilegiada. A través de sus amplias ventanas se podían contemplar los jardines centrales y el anfiteatro al aire libre custodiado por los dos amplios pabellones.

Hacia el segundo año de trabajo del Taller, otras iniciativas similares de impulso al incremento de los niveles educativos ocurrían en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1961, a ocho años de inaugurarse las nuevas instalaciones de la universidad en Ciudad Universitaria, toma posesión como rector el reconocido cardiólogo Ignacio Chávez Sánchez (1897-1979). Durante su gestión, de 1961 a

1966, busca un mayor control del ingreso de los estudiantes, que en 1961 contaba ya con una matrícula de 68 mil alumnos cuando Ciudad Universitaria había sido planeada para atender a 25 mil. Para este fin implementa un plan de pruebas de selección que ayudaría a contar con un perfil de ingreso que hiciera posible alcanzar los niveles académicos correspondientes en los ciclos de licenciatura. Ignacio Chávez escribe al respecto: ⁴¹ “Si acaso la Universidad no puede recibir a todos los aspirantes, que cuando menos reciba a los mejores.”

Por su parte Joaquín Amparán, no ajeno a esta necesidad de impulsar la calidad educativa, promueve por medio del plan de estudios de 1962, la estructuración en tres ciclos de las carreras profesionales del conservatorio: inicial, medio y superior.

De vuelta a los primeros días de 1960, otro joven de 24 años, Jesús Villaseñor Tejeda (1936), también se presentó en respuesta a la convocatoria publicada a finales del año anterior. Villaseñor refiere quiénes fueron sus condiscípulos y comenta algunas de las ideas que Carlos Chávez les transmitió en las primeras sesiones de trabajo:⁴²

Fuimos aceptados por nuestras obras Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Jorge Daher, Humberto Hernández Medrano, yo, además de Leonardo Velázquez, quien estuvo poco tiempo.

Creíamos que Chávez nos iba a enseñar a componer muy libremente y lo primero que nos dijo fue que teníamos que aprender como los pintores en un taller, dominando todas las técnicas como los grandes, como Mozart, haciendo un estudio profundo de sus obras como no lo habíamos hecho. Y fue muy provechoso no quedarse con la cáscara y aprender todos los estilos, mucho trabajo. Recorrimos toda la historia de la música hasta llegar a lo más avanzado, que en esos tiempos era el cromatismo.⁴³

Muchachos, el maestro es Juan Sebastián Bach, el maestro es Mozart, así todos los compositores; lo que les enseña a componer son los modelos de composición.

Estudiábamos las obras con un trabajo de análisis muy duro, armónico y motivico, y eso se tenía como base analítica, pero después decía, según el caso, compónganlo sobre modelo o libre.

Las restricciones que se imponían a manera de entrenamiento con el fin de dominar las técnicas clásicas y refinar la audición y el detenimiento en la observación detallada musical de los modelos, resultó una barrera ardua para muchos de los aprendices, Villaseñor añade:⁴⁴

Era [el método de composición a modelo] muy restringido para impulsar la creatividad, porque el análisis tenía que ser un análisis diferente. El motivo,



Eduardo Mata y Héctor Quintanar en el Conservatorio Nacional de Música, *ca.* 1965.

la armonía la misma, eso se me hizo muy bueno para mí, pero yo lo cambié en mis enseñanzas, porque creí que no hubieran seguido muchos. Era muy importante que al hacer este trabajo, tuviera estatura artística.

La restricción técnica en las prácticas de composición sobre modelo era amplia, por otro lado; tal restricción pulía y promovía el desarrollo de una mayor expansión en las posibilidades creativas de los alumnos. Sin embargo, lo estricto de la restricción muchas veces desalentó a varios aprendices para proseguir su ciclo en el taller a lo largo de los años que duró el proyecto. Al respecto Héctor Quintanar apunta:⁴⁵ “Llegamos al taller Leonardo Velásquez y otros colegas que no siguieron en lo mismo.”

¿Cuál fue la prueba de selección de Carlos Chávez a los aspirantes del taller? y ¿cómo se acordó que el árbol del taller se sembrara en el Conservatorio, cuando Joaquín Amparán era director? Quintanar lo recuerda:⁴⁶

Chávez nos pidió componer un tema en el estilo de Haydn, sencillo, para darse cuenta de la invención melódica, del tratamiento pianístico y armónico, de

lo que éramos capaces, lo que me pareció de entrada muy sabio. Pensábamos que nos pediría una obra dodecafónica o cromática muy compleja o una cosa así, pero no, fue Haydn.

Publicaron los resultados en diciembre de ese año [1959] y fui uno de los cinco becados para composición. Era una beca en grande, como todo lo que hacía Chávez, de mil pesos mensuales. Imagínense ¡Había maestros que ganaban 600 pesos mensuales! En ese momento hubo muchos comentarios y envidias de alumnos y maestros, pero lo que nunca le dijeron a los alumnos es que Chávez había conseguido no cinco sino 19 becas con el entonces subsecretario de Educación Pública, Ernesto Enríquez, que era como el secretario particular de Torres Bodet; Chávez les dijo a ambos lo que necesitaría y se lo dieron todo, incluyendo las 19 becas de mil pesos mensuales cada una, cinco becas para los compositores y el resto las distribuyeron en el Conservatorio a discreción del director, que en ese entonces era Joaquín Amparán.

Es importante señalar que la generosidad y confianza de Ernesto Enríquez hacia todos los proyectos institucionales de Carlos Chávez constituyeron a lo largo de los años un sólido fundamento y apoyo que permitió cristalizar la creación e impulsar el desarrollo del Taller durante todas las etapas de su existencia. Sin duda el primer apoyo demuestra esa generosidad y confianza: 19 becas de mil pesos mensuales, de las cuales, cinco serían para correspondientes alumnos del Taller y 14 para su aplicación en el alumnado del conservatorio. La generosidad y afinidad de Enríquez no solamente era para los proyectos específicos de Chávez, recordemos que el conservatorio había sido el lugar donde él mismo había dado clases de historia de la música y estética en la década de 1930 y que durante toda su vida consideró el arte como elemento esencial para el proceso de la liberación interior del ser humano.

Otro de los apoyos para el inicio del programa del taller por parte de la Subsecretaría de Educación Pública fue el pago de un profesor asistente. Como todo *atelier* o taller renacentista, Carlos Chávez requería de un asistente; tal función la realizó de manera brillante Julián Orbón de Soto (1925-1991), de 1961 a 1963.

En 1959 Orbón era un joven de 35 años con reconocimiento en América Latina y Estados Unidos. De origen español, desde los 17 años se había mudado a La Habana siguiendo a su padre, el compositor Benjamín Orbón, quien había llegado antes a Cuba evitando la Guerra Civil Española y el régimen de Francisco Franco (1892-1975). En Cuba, Julián había estudiado composición con José Ardévol (1911-1981) y pertenecido al célebre Grupo de renovación musical en donde se encontraban Harold Gramatges (1918-2008), Edgardo Martín (1915-2008), Gisela Hernández (1912-1971) y Virginia Fleites (1916-1966). Más adelante, en 1945, Orbón cursó estudios en el Estudio de música de Berkshire⁴⁷ en Tanglewood



Reunión que incluye a algunos de los miembros del Taller hacia 1963. Arriba, Humberto Hernández Medrano, Armando Zayas, Juan Vicente Melo, Eduardo Mata, José Luis Cuevas, Armando Lavalle y Mario Kuri Aldana. Abajo, Alicia Urreta, Joaquín Gutiérrez Heras, Bárbara Chasson de Mata y Héctor Quintanar.

con el compositor estadounidense Aaron Copland (1900-1990), en donde conoció a colegas latinoamericanos como el argentino Alberto Ginastera (1916-1983), el chileno Juan Orrego-Salas (1919), el uruguayo Héctor Tosar (1923-2002), y los estadounidenses Lukas Foss (1922-2009) y Leonard Bernstein (1918-1990). En 1954 obtuvo el Premio Juan Landeta en el Festival de Música Latinoamericana de Caracas, Venezuela con su obra *Tres versiones sinfónicas*; en 1958 obtuvo la beca de la fundación Koussevitsky para componer su *Concerto grosso* y, finalmente, habiéndosele otorgado la beca Guggenheim en 1959, Carlos Chávez lo invita a participar como profesor asistente del nuevo proyecto. De esta manera, Orbón se traslada de La Habana a la Ciudad de México alrededor de octubre de 1960. Orbón escribe cariñosamente a Chávez hacia finales de enero de 1960 al respecto de la fecha de arribo a México de él y de su familia:⁴⁸

Qué podemos decirte, tanto Tanguí como yo, sino que todos estos días han sido nostalgia de México y de ti. Créeme que hasta ahora nada nos ha impresionado tanto como tu extraordinario, prodigioso país. No creo, por otra

parte, que ningún otro lugar ofrezca el inmenso margen que México otorga a la imaginación.

Y cómo agradecerte la ternura, el cariño que pusiste en atendernos; bien puedes creer que sólo pedimos que algún día estemos en disposición de ofrecerte algo semejante, y que mientras tanto creas como lo más cierto de este mundo en nuestra entrañable amistad.

Poco y no bueno tengo que contarte de nuestro regreso. Pensamos con toda firmeza volver a México y estamos disponiéndolo todo para ese fin. Existe la posibilidad de que podamos embarcarnos sobre el día 25 de este mes. Necesito empezar a componer cuanto antes. Creo que unos meses en México, teniéndote cerca me ayudarían mucho. En esta semana solicitaré mi pasaporte, que no creo tenga dificultad en conseguir, ya que se encuentra aquí Portuondo, nuestro embajador en México, y él había informado en México de la posibilidad de que volviera a dar un curso en el Conservatorio, de manera que ahora se lo confirmaré.

Según nos dijiste, estarás en Europa hasta mediados de noviembre; será realmente desolador no encontrarte a nuestra llegada, pero entre una cosa y otra, quizá lleguemos a tu ciudad sobre los primeros de octubre, de modo que será solamente un mes lo que te esperemos.

Sin embargo, de acuerdo a la misiva que le dirige Orbón a José Lezama Lima el 3 de febrero de 1961, no es sino hasta enero de 1961 que Julián Orbón es nombrado por Carlos Chávez como asistente del Taller de Creación:⁴⁹

Te escribo ahora desde esta lejanísima aula del Conservatorio Nacional de Música. Desde hace un mes fui nombrado auxiliar de Chávez en la cátedra de composición. Yo no podría explicarte la grandeza, la ternura que este gran mexicano ha tenido con nosotros.

Siento un enorme orgullo en trabajar a su lado; un Maestro, un mexicano de viejo estilo donde la cortesanía acompaña a la tenaz suavidad, la atención delicada. (...) Me he comprometido a dar todo el presente año, de modo que permaneceremos en México todo un año.

Jesús Villaseñor recuerda al maestro Julián Orbón:⁵⁰

Él era muy buen mentor, nos explicaba de todo lo que es la música con mucho sentido y con mucha inteligencia. Nos revisaba lo que estábamos componiendo y nos sugería cambios muy atinados y siempre tuvo mucha razón. Nos llevábamos de perlas y siempre fue un gran maestro.

De 1960 a 1964 Carlos Chávez fungió como director artístico del Taller; por su parte, Julián Orbón ocupó el cargo de profesor asistente entre enero de 1961 y mediados de 1963, fecha en que se muda a Nueva York para cursar una maestría en composición. Los alumnos que iniciaron en 1960 fueron cinco: Eduardo Vladimiro Jaime Mata Asiaín (1942-1995), Héctor Quintanar y Jesús Villaseñor, quienes concluyeron el programa, y Jorge Daher Guerra (1926-2012) y Humberto Hernández Medrano (1941-2016) que permanecieron hasta 1962. Por otra parte, Leonardo Velázquez Valle (1935-2004), quien pese a que no consta en los registros del Conservatorio su pertenencia a este programa, sabemos, por testimonios de Villaseñor y Quintanar, que estuvo un par de meses en el Taller.⁵¹ La carrera de Jorge Daher se dirigió hacia la etnomusicología poco tiempo después de dejar el Taller; sin embargo, él también recordó el régimen estricto y la mirada a la tradición para buscar modelos y estimular el proceso de la composición.⁵²

La relación profesional entre Carlos Chávez y Julián Orbón se caracterizó por el respeto y cariño mutuos. Orbón a su llegada a Nueva York en 1963, escribe a Chávez:⁵³

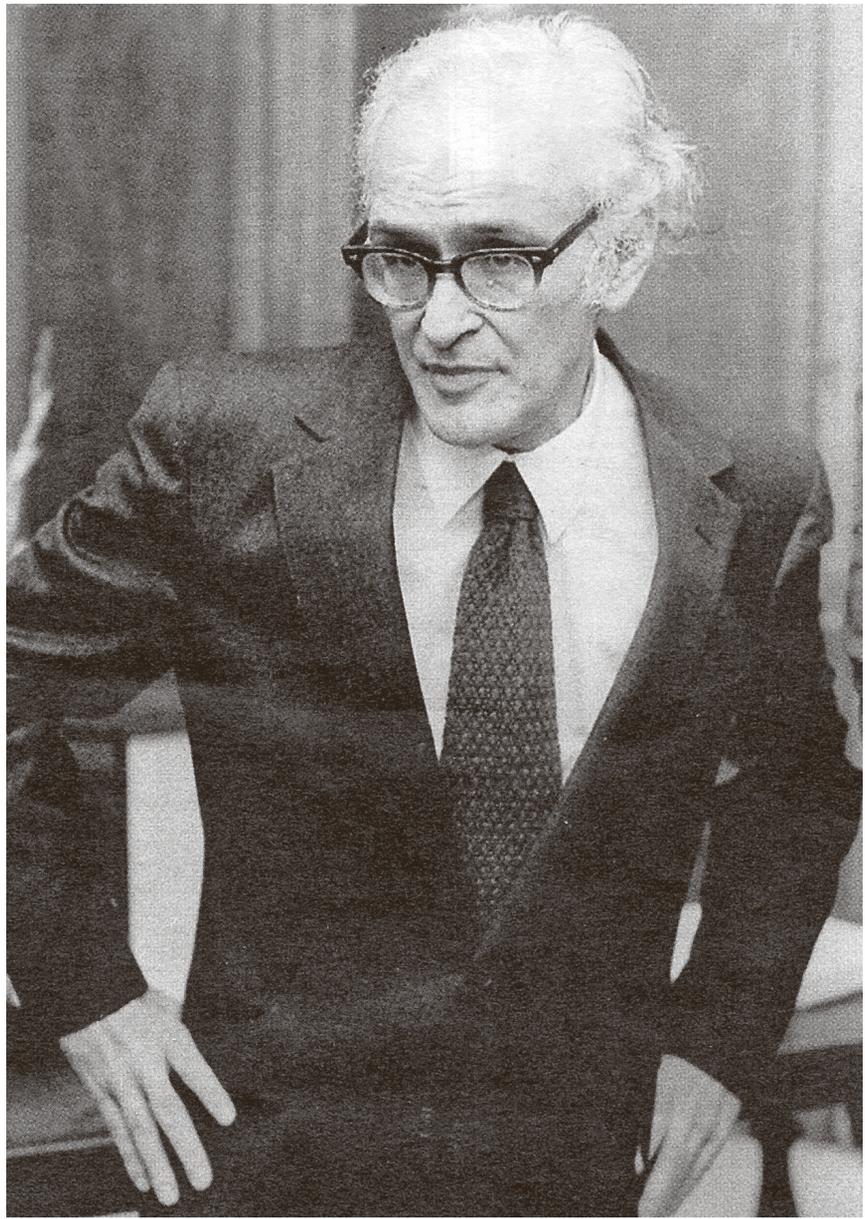
Nuestra nostalgia de México es mucho mayor de lo que esperábamos y no hay día en que no esté presente el recuerdo y el cariño hondo de tu país. Dijiste una vez que el amor es nostalgia y así es; desde aquí amamos más ese país extraño, difícil, sobrecogedor, a veces, pero así es también *la Belleza*.

Ayer vino Aaron [Copland] a conocer mi obra y me emocioné al ver que realmente lo conmovió y, sobre todo, me alegró enormemente que coincidiera contigo en decir que la creía mi mejor obra. Pasamos unas horas juntos y siempre da alegría verlo, tan artista, tan bueno y tan amigo (...)

Por favor mis mejores recuerdos a los muchachos; creo que Chucho [Jesús Villaseñor] se casó; dile que le escribo en estos días y anticipale mis mejores deseos.

En estos años de inicio del Taller, es pertinente poner en palestra la actividad pedagógica de Carlos Chávez para sus alumnos a través de obras musicales propias a manera de ejemplos sobre el tipo de trabajo que debían realizar. Ello puede explicar el hecho de que algunas de las obras de piano de Chávez de estos años exhiban aspectos de estilo muy apegados a compositores como W. A. Mozart, en aparente contradicción con una búsqueda musical de vanguardia. En esta línea de pensamientos, son importantes las observaciones de Vilar-Payá:⁵⁴

De manera notable, Chávez no dudó en componer e incluir en su catálogo obras que, para muchos oídos, podría parecer que contradijera su trayectoria

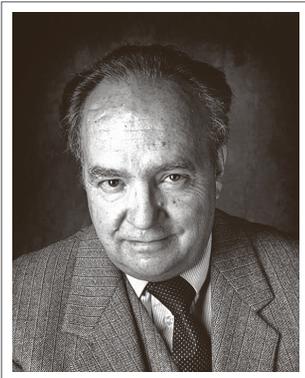


Julián Orbón.

de vanguardia. Los ejemplos más llamativos se encuentran en la aproximación humorística y caleidoscópica de las melodías, armonías y textos clásicos que se encuentran en su Quinta sonata (1960), o en el ejercicio explícito en el estilo mozartiano de la Sexta sonata (1961), desarrollada con proporciones maximalistas.⁵⁵

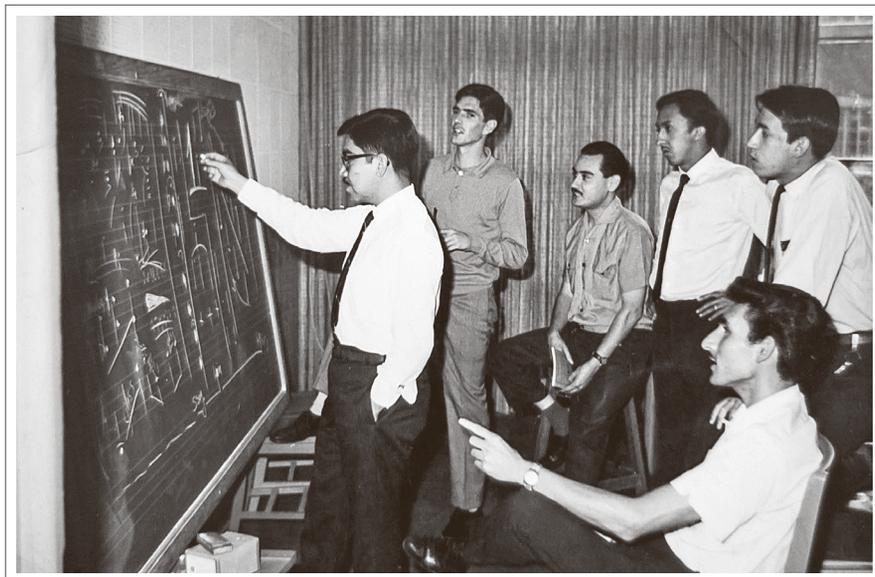
En 1961 ingresó Daniel Pérez Serratos (1935) quien permaneció casi ese año en el programa. En 1962 estuvieron durante dos años Julio Luis Estrada Velázquez (1943) y Juan E. Roldán Flohr; el siguiente año se inscribieron dos alumnos más, Mario Lavista Camacho (1943) y María de la Luz Enríquez Rubio (1943). De ellos, Lavista fue quien terminó el ciclo del Taller. Roldán permaneció menos de un año, Estrada y Enríquez se concentraron especialmente en las clases con Julián Orbón y, a la salida de éste, ellos también dejaron el Taller. Enríquez Rubio, hija de Ernesto Enríquez Coyro, se dedicó posteriormente a la carrera de clavecinista, se graduó en el Bach Conservatorium bajo la dirección de Gustav Leonhardt; por su parte, Julio Estrada continuó sus estudios en Europa explorando el trabajo musical de Jean Etienne-Marie (1917-1989), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y György Ligeti (1923-2006).

A partir de 1964, Carlos Chávez nombra a Héctor Quintanar como el nuevo profesor asistente del Taller. En este año ingresan dos alumnos: el peruano Antero Hermilio Rolando Vizcarra Carrión (1941), quien permanece hasta 1966 y Manuel Jorge de Elías (1939) quien debido a su nombramiento ese año como subdirector de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, tuvo que realizar de manera combinada el programa del Taller y los trabajos musicales como subdirector de aquella orquesta hasta el año de 1969. Incluso participó, ya como egresado del Taller, en el Laboratorio de Música Electrónica que se creó hacia 1970.



Jesús Villaseñor.

En 1965 ingresaron Fernando Guadarrama y Velázquez (1942) y Francisco Núñez Montes (1945); el primero permaneció en el Taller hasta 1968 y el segundo hasta 1970. Francisco Núñez había llegado al conservatorio un año antes de entrar al Taller, a los 19 años. Joaquín Amparán, el entonces director del Conservatorio le había negado la entrada sin darle oportunidad de una audición pese a que Núñez buscaba revalidar estudios que había cursado previamente en Tacámbaro, Michoacán con el celebrado compositor y pianista Gerhard Münch (1907-1988). Con Münch había estudiado armonía de acuerdo a la



En el Taller: Héctor Quintanar, Mario Lavista, Rafael Arias, Fernando Guadarrama, Francisco Núñez y, sentado, Antero Vizcarra.

obra *Curso concentrado de armonía tradicional* en dos volúmenes (1964, 1968) de Paul Hindemith (1895-1963); y con Rodolfo Halffter (1900-1987) había tomado en 1964 el curso de *Lenguaje del siglo XX*.⁵⁶ No obstante Núñez entró directamente con el maestro Chávez.

Por otra parte, el pianista e investigador Paolo Antonio Mello Grand estuvo ese año cursando estudios de armonía con Héctor Quintanar bajo la óptica del Taller de Creación.

Uno de los privilegios que más ayudaron a desarrollar una práctica viva de la creación musical en el Taller fue llevar de inmediato a la realización musical por parte de los mejores intérpretes del país las obras y ejercicios de composición de los alumnos. Chávez gestionó que el INBAL realizara encargos de composición a los alumnos del Taller. En 1964, Luis Sandi era el jefe del Departamento de Música del INBAL y quien llevaba a cabo tales asuntos.

Ese mismo año, del 23 de septiembre al 2 de octubre, se llevó a cabo el IV Congreso Nacional de Música Mexicana en el Conservatorio Nacional,⁵⁷ la sesión de apertura fue presidida, como invitado de honor, por el subsecretario de Educación Pública, Ernesto Enríquez, quien abriendo el tema a discusión por comparación con el primer congreso, declaró:

Hubo en aquel primer congreso desconfianza por parte del Estado, mientras que el Estado actual se muestra perfectamente confiado en las labores de avance que puedan resultar del actual congreso. En cambio, el ambiente musical de hoy no alcanza ni con mucho, al que había entonces. El IV Congreso debe, pues, estudiar el problema, y para ello, la Secretaría de Educación Pública, estará atenta a los estudios que aquí se hagan.

