

Introducción

De Cervantes a Xenakis Álvaro Díaz Rodríguez, editor	3
---	---

Artículos

Los objetivos del maestro en cuanto al desarrollo Del estudio autónomo de los alumnos de piano Ella Korobtchenko	7
--	---

El glissando en la obra de Iannis Xenakis: Una aproximación desde los textos del compositor Wilfrido Terrazas	19
---	----

Deslindes en el tiempo Roberto García Bonilla	27
--	----

Músicas para una comedia de Cervantes Eduardo Contreras Soto	35
---	----

Bresil et Portugal. Musiques d'influence multiculturelle Maria Inês Guimarães	59
--	----

...Pierre Boulez - El País Fértil - Paul Klee... Christophe Casagrande	63
---	----

¿Yo hago vino? Hugo D' Acosta	90
----------------------------------	----

Partitura

Axs, para saxofón y electrónica (2003) Ignacio Baca Lobera	94
---	----

Reseñas

Tres propuestas revueltianas en 2004 Eduardo Contreras Soto	99
--	----

Maïca Brandão . Bambalalão – Méthode d'éveil musical sensoriel Maria Inês Guimarães	109
--	-----

Oaxaca revela nuevos secretos... Y de paso, algunos de Puebla Eduardo Contreras Soto	110
--	-----

Fotografías

Baja California, Península y Valle de Guadalupe Enrique Fuentes	115
--	-----

Consejo Editorial

Gonzalo Camacho

Escuela Nacional de Música
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Eduardo Contreras Soto

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”
(CENIDIM)
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

Álvaro G. Díaz Rodríguez

Escuela de Artes - Ensenada
Universidad Autónoma de Baja California (UABC)

Maria Inés Guimaraes

Centre Euro-Brésilien de Musique (CEBRAMUSIK)
Francia

Carmen Pardo Salgado

Investigadora independiente
España

Leonora Saavedra

University of California, Riverside (UC Riverside)

Wilfrido Terrazas Pérez

Investigador independiente

Cuerpo Editorial

Editor

Álvaro G. Díaz Rodríguez

Apoyo Editorial

Karla Bañales

Revisión de textos en inglés

Lucia Chávez de la Parra

DE CERVANTES A XENAKIS

Álvaro G. Díaz Rodríguez, editor

Es un placer para nosotros presentar este segundo número de la revista electrónica *redes música*; en esta ocasión hemos reunido artículos de colegas del viejo y nuevo mundo, así mismo nuestra gama temática se ha ampliado, abarcando desde artículos y reseñas relacionadas con Cervantes y la música virreinal mexicana hasta a Revueltas, Boulez y Xenakis. En este número hemos aumentado el número de artículos y reseñas, en comparación con el número anterior.

Este número presenta un primer artículo sobre la enseñanza de la música en el piano titulado *Los objetivos del maestro en cuanto al desarrollo del estudio autónomo de los alumnos de piano*, por la pedagoga y pianista rusa Ella Korobtchenko, en el cual se describen algunas técnicas útiles para la enseñanza de dicho instrumentos. *El glissando en la obra de Iannis Xenakis: una aproximación desde los textos del autor*, escrito por Wilfrido Terrazas, nos aproxima al pensamiento musical del compositor griego-francés Iannis Xenakis, pilar de la música contemporánea, quién sustentara su obra en los procesos continuos de la música. De misma forma hemos recibido una colaboración del musicólogo francés Christophe Casagrande, ... *Pierre Boulez – El país fértil – Paul Klee...*, un artículo analítico en donde se aborda la obra del compositor y director francés Pierre Boulez, desde una perspectiva novedosa e interesante, la relación entre música y pintura, a través de la energía que emanan dichas disciplinas nos son expuestas en este artículo.