Se formaron cinco comisiones: 1. La música en la educación general (los problemas de las escuelas profesionales de música). 2. Asuntos técnicos (Problemas del concertista y del compositor mexicano, la ópera, la investigación musical en México y otro temas.). 3. La radio y la televisión musical como medios de difusión. 4. Difusión de la música mexicana en el extranjero, y 5. Problemas sociales de la música (El público, la vida musical en los Estados, entre otros aspectos).

Los resultados fueron una interminable lista de recomendaciones en cada una de las cinco comisiones. La amplitud de las mismas muestra, en cierta medida, que el estado de cosas en conexión con la enseñanza en las escuelas profesionales de música presentaba deficiencias importantes. Las palabras del subsecretario Enríquez ponen de manifiesto la entonces estrecha y auténtica conexión del Estado con el arte musical.

Antes de mirar hacia los siguientes años del Taller detengámonos en su sistema de enseñanza y sus fundamentos ideológicos.

Las hojas. *Nulle die sine linea* y *Repentina*

El método de trabajo que se realizaba en el Taller de Creación Musical hacía eco del *atelier* renacentista. Éste, como comentaba anteriormente, era un espacio de trabajo diario en donde un maestro, algunos asistentes y un pequeño número de aprendices, trabajaban juntos para crear obras de arte bajo la supervisión de aquéllos. El *atelier* era apoyado económica y socialmente por las diferentes gildas de las ciudades que eran prácticamente las reguladoras de las actividades profesionales de los artistas.

En la pintura renacentista europea, un ejemplo notable fue el admirado *atelier* florentino de Andrea de Cloni “Verrocchio” (1435-1488); en este taller fueron aprendices grandes pintores como Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Lorenzo di Credi (1459-1537) y Leonardo da Vinci (1492-1519). Este último inició su estudio en el *atelier* de Verrocchio hacia 1466, y seis años después fue calificado como maestro por parte de la guilda de San Lucas; en esa época la membresía con la categoría de maestro era requerida para tener aprendices o vender pinturas al público. Como comenta Juliette Aristides,⁵⁹ los aspectos intemporales que se buscaban en

talleres como el de Verrocchio eran el aprendizaje a partir del pasado por medio de la copia en dibujo de las obras de los grandes maestros y del dibujo tanto de la figura humana como del retrato, este último, considerado como la ventana al alma humana. Los aprendices exhibían un amplio rango de estilos personales derivado de la atención detallada en la copia de pinturas de varios grandes maestros con propuestas estéticas muy distintas. Los fundamentos del *atelier* eran el desarrollo de habilidades prácticas como base sólida para la creación, por medio del dominio de materiales y técnicas aplicados diariamente a todos los géneros, tales como el bodegón, el paisaje, el retrato y el arte figurativo. Todo ello, en experiencias compartidas de aprendices, asistentes y maestro.

En el caso del Taller de Creación Musical, las actividades formativas se dividían en dos grandes ámbitos: la tradición y la actualidad.

La mirada hacia la tradición como fundamento e impulso para la creación por parte de los aprendices se dirigía hacia los siguientes maestros del canon occidental musical, especialmente en la tradición germana desde el Barroco hasta el Romanticismo: Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828), Frederic Chopin (1810-1849), Johannes Brahms (1833-1897) y Richard Strauss (1864-1949).

La referencia a la tradición, una constituida por varias fuentes creativas en donde se abreva para obtener un alto nivel artístico y una voz propia, resuena, como lo cita Luisa Vilar-Payá,⁶⁰ en lo que Carlos Chávez había comentado en 1945 a propósito de Jean-Philippe Rameau (1683-1764):

Los artistas son originales sólo cuando son capaces de aceptar influencias. No es que sólo obtengamos niveles artísticos más altos y originalidad cuando las influencias son bien asimiladas, sino también, cuando un gran número de influencias han sido integradas e incorporadas.

La honorable tradición renacentista de la copia de modelos se trabajaba cuidadosamente en el Taller; en este caso, dirigiendo el oído, la ejecución al piano y el intelecto musical a un conjunto de géneros tal y como fueron creados por los grandes maestros de la tradición tonal. El método de entrenamiento impulsaba un profundo nivel de compenetración musical en los aspectos armónico, motívico, rítmico, de forma musical y de comprensión del carácter de los temas melódicos a partir del estudio detallado de los modelos.

Como estrategia pedagógica y en razón de las texturas musicales, la creación de los diferentes géneros partía de texturas preponderantemente homofónicas, propias de los periodos históricos de la música denominados Clasicismo y Romanticismo. Continuaba el planteamiento de texturas enfáticamente polifónicas

con el Barroco, y se pasaba después, del Romanticismo, hacia los desarrollos de la tonalidad mayor-menor con un creciente uso de cromatismo. Los géneros musicales y los grandes maestros servían como objetivos concretos de composición para articular el ciclo completo de enseñanza que se planteaba en siete módulos cursados en alrededor de cuatro años:

Nombre del género en el Taller	Modelos: Género, instrumentación y compositor
1. Sonata mozartiana	Sonatas para piano de W. A. Mozart
2. Cuarteto beethoveniano	Cuartetos de cuerdas de L. van Beethoven
3. Fugas bachianas	Fugas a 3 y 4 voces (en piano) de J. S. Bach
4. Lieder schubertianos	Lieder para voz y piano de F. Schubert
5. Obra pianista chopiniana	Scherzo, ballade, étude o prélude para piano
6. Obertura brahmsiana	Oberturas para orquesta de J. Brahms
7. Poema sinfónico	Poemas sinfónicos para orquesta de R. Strauss

Los siete módulos y correspondientes géneros musicales del Taller de Creación Musical.

Las actividades de análisis y composición musical se realizaban de manera complementada y complementaria. Existían dos modalidades de composición a partir de las obras de los maestros: sobre modelo y libre. La primera implicaba un alto nivel de restricción en cuanto a las libertades de composición; y la segunda se refería a componer piezas en el estilo del modelo dado, pero sin las estrictas restricciones en los parámetros de la pieza.

En el caso de la sonata mozartiana para piano y del cuarteto de cuerdas beethoveniano, la composición *sobre modelo* implicaba realizar las mismas progresiones armónicas, la misma posición de los acordes ya fuera en posición fundamental o en inversiones y, por supuesto, diferentes melodías al modelo, pero con estricta sujeción al planteamiento motivico del mismo, es decir, si un elemento temático se articulaba a lo largo de incisos a, b y c para una primera *semifrase* y de incisos d y e para una segunda *semifrase*, la manera en que tales incisos se presentaban y relacionaban eran la forma de proceder en el ejercicio. En otras palabras, el número, carácter y modos de interacción de los motivos guiaban la elaboración de la melodía en los ejercicios. Se buscaba un carácter similar en los temas melódicos de los grupos armónicos y temáticos de la sección de la exposición de las formas sonata y, sobre todo, un sentido artístico de los ejercicios realizados.

En el cuarteto beethoveniano se procedía de manera similar, poniendo especial atención al uso idiomático de los instrumentos del ensamble, los diálogos y formas

Sonata

Allegro *Graciela Agudelo*

Pf. *f* *p* *f* *legato* *dim.* *cresc.* *p* *f* *p*

Graciela Agudelo, primera página del Allegro de sonata mozartiano.⁶¹

FUGA II

a 4 voces

Graciela Agudelo

Lento espressivo (♩=42) (♩=24)

I. Allegro. Fuga bachiana a cuatro voces (extracto). Graciela Agudelo.⁶²

de desarrollar el discurso entre los cuatro instrumentos. Es importante señalar que la composición *sobre modelo* solamente se aplicaba a las sonatas mozartianas y los cuartetos beethovenianos; en los otros módulos se componía en la modalidad *libre*, es decir, en el estilo pero de una manera no restringida a los aspectos mencionados en la composición *sobre modelo*.

Un elemento relevante de los recursos y apoyos con que contaba el Taller era la participación de los mejores intérpretes, quienes tocaban las obras apenas eran creadas por los alumnos. En este sentido, la pianista María Teresa Rodríguez (1923-2013) tuvo un papel importante durante los primeros años del Taller (1960-1964). Ella recuerda esos años:⁶³

Me había ido en 1953 y regresado en 1954, pero hasta 1960 no supe más del maestro, hasta que él me habló para que colaborara en el Conservatorio Nacional de Música en el Taller de composición que acababa de fundar en la institución. Consistía en tocar las obras de sus alumnos de composición conforme las iban realizando. Así me decía, “Acaba de salir del horno, vaya usted al piano en el otro estudio y, una vez que les dé una ojeadita, me las interpreta para que yo las escuche”. Fue así como entablé el contacto con el maestro Chávez, no sólo con el músico sino con el amigo, con su música, no sólo con la de otros compositores del pasado y empecé a tocar y a viajar con él. (...)

Ese taller estuvo muy bien llevado, y yo debía interpretar las obras recién compuestas, dándome el maestro veinte minutos para leer obras que duraban treinta, las cuales no obstante estar muy bien escritas a lápiz, indudablemente creo que hicieron que yo dejara allí mis ojos; después debía tocar las obras al maestro, para que, no obstante que él sabía cómo eran, pudiera escuchar en vivo los sonidos desde el piano. Luego las grabábamos en las cintas de aquel entonces, “grandototas”, y presentábamos las composiciones en conciertos, para los cuales buscaba el maestro patrocinio, pues estaba en buenas relaciones con gente de Educación Pública como el Licenciado Ernesto Enríquez. En verdad, lo que él siempre emprendía lo lograba, luchaba y luchaba, y lo hacía por el ambiente musical, por los jóvenes, por la música misma y por el país.

Como recuerdan tanto Mario Lavista⁶⁴ como Graciela Agudelo,⁶⁵ también ex alumna del Taller, después de la maestra Rodríguez fueron los pianistas José del Águila (1938-2004) y María del Carmen Higuera (1947) quienes continuaron las labores de interpretación de los ejercicios y composiciones de los aprendices del Taller. Cuando se requería un cuarteto de cuerdas u otra agrupación, tanto Carlos Chávez, como más adelante Héctor Quintanar, solicitaban músicos al Departamento de Música del INBAL o a maestros y estudiantes avanzados del Conservatorio Nacional.



María Teresa Rodríguez.

Retomando el método de trabajo en el Taller, fases previas a la composición consistían en extraer las llamadas *marchas armónicas*, especialmente de la sección del desarrollo y, por supuesto, tocar al piano tales marchas mencionando los acordes y el sentido de expansión de la armonía y sus niveles jerárquicos de articulación en la obra o en el movimiento específico. Aunque la notación que se utilizaba para la armonía no expresara estos planos y jerarquías en las marchas armónicas, tales dimensiones musicales eran realizadas y conocidas empíricamente por los alumnos.

En el estudio de las fugas de J. S. Bach, especialmente en las de *El clavecín bien temperado*, BWV 846-893, se dilucidaba la manera en que las fugas de esta colección eran *reales* (imitación exacta del *sujeto*) o *tonales* (imitación similar en el contexto diatónico de la tonalidad correspondiente), el manejo artístico de las distintas voces o partes, el desarrollo

polifónico de los *sujetos* y componentes más pequeños melódico-rítmicos, y el uso musical particular de los *sujetos*, *contrasujetos*, *episodios* y la sección del *stretto*. Generalmente los alumnos escribían las fugas a tres y cuatro voces para dotaciones instrumentales.

En cuanto a los modelos específicos en la música de W. A. Mozart, algunos de ellos eran las sonatas para piano K. 332, 333, 457, 494, 135 y 576; y en cuanto a las sinfonías que se analizaban, entre ellas estaban la Núm. 35 en Re mayor *Haffner*, K. 385; la Núm. 41 en Do mayor *Júpiter*, K. 551; la Núm. 40 en Sol menor, K. 550; y la Núm. 38 en Re mayor *Praga*, K. 504. Con especial atención en los *allegros de sonata* y en los *andantes*, el énfasis se hacía en el carácter temático de las exposiciones, en los puentes de modulación y, especialmente, en el despliegue armónico detallado de los *desarrollos*.⁶⁶

De la música de Beethoven se analizaban las nueve sinfonías y varios de sus cuartetos de cuerda, especialmente el Núm. 1 en Fa mayor (1799) del Op. 18 y el Núm. 7 en Fa mayor (1808) del Op. 59 *Rasumovsky*. Había que escribir *sobre modelo y libre*, con base en estos dos cuartetos. El análisis de motivos fue un elemento esencial para la comprensión del maestro de Bonn, especialmente en sus sinfonías y cuartetos de cuerda. Aquí son iluminadores los comentarios de Julián Orbón.⁶⁷

De todas las posibles aproximaciones a la partitura, [Carlos] Chávez favoreció el análisis de motivos. Ésta fue una verdadera obsesión para él. Sus partituras de sinfonías y cuartetos de Beethoven y de las sinfonías de Brahms, estaban literalmente cubiertas con marcas que mostraban una tenaz atención al detalle con los usos de los motivos en los materiales temáticos.

No había dos notas a las cuales él no pudiera encontrar una derivación lógica a partir de uno de los motivos previamente introducidos. Su concepción de la forma fue radicalmente orgánica y anatómica; un término que él usó en varios de sus escritos sobre análisis musical.

Para el estudio de la música de Brahms, el análisis de sus cuatro sinfonías era un aspecto absolutamente relevante. Al respecto de la atención analítica a este repertorio sinfónico son pertinentes nuevamente las palabras de Orbón⁶⁸ en conexión con el cuidado que Chávez dedicaba a estas sinfonías:

Él [Carlos Chávez] daba a las secciones del desarrollo en las sinfonías de Brahms un examen riguroso; los periodos de la forma musical, las relaciones motívicas y la orquestación no sólo fueron materia de estudio personal sino parte del curriculum en el taller de composición, en el cual tuve el privilegio de participar y que concluyó con largas sesiones dedicadas al estudio y la renovación de la técnica de la variación en el bajo continuo, tal como lo encontramos en el *passacaglia* o *chaconne* de la Cuarta sinfonía de Brahms.⁶⁹

La intensidad del trabajo diario de los alumnos se aprecia en las remembranzas de Héctor Quintanar,⁷⁰ cuando era alumno en los primeros años del Taller (1960-1963):

La única semana que nos daba [Carlos] Chávez de vacaciones era la última del año. Él sentenciaba: “Un creador que no compone todos los días no es un creador”. Y mandó poner un letrero en la entrada del taller —que se convirtió en una especie de nuestro pequeño búnker—, una frase que, según él, era una sentencia que guió a Beethoven y que decía *Nulle die sine linea*.⁷¹

En el mismo sentido acerca del intenso entrenamiento en el taller, Mario Lavista⁷² refiere con emoción: “Fue una de las mejores cosas que me pasaron en la vida. Un ritmo de trabajo fantástico. De 10 a 2 de la tarde y de 4 a 8 de la noche”.

El último módulo consistía en crear un poema sinfónico en el estilo del Romanticismo tardío. Las obras de referencia eran *Muerte y transfiguración*, Op. 24 (1889), *Así hablaba Zaratustra*, Op. 30 (1896) y *Don Quixote*, Op. 35 (1897) de Richard Strauss (1864-1949), y la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner (1813-1883).

En todos los casos, el análisis armónico era un aspecto central de los ejercicios analíticos y de composición.

Un aspecto interesante de las actividades en el taller eran las célebres *repentinas*. Se trataba de la asignación imprevista para componer una obra musical en un par de días. Héctor Quintanar⁷³ la describe en estas palabras:

También era su costumbre montar una o dos veces al año una “tarea repentina”. Llegaba un viernes [Carlos Chávez] y nos dejaba hacer para el lunes un *allegro* unimotívico, como la quinta de Beethoven, de 400 compases mínimo, para cuarteto de cuerdas.

Hacia principios de los años setenta, las *repentinas* continuaban presentes en las tareas de los alumnos, los plazos de entrega se habían extendido ligeramente, pero el sistema perduraba en sus principios fundamentales. Graciela Agudelo⁷⁵ recuerda al respecto:

El maestro Quintanar llegaba un lunes al cubículo de la dirección y le decía a Mario [Lavista]: “Que le llamen a los muchachos a dirección.” Y estando allí nos anunciaba: “Muchachos hoy toca *repentina*”. Y luego, “A ver Graciela, ¿qué tal un *andante* de sonata o un rondó sonata para piano; o un *scherzo beethoveniano* para cuarteto de cuerdas? Tiene hasta el viernes.” Y al final él decidía y a cada quien le tocaba un género de acuerdo con su nivel en el programa.

El segundo ámbito de las actividades formativas del Taller de Creación Musical era la familiarización con la actualidad. Tanto Carlos Chávez como Héctor Quintanar, siempre estuvieron al tanto del panorama musical de su tiempo, y aunque de manera explícita no excluyeron del Taller expresiones estéticas o técnicas de composición específicas, de manera natural orientaron su idea de lo moderno y lo contemporáneo a los planteamientos y prácticas musicales de Europa. En ese ámbito cultural residía la actualidad para el Taller.

La representación de la modernidad en las décadas de los sesenta y principios de los setenta, en tanto propuestas válidas y destilaciones artísticas de la tradición en la perspectiva del Taller de Creación, tenía como modelos la llamada Segunda Escuela de Viena, la Escuela de Milán y eminentes representantes contemporáneos de la tradición polaca y húngara.

En este ámbito de la familiarización de la actualidad, las actividades de los aprendices consistían en la audición cuidadosa, analítica y obligatoria de obras recomendadas, así como la audición sugerida de otras obras complementarias. De esta manera, el análisis a partir de la audición y especialmente de la partitura, pro-

Preludio a Tristán e Isolda Wagner

REPERTORIO JOAQUIN LOPEZ
CASA DE MUSICA SAN JUAN DE LETRAN Y ART. 123 APOD. 2012

Richard Wagner, Preludio de *Tristán e Isolda*, extracto de análisis de Héctor Quintanar.⁷⁴

veían la asimilación de un panorama con las técnicas y los recursos sonoros de composición, así como con los logros de expresión estética de las obras modelo.

La tabla 1, muestra una relación parcial de las obras que se fueron asimilando entre 1960 y 1974 en la medida en que éstas se estrenaron en Europa y estuvieron disponibles en las casas editoriales correspondientes. Es importante señalar que el Taller proveía a los alumnos de las partituras y grabaciones de las obras y compositores aludidos casi inmediatamente después de que eran publicadas; Carlos Chávez era quien conseguía estos materiales.

El acervo discográfico y de partituras de música del siglo XX era mucho mayor que el incluido en la tabla mencionada. Graciela Agudelo⁷⁶ refiere que en uno de los cubículos había un tocadiscos o tornamesa y un gran mueble donde se guardaban todos los discos de vinilo LP de 33 RPM para disposición de los alumnos. De 4 a 5 de la tarde era el horario asignado para la audición grupal de los discos, casi siempre con apoyo de la partitura; y de 5 a 8 de la noche cada alumno se dedicaba a componer en su cubículo correspondiente. La recomendación de los directores artísticos del Taller era buscar, con ahínco y con apertura estética, todas las propuestas artísticas y musicales de su tiempo que pudieran. Así, el gran mueble con los discos de vinilo representó para los alumnos la fuente primaria para expandir sus horizontes musicales.

En conclusión, podemos situar los modelos de la actualidad, por una parte, en obras cuyas fechas de composición abarcan el ámbito cronológico entre 1908 y 1968 y, por otra, a partir de la incorporación del Laboratorio de Música Electrónica en 1970, del universo musical que emanó de los compositores que participaron en ese nuevo panorama que incorporó recursos electrónicos.

Primera horqueta y arborescencia

En el periodo de 1965 a 1968, el Taller contó con la dirección artística de Héctor Quintanar sin el apoyo de un profesor asistente. En 1966 ingresó Rafael Arias Luna (1940), quien permaneció hasta 1970. En 1967 los nuevos alumnos del Taller fueron los hermanos González Gómez: José Luis (1937-2013) y José de Jesús (1947-1973).

El caso de José Luis González Gómez es singular; todos los alumnos del Taller o del Conservatorio que lo conocieron y que fueron entrevistados para este trabajo,⁷⁷ coinciden en afirmar que fue uno de los músicos más completos y dotados para la composición. De un carácter reservado, José Luis produjo un repertorio relativamente escaso pero de una calidad especialmente notable. El rescate y la difusión de la música de este compositor, con seguridad enriquecerá de manera sobresaliente el patrimonio de la música clásica mexicana del siglo XX.

Escuelas o países de procedencia	Compositores	Obras
Segunda Escuela de Viena	Arnold Schönberg (1874-1951) Alban Berg (1885-1935) Anton Webern (1883-1945)	Cinco piezas para orquesta, Op. 16 (1909, revisada en 1922) Monodrama Erwartung (Expectativa), Op. 17 (1909) Pierrot Lunaire, Op. 21 (1912) Sinfonía de cámara para 15 instrumentos, Op. 6 (1909-36) Variaciones para orquesta, Op. 31 (1926-28) Wozzeck, Op. 7 (1914-22) Concierto de cámara para piano y violín con 13 instrumentos de viento (1923-25) Suite Lírica para cuarteto de cuerdas (1925-26) Passacaglia para orquesta, Op. 1 (1908) 6 bagatelas para cuarteto de cuerdas, Op. 6 (1909, rev. 1928) Sinfonía, Op. 21 (1928) Concierto para 9 instrumentos, Op. 24 (1934)
Escuela de Milán	Luciano Berio (1925-2003)	Tema (Omaggio a Joyce) para cinta (1958) Différences, para flauta, clarinete, arpa, viola, cello y cinta (1959) Quaderni I para orquesta (1959) Quaderni II para orquesta (1961) Quaderni III para orquesta (1961) Sequenza I para flauta (1958) Sequenza II para arpa (1963) Sequenza III para voz (1966) Sequenza IV para piano (1966) Sequenza V para trombón (1966) Sequenza VI para viola (1967)
Polonia	Witold Lutosławski (1913-1994) Krzysztof Penderecki (1933)	Sinfonía 1 (1941-47) Sinfonía 2 (1965-67) Concierto para orquesta (1950-54) Musique funèbre para orquesta de cuerdas (1954-58) Juegos venecianos para orquesta de cámara (1960-61) Libro para orquesta (1968) Treno para las víctimas de Hiroshima (1960) De Natura Sonoris Núm. 1 (1966)
Hungria	György Ligeti (1923-2006)	Atmosphères para orquesta (1961) Lontano para orquesta (1967) Seis bagatelas para quinteto de alientos (1953)
Alemania	Karlheinz Stockhausen (1928-2007)	Klavierstücke (Piezas para piano) I-IV (1952) Klavierstücke (Piezas para piano) V-X (1954-61) Klavierstück (Piezas para piano) XI (1956)

Modelos musicales actuales para el Taller de Creación Musical.

Tanto el maestro del conservatorio Gonzalo Ruíz Esparza, como la entonces alumna del taller Graciela Agudelo, coinciden en señalar la extremada habilidad de José Luis González⁷⁸ como lector a primera vista de cualquier tipo de música al órgano o al piano. Era notoria su capacidad inmediata para hacer reducciones orquestales al piano.⁷⁹

José Luis González antes de ingresar al Taller en 1967 había egresado de la carrera en órgano en la Escuela Superior Diocesana de Música de Guadalajara⁸⁰ y durante el mismo tiempo tuvo el cargo de pianista en la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Al año de estar estudiando en el Taller, fue nombrado subjefe de la Secretaría Técnica del INBA; ese año estrenó su obra *Cosmos*, para cuarteto de cuerdas en el Sexto Festival de Música Contemporánea en la Ciudad de México. En 1969 tuvo el puesto de jefe de la sección de composición en Enseñanza Musical Yamaha de México y, en la misma fecha, durante la séptima edición del Festival de Música Contemporánea de México con la conducción de Manuel Enríquez (1926-1994) se estrenó su obra *Estratos*, para doble quinteto (de alientos y de cuerdas). José Luis González fue pianista del coro de la UNAM en 1970 y posteriormente su director. Fue miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea. En 1971, durante la temporada regular de la Orquesta Sinfónica Nacional y bajo la conducción de Luis Herrera de la Fuente (1916-2014) se estrenó su obra *Iridiscencias* para orquesta.⁸¹

Por su parte, José de Jesús González fue, a decir del organista Víctor Urbán⁸² uno de los mejores alumnos de órgano que ha tenido en todo su magisterio.

En los años de 1968 a 1969 Nicolás Echevarría Ortiz (1947) asistió al Taller. Aunque en esos años consta registro de su permanencia en el Conservatorio en la carrera de composición, no hay soporte administrativo de su alta en el proyecto de Carlos Chávez y Héctor Quintanar; sin embargo, los testimonios de Mario Lavista sugieren que Echevarría estuvo algunos meses del ciclo 1968-1969 en el Taller. Echevarría en 1972, tras una estancia en Nueva York estudiando cine y animación en el Taller de cine Milenium⁸³ y en la Escuela de Artes Visuales, respectivamente, enfoca su carrera profesional al género del documental con un trasfondo de profunda religiosidad. En 1973, al regresar a México, produce su primer cortometraje documental: *Judea. Semana Santa entre los Coras*. En este proyecto colabora con Mario Lavista, quien aporta la música para el documental. Lavista menciona:⁸⁴ “Para este proyecto de 20 a 25 minutos, tuve la oportunidad de colaborar con Nicolás a través de un trabajo que realicé en el laboratorio de música electrónica del Taller, inaugurado tres años antes.”

A partir de 1969, un nuevo ex alumno del Taller se integró como profesor asistente durante un lapso de seis años al proyecto de Carlos Chávez y Héctor Quintanar: Mario Lavista, quien tras haber concluido su ciclo en el Taller en 1966, había



El Taller de Creación Musical (ca. 1968): José Luis González, Héctor Quintanar, Carlos Chávez, Rafael Arias, Francisco Núñez, Luis Roldán y Fernando Guadarrama.

partido a Europa en una estancia de tres años con el fin de asimilar experiencias del panorama musical europeo contemporáneo. En la Schola Cantorum de París estudió con Jean Etienne-Marie, Iannis Xenakis y Henri Pousseur; también en los cursos de verano de la Escuela de Música del Rin⁸⁵ en Colonia (1968); y en el Instituto Musical Internacional de Darmstadt (1969) participó en cursos con Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Durante los seis años que fungió como profesor asistente del Taller, Mario Lavista se desempeñó con especial dedicación y minuciosidad a la enseñanza de los nuevos alumnos; inició, así, una extensa carrera como maestro de composición y análisis de la música del siglo XX en distintas partes de la Ciudad de México, y especialmente en el Conservatorio, trayectoria docente que en 2016 cumple 47 años. El año en que Lavista se integró como profesor asistente al Taller, también ingresó un alumno que concluiría sus estudios en 1974, Víctor Manuel Medeles Romero (1943).

Pero un año antes de que Mario Lavista ocupara su cargo en el Taller, ¿cuál era la situación académica en el Conservatorio Nacional? Francisco Savín llevaba un año

como director y la revista *Armonía*, “órgano de difusión de los maestros de música escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes”, lo entrevistó en los meses de mayo y junio.⁸⁶ Las preguntas abordaron el inescapable tema del nivel educativo del alum-nado, la inexistencia de la carrera de musicología, el objetivo de Savín de convertir a la institución en un centro de formación profesional, su perspectiva acerca de la necesidad de separar la educación musical de los niños en relación con educación musical en el nivel profesional, la imperiosa necesidad de renovación de planes de estudio y diseño de métodos propios de enseñanza y, en general, las estrategias para incrementar el nivel profesional de los alumnos y su conexión con la sociedad, que ya incluía la recién creada Sociedad de Conciertos del Conservatorio.

Sobre estos tópicos, Savín aclaraba en ese año:⁸⁷

Esperamos que en un futuro no demasiado lejano, lo que es hoy cuarto año de conservatorio, pase a ser primero y todo el ciclo inicial, como ciclo pre-conservatorio o ciclo de iniciación como se llama en la actualidad (...) Por otra parte, nosotros estandarizaríamos desde luego el ciclo inicial, de tal forma que solamente tuvieran que pasar un examen de admisión para entrar a lo que sería primer año del conservatorio.

(...) En realidad, la carrera de musicología no se está impartiendo aquí en el Conservatorio. (...) Nosotros pensamos convertir al conservatorio en una escuela limitadamente profesional y digo limitadamente porque no recibiremos niños, sino personas que tengan un interés definitivo por su carrera. (...) no quiere decir que no nos preocupemos de la enseñanza de los niños, para esto instalamos por ejemplo en este año como grupo experimental un curso con sistema Orff (...) Hay que hacer innovaciones en los planes de estudios (...) francamente resulta extemporáneo y hasta caduco usar sistemas que han dejado de ser prácticos. Creo que somos capaces de crear una serie de métodos propios.

No somos enemigos de los niños en absoluto, pero éstos necesitan estar enseñados con metodologías adecuadas, en realidad especializadas en ellos, y que tengan un fin muy práctico y muy claro. (...) Como conservatorio de música, somos responsables de la educación propiamente profesional.

Los estudiantes del grado superior tocan en público continuamente, para eso sostenemos una serie de audiciones semanales (...) se invita también a los maestros de conservatorio si así lo desean (...) Hemos creado una Sociedad de Conciertos del Conservatorio.

En suma, la preocupación de Savín era el deficiente nivel general de los alumnos del Conservatorio, derivado de múltiples situaciones: una desconexión en el perfil de



conservatorio nacional de música

en colaboración con el
INSTITUTO GOETHE

karlheinz
STOCKHAUSEN

CURSO SOBRE MUSICA NUEVA

Del 22 al 31 de Enero
y 1o y 3 de Febrero de 1968

19 Hrs.
Sala 34

Av. Presidente Masarik No. 582 - México 5, D. F.

Programa de mano del Curso de Música Nueva que ofreció Karlheinz Stockhausen en el Conservatorio en 1968, durante la gestión de Francisco Savín.



De izquierda a derecha, junto al ensamble veracruzano: Rita de Enríquez, Manuel Enríquez, Eduardo Mata, Bárbara Chasson de Mata, Karlheinz Stockhausen y Héctor Quintanar.

egreso de las diferentes escuelas que preparaban para entrar al Conservatorio y un perfil de ingreso poco claro; una educación infantil preparatoria musical deficiente y una consecuente urgencia por desarrollar métodos propios de enseñanza; la necesidad de reformular el plan de estudios y, por último, la importancia de vincular la práctica profesional musical de los alumnos con los públicos, en conjunción con la planta de maestros.

Por otra parte, tanto Francisco Savín como Manuel Enríquez trabajaban en mostrar de primera mano a los estudiantes, el panorama de la música clásica actual, tanto de intérpretes de primer nivel como de compositores de vanguardia. El violinista Henryk Szeryng (1918-1988) ofreció cursos superiores internacionales de violín de septiembre de 1970 a junio de 1971. Por otro lado, el compositor de vanguardia Karlheinz Stockhausen impartió un curso sobre música nueva del 22 de enero al 3 de febrero de 1968. Ese año Savín era el director de la institución, mientras que el coordinador del curso fue Manuel Enríquez.⁸⁸

Al respecto, Eduardo Mata, quien atendió junto con Manuel Enríquez y Héctor Quintanar a Stockhausen, le comenta por correo a su maestro Carlos Chávez el último día de enero de ese año:⁸⁹

[Karlheinz] Stockhausen está en México; nos hemos entendido muy bien con él; ni sombra de arrogancia ni de pedantería en su trato personal; lo hemos paseado y hemos tenido oportunidad de charlar con él en un ambiente bastante informal; para mí, ha sido una experiencia valiosísima. Ya le contaremos en detalle.

En octubre de 1970 ingresaron al Taller las últimas dos personas que terminarían sus estudios de composición dentro del ciclo del programa en 1974: Graciela Josefina Eugenia Agudelo y Murguía (1945) y José Juan Cuauhtémoc Herrejón de la Torre (1943). Agudelo concluiría en 1974 y Herrejón en 1973.

Graciela Agudelo ingresó al programa impulsada por José Luis González, como mencionamos+2 uno de los alumnos más destacados del Taller, quien en gran parte contribuyó a su desarrollo musical a través de estudios prácticos de armonía al piano, análisis, instrumentación y desarrollo auditivo. Agudelo había estudiado piano desde los seis años, de 1951 a 1959, con el pianista y percusionista Homero Valle y con la pianista Leonor Boesch de Díez Barroso, y continuó a partir de 1960 en la Escuela Nacional de Música de la UNAM con la misma maestra, la licenciatura en piano.

Una vez aceptada en el Taller, Héctor Quintanar y Mario Lavista impulsaron el desarrollo musical de Agudelo, quien a la postre ha llegado a representar una de las voces más serias e importantes de la composición en México.

Finalmente, los últimos alumnos que se inscribieron en el Taller, antes de que este programa se expulsara del Conservatorio en 1974, fueron Lilia Margarita Vázquez Kuntze (1955), quien previamente en los años de 1970 y 1971 había realizado los llamados *cursos piloto* , de armonía y análisis musical, organizados por Héctor Quintanar; Francisco Santiago Emilio González Christen (1952), y Roberto Cesáreo Portillo Zennaiter-Fernández (1951). De los tres alumnos, Vázquez Kuntze continuó estudios en el Conservatorio, mientras que González Christen y Portillo continuaron en el Taller de Composición de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) en los años de 1975 y 1976, donde Héctor Quintanar siguió con la dirección artística del nuevo Taller, ahora con la participación de Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012) como profesor auxiliar. En esos años estarían como alumnos: Arturo Márquez (1950) y Marcos Lifshitz (1951), entre otros, pero en un concepto y condiciones distintas de las circunstancias y orientación del Taller de Creación Musical en el Conservatorio.

Notas

¹ El presente ensayo fue solicitado por la dirección del Conservatorio Nacional de Música, en ocasión de la próxima publicación del libro conmemorativo de los 150 años de esta institución (N. del A).

² Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, trad. Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio, introducción de Miguel Vedda, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010. p. 71.

³ Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, introducción de Elías Palti, Traducción de Daniel Innerarity, Barcelona, Paidós / I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, pp. 49-82.

⁴ Koselleck, *op. cit.*, pp. 50-56.

⁵ Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks.

⁶ Groupe de Recherche Musicales.

⁷ Studio di fonologia musicale di Radio Milano.

⁸ Columbia-Princeton Electronic Music Center, actualmente Computer Music Center.

⁹ Koselleck, *op. cit.*, pp. 60-73.

¹⁰ Manuel Herrera Gómez y Antonio M. Jaime Castillo, "Generación y transformación de las instituciones sociales: los procesos morfoestáticos y los procesos morfogenéticos", *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 107, 2004, pp. 49-87.

¹¹ Renate Marsiske, "La universidad de México: Historia y Desarrollo", *Rhela, Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 8, 2006. pp. 16-18.

¹² Rosario Encinas, "José Vasconcelos (1882-1959)", *PROSPECTUS*, París, UNESCO, International Bureau of Education, vol. XXIV, núms. 3-4, p. 723.

¹³ Marsiske, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Doralicia Carmona Dávila, "Torres Bodet, Jaime", *Memoria Política de México*. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/TBJ02.html>

- ¹⁵ García Morillo, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 60.
- ¹⁶ García Morillo, *op. cit.*, p. 58.
- ¹⁷ García Morillo, *op. cit.*, p. 59.
- ¹⁸ García Morillo, *op. cit.*, p. 61.
- ¹⁹ García Morillo, *op. cit.*, p. 148.
- ²⁰ Carlos Chávez, “Discurso de Carlos Chávez en la inauguración de la sede actual del Conservatorio Nacional de Música, 18 de marzo de 1949”, *Anales de la Educación Musical*. <http://www.conservatorios.com.mx/3documento.htm>
- ²¹ Chávez, *op. cit.*
- ²² Sergio Colmenero, *Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 1951-2001. 50 Aniversario*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2003, p. 34.
- ²³ Ronald Hilton, *Who's who in Latin American*. Part I. Mexico, 3rd. ed., *A biographical dictionary of notable living men and women of Latin America*, Stanford, Stanford University Press, 1951. p. 37.
- ²⁴ Roderick Ai Camp, *Mexican Political Biographies, 1935-2009*, Texas, University of Texas Press, 2011. p. 87.
- ²⁵ Adalberto García de Mendoza, *Primeros Anales del Conservatorio Nacional*, Tomo I, México, Artes Gráficas del Estado, 1941, p. 113.
- ²⁶ Ai Camp, *op. cit.*, p. 90.
- ²⁷ Hilton, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁸ Rafael Fierro Gossman, “Polanco, las transformaciones de un barrio. El edificio del Conservatorio”, *Blogspot*, publicado el 26 de marzo, 2011. <http://polancoayerhoy.blogspot.mx/2011/03/el-edificio-del-conservatorio.html>
- ²⁹ Colmenero, *op. cit.*, p. 176.
- ³⁰ Ana R. Alonso-Minutti, “The Composer as Intellectual: Carlos Chávez and El Colegio Nacional”, Leonora Saavedra, ed., *Carlos Chávez and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
- ³¹ *Musical Thought*.
- ³² National Institute of Arts and Letters.
- ³³ García Morillo, *op. cit.*, pp. 62-63.
- ³⁴ García Morillo, *op. cit.*, p. 63.
- ³⁵ David Edwards, Mike Callahan, Patrice Eyries, Randy Watt y Tim Neely, RCA Program Transcription Album Discography (1931-33), marzo, 2014. <http://www.bsnpubs.com/rca/rca33.html>
- ³⁶ García Morillo, *vid. supra*. pp. 68-70.
- ³⁷ *Toward a New Music (Music and Electricity)*.
- ³⁸ Gloria Carmona, “Prólogo”. En Carlos Chávez, *Hacia una nueva música. Ensayos sobre música y electricidad*. Con ocho dibujos de Antonio Ruiz, edición, prólogo y notas de Gloria Carmona, México, El Colegio Nacional, 1992. p. 18.
- ³⁹ Héctor Quintanar, Archivo personal: (1) Entrevista a Héctor Quintanar por Carlos Prieto e Inti Meza Villarino.
- ⁴⁰ Quintanar, *op. cit.*, p. 3.
- ⁴¹ Marsiske, *op. cit.*, pp. 22.
- ⁴² Jesús Villaseñor Tejeda, entrevista personal, 2015.
- ⁴³ En virtud de las conversaciones con el Maestro Villaseñor y de la observación de los ejercicios que él llama *de cromatismo*, es razonable apuntar que se trata de música tonal mayor-menor que exhibe un considerable nivel de cromatismo. Estilísticamente se refiere al repertorio germano de compositores como Richard Wagner, Anton Bruckner, Richard Strauss y la música tonal cromática de un muy joven Arnold Schönberg (N del A).

⁴⁴ Villaseñor Tejeda, *op. cit.*

⁴⁵ Quintanar, *op. cit.*

⁴⁶ Quintanar, *op. cit.*

⁴⁷ Berkshire Music Center.

⁴⁸ Gloria Carmona, selección, introducción, notas y bibliografía, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, traducción de Hero Rodríguez Toro y Gloria Carmona, México, FCE, 1989, p. 861.

⁴⁹ Ricardo de la Torre, selección y notas, "Julián Orbón: Breve epistolario", *Pauta*, vol. XXXIII, núm. 133, enero-marzo de 2015, p. 69.

⁵⁰ Villaseñor Tejeda, *op. cit.*

⁵¹ Conservatorio Nacional de Música, Expedientes de alumnos 1950-1970. Agradezco especialmente las amables atenciones de Nadia Rendón Capistrán, encargada del Departamento de Servicios Escolares, por su invaluable ayuda al permitirme el acceso a los expedientes de los compositores aquí mencionados, así como a los alumnos de Paleografía Musical, Adrián García y Laura Dávalos, quienes colaboraron en la revisión documental del acervo (N. del A).

⁵² D. Ciechahower, "Entrevista a Jorge Dájer Guerra" Video-entrevista en tres partes <https://archive.org/details/JorgeDajerGuerra-2006>

⁵³ Carmona, *op. cit.*, p. 910.

⁵⁴ Luisa Vilar-Payá, "Chávez and the Autonomy of the Musical Work: The Piano Music" en Leonora Saavedra, ed., *Carlos Chávez and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 129.

⁵⁵ Traducción libre del original en inglés. (N. del A).

⁵⁶ Francisco Núñez Montes, entrevista personal, 2014.

⁵⁷ Eloísa Ruiz Carvalho, Tita Valencia, Gerónimo Baqueiro Foster, Esperanza Pulido y Luis Sandi, "Se celebró el IV Congreso Nacional de Música Mexicana", En *Revista del Conservatorio*, México, año II, núm. 8, octubre de 1964, pp. 3-5.

⁵⁸ En la imagen se lee: Estados Unidos Mexicanos, La Secretaría de Educación Pública certifica que el alumno Héctor Quintanar ha asistido puntualmente a las sesiones cotidianas de trabajo del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música durante los años 1960, 1961, 1962 y 1963 y ha realizado a entera satisfacción los trabajos creativos del periodo homófono que este año termina y que según el plan en vigor comprende el conocimiento teórico-práctico de la música de Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner y Strauss. Todos los trabajos mencionados han sido escuchados y aprobados por los suscritos y la lista detallada de ellos obra en el expediente relativo del plantel mencionado. El director del Instituto Nacional de Bellas Artes: Celestino Gorostiza. El director del Conservatorio: Joaquín Amparán. El director del Taller de composición: Carlos Chávez. El secretario de Educación Pública: Jaime Torres Bodet.

⁵⁹ Juliette Aristides, *Classical Drawing Atelier. A Contemporary Guide to Traditional Studio Practice*, Nueva York, Watson-Guption, 2006. pp. 79-84.

⁶⁰ Vilar-Payá, *op. cit.*, p. 129.

⁶¹ Graciela Agudelo, Archivo personal: Manuscritos de las clases del Taller de creación musical.

⁶² Agudelo, *op. cit.*

⁶³ María Teresa Rodríguez Rodríguez, Entrevista en el portal Conservatorianos Reflexiones académicas. <http://www.conservatorianos.com.mx/2erodriguez.htm>

⁶⁴ Mario Lavista Camacho, entrevista personal, 2014.

⁶⁵ Graciela Agudelo y Murguía, entrevista personal, 2014.

⁶⁶ *Allegros de sonata* y *Andantes* aluden a los movimientos o piezas musicales que forman parte e integran las piezas completas: sonatas para piano o sinfonías para orquesta. *Puentes de modulación* son pasajes musicales que proyectan una idea de mudanza temporal hacia áreas armónicas en el contexto de la estructura musical de la obra. *Desarrollo*, refiere a una idea de forma y estructura musical genérica

que delinea la pieza (N. del A).

⁶⁷ Julián Orbón, “Carlos Chávez’s Symphonies”, translated, introduced, and annotated by Leonora Saavedra. En Leonora Saavedra, ed., *Carlos Chávez and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2015. p. 66.

⁶⁸ Orbón, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁹ Julián Orbón hace referencia a las actividades finales de la primera generación de alumnos del taller en 1963 (N del A).

⁷⁰ Quintanar, *op. cit.*

⁷¹ “Ningún día sin línea” Aunque la frase latina es citada por Plinio el Viejo (23-79 d C.) en alusión al pintor griego Apeles de Colofón (s. IV a C.), también L. van Beethoven la usa en un borrador escrito en 1799, dirigido a su protector el archiduque Rudolph de Austria (1788-1831) (N del A).

⁷² Lavista Camacho, *op. cit.*

⁷³ Quintanar, *op. cit.*

⁷⁴ Quintanar, *op. cit.*

⁷⁵ Agudelo y Murguía, *op. cit.*

⁷⁶ Agudelo y Murguía, *op. cit.*

⁷⁷ G. Ruiz Esparza, P. A. Mello Grand, F. Núñez Montes, G. J. E. Agudelo y Murguía, M. Lavista Camacho y M. J. de Elías, en entrevistas personales.

⁷⁸ Gonzalo Ruiz Esparza, entrevista personal, 2015.

⁷⁹ Agudelo y Murguía, *op. cit.*

⁸⁰ Ignacio Medina Alvarado, “Fichero de compositores mexicanos. José Luis González”. En *Heterofonía*, México, año III, núm. 16, enero-febrero, 1971, p. 26.

⁸¹ Otras obras suyas son: *Suite introspectiva*, *Cuatro canciones antiguas*, *Sinfonía modal* para orquesta sinfónica y *Devenir*, para cinta magnetofónica.

⁸² Víctor Urbán, entrevista especial, 2016.

⁸³ Millenium Film Workshop.

⁸⁴ Lavista Camacho, *op. cit.*

⁸⁵ Rheinische Musikschule.

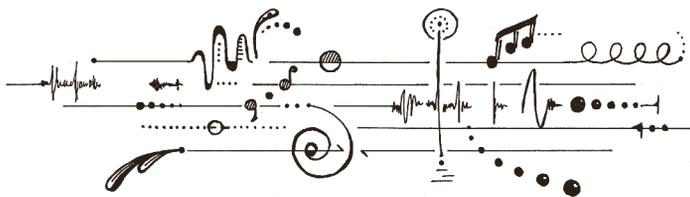
⁸⁶ María Eugenia Gil y R. G. Azcona, “Galería de personalidades. Entrevista al Maestro Francisco Savín”, *Armonía*, año III, núms. 5 y 6, mayo y junio, 1968, pp. 4-5.

⁸⁷ Gil y R. G. Azcona, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁸⁸ Karlheinz Stockhausen, Curso sobre música nueva, Conservatorio Nacional de Música. Programa del curso. Acervo de la Biblioteca Candelario Huízar.

⁸⁹ Carmona, *op. cit.*, p. 982.