Continuando con la música contemporánea, pero ahora en el Nuevo Mundo, presentamos un artículo de Roberto García Bonilla: *Deslindes en el tiempo*, este texto que será parte del disco del compositor mexicano Ignacio Baca Lobera, nos lleva a reflexionar sobre el fenómeno sonoro y el porqué y qué escuchamos y sentimos a través de la música, y en especial el efecto de la música en la obra de Baca Lobera; como complemento a este texto hemos incluido en nuestra sección de partituras, la obra *Axs*, para saxofón y electrónica de Ignacio Baca Lobera compuesta en 2003.

Dando un vuelco al pasado tenemos *Músicas para una comedia de Cervantes* por Eduardo Contreras Soto, en donde una vez más la interdisciplinariedad es expuesta, música y teatro son reunidos por el autor mostrándonos los procesos de musicalización para una comedia de Cervantes, a partir de fuentes musicales cercanas cronológica y temáticamente.

Brasil y Portugal, músicas de influencias multiculturales (Brasil et Portugal. Musiques d'Influences multiculturelle) es el título del artículo de la musicóloga brasileña María Inês Guimarães, este texto hemos decidido mantenerlo en su lengua y forma original para mantener el mismo ritmo que él contiene.

En la sección de reseñas tenemos dos textos de Eduardo Contreras Soto: *Tres propuestas revueltianas en 2004* y *Oaxaca revela nuevos secretos... Y de paso Puebla*, en el primer caso Contreras Soto deja en debate la interpretación de la música de Revueltas, y en el segundo caso nos presenta dos grabaciones con música perteneciente al Archivo de la Catedral de Oaxaca. Una tercera reseña es presentada por María Inês Guimarães, sobre una interesante grabación de música brasileña.

En nuestro artículo sobre vino, el enólogo Hugo D'Acosta reflexiona sobre el que hacer del vino; este número es acompañado por excelentes imágenes de Baja California específicamente de la península y los viñedos de Ensenada, estos momentos fueron capturados por el fotógrafo Enrique Fuentes.

Sin duda hemos intentado dar un recorrido por distintos tiempos y lugares musicales, buscando la relación de la música con diversas artes y actividades; esperamos sea del agrado de todos ustedes este segundo número de la revista *redes música*, esperando que este nuevo año sea de muchas novedades musicales.

27 de diciembre de 2006

Ensenada, Baja California

ARTÍCULOS



Foto: Enrique Fuentes

LOS OBJETIVOS DEL MAESTRO EN CUANTO AL DESARROLLO DEL ESTUDIO AUTÓNOMO DE LOS ALUMNOS DE PIANO

ELLA KOROBTCHENKO

INTRODUCCIÓN.

La labor pedagógica siempre es un proceso difícil. El abanico de las tareas que el maestro enfrenta es especialmente amplio; de ahí se deriva la suma complejidad de nuestra profesión. Toda nuestra actividad supone un enfoque creativo hacia el trabajo. Tal vez esto represente la dificultad principal. La creatividad no se puede enseñar; sin embargo sí se puede enseñar a trabajar creativamente. Con este propósito tratamos de educar a nuestros alumnos para que tengan carácter, fuerza de voluntad, perseverancia en la asimilación de los conocimientos, amor al trabajo. Todas estas cualidades ayudan a formar a un pedagogo profesional de la música. Para enseñarle al alumno un enfoque creativo hacia los estudios, el pedagogo debe tratar de no recurrir a una transmisión total, sino siempre “alimentar” la reflexión en forma de tareas.

Debemos de enseñar a nuestros alumnos, a escuchar y oír, observar y seleccionar. Debemos inculcarles la cultura general, la apertura al valor estético y cognoscitivo de la música; educar el oído, dirigir la educación de la ejecución pianística. El don y la destreza de un maestro de música se manifiestan en su habilidad de detectar y desarrollar el mayor potencial de cada alumno, propiciar la formación de su individualidad. Un pedagogo con experiencia combina en su trabajo de manera orgánica, la educación formativa – detección y desarrollo del mayor potencial del alumno – con la educación informativa, es decir, la transmisión al alumno, de los conocimientos, habilidades y técnicas de ejecución.

Desde mi experiencia con los alumnos de habilidades bajas, puedo decir que esta labor no sólo es útil para el alumno, sino también enriquece los métodos del maestro mismo.

A manera de ejemplo: todos los alumnos saben que deben tocar con la digitación correcta; sin embargo, no resulta suficiente con sólo saberlo. Hay que explicarle al alumno que de la digitación depende el qué tan completo y técnicamente perfecto y preciso se exprese el carácter de la pieza. Esta labor debe empezar con el material más fácil para cada alumno concreto. Se puede intentar con un estudio sencillo como tarea, de haber estudiado en clase, la digitación de otro estudio similar. En la siguiente clase se puede estudiar a fondo, la digitación ideada y memorizada en casa por el alumno. A la vez, es necesario señalar los logros y las fallas de la tarea. Este esquema, en principio, es aplicable a cualquier pieza.

Si no es posible enfocar al alumno hacia este estilo académico enseguida, entonces, no tardará en entender que es la vía más corta para el estudio técnicamente correcto y la memorización de la pieza. En lo sucesivo, el alumno mismo no querrá complicar el estudio reaprendiendo la digitación y asumirá un enfoque creativo hacia los estudios de este tipo.

DIFICULTADES PSICOLÓGICAS DE EJECUCIÓN ANTE EL PÚBLICO Y LOS CRITERIOS DE EVALUACIÓN.

La capacidad de un pedagogo de música se manifiesta en el grado en que logre detectar y desarrollar el mayor potencial de cada alumno, contribuir a la formación de su individualidad. Un ambiente creativo, comprensivo y bondadoso puede propiciarlo; es necesario facilitar este ambiente en las clases.

Por regla general, un maestro puede tener alumnos con distintos niveles de preparación y talento. Por tanto, es necesario crear en clases, un ambiente de competencia sana y trato sensible para con la individualidad del alumno. Los alumnos menos capaces son los más propensos a sentirse heridos; es por eso que al trabajar con ellos hay que ser especialmente cuidadoso y de ninguna manera permitir burlas o reproches en referencia a sus modestas capacidades, o su preparación anterior insuficiente. Esto puede provocar en el alumno, el surgimiento de un complejo de inferioridad, y entonces no se

podrá ni siquiera tratar de trabajar con él. Se encerrará en sí mismo, permanecerá tenso, cosa que no le permitirá desarrollarse y puede llevarlo a abandonar el estudio. No obstante, con otro enfoque un alumno así se formaría como un pedagogo técnicamente preparado, concienzudo, interesado en su trabajo, en constante actualización.

Los conciertos de los alumnos de habilidades bajas son obligatorios de incluirse en los conciertos de todo el grupo de alumnos. Esto les brinda seguridad en sus capacidades y los invoca a estudiar piezas más complicadas. Los alumnos de habilidades bajas necesitan una explicación clara y puntual de sus logros y sus fallas. Hay que desarrollar sus capacidades de todas las maneras posibles y alentar hasta el logro más pequeño. Las fallas tienen que analizarse minuciosamente e irse eliminando en lo posible, sistemáticamente.

Los alumnos de habilidades bajas tienen una especie de “temor” ante una mala calificación. Si obtienen un “siete”, su estado de ánimo decae y empiezan a estudiar con renuencia. Entonces, hay que explicarle al alumno que un “siete” bueno y firme se gana con arduo trabajo. Si el maestro está satisfecho con los estudios de un alumno así, entonces, un “siete” es la calificación definitiva de una etapa. Hay que seguir trabajando con tranquilidad, y el resultado será mejor.