NOTAS SIN MÚSICA



LAS MUSAS DE MARÍA DEGUSTAN SUS MÚSICAS

Dulce Huet

Asistir a la presentación de una exitosa producción discográfica es una fiesta para los sentidos de quienes escucharán varias obras de reciente creación y cuidadosa factura, y de quienes leerán las notas introductorias antes, entretanto o después de sumergirse en el mundo sonoro de las musas de María, con divertidas historias musicales por conocer en distintos saberes del conocimiento humano: mitología, literatura, poesía, artes plásticas y la naturaleza, entre otros.

He tenido la suerte de saborear su música en las salas de concierto, cuando varios ensambles e intérpretes solistas han estrenado sus obras, algunas de las cuales están ahora reunidas en su segundo álbum monográfico. Y los recuerdos de esas vivas experiencias acústicas han sido muy gratos y reconfortantes, pues sus mensajes tienen gran poder comunicativo y nuestra memoria auditiva queda expectante, atenta y satisfecha después de haberlas escuchado.

Ciertamente, el tiempo y su amoroso y constante trabajo al devenir de los años han produ-

cido una música cada vez mejor lograda y más refinada. Prueba de ello es este álbum con tres recientes obras del siglo XXI (de 2012 y 2013), y tres del siglo anterior (de 1989, 1991 y 1993).

En general, la música de María Granillo (1962, México) es muy narrativa, lúdica, expresiva y con mucha fantasía. Con gran elocuencia y lirismo, los instrumentos nos revelan la construcción de una forma, dependiendo de su papel dentro del discurso y de un continuo juego de preguntas, respuestas e inflexiones compartidas. Heredera de la gran tradición musical de nuestro tiempo, María se complace en utilizar los más diversos recursos de la música de concierto, la música tradicional y la música popular para introducimos en su variado abanico sonoro que nos habla, canta y declama sus argumentos en un continuo fluir de líneas dramáticas claras, desde sus múltiples enfoques y perspectivas. Ella construye variadas “formas libres”, de acuerdo a las historias o descripciones que nos ofrece.

Aprovechemos este momento festivo para conocer un poquito más de su vida y de su obra. En Radio UNAM hemos tenido la oportunidad de conocer su *Testimonio de óidas*, serie radiofónica para desvelados (pues se transmite a la 1:00 am, martes, jueves, sábados y domingos), que

dedicamos un par de veces a María Granillo en el curso de este año y que ya está en Pod-Cast en la página web de Radio UNAM (www.radiounam.unam.mx), en la pestaña “Música a la Carta”.

Desde pequeña, María Granillo recuerda que su madre, gran melómana de música clásica, inundaba la casa todo el día con música de concierto de todos los tiempos, mientras pintaba. Otro elemento importante de pequeña fue la cercanía de su abuela materna, una presencia constante en su formación. A lo largo de toda su niñez, María escuchó atenta cada noche un relato distinto que su abuela inventaba y le contaba al oído antes de ir a dormir; un sinfín de historias distintas (¿como *Las mil y una noches!*), que maravillada asimilaba y se llevaba consigo a sus sueños. Y es ahora, en su madurez profesional, cuando todos esos personajes fantásticos se han materializado poco a poco. La compositora les ha dado vida y los ha cargado de imaginación sonora, gracias a las diferentes temáticas de sus intereses artísticos y literarios. Y es que María Granillo es también heredera de una gran creatividad; es parte de su vida, como los infinitos juegos que inventaban de niña en la primera escuela activa en México, la escuela primaria Manuel Bartolomé Cossío, fundada por el profesor español José de Tapia y su esposa, la maestra Graciela González. Y con sus hermanos, pues según ha declarado: “Nunca jugué a las muñecas, mis juegos consistían en dibujar historias, hacer obras de teatro con mis hermanos y tocar la guitarra”.

Y todo ello se escucha en las piezas de su disco. Cada instrumento tiene un papel lúcido, claro y transparente; de un gran ingenio mestizo y neoclásico mexicano, enriquecido por sus distintas influencias y su gran poder de absorción. Desde su primaria, con varios papás folkloristas y músicos populares; como parte del coro de la escuela, y clases especiales de creatividad musical con el compositor Mario Stern. El bachillerato en el CIEM y sus estudios de solfeo, armonía y entrenamiento auditivo. El taller de Composición de Federico Ibarra, en la otrora Nacional de Música. El de Estrada, Catán y Lavista, en el Conservatorio. Y sus posgrados en Inglaterra



María Granillo.

(Londres y York) y Canadá (Vancouver). Y con tan buenos maestros. Y justo y necesario es ahora remontarnos a su primera maestra de piano, Silvia Ortega, entusiasta pianista y esposa del compositor y pedagogo César Tort, pues la doctora en Composición, María Granillo, no hizo más que reproducir esta noble e importantísima labor docente; primeramente ahí, en el Instituto Artene, dirigido por César Tort, al descubrir su segunda gran vocación, la de ser maestra. Y como siempre le ha gustado enseñar sus distintos saberes musicales a niños, jóvenes y adultos, ello le ha permitido desarrollar y enriquecerse en un incesante y formativo aprendizaje interactivo. María Granillo es, desde hace más de 35 años, maestra de música; y desde 1993, profesora de tiempo completo en el Área de Composición de la ahora Facultad de Música de la UNAM, (FaM), en donde imparte las materias de Composición, Instrumentación, Orquestación y Análisis Musical.

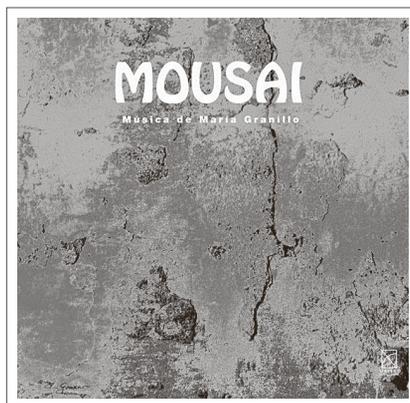
Vayamos ahora a hablar un poco más en particular sobre esta segunda producción discográfica (monográfica), motivo de la presente celebración. La primera, intitulada *Kaleidoscopio* (2012, Urtext), que tiene apenas cuatro años en nuestros oídos, está integrada por cinco obras

de cámara del siglo XXI. Desde donde podemos percibir ya la estrecha relación entre los músicos: intérpretes (con el Dúo Canales-Laguna, el Cuarteto Latinoamericano, el Ensemble 3, los Niños y Jóvenes Cantores de la ENM y Tambuco) y la creadora: María Granillo.

Una escala descendente de un ensamble mixto, el Ensemble Onix (flauta, clarinete, violín, cello, piano y percusiones), abre la primera obra, *Mousai* (2012), del mismo nombre que el álbum: *Mousai* (2016, Urtext), palabra que significa musas, en griego antiguo.

Mousai está estructurada en tres movimientos. Y cada movimiento posee tres de las nueve musas: el primero es Calíope-Erato-Thalía. El segundo, Polyhimnia-Terpsícore-Melpómene; y el tercero, Clío-Urania-Euterpe. Recordar a cada una de ellas nos dará las pistas para descifrar la gran actividad rítmica, dinámica y expresiva de la obra en cada una de sus partes. Son nueve relatos cortos que las retratan, a manera de miniaturas, con pequeños puentes o momentos estáticos que las dividen: 1. *Calíope*, ‘la de la bella voz’, es la musa de la poesía épica y la elocuencia; Erato, “amable o amorosa”, la musa de la poesía amorosa; *Thalía*, ‘florecer’, una de las dos musas del teatro, la que inspira la comedia y también la poesía bucólica y pastoril. 2. *Polyhimnia*, ‘la de muchos himnos’, es la musa de la poesía lírica sacra, es decir, la musa de los himnos sagrados, quien inventó la lira y la agricultura. *Terpsícore*, ‘la que deleita en la danza’, es la musa de la danza y de la poesía ligera que acompaña los bailes. También es musa del canto coral. Y *Melpómene*, ‘la melodiosa’, inicialmente era la musa del canto, de la armonía musical, pero pasó a ser la musa de la tragedia, como es actualmente reconocida. Y 3. *Clío*, ‘alabar o cantar’, es musa de la poesía heroica y de la historia. También era considerada como la inventora de la guitarra. *Urania*, ‘celestial’, era considerada la musa de la Astronomía y de la Astrología. Y *Euterpe*, ‘La muy placentera’, ‘La de agradable genio’ o ‘La de buen ánimo’, es la musa de la música, especialmente protectora del arte de tocar la flauta.

La segunda obra, *Reflejos* (2013), para sexteto vocal femenino, tres sopranos y tres mezo-



sopranos, interpretada por Tuúmben Paax, con un texto de la propia compositora, es un delicioso madrigal amoroso que desnuda las palabras latentes entre los amantes, tejiendo una polifonía delicada, dulce y anhelante (¿cómo no recordar a Monteverdi y sus *madrigali amorosi*? Con sólo cuatro minutos de duración, ¿qué ganas dan de escuchar varios más!).

La siguiente obra *Asaselo* (1993), para quinteto de metales, interpretada por el Quinteto Alcalá, es un divertido retrato musical, rítmico y contrastante que dibuja las diferentes características de uno de los demonios del diablo, en la novela de Mijail Bulgákov: *El maestro y Margarita*. Juguetona y desenfadada, es una amena invitación a su primera lectura o relectura y reflexión —en ambos casos. ¿Por qué nos seduce tanto el mal? ¿Por qué nos alcanza? y ¿cómo nos atrapa?

Nuevamente otro interludio vocal se intercala en el orden de la presentación de las obras del álbum *Mousai*. Y escuchamos, en cuarto lugar, el ciclo de canciones *Las hojas secas* (1989), para voz y piano, basada en tres haikus (“Mariposa nocturna”, “La araña” y “La noche”) de José Juan Tablada; obra con la cual la maestra Granillo se graduó como compositora y en donde claramente se evidencia su vena lírica, su habilidad melódica en la voz y su creciente amor por la poesía y el complejo universo de las emociones humanas.

En quinto lugar, se encuentra otra amena obra lúdica de María Granillo, que además es un juego a la vez y que se llama *Serpientes y escaleras* (2012), para flauta, oboe, cello y piano, interpretada por la oboísta mexicana Carmen Thierry y su ensamble Da Capo al Fin, dedicatarios de la obra. *Serpientes y escaleras* es también una metáfora de la vida, que en su continuo devenir, provoca inesperados retrocesos o avances, antes de llegar a su fin.

El álbum *Mousai* cierra con *Dos danzas para un principio* (1991), para coro mixto, quinteto de metales y percusiones, inspirada en los mitos de la creación del mundo indígena. En interpretación de James Ready y Said Alfredo Cuevas Cruz, trompetas; Orlando Segovia, corno, Marcia Medrano, trombón, Luis Ángel Prieto López, tuba; Norma Palma, Topacio Ortiz y Gabriela Edith Pérez Díaz, percusiones; el Coro de Cámara de la Facultad de Música de la UNAM; todos bajo la dirección de Samuel Pascoe.

La primera danza es solemne, misteriosa y ceremoniosa. La segunda, vivaz y activa, llena de colores, recursos vocales y transformaciones onomatopéyicas. Curiosamente, aquí siento que la maestra es mucho más formal. Ella nos confesó que esta obra la escribió durante su estancia en Londres, cuando en el Guildhall School su profesor, Robert Saxton, le pedía construir una gramática para cada obra antes de componer, y cuando poseía ya una gramática o sistema de composición, la Dra. Granillo se sentía en una cárcel, dentro de la cual no podía hacer nada... María Granillo ha expresado que esa experiencia fue muy importante en su formación, pues la llevó a revelarse contra ese procedimiento, e inventarse otra manera de crear: definir claramente *qué* quería decir, para después buscar o inventar *cómo* decirlo. Y precisó que su labor como compositora consiste “en buscar generar la manera idónea para transcribir a una partitura los mundos sonoros que imagino previamente”.

Después de la audición de *Mousai*, podemos declarar que María está alcanzando sus sueños. Y que le interesa mucho compartirlos con todos aquellos oídos dispuestos y ojos atentos que nos congratiamos con la plástica de Consuelo González Salazar y sus juegos de interacción y

color de la imagen sonriente y complaciente de la compositora abrazando un árbol y unida a la naturaleza — como dijimos, una de las temáticas presentes y latentes en su música.

Antes de despedirme me gustaría agradecer la producción discográfica de Urtext, sello paradigmático de *buena música* en México que, con mucho orgullo, gusto y cariño se programa con regularidad en la emisora de Radio UNAM. Y que apreciamos enormemente por su gran labor cultural y artística, preocupada siempre por dar a conocer variados géneros y estilos de la producción musical mexicana, tanto en la música popular, como en la académica, desde su fundación, hace más de 20 años, hasta hoy en día.

POP! GOES THE WEASEL...

Álvaro Bitrán

Quiero suponer que para alguien que no es un músico profesional, la idea de tener música de fondo dentro de la cabeza las 24 horas del día puede resultar bastante extraña. Yo sé que es razonable para cualquier ser humano pasar días, semanas, meses o hasta años de su vida con alguna canción que les gusta, y que de alguna manera se les ha quedado “pegada”. Pero eso no es igual a traer música de fondo Toda la Vida, o como dicen ahora: “*Twenty four-seven*”.

Lo peor del caso de quienes sufrimos de esta enfermedad musical — conocida por mí como Música Cerebral Continua —, es que ni siquiera tenemos el privilegio de ser el DJ quien, desde una consola ubicada en nuestro bulbo raquídeo (o regiones aledañas), eligiera el estribillo letal destinado a acompañarnos durante las siguientes horas, días o meses de manera obsesiva y fuera de todo control.

Es así como he pasado largas temporadas de mi vida oyendo en mi cabeza unos cuantos segundos de músicas de todos colores, sabores y, sobre todo, calidades. Puede ser un fragmento de algo que he estado estudiando, o de algo que oí en la calle, en el radio, en el televisor, en un elevador, etc.



Una mustela (la pegajosa *Weasel*, en inglés).

Por citar tan sólo algunos ejemplos recientes: un estudio para violoncello de Popper, una canción de Pablo Milanés, el concierto de Sibelius para violín, “Y volveré” de Los Ángeles Negros, la Segunda Sinfonía de Brahms...

Si ese fragmento musical pertenece a una obra para violoncello que he tocado, es muy común que además vaya acompañado de un leve movimiento involuntario de los dedos de la mano izquierda, que van digitando las notas en un instrumento imaginario, lo cual a los ojos de algún ser humano normal podría parecer un leve síntoma de Parkinson.

Muchas veces me sorprende cuando en medio de la noche, al levantarme para ir al baño —lo cual por desgracia sucede cada vez con mayor frecuencia— me doy cuenta de que tengo encendida mi radio interior con un fragmento de música inverosímil, que puede durar unos pocos segundos pero que se ha estado repitiendo obsesivamente hora tras hora ¡incluso mientras dormía!

No señores, no hay descanso ni al dormir, música continua “twenty four-seven”...

Sólo me consuela —ligeramente— saber que esta desgracia la comparto con miles de músicos en el planeta.

Para no ir más lejos: con los colegas de mi cuarteto, tenemos el hábito de preguntar de improviso:

—¿Música?

Y cada uno de nosotros en ese instante debe confesar que música interior lo atormenta.

Las repuestas la mayoría de las veces nos causan risa por las absurdas y ridículas selecciones musicales, ya que como dije anteriormente, no tenemos ningún control sobre la calidad artística del audio.

Desde luego que este asunto, lejos de ser un privilegio, es una molestia terrible. ¿Cómo apagar ese maldito audio interior? ¿Cómo ponerle al menos pausa? ¿Cómo elegir la música nosotros mismos?

En este momento, por ejemplo, traigo pegado un segmento de una canción de Cri-Cri que dice: “Las siete ya van a dar / y el niño va a merendar, / las siete van a sonar / y es cuento de no acabar...” Linda canción, un grande Cri-Cri; desde luego que podría ser mucho peor. El problema es que llevo aproximadamente 120 horas oyendo ese *loop* en mi cabeza.

A un amigo músico le fue mucho peor: Me confesó recientemente que pasó seis meses de su vida oyendo dentro de su cabeza la absurda canción infantil llamada: “*Pop! Goes the Weasel...*” ¿La conocen?

Si tienen la suerte de no haberla escuchado, de ninguna manera les recomiendo su audición. ¡El riesgo de que se les vaya a quedar pegada en el cerebro es terrible! (Quedan advertidos...)

XAVIER BENGUEREL: “TODOS BUSCAN LA MELODÍA DE CADA TIEMPO, NO TODOS LA ENCUENTRAN”

Juan Arturo Brennan

En noviembre de 2015, la Fundación SGAE otorgó al compositor catalán Xavier Benguerel (Barcelona, 1931) el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, en su edición XIV. Con ese motivo estuve en Madrid, invitado por la Fundación SGAE como miembro del jurado, y en junio de 2016 volví a la capital española para asistir al concierto y ceremonia de premiación correspondientes. En esta segunda ocasión tuve un breve y grato encuentro con Xavier Benguerel para hablar de su música y su trayectoria.

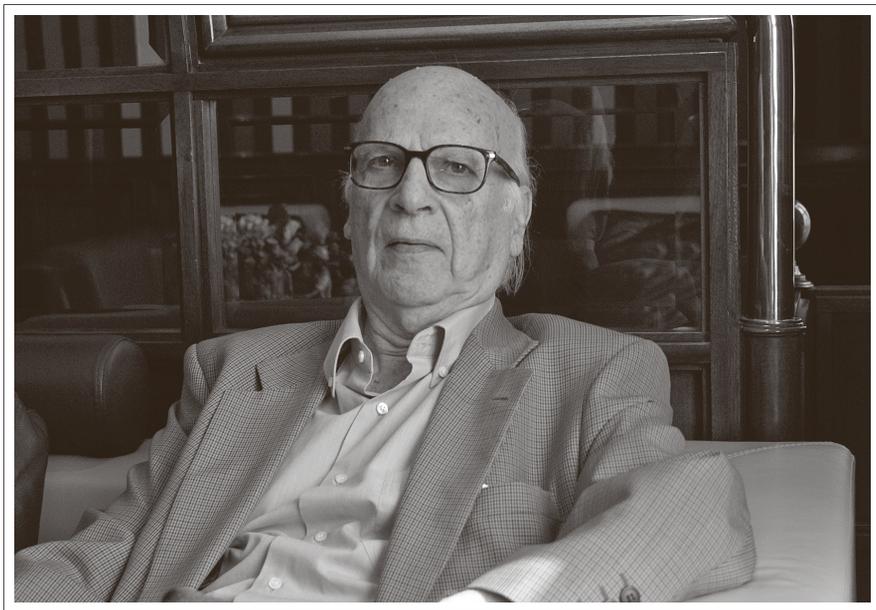
—¿De qué manera marcó su vida y su música el temprano exilio en Chile?

Llegué con mi familia a Chile en 1940, es decir, tenía nueve años. Mi vocación musical fue más bien tardía. Yo necesitaba un piano, pero mi padre no tenía dinero para comprar o alquilar un piano y pasé mucho tiempo sin piano, hasta que un día finalmente me lo regaló y fue una gran fiesta en mi casa. La primera obra que me impresionó (tendría yo ocho o nueve años) fue el Concierto *Emperador* de Beethoven, el número 5. A partir de ahí entré en un conservatorio de barrio, empecé a estudiar piano, y después inicié mis estudios de composición con Juan Orrego-Salas en Santiago de Chile. Después estudié esporádicamente con Alfonso Letelier y tuve algunos encuentros con Domingo Santa Cruz y con un compositor de apellido Schidlowsky que también estaba en Chile. Pero todos estos estudios eran esbozos, sin realmente despegar a la música; fue un primer contacto, superficial, de iniciación. En 1954 regresamos a Barcelona y busqué un maes-

tro; encontramos a un músico que había sido alumno de Max Reger y que se llamaba Cristófor Tartabull; fue profesor de muchos compositores catalanes. Yo tuve una amistad muy grande con este hombre, pero por desgracia cuando quise estudiar con él ya estaba muy deteriorado de salud. Creo que estudié con él, en su casa, dos o tres años como mucho. Pero me interesaba mucho su conversación; me contaba que había estado en el estreno de *La consagración de la primavera* en París, en 1913, y que había sido pianista para películas mudas en el Cine Gaumont. Todo esto a mí me impresionó mucho y él me dio mucha libertad para trabajar; si bien estudié con él, he sido prácticamente un autodidacta.

—¿Hacia qué tendencias o estilos lo guiaron estos maestros del inicio de su trayecto musical?

Yo, en ese tiempo (hablo de 1954 a 1956), empezaba apenas a descubrir la música, porque yo no fui un niño prodigio ni nada parecido. El primer impacto que recibí fue de los impresionistas



Javier Benguerel, foto de Juan Arturo Brennan.



Béla Bartók, transcribiendo música folklórica, Hungría, 1930.

franceses, de Ravel y de Debussy, especialmente de este último. Cuando tenía cinco o seis años, Ravel todavía vivía y esto ahora me hace ver que soy muy mayor. A mí el músico que me dio el gran empujón para dedicarme a la música fue Béla Bartók, quien me impresionó de una manera increíble. Especialmente sus seis cuartetos de cuerda, la Música para cuerdas, percusión y celesta, el Divertimento. Él fue quien me lanzó a investigar qué era la creación musical y a partir de ahí empieza una época de baluceos, de inicio y después viene un impacto muy grande, que fue la aparición de Arnold Schoenberg con su Segunda Escuela de Viena. Ése fue el segundo gran golpe que recibí como incipiente creador. Enseguida me puse al lado de los que defendíamos el serialismo musical y tuve un período que abarca unos diez años, de 1954 a 1964 o 1965, en que traté de escribir bajo la enseñanza de Schoenberg.

—Y con el tiempo, ¿qué pasó con la influencia del serialismo?

Al paso del tiempo descubrí que eso no era lo

mío, que no me podía identificar con eso porque yo era un espíritu mediterráneo, un espíritu de sol, de luz, de colores, y llegué a encontrar la música serial como una música gris, excesivamente germánica, y que se contradecía con lo que yo llevaba dentro y que por entonces empezaba a descubrir. Así que abandoné por completo el serialismo, un sistema que entonces me pareció que podía haber durado muchos años, pero que duró muy poco. Lo abandoné entonces y pasé por una época postserial.

—Su padre fue un escritor muy importante, Xavier Benguerel i Llobet. ¿Esto lo influyó de manera particular para la creación de música con textos, de música cantada?

No exactamente hacia la música cantada, pero sí hacia algo que cuando uno lo dice parece muy normal pero que si se repasa la historia de los grandes músicos, no es tan normal. Él, como creador, siempre me había dicho: “Si tú quieres dedicarte a la música y tienes vocación para eso, dedícate, y no te dediques a otra cosa”. Y esto

que parece tan simple, en el fondo no lo es, porque en muchas familias cuando un joven quiere ser compositor hay oposición: “Tú tienes que ser abogado, tú tienes que dedicarte al comercio, la música es una cosa muy secundaria y con eso no vas a ganar dinero”. Ya sabemos todos lo que pasa con la influencia familiar, sobre todo cuando se es joven. En ese aspecto, como mi padre era artista, me comprendió y me dio plena libertad para que yo estudiara música.