Al inicio de mi trayectoria laboral, solía sentirme insatisfecha y cansada después de las clases con los alumnos de habilidades bajas. Sin embargo, más tarde comprendí que había ayudado a muchos de ellos, y esto me dio la posibilidad de un trabajo digno en el camino escogido; fue cuando decidí seguir trabajando en esta dirección, perfeccionando los métodos de trabajo con estos alumnos. Llegué a la conclusión de que este trabajo no sólo es útil para el alumno, sino que me obliga a desarrollar mi destreza con mayor intensidad. El maestro debe ser más observador, más sensible, tratar de seleccionar un camino más corto hacia su objetivo, buscar por sí mismo este camino, trabajar sobre sus métodos. Además, para cada alumno se requiere un camino distinto. Lo que se aplica bien a un alumno, no es aceptable para el otro.

Si tanto un alumno de habilidades avanzadas como un alumno de habilidades medias pueden memorizar una pieza por cuenta propia, un alumno de habilidades bajas requiere dedicarse a esta actividad en clases. Hay que enseñarle a que se oriente en las tonalidades, o, tal vez, que vaya memorizando la pieza tocando con cada mano por separado; escuchar la melodía concentrando su

atención; cantarla, estudiarla y analizar las armonías. A veces es útil que el alumno toque la pieza memorizada con la mano derecha, y el maestro – con la mano izquierda, y viceversa. Esto le facilita al alumno, una ejecución puntual de todos los objetivos, tocando con una mano, y escuchando la pieza entera. Es decir, se puede “suspender”, por el momento, el control sobre la coordinación de las manos. En lo posterior, los objetivos se pueden hacer más complejos.

La comprensión y una actitud consciente hacia el estudio, son necesarios para los alumnos de los más diversos niveles de preparación. Esto se puede lograr sólo si el alumno comprende la pieza, conoce sus objetivos y se oye con atención cuando toca. Cualquier alumno escucha, pero oye sólo alguien inherentemente dotado, o a quien le hayan ayudado a comprender, a sentir la expresividad del sonido, a quien hayan educado para esta habilidad.

Aún en la constante repetición de un fragmento técnicamente difícil con ritmo lento, a alto volumen, el alumno necesita cuidar la uniformidad del sonido, su plenitud, la homogeneidad de la ejecución. A un alumno de habilidades bajas, no sólo se le tiene que enseñar, sino también convencerlo que este estrecho objetivo técnico también requiere sensibilidad al oír, cuidado de la calidad del sonido, habilidad de captar todas las imprecisiones. No se debe permitir que el alumno toque distraídamente. Para eso, hay que llevar a cabo un trabajo previo de la concentración de la atención. Al principio se utiliza un tema pequeño, después – dos temas, después – una frase, etc.

Lo gradual es la base de este trabajo. El pedagogo debe explicar qué tipo de movimiento es óptimo para cada pasaje, para las dificultades encontradas. El alumno debe saber cómo realizar su expresión sonora. Hay que ayudarlo a estudiar la construcción del pasaje, la digitación, mostrar cómo tocar este pasaje y sin falta lograr en clase, el resultado buscado. A menudo, los movimientos innecesarios impiden lograr el éxito en el objetivo postulado.

Con los alumnos de habilidades bajas, no se debe empezar saturando las clases con grandes cantidades de información. El alumno que tiene una noción general del objetivo final del estudio, sin falta necesita comprender los objetivos particulares más inmediatos.

Lo más importante es impulsar a los alumnos al estudio autónomo de la pieza, ayudándoles en este aspecto. Para quienes se les dificulta leer las partituras, el estudio suele llevarse a cabo de manera paralela con la lectura de éstas. Es necesario que el alumno se anime a tocar la pieza

completa lo más pronto posible, si bien no desde el principio, sin salirse de tiempo, sin corregirse ni interrumpir, tratando de captar y expresar en lo general, el carácter de la música, sin temer al fracaso. Esto creará una perspectiva para un estudio detallado posterior - el análisis del texto.

La anotación musical es psicológicamente complicada. Es necesario asegurarse que el alumno entienda la terminología musical, explicarle la que desconozca. Al estudiar una pieza, no se debe apurar al alumno, adelantarse. Deje que primero toque expresivamente aunque sea algunos fragmentos de la pieza, pero que lo haga solo. Ya la tarea del pedagogo será desarrollar los primeros destellos de la expresividad. Sin embargo, no se debe mostrar y explicarle al alumno algo que él está capacitado de hacer por sí mismo. Al trabajar con alumnos de habilidades bajas, sobre todo al principio, es propicio asignar piezas que les hayan enervado, que hayan causado su interés. Emociones poco claras invocadas por la pieza no siempre se pueden expresar con palabras; para algunas se pueden usar comparaciones o epítetos. No importa que las expresiones verbales del alumno sean inmaduras, subjetivas y no siempre adecuadas al contenido de la pieza, ya que invariablemente serán apreciadas por el pedagogo: sólo le quedará desarrollar, profundizar, tal vez discretamente, iluminar de otra manera, la imagen surgida en la mente del alumno, y basarse en ella para seguir estudiando la pieza. Basta con que el pedagogo asuma una postura condescendiente o burlona hacia las imágenes surgidas del alumno – y el contacto se interrumpirá, el alumno dejará de compartir con el pedagogo, se cerrará; el contacto estará estropeado.

Es extremadamente importante enseñar el gusto por un buen sonido: pleno, suave, rico, tratar de inculcar la necesidad de un sonido así. Por regla general, los alumnos de habilidades bajas no son capaces de utilizar el potencial del piano y de sus propias manos. Esta capacidad se logra mostrando, explicando, trabajando en clases, haciendo la tarea con atención. Hay que enseñarle al alumno, a posicionar los dedos y la mano sobre las teclas, “sumergir la mano dentro del piano”, sentir las bien las teclas, como superando su resistencia, escuchar cómo suena el instrumento. La percepción del apoyo se logra más fácil al trabajar sobre una pieza con acordes, misma que exige sonido muy pleno. En este caso es más sencillo comprender la esencia de la tarea y liberar su aparato pianístico, sentir cómo toda la mano se apoya en los dedos, percibir la ayuda de los músculos del hombro y la espalda, sintiendo a la vez, el resultado sonoro al “sumergirse en las teclas”. A veces, a costa de

mucho tiempo y esfuerzo, se tiene que cerrar la brecha en la preparación musical y pianística del alumno, ya que de otra manera, no lograría extraer sonido del instrumento.

A la vez con la aplicación de los acordes, se debe buscar el sonido, y la percepción relacionada con él, al tocar la melodía. El alumno necesita aprender a dominar la “audición adelantada”, es decir, deliberadamente conducir la melodía con el oído al tocarla y escucharla, adelantándose un tanto al surgimiento del sonido real de cada nota, frase, tema posterior. Con una mano suelta, los dedos preparados bajan a las teclas en sucesión, sin movimientos sobrantes y sin tensión, pasando tranquilamente de una tecla a otra. Una audición atenta y la homogeneidad del sonido, es decir, la transición de un sonido a otro, ayudan a la buena calidad de toda la línea sonora.

El grado de plenitud y el carácter del sonido dependen del contenido de la música, de la densidad de su factura, del registro. Aún los fragmentos rápidos se deben tocar a ritmo lento, con un sonido más denso del que se necesitará después. Un sonido naturalmente sonoro, pleno, mismo que sólo es posible con un aparato suelto – no solamente es uno de los medios de expresividad más importantes; es la base de la destreza del sonido.