—Una obra central en su catálogo es *el Llibre vermell*. ¿Qué papel ha jugado esta obra en el contexto de su producción y en el conocimiento y reconocimiento de su música en el mundo?

El *Llibre vermell* nace de una problemática que yo tuve en esos años que van de 1950 a 1970 y tantos, más de 20, 25 años. Yo encontraba a faltar en la música del siglo XX, que tiene una gran amplitud de posibilidades, que no es un siglo uniforme, y en el que cada compositor tiene su estilo, no había una uniformidad de estilo como la había en siglos anteriores, encontraba a faltar, digo, la melodía del siglo XX. ¿Cuál era la melodía del siglo XX?, me preguntaba, y no la encontraba. El dodecafonismo, con el que tanto había trabajado, no me ayudaba a encontrar un tipo de melodía que a mí me produjera satisfacción. Entonces busqué en la Edad Media (el *Llibre vermell* es del siglo XIV) una obra para incorporarla a mi mundo sinfónico y que tuviera melodía. Entonces pedí prestada a la Edad Media esa melodía fantástica que tiene el *Llibre vermell* e hice un collage; muchos compositores en la historia han hecho collage. Resultó una obra que funcionó y que de hecho funciona todavía. Es de las obras mías que más se han tocado, a pesar de que es un complejo bastante grande con solistas, orquesta, coro, en fin. Pero es una obra que me abrió muchas puertas y que inició un capítulo de obras de gran formato; después vino un Réquiem, después vino un Te Deum, después una ópera de cámara, después una ópera. Fue una obra de apertura a un mundo que yo no había experimentado, el mundo de las obras de gran formato.



Javier Benguerel recibe el Premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria.

—Han pasado siete meses desde que le fue adjudicado el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria. ¿Qué ha sucedido con su carrera y su música en este lapso de tiempo?

Ahora tengo 85 años y tengo un catálogo extenso de obras, que van desde un instrumento hasta una ópera, y últimamente no he trabajado mucho la composición. Tan sólo en este periodo he escrito una obrita, lo digo así, en diminutivo, que se llama *In memoriam David Padrós*. Fue un compositor catalán muy poco conocido que murió a los 70 y tantos años hace tres o cuatro meses como mucho. Su muerte me produjo un gran impacto porque éramos muy amigos, habíamos cambiado muchas impresiones sobre música, comíamos juntos, y me propuse hacer una obra en su memoria. Esta obra se estrena pasado mañana en Barcelona, en el Palau, y es una pequeña obra para un ensamble de seis instrumentos. En este momento estamos viviendo en Barcelona, en España, una situación derivada primero de la gran crisis económica que existe, y del gran desconcierto que hay en Europa sobre el rumbo del continente. La música que hacemos yo y mis colegas tiene mucha dificultad para salir, para que sea interpretada. En general, la mayoría de conciertos tienen una programación de obras archiconocidas, que son fantásticas y que son la base de la historia de la música, pero no hay ningún interés en preguntar: “Y, ¿qué hay de nuevo en Europa? Y los compositores de este país, ¿dónde están, qué escriben?”

No le diré que no existimos, pero en todo caso existimos muy poco. A mí me sabe muy mal tener que decirlo, pero es la verdad. A consecuencia precisamente del Premio Tomás Luis de Victoria llamé a todos mis colegas que me felicitaron y les dije: “Vamos a comer juntos para celebrar este premio”. Fuimos a un restaurante, los invité a todos, éramos siete u ocho, y desde el premio, llevamos comiendo juntos cada mes. Y todos sin excepción coinciden en que este periodo es dramático para el creador musical, para el creador vivo. Por eso en estos meses sólo he escrito esta obra que mencioné, porque no hay estímulos.

—¿Tiene ahora alguna composición en proceso, alguna música en el tintero?

El entorno que tenemos no favorece la creación, pero uno puede decir: “Pues crea para ti mismo”. No es fácil porque casi siempre la creación viene por un encargo de un compositor o un director de orquesta amigo o una radio; yo he tenido muchísimos encargos en mi carrera, pero estos encargos casi han desaparecido. La situación actual es triste, y no es sólo una percepción mía; todos mis colegas se encuentran en la misma situación. Hay otra generación más joven y yo, la verdad, compadezco al joven que quiera estudiar composición musical porque va a tener un camino muy difícil, por lo menos a la luz de la situación tal como está ahora. Dios quiera que esto cambie y que dentro de un año haya una generación brillante de creadores, pero con el ambiente que hay ahora yo lo veo muy difícil. Me sabe mal decirlo, pero creo que es la verdad.

EL PIANO DE SIBELIUS

Juan Arturo Brennan

En el proceso de armar el *dossier* Sibelius que publicamos recientemente en el número 136 de *Pauta* con motivo del 150 aniversario de su nacimiento (8 de diciembre de 1865), algunas cosas se quedaron en el proverbial tintero. Rescato ahora una de ellas, surgida también de mi gozosa y productiva visita musical a Finlandia en el verano de 2015.



El pianista Folke Gräsbeck.

La imagen de Sibelius el violinista, junto con el más que merecido prestigio de su hermoso Concierto para violín, ha provocado un extraño espejismo que nos hace pensar que su música para piano es escasa. Nada más lejano de la verdad: el gran compositor finlandés redactó más de 300 piezas en las que el piano es protagonista, complemento o acompañante, y en esa región de su espléndido catálogo hay obras ciertamente valiosas e interesantes. Dicho de otra manera, su música para piano es mucho más abundante que su música para violín, lo que no deja de ser interesante materia de análisis y especulación. Vale decir que una proporción mayoritaria de la producción pianística de Sibelius consiste en piezas breves y sencillas, con la excepción de unas cuantas obras más extensas y ambiciosas como la Sonata, las Tres sonatinas o el ciclo titulado *Kyllikki*. En el resto de su producción para piano, Sibelius transitó por diversas vertientes de la música de salón, exhibiendo un espíritu cien por ciento romántico; sus exploraciones de la modernidad se encuentran en otras regiones de

su catálogo. Más que aludir en sus piezas para piano a las formas importantes, Sibelius se dedicó a la exploración de géneros menores y piezas características, con intenciones expresivas que quedan bien claras en los títulos de muchas de esas obras: *Alborada*, *Dedicatoria*, *Souvenir*, *Momento de vals*, *Cinco composiciones románticas*, *Pieza romántica*, *Paisaje I*, etc. Una de sus piezas breves lleva el nombre de su esposa, Aino, y dos más están dedicadas a sendos personajes de su vida personal: Kristina Marie-Louise Berntson, *Lulu*; y M. Jacob de Julin.

En este contexto, el pianista finlandés Folke Gräsbeck (quien ha grabado todas las obras de Sibelius que incluyen el piano) ofreció en 2015 un recital monográfico enmarcado en el Festival Sibelius 150 en la ciudad de Lahti, teniendo como escenario la Sala Kalevi Aho del Instituto de Música de Lahti. La audición atenta de este recital me permitió encontrar una música límpida, transparente, sin cimas o simas expresivas, en las que Sibelius toma un poco de Grieg, otro poco de Schumann, quizá algo más de su colega y paisano Palmgren. La pieza dedicada su esposa Aino Järnefelt es, curiosamente, una de las más breves y fugaces de toda su obra para piano. En sus Trece piezas, el compositor ofrece un ciclo muy compacto y coherente, habitado por algunas complejidades técnicas de mayor alcance. En la novena de estas piezas, Sibelius propone una escritura llena de filigrana, lo mismo que en la penúltima del ciclo. Al escuchar esta música relativamente poco conocida de Sibelius, el oyente no puede menos que preguntarse si algunos elementos presentes en sus piezas para piano se encuentran también en sus grandes obras, sobre todo en las sinfónicas. La respuesta es sí, ya que es posible hallar en éstas algunos giros melódicos característicos, así como algunos planteamientos armónicos semejantes. Por ejemplo, en una de las Cinco piezas, es posible hallar sombras del hermoso e intenso *Andante festivo*, mientras que en otras de la serie se percibe una mayor ambición conceptual que en otras obras y ciclos pianísticos de Sibelius. En *Paisaje II*, por ejemplo, el compositor propone y desarrolla un ámbito armónico más avanzado, con pinceladas

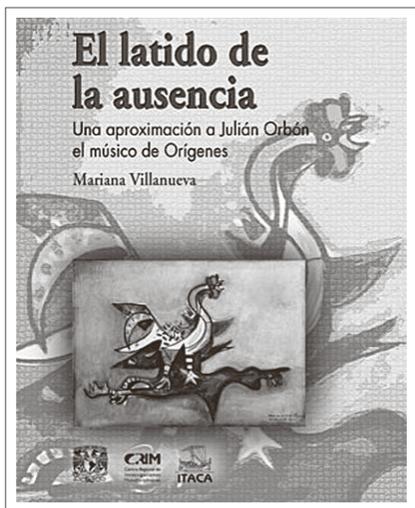
de impresionismo, así como aparentes y fugaces referencias a su obra coral *Canción de los atenienses*. Otra vertiente particular de la obra pianística de Sibelius fue abordada por Folke Gräsbeck fuera de programa, al tocar la transcripción para piano de la discretamente colorida y orientalista *Danza de Khadra* de *El festín de Baltazar*.

Así, aunque Folke Gräsbeck exploró en este recital sólo una fracción mínima de la obra pianística de Jean Sibelius, dejó clara constancia de que se trata de una región del catálogo del gran compositor (y violinista) finlandés que merece más atención de la que se la ha dado. Este recital de Folke Gräsbeck al que me refiero tuvo como mérito añadido, además de la música de alta calidad en ejecuciones de primera, su desarrollo en una hora de música continua sin interrupciones, sin aplausos, sin bravos... y sin celulares; una sola, breve pausa a la mitad del recital, y más música continua. ¿Por qué no pueden ser así todos los recitales y conciertos?

LIBROS

Juan Arturo Brennan

La compositora mexicana Mariana Villanueva ha abordado la redacción de un libro necesario, por cuanto la figura y la música de Julián Orbón son relativamente poco conocidas en nuestro medio, a pesar de los admirables esfuerzos de difusión y divulgación realizados por Eduardo Mata. *El latido de la ausencia. Una aproximación a Julián Orbón, el músico de Orígenes*, cuenta con un prólogo de Julio Estrada, conocedor y admirador de Orbón y su música, en el que plantea como una de sus tesis fundamentales el hecho de que el trayecto personal y profesional de Orbón, un hombre triplemente exiliado, fue tanto en lo general como en lo particular una búsqueda de arraigo y un intento continuo de efectuar una vuelta a su origen. A lo largo de su texto, la autora toma esta tesis de Estrada como bandera propia, y busca acomodar a Orbón en ella una y otra vez, con diversos



grados de eficacia. El libro de Mariana Villanueva consta de una introducción, un capítulo dedicado al contexto histórico de Orbón, su perfil biográfico, una propuesta de análisis de la obra del compositor y una sección de conclusiones.

Si bien es cierto que, considerado en su conjunto, el libro de Villanueva aporta datos interesantes y observaciones pertinentes sobre la vida y la música de Orbón, presenta algunas líneas de conducta discutibles y algunas carencias editoriales que bien pudieron haberse subsanado antes de la publicación de la obra. Entre las primeras destaca una inclinación, ya anotada líneas arriba, de intentar meter a Orbón en una especie de camisa de fuerza en la que el asunto de la búsqueda de los orígenes y el arraigo se antoja a veces artificiosa, en particular en lo que se refiere a algunos aspectos de su vida personal. Asimismo, se antoja extraño que, siendo el catálogo de Orbón tan rico en obras significativas y plenamente originales, la autora haya elegido como ejemplo de análisis la adaptación que el compositor hizo de los versos de José Martí a la famosa guajira *La guantanamera*, a la que en mi opinión dedica un número desproporcionado de páginas de su libro.

En cuanto a las carencias editoriales, pareciera que a este interesante libro le hizo falta una

revisión sólida antes de entrar a imprenta. Hay en el texto algunas secciones confusas en su forma y contenido, varios nombres citados erróneamente, y algunas notas a pie de página cuya exactitud no fue corroborada adecuadamente. Destaco entre ellas una especialmente notable en la que la autora afirma (citando una obra de Velia Yedra sobre Julián Orbón) que el compositor obtuvo tres premios Oscar de la Academia de Hollywood por sus partituras cinematográficas, dato cabalmente inexacto puesto que Orbón nunca escribió música para la pantalla. (La inexactitud de la cita fue corroborada por la propia Dra. Velia Yedra, autora del libro titulado *Julián Orbón: A biographical and Critical Essay*, Coral Gables, 1990). Si bien es cierto, entonces, que el libro de Mariana Villanueva podría beneficiarse notablemente de una rigurosa revisión y corrección editorial con miras a una hipotética segunda edición, en su forma original vale la pena su lectura sobre todo por el contenido informativo de algunos de sus apéndices y por el valor documental de los testimonios recogidos por la autora de algunos colegas, parientes y amigos de Julián Orbón.

Como apéndices de su texto, Villanueva propone un catálogo de obra, cronología, bibliografía, fonografía (este aspecto resulta especialmente interesante), relación de las partituras consultadas, relación de entrevistas realizadas, índice de ilustraciones y un parco glosario que contiene nueve términos musicales.

EL LATIDO DE LA AUSENCIA. UNA APROXIMACIÓN A JULIÁN ORBÓN, EL MÚSICO DE ORÍGENES

Mariana Villanueva

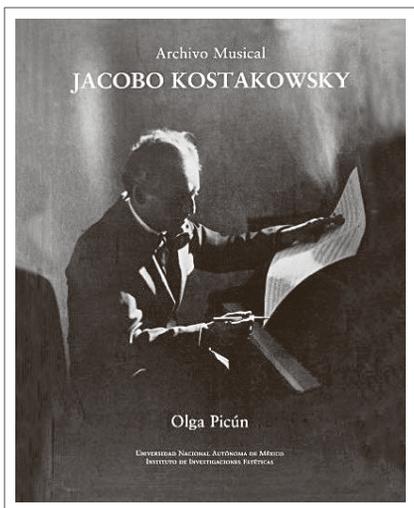
UNAM

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

Editorial Itaca, Ciudad de México, 2014.

•

En el entendido de que es poco lo que se sabe de su vida, muy poco lo que sobre él se dice o escribe, y de que es nula la presencia de su música en el panorama de las programaciones de



concierto y las grabaciones, Jacobo Kostakowsky es sin duda un “compositor misterio”. Apenas ha llegado a mis manos un libro publicado en 2003 en el que la musicóloga uruguaya Olga Picún arroja algo de luz muy necesaria sobre esta enigmática figura de nuestro ámbito musical. El prólogo al libro es de Julio Estrada, uno de los pocos músicos mexicanos que ha mostrado un interés constante por Kostakowsky y su música. Después, viene un trazo biográfico del compositor (Odesa, 1893-Ciudad de México 1953) a cargo de su hija Lya Cardoza, en el que se percibe con claridad la vocación de promotor musical de Kostakowsky, labor con la que complementó asiduamente su trabajo como compositor. Sigue la parte más interesante del libro de Picún: un breve pero sustancioso capítulo dedicado a los textos redactados por Kostakowsky, en los que si bien la música y la actividad musical son el centro del discurso, también se perciben claramente las posiciones políticas, ideológicas y sociales contestatarias del músico de origen ruso. En la siguiente sección de su estudio, Olga Picún presenta a detalle el catálogo de las obras de Kostakowsky, suficientemente abundante para que sea más extraño aún el hecho de que su música esté desaparecida de nuestras salas de concierto.

En los títulos de muchas de las obras enlistadas por Picún se evidencia, una vez más, la orientación política de Kostakowsky: *Audacia, Barricada, Clarín, Sinfonía de la victoria, Stalingrado, La canción del hombre, Guerra a la guerra, Oda a la paz, La patria socialista, Protesta, Canción de paz, Tú vencerás*, etc. En el catálogo compilado por Picún destacan algunas obras de particular interés histórico, como por ejemplo su ópera *Cuauhtémoc* o *El crepúsculo de los ídolos*.

En la relación de programas de mano relativos a ejecuciones de la música de Kostakowsky que da cuerpo a la siguiente sección del libro es posible percibir la suerte que ha corrido su música, sobre todo en años recientes. El grueso de esos programas (son 39 en total) cubren una cronología que va de 1925 a 1954. Después de esta fecha, hay sólo cuatro más, uno de 1980, dos de 1981 y uno de 1997. La bibliografía es, como podía esperarse, muy parca, y la hemerografía es apenas un poco más abundante. La investigadora concluye su trabajo con un breve capítulo de consideraciones técnicas sobre la conservación de los materiales del archivo del compositor.

El valor y el interés evidentes de este libro de Olga Picún sobre Jacobo Kostakowsky aumenta gracias a la inclusión de un disco compacto con grabaciones de cuatro de sus obras, incluyendo la que quizá sea su partitura menos desconocida, el poema sinfónico *Lascas*. Las otras tres son el Concierto para violín No. 1 (en reducción con piano), la obra orquestal *Palma de Mallorca* y la *Suite lírica* para orquesta de cámara. Se trata de una música compleja, de difícil clasificación o etiquetado, que combina algunas pinceladas nacionales mexicanas (con *Revueltas* como su principal referente) con un lenguaje básicamente abstracto, armónicamente áspero y sin concesiones a los ismos, modas o corrientes en boga en su tiempo. Han pasado trece años desde la publicación de este muy interesante libro-disco de Olga Picún, lapso en el cual no he tenido noticia de interpretación alguna de la música de Jacobo Kostakowsky. Como en el caso de José Pomar y algunos otros compositores mexicanos (Kostakowsky se nacionalizó en 1930), no sería descabellado especular sobre el hecho de que sus

posturas políticas sean en buena parte la causa del olvido y abandono de su música.

ARCHIVO MUSICAL JACOBO KOSTAKOWSKY

Olga Picún

UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas,
Ciudad de México, 2003

DISCOS

MÚSICA DE CÁMARA

Dulce Huet

Ver la luz de una exitosa producción discográfica realizada gracias al apoyo de varias instancias culturales, incluida Radio UNAM, su equipo de grabación, y grandes músicos, es una de las más gratas experiencias que he disfrutado en los últimos días. El versátil Ensemble Liminar, que en los últimos años ha sido una presencia importante y referencial en la interpretación de repertorios *avant garde* en México, realiza un trabajo extraordinario, cargado de precisión, nitidez, claridad y sugestión. Sus integrantes, sólidos ejecutantes de talla internacional, han aprovechado diferentes espacios, más allá de las salas de conciertos, así como efemérides musicales o recientes fallecimientos para dar a conocer obras capitales en el terreno de lo que conocemos los melómanos como *música contemporánea*. Tienen además una sólida experiencia en el área de improvisación de diferentes tipos; e interpretan tanto las partituras más escrupulosas y exigentes, como la "notación proporcional" (que toma en cuenta los segundos, no los compases definidos). Y este álbum es prueba de ese talento, compromiso permanente y vocación musical viva.

El álbum está colmado de muchos sonidos sugestivos —determinados e indeterminados— cargados de expresión (tormentosos, agresivos, trastornados, introspectivos o excéntricos). Muchos despiertan nuestra memoria y otros tantos, que no imaginábamos, se encuentran articulados,



Ignacio Baca Lobera.

dosificados y combinados en distintas medidas en la obra del insigne maestro, PhD en composición, Ignacio Baca Lobera (México, 1957), quien nos ofrece desde la primera pieza de *Música de Cámara*, sonoridades que despiertan vivamente nuestros sentidos e imaginación. ¿Cómo y de dónde nace esta música? ¿Por qué se agita, se violenta y reclama? ¿Cómo y cuán fuerte penetra en nuestro "sabor de oídos"?

Inquietantes texturas cargadas de ánimo, experimentación y búsqueda incitan nuestra atención a través de una narrativa muy variada. El álbum está estructurado por seis piezas presentadas en orden cronológico e incorpora parte del trabajo de Baca Lobera, desde que terminó su posgrado, hasta últimas fechas.

La primera obra se intitula *Dúo* (1992). La flauta y la guitarra parten de una supuesta afinidad consonante, como si empezaran a "afinar" sus instrumentos, para luego desenvolverse con agilidad, rudeza, confrontación y hasta exasperación, desarrollando laberintos de sonido que penetran vivamente con todo su clamor y agonía en nuestra percepción. La guitarra pega, corrompe, percute, rasga y exaspera; el nerviosismo de la flauta y sus irritantes giros melódicos crecen hasta

el paroxismo, para después retornar al mismo lugar de donde partieron, con suavidad y calma.

La segunda pieza, *Recolección II* (1999-2000), para ensamble, (Fl, cln en Bb, cln bj, pn, prc, vl, vla, vlc), se compone de cinco miniaturas. Breves formas sintéticas y condensadas generan una narrativa explosiva y delirante, que puede hasta irritar nuestra escucha, pero que nos permite abrir nuestros oídos para atender todas y cada una de las diversas inflexiones acústicas de los distintos planos sonoros que generan sus presencias, sus combinaciones y ausencias.

Toca el turno a *Tempi II* (2003), para piano y un percusionista. Nuevamente se trata de cinco piezas cortas en donde las repeticiones inexactas no tranquilizan, sino que más bien nos alteran aunque incitan nuestra escucha. Las explosiones son intensas, breves e irascibles; chillan y lloran agitadas, pero también se lamentan y desvanecen en solitario. Llenas de contrastes, también transitan por la sutileza y, a veces, ahogan su canto.

Las siguientes tres piezas son de un solo movimiento de entre 10 y 11 minutos de duración:

Dislocación (2007), para clarinete, clarinete bajo, guitarra, percusión y chelo, lleva en su título la naturaleza de su forma y lenguaje; al principio los sonidos parecen azarosos y tristes; después el clarinete reclama y se queja lúcidamente; los otros sonidos se integran y desintegran; desgajan sus composturas; nos producen inquietud y curiosidad por conocer sus naturalezas y se des-

envuelven activos y persistentes, con pertinencia y originalidad. Posee ruidos muy elocuentes que estimulan nuestra intuición auditiva y nos invitan a adivinarlos y visualizarlos.

Escritura automática (2008) es una de mis piezas favoritas por cuatro de sus características. Utiliza la voz humana y un gran imaginario en su expresión; tiene electrónica, lo cual la hace una obra mixta, con gran riqueza y variedad, incluyendo sonidos irreconocibles; en ella participa un gran contingente del Ensemble Liminar (voz, flauta, clarinetes, percusión, violín, viola, chelo) y el compositor en la electrónica en vivo. Por último, las posibilidades de que la obra suene diferente y que tenga una duración distinta cada vez que se interpreta.

La última pieza, *Habilidades conocidas* (2007), para viola y cinta multicanal, también es mixta. En esta obra el compositor trabaja con la distribución aleatoria de eventos sonoros dentro de un lapso de tiempo indefinido. Está dedicada a Alexander Bruck, uno de los directores cofundadores del Ensemble Liminar, quienes acaban de cumplir tres años. Nuevamente nos sorprenden los sonidos, sus cambios y transformaciones; la irritabilidad de sus fricciones; la lluvia de sus apariciones y su contenido semántico.

Sin lugar a dudas, este álbum, que se presentó en la sala Julián Carrillo, con su extraordinaria acústica el pasado 17 de marzo, camina a la par de las preocupaciones y obsesiones de este artista pensante, inconforme y reflexivo. Nacho nos comparte el desarrollo de sus ideas musicales, a partir de resultados sónicos impredecibles, pero completamente envolventes; cargados de múltiples significados y contenidos expresivos. ¡Enhorabuena! Muchas felicidades a todo el equipo involucrado, es una delicia escucharlo y volverlo a escuchar, nuevamente.

MÚSICA DE CÁMARA

IGNACIO BACA LOBERA: *Dúo; Recolección II* (1999-2000); *Tempi II* (2003); *Dislocación* (2007); *Escritura automática* (2008); *Habilidades conocidas* (2007)

Ensamble Liminar

Cero Records, 2015-2016



Juan Arturo Brennan

He aquí uno más de los ejemplares disco-libros concebidos y realizados por el gran músico catalán Jordi Savall. Se trata de un proyecto dedicado a Armenia, su historia, su música, sus tradiciones y, en buena medida, a la memoria del genocidio armenio de 1915 a manos de los turcos. Como es su costumbre, Savall ha convocado a esta grabación a importantes músicos armenios para complementar el trabajo de los instrumentistas de su ensemble Hespèrion XXI. Dado el perfil fundamentalmente tradicional del repertorio, destaca aquí la presencia de los dos instrumentos principales de la música de Armenia, el duduk (ejecutado aquí por Haïg Sarikouyoumdjian y Georgi Minassyan) y la kamantcha (Gaguik Mouradian). A diferencia de otros de los disco-libros de la serie, en los que Savall conforma ensambles mixtos que a veces alcanzan grandes dimensiones, aquí las dotaciones instrumentales son parcas y discretas, y nunca van más allá de cinco instrumentos. Particularmente atractivas son las piezas tocadas a dos duduks, y una obra para la interesante combinación de viola, duduk y órgano. Una vez más, Savall tiene como cómplices del proyecto a especialistas destacados, en este caso en la historia y la cultura de Armenia, quienes proporcionan textos claros y lúcidos al respecto. Y como es usual en todos los proyectos de Savall en esta serie de disco-libros temáticos, los textos se presentan



en diversos idiomas (francés, inglés, castellano, catalán, alemán, italiano), incluyendo, claro, el armenio. Como siempre, la iconografía (tanto de asuntos armenios como de los músicos en las sesiones de grabación) está muy bien elegida y la presentación es de primer nivel.

EL ESPÍRITU DE ARMENIA

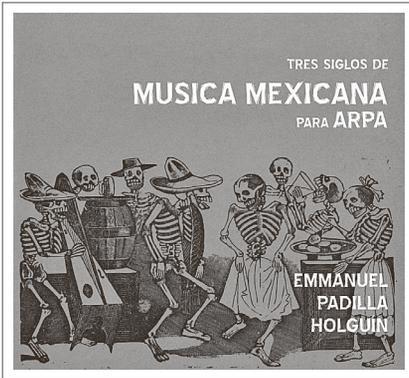
Música tradicional armenia

Georgi Minassyan, Haïg Sarikouyoumdjian, Gaguik Mouradian, Armen Badalyan
Hespèrion XXI

Jordi Savall, director

ALIA VOX AVSA 9892

Para la grabación de su primer disco compacto, el joven y talentoso arpista mexicano Emmanuel Padilla Holguín ha elegido explorar un amplio rango de música mexicana para su instrumento, cosa que en sí misma ya representa un mérito. El repertorio cubre una cronología de tres siglos y, a la vez, una variedad notable de estilos y lenguajes. En un extremo, el espíritu de la música de salón que anima las piezas de Tomás León y Julio Morales y, en el otro, la bien lograda combinación de arpa con electrónica en la obra de Francisco Cortés Álvarez. A medio camino se encuentra la suite *Cielo rojo* de Gerardo Tamez, dedicada a comentar musicalmente lo acontecido durante y después de los sismos de 1985 en la Ciudad de México. Destaca entre sus cuatro movimientos el segundo, intitulado precisamente *Sismo*, en el que el compositor utiliza numerosos recursos de producción sonora para trazar una imagen acústica claramente descriptiva y programática; a la distancia, lo que Tamez logra en esta pieza parece guardar ciertos puntos de contacto con aquellas piezas barrocas descriptivas del caos que se encuentran sobre todo en obras francesas de la época. En las *Danzas de alebrijes* de José Enrique Guzmán hay una escritura clara y transparente, aunque quizá algunos oyentes (yo entre ellos) pudieran percibir aquí a unos alebrijes más dulces y gentiles de lo que la apariencia



de estos fantásticos bichos sugiere. La presencia de *Sylvia* en esta grabación nos recuerda la alta calidad de las composiciones de Mario Ruiz Armeñgo; aquí, el joven arpista equilibra con prestancia aquello que es estrictamente popular con ciertos gestos más propios de la música de concierto. El último *track* de este CD de música mexicana para arpa contiene una transcripción, realizada por el propio Emmanuel Padilla Holguín con los consejos del compositor, del famoso *Danzón No. 2* de Arturo Márquez. El nivel técnico y expresivo del arpista es alto, y la toma de sonido, realizada en Bloomington, Indiana, es limpia, con buena presencia y buenas resonancias.

TRES SIGLOS DE MÚSICA MEXICANA PARA ARPA

TOMÁS LEÓN: *Jarabe nacional*; GERARDO TAMEZ: *Cielo rojo*; JOSÉ ENRIQUE GUZMÁN: *Danzas de alebrijes*; JULIO MORALES: *Tour de vals*; FRANCISCO CORTÉS ÁLVAREZ: *Harptrolysis*; MARIO RUIZ ARMEN-GOL: *Sylvia*; ARTURO MÁRQUEZ: *Danzón No. 2*

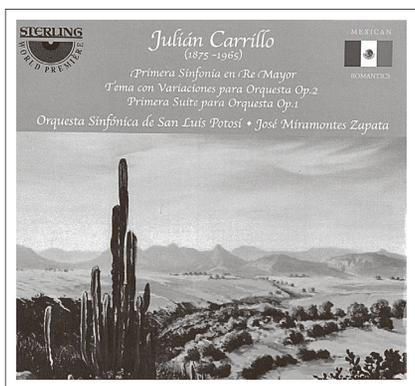
Emmanuel Padilla Holguín, arpa
TEMPUS 10119

•

Son pocas, muy pocas, las oportunidades que hay de escuchar la emblemática Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo. Si no se tiene acceso al añejo álbum

de dos CDs editado por Sony con la mediocre digitalización de algunas de sus obras, incluyendo ésta, o a alguna de las escasísimas y muy esporádicas ejecuciones que de la sinfonía se hacen, no hay manera de conocer esta partitura de indudable interés histórico y musical. Recientemente, por fortuna, la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí produjo un CD que contiene, además de la Sinfonía No. 1, la Primera suite para orquesta Op. 1 y el Tema con variaciones para orquesta Op. 2. En particular, yo no había escuchado la obra hace muchos años, y desde entonces me quedé trabado, por así decirlo, en la costumbre de calificar la sinfonía como una obra cabalmente alemana en su espíritu (fue compuesta y estrenada en Leipzig, se ha dicho que es como la Quinta de Brahms, etc.), cosa que no es del todo lejana a la realidad. Sin embargo, ante la audición atenta de esta nueva grabación debo añadir un par de apreciaciones que antes no había elaborado. Por una parte, se perciben en la Sinfonía No. 1 de Carrillo numerosos gestos de la música de salón de su tiempo, hábilmente adaptados a las exigencias formales y expresivas de una sinfonía cien por ciento tradicional en su concepción y estructura. Y, por la otra, esta reciente audición me ha permitido descubrir también elementos propios de la música preimpresionista francesa del siglo XIX, lo cual es perfectamente lógico si se considera que Carrillo fue claramente un producto del porfiriato.

La Primera suite de Carrillo, muy al estilo de su época, alude a un par de formas de danza estilizada (gavota y vals) y también incluye un *Andante religioso*. Hay aquí una cierta frescura y espontaneidad que se combina con elementos expresivos y melódicos nacionales, y una clara vena sentimental. Por contraste, en el Tema y variaciones se siente un discurso menos fluido y más académico. A lo largo de las variaciones, es clara la intención de Carrillo de poner en práctica ciertos recursos compositivos producto de sus estudios, y hay momentos de la obra que dan la impresión de un ejercicio o una práctica. Sin embargo, Carrillo resuelve con eficacia los problemas que se plantea en estas variaciones.



Las grabaciones fueron realizadas en vivo, y presentan los pros (espontaneidad e inmediatez de la ejecución) y los contras (las imperfecciones lógicas en tales casos) de casi todas las grabaciones realizadas en concierto. Sin duda, la calidad y claridad de sonido son mayores que las del mencionado álbum Sony, y la OSSLP tiene numerosos momentos de buen rendimiento. De interés particular, el hecho de que este disco forme parte de una serie identificada como *Mexican Romantics* en el sello internacional Sterling. En esta serie hay, además, un disco dedicado a Manuel M. Ponce y otro a Ricardo Castro; y como elemento de simetría, la OSSLP grabó para este sello un CD con música de Woldemar Bargiel, para la serie *German Romantics*.

JULIÁN CARRILLO: Sinfonía No. 1: Tema y variaciones para orquesta Op. 2; Primera suite para orquesta Op. 1
Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí
José Miramontes Zapata, director
STERLING CDS 1107-2

La pianista alemana Corinna Simon hace un envío más a *Pauta*. En esta ocasión se trata de su reciente CD con la integral de la obra para piano de Witold Lutoslawski. Es interesante notar, para empezar, que la cronología de estas obras pianísticas de Lutoslawski va de 1934 a 1968,

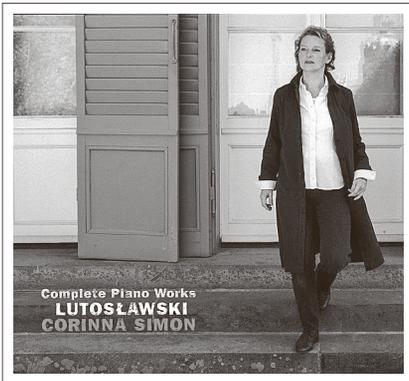
lo que indica que el gran compositor polaco no compuso nada para piano durante los últimos 26 años de su vida. Por otro lado, es muy probable que durante la Segunda Guerra Mundial se hayan perdido varias partituras pianísticas de Lutoslawski, de manera que su retrato como creador de música para piano ha quedado lamentablemente incompleto.

Esta interesante grabación abre con las cinco *Canciones pastorales* (1952) (*Bukoliki* es el título original), piezas breves, algunas de ellas casi aforísticas, en las que se percibe la intuición de Lutoslawski para trasladar al piano de concierto el espíritu del canto popular, a través de una refinada estilización que no hace concesiones al folklorismo ni es condescendiente con sus fuentes. De especial atractivo, la acentuación rítmica sutilmente irregular de algunas de las canciones, particularmente apreciable en el *Allegro marciale* que cierra el ciclo.

Vienen después Dos estudios (1941), de texturas más densas y escritura más compleja que las canciones anteriores. Pulsos insistentes y gestos reiterados son dos de las características principales de estos estudios; en la interpretación de Corinna Simon destaca particularmente la precisa articulación aplicada al segundo estudio (*Non troppo allegro*), que le confiere a la pieza una transparencia singular.

En las doce Melodías folklóricas de 1945 se encuentran líneas de conducta similares a las halladas en las *Canciones pastorales*. De nuevo, se trata de transformaciones muy austeras de los materiales populares originales, transformaciones que tienen su atractivo principal en el tratamiento armónico que el compositor aplica a las breves piezas; son escasos los momentos (en la quinta y la sexta piezas, por ejemplo) en los que Lutoslawski se mantiene apegado al lenguaje tonal de la música vernácula.

Las *Tres piezas para jóvenes* (1953) tienen, como su título indica, una función didáctica claramente perceptible. No son, sin embargo, ni fáciles ni complacientes como obras análogas de otros compositores. La segunda de ellas tiene un atractivo particular por su esquema armónico y el vaivén de su movimiento. La Marcha que cierra



el breve ciclo es de espíritu lúdico y ofrece al oyente interesantes guiños sonoros.

Como es de esperarse, siendo la *Invención* (1968) la más tardía de las piezas de la colección, es también la que presenta un lenguaje más austero y abstracto, tanto en el plano armónico como en el trazo melódico. En apenas un minuto de música, Lutoslawski plantea y desarrolla un pequeño cosmos musical muy refinado y atractivo. Por contraste, *Una melodía encontrada* (1957) tiene un inicio armónicamente más dulce y un lenguaje más directo. Esta pieza es la única composición de Lutoslawski para piano a cuatro manos, y Corinna Simon ha grabado aquí ambas partes ella misma.

Sin duda, la *Sonata para piano* (1934) es la más ambiciosa partitura de Lutoslawski para el teclado y, cosa interesante, es también la más temprana. De estructura tradicional en tres movimientos contrastantes, la *Sonata* presenta algunos rasgos neoclásicos en su visión general, y ciertas referencias claras a los lenguajes pianísticos de la transición del siglo XIX al XX en sus materiales, armonías y gestualidad en el teclado. En ciertos episodios es clara la influencia benéfica del pianismo francés de las primeras décadas del siglo XX. Entre los numerosos detalles de gran individualidad que es posible encontrar en esta *Sonata* de Lutoslawski está, por ejemplo, el final del tercer movimiento, en el que en lugar de la tradicional coda, enfática y enérgica, el compositor propone el progresivo adelgazamiento de

la música para concluir en una delicada pincelada de espíritu raveliano.

A lo largo de este interesante disco, las interpretaciones de Corinna Simon son de una gran limpieza de articulación y de un muy buen control de las dinámicas y las texturas. En general, puede señalarse como mérito principal el hecho de que la pianista alemana ha entendido, y ha sabido comunicar, el hecho de que la obra para piano de Lutoslawski tiende más a la mesura y a una expresión apolínea que a las grandes sonoridades y a los arrebatos emotivos. Un CD de indudable atractivo para todos los interesados en el desarrollo del lenguaje y el repertorio del piano en el siglo XX.

WITOLD LUTOSŁAWSKI: *Canciones pastorales*; Dos estudios; *Melodías folklóricas*; *Tres piezas para jóvenes*; *Invención*; *Una melodía escuchada*; *Sonata para piano*

Corinna Simon, piano

AVI MUSIC 8553341

Con motivo de la adjudicación del XIV Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria al compositor catalán Xavier Benguerel (1931) por un jurado convocado por la Fundación SGAE y del cual formé parte, quise conocer más a fondo su música, y encontré un primer vehículo ideal: un CD monográfico con cuatro obras concertantes suyas escritas entre 1990 y 2005. Aunque en el CD vienen en un orden distinto, he elegido comentarlas en orden cronológico. La pieza más temprana es la *Música para percusión y cuerdas* (1990), en cuyo concepto y dotación Benguerel parece aludir a Bartók, uno de sus espíritus tutelares. La obra propone, en sus primeras páginas, diálogos poderosos y muy acentuados, entre las cuerdas (en las que el compositor tiende a privilegiar el registro grave) y los teclados de percusión. Después, distintos *tempi*, estados de ánimo y modos de expresión van señalando las intervenciones destacadas de las campanas tubulares, la marimba, el vibráfono, el xilófono, en un discurso en el que Benguerel da a las cuerdas numerosos

momentos de un protagonismo autónomo que va más allá del papel de mero soporte o acompañamiento. Por momentos, los instrumentos de percusión forman un fugaz *concertino* que alude tangencialmente al *concerto grosso* barroco. La escritura es siempre de gran claridad, y las articulaciones son potentes y enfáticas. Hay un extenso episodio para tres percusiones solas, a manera de cadenza, del que están ausentes las campanas tubulares, a las que Benguerel da voz, en diálogo con las cuerdas, un poco más adelante. A lo largo de esta Música para percusión y cuerdas, Xavier Benguerel ha incluido numerosos episodios de una alta exigencia técnica para los percusionistas.

El *Concertante* (1994) para guitarra y orquesta da inicio, por coincidencia, con la interacción preparatoria de las cuerdas y la percusión, que conforman el complemento orquestal de la obra. La ausencia de maderas y metales potencia las posibilidades de balance, elemento que suele representar un problema en numerosas obras concertantes protagonizadas por la guitarra. Además, el compositor es cuidadoso en no contraponer a la guitarra la masa entera de cuerdas y percusiones, procediendo en cambio a través de una orquestación cuidadosa en las dinámicas y las texturas. Por ejemplo, cuando la guitarra toca en armónicos, lo hace sola o con algún sutil sonido de fondo. En el contexto de una continua invención colorística, Benguerel da unidad y coherencia a su *Concertante* a través de la medida reiteración de motivos, células y gestos instrumentales. Hay en este *Concertante* un par de fugaces momentos en los que Xavier Benguerel parece trazar leves pinceladas de tropicalismo con el uso intencionado de las percusiones. Por otra parte, son apreciables varios episodios en los que el compositor amalgama con eficacia el punteo de la guitarra con los *pizzicati* en las cuerdas. La audición sucesiva de estas dos obras del CD dedicado a Benguerel pareciera indicar una cierta preferencia del compositor por los teclados de percusión, por encima de los parches y las placas metálicas.

La audición del Doble concierto *Porta Ferrada* (2004) para violín, violoncello y orquesta permite descubrir un avance y una depuración hacia



SPANISH CLASSICS



XAVIER BENGUEREL
Concertante
 Music for Percussion and Strings • Concert de tardor
 Porta Ferrada Double Concerto

Jaume Torrent, Guitar • Philippe Spiesser, Percussion
Manon Philippe, Violin • Mélodie Giot, Cello
Orchestre Perpignan Méditerranée • Daniel Tosi



una mayor austeridad del lenguaje de Benguerel. Una vez más, las percusiones afinadas juegan un papel de importancia en el desarrollo de las ideas musicales, sobre todo en el inicio de la pieza. No hay en esta obra nada de la dialéctica de un concierto tradicional, sino más bien una serie de diálogos hasta cierto punto entrecortados de los solistas entre sí, y de ellos con grupos diversificados de la orquesta. Ello no impide, sin embargo, que Benguerel logre momentos de un claro dramatismo, distribuidos lógicamente a lo largo de una estructura tripartita que se desenvuelve de manera continua, sin pausas. A lo largo de esa estructura, los dos solistas tienen breves cadenzas que sirven también como puentes de conexión entre las distintas partes de la obra. Por cierto, el título del Doble concierto *Porta Ferrada* se refiere a los restos de una construcción prerrománica que se encuentra en el monasterio de San Felú de Guixols, en la región catalana del Bajo Ampurdán.

Finalmente, el *Concert de tardor* (2005) para guitarra y orquesta, una obra que, por cierto, programó la Orquesta de Cámara de Bellas Artes en 2014. Aquí, Benguerel retoma algunos procedimientos más tradicionales, sin caer en el revisionismo formal o expresivo. En un par de momentos se detectan fugaces gestos españolistas en la guitarra, pero predomina notablemente una aproximación abstracta de Benguerel a la escritura para este instrumento tan emblemático. De nuevo, el acompañamiento está confiado a

una orquesta de cuerdas y, de nuevo, el balance está bien logrado. En sus páginas finales, este *Concert de tardor* (es decir, de otoño), alude con más claridad a ciertos procedimientos concertantes más tradicionales.

La grabación de estas cuatro obras concertantes de Xavier Benguerel se realizó en vivo en Perpignán en 2006, en el marco de un festival de música contemporánea. A pesar de las imperfecciones naturales en estos casos, la calidad de ejecución y grabación es buena, y en la toma de sonido destaca una singular proximidad y presencia de los instrumentos. Vale señalar como uno de los valores principales de este CD, la solidez de las interpretaciones de Jaume Torrent como solista de las dos obras para guitarra.

XAVIER BENGUEREL: Concertante; Música para percusión y cuerdas; *Concert de tardor*; Doble concierto *Porta Ferrada*

Jaume Torrent, guitarra; Philippe Spiesser, percusión; Manon Philippe, violín; Mélodie Giot, violoncello

Orquesta de Perpignán Mediterráneo

Daniel Tosi, director

NAXOS 8.572571

TIRADERO DE NOTAS

Jesús Echevarría

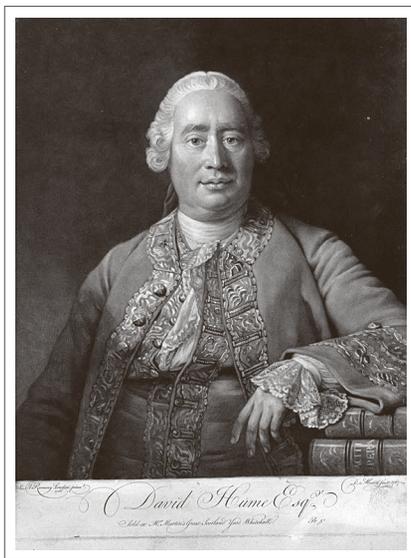


DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Tercera parte

—Hemos estado hablando de la “experiencia estética” y de los ideales de belleza en la Edad Media pero, al comienzo de esta plática, me decías que la estética es también una ciencia y disciplina filosófica.

—Así es, querido Pancho; Alexander Gottlieb Baumgarten a mediados del siglo XVIII propuso una estética para la ciencia que trata sobre “el conocimiento sensorial que llega por la aprehensión de lo bello y se expresa en el arte y que por



David Hume por David Martin, 1777.

su naturaleza es algo totalmente distinto a la lógica”. La definió como: “Ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior”; consideraba que era una “hermana menor de la lógica”.¹ En general, el siglo XVIII representa un cambio de paradigma: de un orden teológico, al de un conocimiento científico. Desde inicios del siglo surgen concepciones sobre la belleza como una teoría racional que puede reducirse a principios como los de: *unidad en la diversidad, armonía, orden, proporción y regularidad*. Los distintos pensadores se apartaron paulatinamente de la idea clásica de la belleza e incorporaron la concepción científica moderna del mundo.

—El ideal de armonía y orden ya estaba en el paradigma medieval de la concepción pitagórica de la belleza, con su fascinación por la sección áurea y las series numéricas, según comentaste en la plática anterior, objetó Pancho.