El pedagogo debe ser un “especialista en diagnósticos” y siempre ver qué es lo que impide al alumno, a encontrar el sonido buscado: puede ser una noción auditiva no suficientemente clara, un movimiento sobrante, la tensión, o falta de las habilidades de extracción del sonido. Es necesario trabajar sistemáticamente sobre piezas de diversos géneros, tipos, estilos. El objetivo principal aquí es el problema de la interrelación orgánica de la noción auditiva de la meta sonora concreta y una sensibilidad especial, la perceptividad en las puntas de los dedos de quien toque. Es necesario educar a no sólo “adelantarse a oír” el sonido, sino también enseñar una especie de “adelantarse a sentir” en la punta del dedo, el sonido mismo – su carácter, su colorido, todo el complejo de sus cualidades expresivas.

La manera de “pronunciar” el sonido, es decir, el carácter de tocar las teclas con los dedos, permite lograr el tinte sonoro buscado. Entre más finas y precisas las percepciones en las puntas de los dedos – más real es el logro de la meta sonora concebida por el oído. “Toda la precisión se concentra en ellos... Pues lo decisivo para el sonido es cuando la punta del dedo toca la tecla” – escribió G.Neihaus.

Trabajar sobre la comprensión y la expresividad de la ejecución es, en cierta forma, absorber todos los medios necesarios que permiten revelar la idea creativa del compositor – las frases, los tintes dinámicos, los trazos. La escala de las gradaciones dinámicas no tiene límites. Está estrechamente relacionada con la faceta vibracional del sonido. Al tocar el piano, los alumnos a menudo empiezan a temerle al sonido mismo del instrumento, pierden la precisión al tocar las teclas con los dedos, el apoyo sobre las teclas, y el resultado es un sonido poco claro, indefinido, desprovisto de vibración: el piano “no suena”. Es necesario tanto explicarle al alumno que el piano requiere una precisión especial al tocar las teclas con los dedos, como lograr en clase que toque correctamente.

CONCLUSIÓN

El maestro de alumnos de habilidades bajas requiere de un gran dominio sobre sí mismo, paciencia y un gran deseo de desarrollar el potencial, por más pequeño que sea, de su alumno. Cuando empezamos a trabajar con estos alumnos, es necesario tomar en cuenta la influencia del estudio previo. Hay que analizar a fondo la individualidad del alumno, revisar minuciosamente sus habilidades y conocimientos. Es necesario un período de prueba más o menos largo, durante el cual, con base de un primer programa “de prueba”, el pedagogo revise todos los aspectos del “bagaje” musical del alumno, separando lo bueno de lo malo, haciéndolo con flexibilidad y bondad.

En su trabajo, el pedagogo debe formar una mentalidad de entonación en el desarrollo de la técnica virtuosa del alumno. Hay que saber valorar todo lo que sirva de la “herencia” del pedagogo antecesor.

Uno de los objetivos principales al formar las habilidades profesionales del pianista, es la educación de la cultura de entonación. ¿Cuál es el significado del desarrollo de las habilidades de la mentalidad de entonación en la creación del fundamento técnico del alumno?

“Cuando hablan sobre la técnica pianística, se refieren a la suma de las habilidades, destrezas y técnicas de la ejecución pianística que le ayudan al pianista, a lograr el resultado sonoro artístico que busca. Fuera de un objetivo musical, el técnico no existe” – escribe E. Liberman en su libro “Trabajo sobre la técnica pianística”. Algunos pedagogos crean una especie de “base técnica” abstracta

ignorando la conciencia y el oído del alumno, no le inculcan la habilidad de comprender el proceso de ejecución de las piezas virtuosas, sólo se apoyan en el entrenamiento. En estos casos la destreza técnica del alumno no le ayuda a revelar el contenido de la música, sino que se vuelve un fin en sí misma. “Técnica sin voluntad musical – es un potencial sin sentido; y cuando se vuelve un fin en sí misma, no hay manera de que sirva al arte” – dijo José Gofmann. Al desarrollar las habilidades de la mentalidad de entonación en el alumno, es muy importante la continuidad. Las habilidades obtenidas al inicio de los estudio pueden desarrollarse a una base fundamental del pianismo. La comprensión de la entonación al trabajar con los estudios instructivos más sencillos puede ayudar a ejecutar estudios altamente artísticos de contenido profundo de Chopin, Lizst, Rachmaninov.