—Sí, pero ya no es una concepción vista desde un orden divino, sino basada en la naturaleza. Ahora bien, como resultado de los grandes cambios en la ciencia va a surgir una nueva línea muy diferente de la concepción de la belleza y de la experien-

cia estética, representada, entre otros, por David Hume, y que llegará hasta Immanuel Kant:

En esta nueva concepción de la sensibilidad y la belleza, el mejor juez de la obra de arte ya no será la razón sino el sentimiento, pues la finalidad del arte es gustar, emocionar, cautivar. La sensación desempeñará el papel predominante del proceso estético, el sentimiento y el gusto ocuparán el primer plano. Veremos ahora una concepción subjetiva y empírica de sensación y sentimiento en la que la belleza no requiere de la asistencia de la razón. Bello es lo placentero, la seducción de los sentidos, [...] bello es todo lo que deleita y atrae [...] *gusto, sentimiento, placer*, serán ahora las palabras y las ideas dominantes.²

—Entiendo, *gusto, sentimiento, placer*, en lugar de *orden, proporción, regularidad*. Sin embargo, es obvio que hay una relación entre las dos posturas, por poner un ejemplo: la proporción de la serie de Fibonacci en una obra de arte nos produce placer, comentó mi primo.

—En efecto, Pancho: es difícil dejar de lado esta relación entre razón y emoción, pero, siguiendo adelante respecto a esta nueva concepción de belleza, el cambio que se produce es considerar que la belleza no es ya la proporción y armonía de los objetos, sino que está más bien en la relación del sujeto con esos objetos. Recuerda, además, que algunas obras de arte que contienen sección áurea y no necesariamente fueron hechas utilizando conscientemente esa proporción.

—Entonces, lo que nos causa placer es que podemos percibir esa proporción que está en el objeto.

—Sí, una proporción, un orden, que están en la naturaleza; los filósofos del XVIII miran ahora hacia ella y, cada vez menos, hacia un orden metafísico. Pero, te veo muy pensativo, Pancho. ¿En qué te quedaste reflexionando?

—En esta relación dual entre razón y emoción o, dicho de otro modo, entre orden-proporción y sentimiento-placer.

—Tienes toda la razón, ese ha sido un tema importante y, por tanto recurrente, a lo largo de la

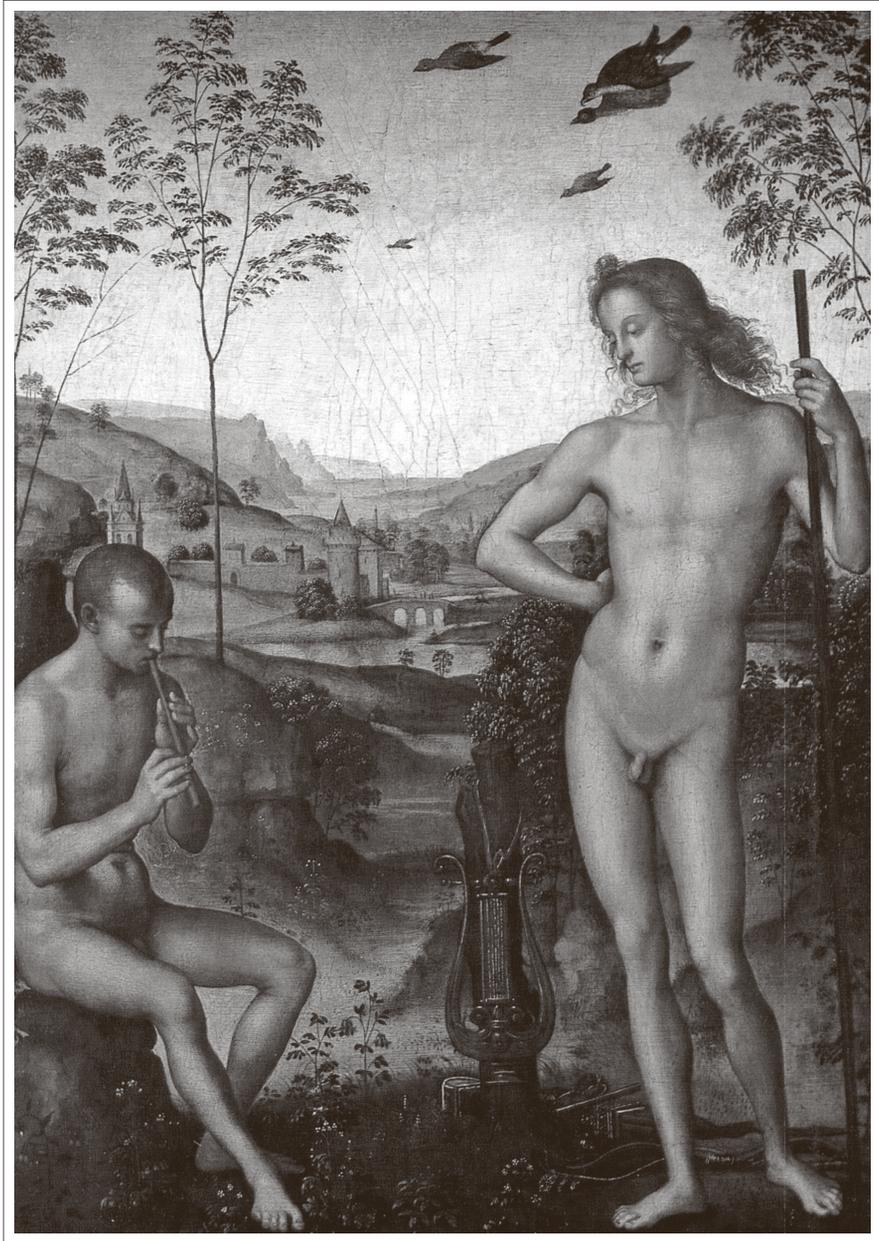
historia de la teoría de la estética y de la música en particular. Hans Moser dice en su libro *Historia de la estética de la música*:

Si la estética científica de la música se ha formado esencialmente a partir de Pitágoras [...] los mitos que han hecho del pensador de Samos el alumno por muchos años de los egipcios y babilonios revelan con todo claramente que en su doctrina resuena un fondo mental no sólo del Asia Menor, sino también de la antigua China.³

Más adelante señala una primera aparición de la concepción antropocentrista:

Pero, en tanto que Pitágoras permaneció en la teoría de los números, Aristoxenos de Taranto, en cambio, reconoció la legitimidad a la experiencia sonora, que había de conducirle automáticamente a la obtención de las terceras 4:5 y 5:6 naturalmente consonantes; en el fondo tenemos ya aquí la oposición entre el fisicismo y el antropocentrismo del pensamiento musical.⁴

El pensamiento griego nos hereda, además, ya en el terreno de la teoría ética, una dicotomía espiritual entre la música *virtuosa*, que eleva, y la *sensual*, que rebaja. Esta dicotomía aparece en el mito de Apolo y Marsias, que narra una contienda musical entre el dios Apolo, quien simboliza el orden, la luz, la racionalidad, y el sátiro Marsias, identificado con la sensualidad, lo instintivo, la naturaleza.⁵ Apolo toca el arpa, que representa la contención; y Marsias, el aulós (oboe) que significa la desmesura. Apolo vence y demuestra la preeminencia de lo virtuoso sobre lo sensual y, claro, de uno de los grandes dioses del Olimpo sobre una deidad menor. Para Nietzsche este mito representa el eterno conflicto entre dos aspectos de la naturaleza humana: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, términos que fueron “adoptados” por él en su obra *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*.⁶ Además del filósofo alemán el tema ha sido tratado por otros autores en diferentes épocas: Ovidio, *Las*



Pietro Perugino, *Apolo y Marsias*, 1495, Museo del Louvre.

metamorfosis, 8 d. C.; Hermann Bahr, *Diálogo de Marsias*, 1920; Luis Cernuda, *Marsias*, 1941. En la música: J.S. Bach en un drama humorístico: *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* [La disputa entre Febo y Pan], BWV 201; y Mario Lavista, *Marsias*, 1982. También hay numerosas obras sobre este mito a lo largo de la historia en la artes plásticas.⁷

En la narración de Cernuda, Marsias no es un sátiro, sino un mancebo enamorado de la música. Sátiro o mortal el resultado es el mismo, Apolo vence y ordena que lo despellejen vivo. Otro duelo musical que nos ofrece la mitología, en este caso grecolatina, es el del dios Tritón y el soldado Miseno. Tritón es un dios menor en el panteón griego. Hesíodo habla de él en su *Teogonía*: “De Anfitrite y del resonante Sacudidor de la tierra (Poseidón) nació el fortísimo, grande Tritón que, el fondo de la mar [...] áureas moradas habita: un dios terrible.”⁸ Virgilio cuenta en la *Eneida* que Miseno, quien había sido trompetero de Héctor, el héroe troyano de la *Iliada*, acompañó a Eneas cuando éste huye de la ciudad que ha caído a manos de los aqueos:

Llegado que hubieron a la seca playa, vieron arrebatado por indigna muerte a Miseno, hijo de Eolo, a quien nadie aventajaba en el arte de inflamar a los guerreros con los marciales acentos del clarín. [...] pero como estuviese en una ocasión atronando la mar con los ecos de su bocina y osase, ¡insensato!, desafiar a los dioses, Tritón, envidioso (si tal puede creerse), le cogió de improviso y le sumergió entre las peñas en las espumosas ondas.⁹

En esta historia el arte virtuoso está representado no por un dios mayor como Apolo, sino por un mortal (a lo más semidios, hijo de Eolo), y la naturaleza, por Tritón, quien también tocaba la trompeta, pero una trompeta terrible, atronadora, que simboliza, evidentemente, el poderoso rugir del mar:

[Tritón] Como su padre, llevaba un tridente. Sin embargo, el atributo especial de Tritón era una caracola que tocaba como una trom-

peta para calmar o elevar las olas del mar. Su sonido era tan terrible que, cuando la tocaba fuerte, hacía que los gigantes echaran a volar, al imaginar que era el rugir de una poderosa bestia salvaje.¹⁰

En esta historia la metáfora se invierte. La música virtuosa, que inspira valor a los soldados, es derrotada por la infinita superioridad de las fuerzas de la naturaleza. Algo similar sucede en el conflicto entre Apolo y Dionisios, protagonistas de la tragedia de Eurípides: *Las bacantes*. La ciudad de Tebas está dedicada al culto de Apolo, pero Dionisios llega para tratar de implantar sus ritos y logra derrotar la oposición de su Rey, Penteos. “Eurípides plantea, en *Las bacantes*, un problema fundamental del S. V. a. C.: la antítesis entre lo que es creído y creado por los hombres, el *nomos*, y lo que es dado al hombre, la *physis*. El *nomos* es básicamente la ley escrita y la *physis* puede ser traducido por *naturaleza*.”¹¹ Dionisios, aunque se dice hijo de Zeus y la mortal Séléme, es un dios llegado de Asia, así se lo hace decir Eurípides en el parlamento inicial de la tragedia:

Las mesetas de los persas, azotadas por el sol y los muros de Bactria [Asia Central] y la tierra de los medos [Cercano Oriente] de duro invierno he recorrido, y la Arabia feliz y toda el Asia [...] y esta es la primera ciudad griega donde llego, después que allá he bailado y he fundado mis misterios, para que los hombres me tengán de manifiesta divinidad.¹²

Dionisios es, además del dios del vino, la representación de la sensualidad.¹³ En el *Banquete*, de Platón: “La tocadora de flauta es despedida, en cuanto representante del sensualismo asiático”.¹⁴ Este sensualismo es contrario a las virtudes que los griegos atribuían, por ejemplo, al modo dórico (Mi – Mi), emparentado con la cítara, virilidad, entereza y valor; mientras que el frigio (Re – Re), era típico del aulós, éxtasis dítirámico, de carácter incitante, apasionado y entusiasta.¹⁵ El mito de Apolo y Marsias y el conflicto que presenta Eurípides en *Las bacantes* ponen de manifiesto esta dualidad entre razón e instinto, entre

virtud y sensualidad, entre contención y desmesura, entre orden y gozo.

—Entonces, en nuestras concepciones estéticas, persite esa dicotomía, cuando menos está presente hasta el siglo XVIII como me comentabas anteriormente.

—Así es, Pancho, en cierto modo esa dualidad es inherente al ser humano. Más allá de la cuestión estética, nuestra conducta tiene que mediar entre la naturaleza que nos impulsa a satisfacer nuestros deseos y la razón. Si nos entregamos al placer sin ninguna contención o límite los resultados pueden ser desastrosos. Esto me recuerda lo que dice Freud sobre el papel de la cultura como contención de nuestras pulsiones. En la tragédia de Eurípides, *Ágave* da rienda suelta a sus instintos más primitivos y, obnubilada por el éxtasis de los ritos dionisiacos, mata a su propio hijo, Penteo.

—Realmente una tragedia, pero por otra parte me parece que no podríamos sobrevivir sin el instinto y la intuición.

—Sí, el instinto nos permite conservar la vida del individuo y de la especie; y me parece acertado que menciones la intuición en esta discusión pues, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es en primera acepción: “La facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento”. Ahora bien, sin la razón y la intuición no podríamos hacer música, Pancho. En el proceso de crear, interpretar y escuchar música recurrimos constantemente al análisis y a la intuición; cuando un camino parece cerrarse nos guiamos por el otro, lo mismo sucede en la ciencia, por cierto. Podríamos decir que esta dicotomía está relacionada con el funcionamiento de nuestro cerebro: generalmente se dice que el lado derecho del cerebro está asociado a la actividad musical, a la emoción, mientras que las funciones lingüísticas se localizan preferentemente en el hemisferio izquierdo, aunque esto en realidad no es tan esquemático:

Si se quiere admitir que la música primero se capta en su totalidad mediante los mecanismos del hemisferio derecho, en el que se activan más las fuentes de la emoción, no

hay que creer, en especial que el hemisferio izquierdo es insensible a la emoción musical. [...] Mediante su totalidad cerebral el hombre capta tanto el lenguaje como el mensaje musical [...] Todo músico formado debe cumplir un equilibrio dinámico entre potencialidades hemisféricas izquierdas y derechas.¹⁶

—Pero dime ahora —intervino mi primo Pancho— ¿qué otras aportaciones a la teoría de la estética surgieron en el siglo XVIII?

—Bueno, en ese sentido hay que mencionar a Henry Home (1699-1782). Se le considera un precursor de Kant. En su obra *Elements of Criticism* en tres volúmenes aparecida entre 1762 y 1765, introduce lo que podríamos llamar un “psicologismo”; para Home, “las emociones y las pasiones se producen en relación con el encadenamiento de nuestras percepciones e ideas”.¹⁷ Home distingue la “belleza intrínseca” de la “belleza relativa”; la primera está en el objeto tal como lo vemos, mientras que en la segunda media un proceso de reflexión. También aborda el aspecto social:

Home otorgará un papel más importante al gusto y el sentimiento de lo bello como elementos que aseguran la armonía de la sociedad civil: ahí sostendrá que las bellas artes tienen una influencia benéfica en la sociedad ya que ayudan a unificar a las distintas clases y rangos sociales en los mismos elegantes placeres, promueven la benevolencia, el amor al orden y la sumisión al gobernante y, al inspirar delicados sentimientos, hacen que esta sumisión sea verdaderamente agradable.¹⁸

—¡Vaya! Sabes bien que soy un tanto conservador, pero no me parece nada agradable eso de la sumisión al gobernante.

—De acuerdo, Pancho; digamos que es un pensamiento, no un tanto, sino extremadamente conservador.

—Bueno, es de suponerse que el arte siempre ha sido usado en mayor o menor medida por los gobernantes para mantener “tranquilos” a los ciudadanos.

—Sí, claro, para mediatizarlos, aunque hay diferentes maneras de entender la idea de armonía social; por ejemplo, esta reflexión que hace José Luis Martínez en su libro *Nezahualcōyotl, vida y obra*:

En aquel mundo indígena con un presente angustioso y un Más Allá sólo lleno de incertidumbres, los poetas afirmaron la realidad de la belleza, de flores y cantos, como un camino para el conocimiento de lo verdadero y una fuente de alegría y amistad entre los hombres.¹⁹

—Aquí hay una idea de la que no hemos hablado, Pancho. Es el deseo de persistencia o trascendencia a través del arte, en este caso: la poesía y el canto. La concepción de la muerte era para los antiguos mexicanos muy distinta del “más allá” del pensamiento cristiano. El Mictlán o lugar de los muertos era simplemente el lugar de los descarnados, “nada nos llevamos cuando morimos”; es una idea que se expresa constantemente en los poemas en náhuatl. Algunos de los poetas prehispánicos pensaban en la supervivencia por la belleza. No morirían del todo, porque gracias a su fama seguirían viviendo en la memoria de los hombres. Nezahualcōyotl (1402-1472) afirmó este sentimiento en un poema excepcional, “Deseo de persistencia”. Bueno, Pancho, en otra ocasión seguiremos charlando sobre la experiencia estética. Examina y disfruta, por lo pronto, estos fragmentos de éste y otros poemas que aparecen en el libro citado de José Luis Martínez:

DESEO DE PERSISTENCIA

Cuando canto sufro en la tierra
yo soy poeta y de dentro me sale la tristeza.
Embriaga mi corazón.

¡Que allá en la tierra florida
sea amortajado!

Dejaré pintada una obra de arte,
soy poeta y mi canto vivirá en la tierra:
con mi canto será recordado,
oh mis oyentes,

me iré, a desaparecer,
seré tendido en estera de amarillas plumas...

Y este otro, del poema “Monólogo de Nezahualcōyotl”:

Dentro de mi corazón se quiebra la flor
del canto:
ya estoy esparciendo flores

Estos versos que describen la ciudad de Tenochtitlán en su poema “Canto de Nezahualcōyotl de Acolhuacan, con que saludó a Motecuhzoma el grande cuando estaba éste enfermo”:

Flores de luz erguidas abren sus corolas
donde se tiende el musgo acuático,
aquí en México,
placidamente está ensanchándose
y en medio del musgo y de los matices
está tendida la ciudad de Tenochtitlan:
la extiende y la hace florecer el dios:
tiene sus ojos fijos en un sitio como éste,
los tiene fijos en medio del lago.

Columnas de turquesas se hicieron aquí,
en el inmenso lago se hicieron columnas.
Es el dios que sustenta la ciudad,
y lleva en sus brazos a Anáhuac,
en la inmensa laguna.

Notas

¹ Dulce María Granja. *Estudio preliminar* a “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime en Immanuel Kant”. CFE UAM, UNAM, México, 2004. p. XXXI.

² *Op. cit.*, p. XXXIII.

³ Hans Moser. 1966. *Estética de la Música*. II Arte, Uthea, México, p. 172.

⁴ *Op. cit.*, p. 173.

⁵ “A los sátiros se les representaba con cuerpo de hombre y extremidades inferiores de macho cabrío con larga cola de caballo y un gran miembro viril. Bailan, tocan la flauta, beben y persiguen a las ninfas del campo”. Susana Camps. 1989. *La literatura fantástica y la fantasía*. Questio, Madrid. p. 50.

⁶ Ver *Pauta* 127, Arturo Quezadas, “*Marsias de Lavista*”, p. 25.

⁷ El lector puede consultar el artículo de Natalia G. Barriuso en la página <http://www.cromacultura.com/apolo-y-marsias/>

⁸ Hesíodo, *Teogonía*, 1986, UNAM, México. 930, p. 31.

⁹ Virgilio, *Eneida*, 1983, Editorial Origen y Editorial OMGSA, México, p. 128.

¹⁰ Wikipedia [https://es.wikipedia.org/wiki/Tritón_\(mitología\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Tritón_(mitología)) Higinio, *Astronomía Poética* 11.23. Cons. 13 de julio de 2016.

¹¹ Ginés López Puertas, “El mensaje liberador de Dionisios en *Las bacantes* de Eurípides”. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/dioniso.html> Cons. 25 de agosto de 2016.

¹² Eurípides (480-405 a. C.) 1962, *Las bacantes*. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, p. 61.

¹³ Hay muchas interpretaciones sobre el significado de esta divinidad a lo largo de la historia, Dionisios tam-

bién ha sido considerado, por ejemplo, como una deidad unificadora entre lo sensorial corporal y lo espiritual. Ver: Diego Mariño, *Injertando a Dionisio, Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la antigüedad*. Siglo XXI España. Madrid.

¹⁴ Hans Moser, 1966, *Estética de la música*. II Arte, Uthea, México, p. 173.

¹⁵ Fred Hamel, 1944, *La música de Grecia*. Enciclopedia de la Música, Ed. Atlante, 1944 (Jackson INC. – Editores).

¹⁶ *Pauta* 122. Jean-Paul Despains, *La música y el cerebro*. pp. 70, 71, Gedisa, Barcelona, 2001.

¹⁷ Dulce María Granja, *Estudio preliminar* a “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime de Immanuel Kant”. CFE UAM, UNAM, México, 2004. p. XXXIX.

¹⁸ *Op. cit.*, p. XXXVIII.

¹⁹ José Luis Martínez 2004, *Nezahualcōyotl, vida y obra*. FCE, México, p. 133.

En su próximo número

pauta
CUARTEROS DE FONOLOGÍA Y MÚSICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Alejandro Barceló Rodríguez:** El Taller de creación musical “Carlos Chávez y Héctor Quintanar” (segunda parte)
 - **Morton Feldman y La Monte Young:** Una conversación
 - **Manuel Rocha:** Una concepción cuántica del sonido
 - **Christophe Casagrande:** Pedagogía musical
 - **Rainer Matos Franco:** Stravinski en la URSS
 - **Arturo García Gómez y Olga Chkourak:** Shostakovich en México
 - **Adriana Malvido:** La Filarmónica Femenil de Tlahui
 - **Hugo Roca Joglar:** Miles Davis
 - **Edgar Aguilar:** El oído de Poe
- Poemas de **Ida Vitale, Saúl Yurkiévich y Kyn Taniya**

LA MUSA INEPTA



Allá en las páginas traseras de atrás de la revista *Proceso*, la reportera Niza Rivera entrevista a Scott Yoo, flamante director artístico de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. La reportera pregunta, el director responde, la reportera transcribe y escribe:

...aunque en el posible repertorio final hay piezas de Robert Schuman, George Sibelius, Mario Lavista, Arturo Márquez y Silvestre Revueltas.

O sea, supone la Musa, todo queda entre hermanos; seguro, este Robert Schuman es hermano del famoso William Schuman, y qué decir del injustamente ignorado talento de George Sibelius, de quien se dice que pudo haber sido el verdadero autor de la misteriosa Octava de Sibelius... ya sea de aquel Sibelius o de este Sibelius, al fin que es lo mismo.

•

Como en la revista *Tiempo Libre* no le manejan eso de las firmas, muchas notas, anuncios, carteleras, etc., aparecen sin la correspondiente Rúbrica de Autor. O sea que son lo que viene siendo asuntos anónimos y sin nombre, como aquel que anuncia, en la ya referida revista, que el maestro Iván López Reynoso va a dirigir la ópera *El viaje de Reims*, de Rossini. Lo que no nos explica el anónimo anunciador es: 1) Quién es el tal Reims; 2) De dónde parte en su viaje; y 3) Cuál es el destino de ese viaje. Eso sí, La Musa Inepta da fe de que ese tal Reims es uno de los personajes mejor caracterizados de toda la producción dramática de Rossini.

•

El otro día, la esférica redactora de esta sección andaba de gira aeronáutica, es decir, volaba en un aeroplano que la llevaba de acá para allá con diversos fines. Aburrida del vuelo, y sin acceso a su Facebook (sepan que la Musa no trae modo avión en su rolliza humanidad). Que agarra la revista de la línea aérea y que se encuentra un artículo que se intitula en su título *El soplo divino* y que, ora sí, trae firma, específicamente la de Iván Ríos Gascón. La obra de referencia (y sí, una de las más favoritas de toda la Musa de *Pauta*) es el oratorio *El Mesías* de Händel. Y dice:

El oratorio abarca toda la vida de Jesús de Nazareth: El Nacimiento, La Pasión y las Secuelas. Casi toda la partitura es una sucesión de arias con ariosto, dúo, recitativos y coros, salvo la obertura inicial y la “pifa” al nacimiento de Cristo, compuestas para orquesta.

De lo cual se desprende, dice la desprendida Musa, que en este muy completo oratorio faltarían, en todo caso, las arias con tasso, porque las que traen arios-to, esas sí que abundan.

•

En el semanal suplemento del diario *La Jornada*, que se llama, por cierto, *La Jornada Semanal* (nótese cuán intuitiva es La Musa Inepta de esta sección postrera de la revista *Pauta*), apareció allá hace unos meses un artículo de Elena Poniatowska, en uno de cuyos párrafos, secciones o apartados, la Musa leyó:

Silvestre Revueltas, el mayor compositor del siglo XX mexicano, quien vivió entre muchos acelerando y crescendo cuasi grandioso.

Será por eso, medita la Musita, que el maestro Revueltas murió tan joven; por acelerado, seguro, lo cual no le quita lo cuasi grandioso a su música.

•

Y en un anexo adjunto y cercano a lo antes mencionado, un texto sin firma que porta como título *Las cuarenta vueltas al sol de un genio*, el autor que

no firma afirma que el catálogo de obras de Revueltas incluye piezas y obras y composiciones inolvidables como, por ejemplo, *Ferías y alcancías* (1932), *Platos* (1934), *Canto y pequeña orquesta* (1938). A la lectura de este dato impar, la Musa reacciona y comunica a su clientela que de reciente descubrimiento son otras partituras revueltianas como *Ventanas y colorines* (1931), *Tazas* (1936), y *Para violín y piano* (1938). Indispensable su audición. Pero eso sí, allí mismo pero tantito más adelante viene esto otro:

Revueltas escuchó a Guillén y fue contagiado por la cadencia y ritmo de su poesía. Lo retrató en los altos de la tuba acompañada por las trompetas y otros instrumentos.

Dícese que este retrato de Guillén por Revueltas no sólo podría fácilmente pasar a los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, sino que sus altos de la tuba se combinan magníficamente con los bajos del flautín. ¡Gran hallazgo instrumental de Revueltas!

J.A.B.

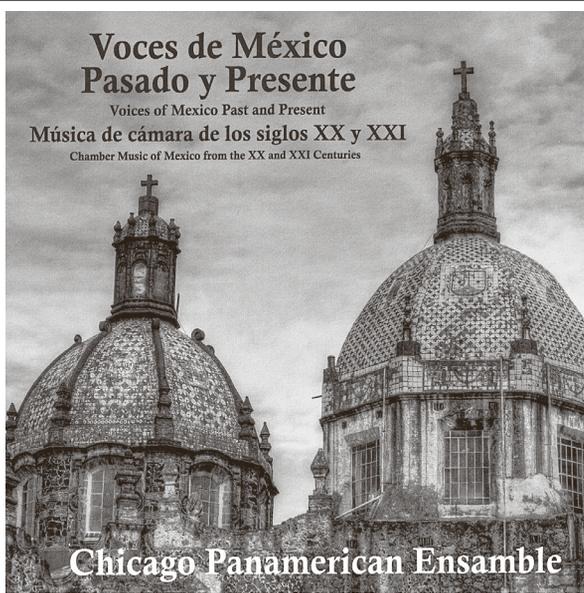
VOCES DE MÉXICO

ChicagoPanamerican
Ensamble

CD I, obras de:
Rolón, Ponce,
Revueltas, Chávez,
Sandi, Sabre Marroquín
y Jimenez Mabarak

CD II, obras de:
Gutierrez Heras,
Lavista, Agudelo,
Márquez,
Álvarez y Coral

De venta
en las principales
casas de música



COLABORADORES

• **Edgar Aguilar** (Xalapa, 1977). Poeta y narrador. Ha publicado *Ecos* 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*.

• Figura poco conocida de la vanguardia francesa, **Pierre Albert-Birot** (1876-1967) fue comparado, en su momento, con Apollinaire, Max Jacob y Blaise Cendrars. Entre sus libros se cuentan: *Trente et un poèmes de poche* (1917), *La Joie des sept couleurs* (1919) y, del mismo año, el libro del que fueron tomados los poemas que aquí se publican: *Poèmes quotidiens*.

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

• Guitarrista y Maestro en Música por la Universidad Veracruzana (con énfasis en musicología y teoría de la música), **Alejandro Barceló Rodríguez** es actualmente catedrático del Conservatorio Nacional de Música y Secretario Académico de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

• 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.

• **Mauricio Beltrán Miranda** (PhD, Cardiff University), es profesor e investigador en la Universidad Autónoma de Querétaro y compositor miembro del Sistema Nacional de Creadores de

Arte (emisión 2012). Ha publicado en el *journal Tempo* (Cambridge U. Press) y ha sido colaborador de *Pauta* en varias ocasiones.

• **Alberto Blanco**, poeta, traductor y ensayista, es también conocido como artista visual. A pesar de que ha publicado 33 libros de poesía en México y una docena más en otros países, sin mencionar traducciones y ensayos, el autor insiste en que toda su vida ha estado trabajando nada más en tres libros: un libro de poemas, otro de ensayos sobre artes visuales, y una poética.

• **Juan Arturo Brennan** (México D.F., 1955). Preparado académicamente como cineasta, es escritor y productor de radio y televisión, cronista musical, redactor de notas de programa y otros oficios afines. En junio de 2008, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.

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

• Actual Jefa de Discoteca en Radio UNAM, la pianista **Dulce Huet** es promotora y entusiasta de la música de concierto. Además se ha desempeñado en las emisoras de Radio Educación y Opus 94.

• Diseñador gráfico, cartelista, ilustrador e inventor de mundos, **Alejandro Magallanes** (Ciudad de México, 1971) hace diseño gráfico en el área cultural produciendo animaciones, carteles, por-

tadas, libros, emblemas, gráfica de todo tipo y letras para un sinfín de proyectos variopintos. Ha escrito siete libros para niños y dos de poesía, y diseñado y dibujado cientos de ellos. Entre sus proyectos más recientes está *La delgada línea que divide el lado derecho del izquierdo*.

• Escritora y tejedora, **Miriam Mabel Martínez** (Ciudad de México, 1971) aprendió a tejer a los siete años; desde entonces, y siguiendo su instinto, ha tejido historias con estambres y también con letras. Entre sus libros están: *Cómo destruir Nueva York* (2005); los ebook *Crónicas miopes de la Ciudad de México* y *Apuntes para enfrentar el destino* (2013), *Equis* (2015) y *El mensaje está en el tejido* (2016). Escribe sobre artes visuales para *Literal*, *Latin American Voices* y el suplemento *Laberinto* de *Milenio Diario*.

• **Christian Morris** (*PhD*, Cardiff University), es compositor, arreglista y crítico musical. Ha publicado en el *journal Tempo* (Cambridge U. Press), y escribe regularmente sobre música contemporánea para la publicación electrónica *Compositiontoday.com*. Su artículo *Stylistic development and variation form: Dutilleux's Second Symphony, Le Double in Context*, será publicado en este 2016 por el *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*.

• **Nora Ortiz** es diseñadora gráfica. Se ha desempeñado en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, donde se destacó en el diseño de la imagen del Día Internacional de la Danza, y colaboró como responsable de la imagen gráfica de Canal 22. Actualmente es diseñadora editorial y de imagen empresarial.

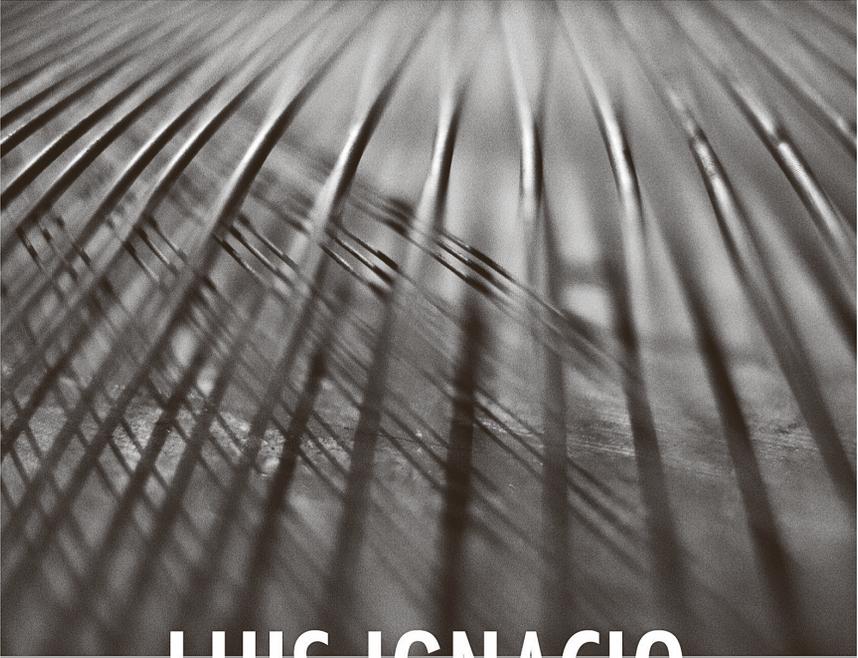
• Académico, poeta y editor mexicano, **Carlos Pineda** es Maestro en Letras Latinoamericanas y Doctorando del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Realizó estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música. Es director editorial de Ediciones del Lirio y coordinador del Taller de Poesía Electrónica de la UNAM. Entre sus libros destacan: *Poesía Latinoamericana de vanguardia. Trangresiones entre la carcajada y la ironía* (2016) y *Poesía Visual Mexicana. La Palabra Transfigurada*, (2013).

• **Sergio Ramírez Cárdenas** es subdirector general del Instituto Nacional de Bellas Artes.

• Poeta, juglar y taumaturgo en diversas cosmovisiones, **Ursus Sartoris** (Ciudad de México, 1971) es también profesor iconoclasta y abogado sui géneris. Ha publicado el libro de poesía *Islo-te de garzas* (2011). El poema que incluimos en este número pertenece al libro inédito *El sutra de la mariposa blanca*.

• Egresado del Conservatorio Superior de París, **Jorge Torres Sáenz** (Ciudad de México, 1968) combina su trabajo compositivo con la docencia y la teoría del arte; en especial ha trabajado en torno al pensamiento estético postestructuralista.

• Compositor y artista sonoro nacido en Argentina, **Federico Valdez** trabaja en la creación de música vocal-instrumental, electroacústica, mixta y obras de arte sonoro que se han presentado en diversos ámbitos a nivel internacional. Ha sido docente en la Universidad Nacional de La Plata en el período 1999-2009. Desde 2010 desarrolla proyectos transdisciplinarios de creación escénica en colaboración con la coreógrafa Talía Falconi.



**LUIS IGNACIO
HELGUERA**

Atril del melómano

ENSAYO



La tienda del CMMAS cuenta con libros, revistas, CDs, DVDs, playeras y otros artículos. Son producciones propias o colaboraciones en las que el Centro participó de forma activa. Los mismos se puede obtener en sus instalaciones, en línea en www.cmmas.org y pueden ser enviados por correo a todo el mundo.

Los productos de la tienda del CMMAS pueden ser enviados por correo a todo el mundo



Autoctofonías Vol. I



Parte de la Historia Vol. I



Parte de la Historia Vol. II



Aforma



DVD Luminico



Dossier Visiones Sonoras



Regress

Jorge Variego



Mantis

Felipe Perez Santiago



Okho | Dúo de percusión

Varios compositores



En busca de Pierre Schaefer. Retrato(s)

Caroline Grivellaro



REVISTA Sonic Ideas/ Ideas Sónicas

www.sonicideas.org



B-Blind C-Ciego

Rodrigo Sigal



RedASLA Vol. II (red de arte sonoro latinoamericano)

Varios compositores



RedASLA Vol. III (red de arte sonoro latinoamericano)

Varios compositores



Prácticas de Vuelo 2008

Varios compositores



Max/MSP: guía de programación para artistas

Francisco Colasanto



Compositional Strategies in Electroacoustic Music

Rodrigo Sigal



Cuaderno de viaje

Hebert Vázquez

Hilda Paredes
CUERDAS
DEL DESTINO
Obras para voz
y cuerdas

Jake Arditti,
contratenor
Cuarteto de cuerdas
Arditti

De venta
en las principales
casas de música

Hilda Paredes

Cuerdas del destino
Jake Arditti · Arditti Quartet



æon

Carlos Chávez
ESTUDIOS
Y CAPRICHOS
Alejandro Barrañón,
piano

De venta
en las principales
casas de música

CARLOS CHÁVEZ ESTUDIOS Y CAPRICHOS

ALEJANDRO BARRAÑÓN PIANISTA



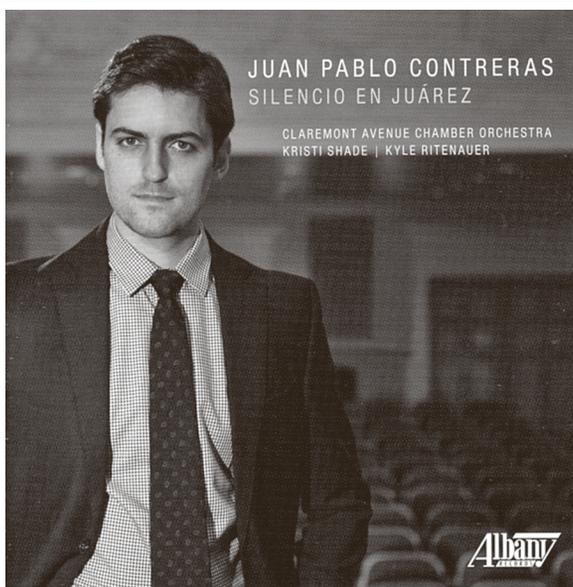
Juan Pablo Contreras
SILENCIO EN JUÁREZ

Música de
Juan Pablo Contreras

Silencio en Juárez (2011)
La más remota
historia (2012)
Ángel mestizo (2013)

Intérpretes: Claremont
Avenue Chamber Orchestra
Juan Pablo Contreras, tenor
Kristi Shade, arpa
Kyle Ritenauer, director

De venta
en las principales
casas de música



RAGA
Ensamble de
percusiones en México

Obras de:
Ernesto Juárez, Edwin
Tovar, Salvador Torre,
Alejandro Romero,
Leopoldo Novoa,
Aristides Llana
Sandoval

De venta
en las principales
casas de música





ALMAQUI EDITORES

Temporada de otoño

Cavilaciones de un melómano incurable

Eusebio Ruvalcaba

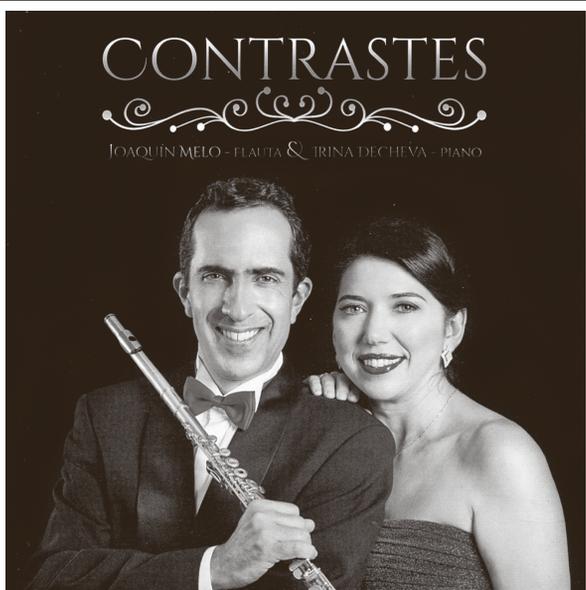
Bajel de
sueños

CONTRASTES

Joaquín Melo, flauta
Irina Decheva, piano

Obras de:
Donizetti, Lavista,
Guastavino, Doppler
y Maria Widor

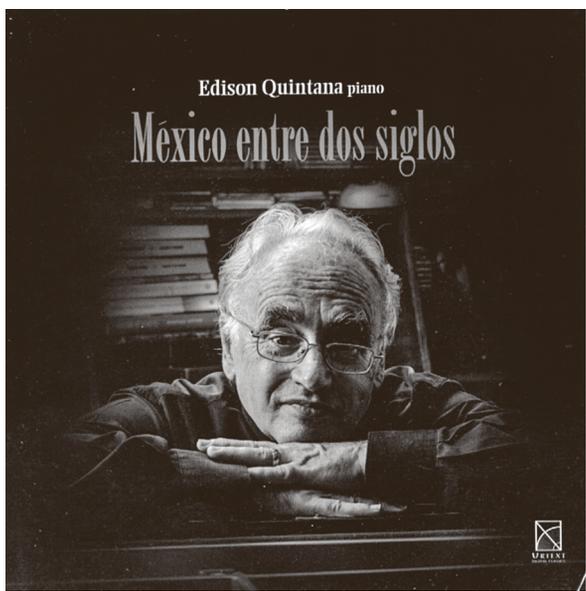
De venta
en las principales
casas de música



Edison Quintana MÉXICO ENTRE DOS SIGLOS

Obras para piano de:
Juventino Rosas,
Ricardo Castro, Manuel
M. Ponce, Mario Ruiz
Armengol, Eduardo
Hernández Moncada,
Carlos Jiménez
Mabarak, Silvestre
Revueltas, José Pablo
Moncayo, Leonardo
Velázquez, Manuel de
Elías, y Mario Lavista

De venta
en las principales
casas de música

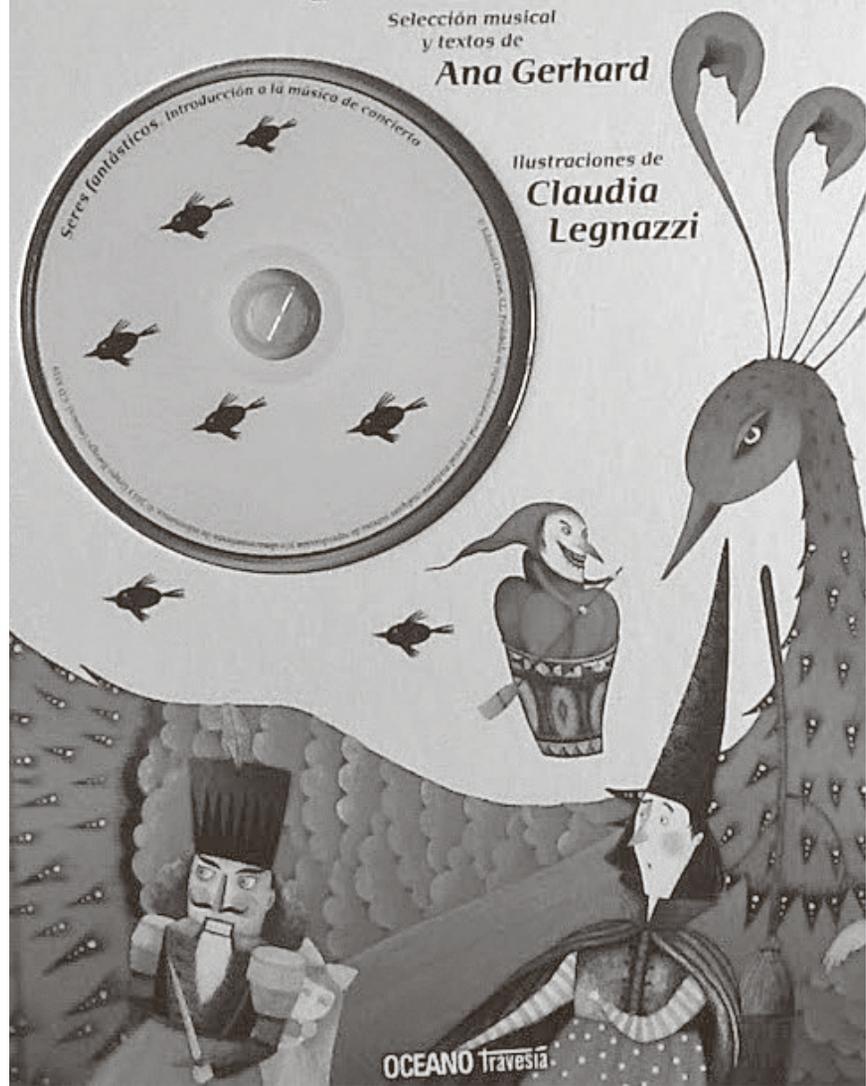


Introducción a la música de concierto

Seres fantásticos

Selección musical
y textos de
Ana Gerhard

Ilustraciones de
**Claudia
Legnazzi**



OCEANO *Travesía*

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

DOSSIER
CAGE-BOULEZ:
CARTAS CRUZADAS,
PIERRE BOULEZ Y
HUGO ROCA JOGLAR

LA ESCUCHA
POR FLUXUS, LOWELL
CROSS, DICK HIGGINS,
CARMEN PARDO,
MANUEL ROCHA
Y LUIGI AMARA

POESÍA
POR PAULA ABRAMO,
EDGAR AGUILAR,
DONALD JUSTICE
Y GONZALO ROJAS

NIKOLAUS
HARNONCOURT
POR ÉL MISMO,
JAZMÍN RINCÓN,
CERGIO PRUDENCIO
Y JESÚS SILVA-HERZOG
MÁRQUEZ

ÁLVARO BITRÁN,
LA QUINTA SUITE

ENERO - JUNIO DE 2016



NOTAS SIN MÚSICA:
OBITUARIOS:
JOHN EATON,
GILBERTO MENDES,
GILBERT KAPLAN
Y PIERRE BOULEZ

GUILLERMO SHERIDAN:
EL SONIDO (13)
Y LA FURIA

JORGE FEDERICO
OSORIO: *HONORIS
CAUSA* DE LA
UNIVERSIDAD
VERACRUZANA

CRI-CRI EN LENGUAS
INDÍGENAS

DISCOS Y LA MUSA
INEPTA POR JUAN
ARTURO BRENNAN

TIRADERO DE NOTAS
POR JESÚS ECHEVARRÍA

137-138

\$70.00

LECCIÓN DE MÚSICA

Lohengrin me pareció que era una realización perfecta de ese Moscú; los violines, los contrabajos y, muy especialmente, los instrumentos de viento personificaban entonces para mí toda la fuerza de las horas del crepúsculo. Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas salvajes, casi dementes, se dibujaban frente a mí. No llegaba hasta el punto de decirme que Wagner había pintado “mi hora” en música. Pero se me manifestó muy claramente que el arte en general poseía una fuerza mucho mayor de lo que me había parecido al principio y que, por otra parte, la pintura podía desplegar las mismas fuerzas que la música.

Vasili Kandinsky, 1913



CULTURA
PUBLICIDADE CULTURA



INBA



9 772448 724008