A menudo se da el hecho de que la palabra “estudio” se equipara a la noción de “rápido y a alto volumen”. El alumno empieza a trabajar sobre el estudio postulándose únicamente estas metas, usando diversos medios de *stacatto*, *portamento*, pausas, dobles etc., a la vez que el sentido del estudio no le queda claro. Ejercicios de este tipo sólo pueden ser perjudiciales, ya que al fijar movimientos imprecisos, privan la ejecución de su respiración natural; esto puede ocasionar pausas inesperadas donde menos se espera. Antes que nada, el pianista debe imaginar con su oído interior qué es lo que quiere lograr, comprender las características del estilo de la pieza, su carácter, su tiempo.

“Entre más claro se debe hacer, menos claro queda cómo hacerlo” – decía G. Neihaus. Algunos pedagogos-pianistas destacados – Talberg, Lizst, N. Rubinstein y Neihaus - han señalado verbalmente y por escrito que el trabajo sobre la técnica es un proceso mental.

¿Qué es lo que hay que tomar en cuenta al educar la mentalidad de entonación durante el trabajo sobre la técnica? De antaño, la entonación pianística se ha relacionado mayormente con la ejecución de la melodía y la expresividad dinámica de sus frases. Sin embargo, en las piezas virtuosas “Se debe expresar no sólo la cantinela, sino también la técnica en el sentido estrecho de la palabra” – escribe L. Guinsburg. De una técnica cantada requieren las composiciones para piano de Lizst, Chopin, Tchaikovsky, Glazunov, Rachmaninov, Ravel, Shostakovitch, Prokofiev. Por tanto, al trabajar sobre cualquier material técnicamente difícil, primero es necesario detectar la interrelación melódica de sus sonidos. A la vez, no se debe olvidar que es muy importante tener buenos dedos, cuando

la muñeca, el hombro y el tronco les ayudan. Nunca se debe olvidar sobre el entrenamiento de los dedos; no obstante, hay que conducirlo en otro nivel, para que dependa del sentido de la pieza. Cualquier estudio de Cherny o Clementi-Tausig, a pesar de su carácter instructivo, es definido por una lógica clara de su desarrollo, y no es privado de linealidad melódica. El objetivo del pedagogo es ayudarle al alumno, a unir los sonidos en micro-estructuras con entonación correcta, encontrar sus puntos de gravedad, definir los momentos de respiración, es decir, lograr una ejecución técnicamente correcta y llena de sentido.

Antes que nada, la melodía ayuda a definir los fragmentos naturales de la música. Estos fragmentos son similares a los del lenguaje hablado. Sin embargo, en el lenguaje musical este proceso es más complejo, ya que se tiene que hablar con los dedos, mismos que, naturalmente, no tienen tanta movilidad y requieren de un largo entrenamiento. Además, el tejido musical puede ser tan homogéneo que no fácilmente se presta para su fragmentación en unidades de significado. Desde los primeros pasos, el pedagogo debe ayudarle al alumno, a unir los sonidos en melodías terminadas. Tal como escribe Tymakin, el Maestro distinguido de Rusia: "Primeramente, al desarrollar las habilidades de estudio y memorización de las piezas, desde los primeros pasos, hay que lograr que el alumno perciba el texto musical a manera de grupos enteros de 2-3-4 notas dependiendo de cómo componen las frases, los compases o las palabras (si es una cancioncita con texto)" El minucioso detallado del texto al trabajar sobre los estudios adquiere una especial importancia, ya que una melodía considerablemente homogénea y tiempo rápido pueden estropear su articulación fácilmente.

La posición de los acentos lógicos en la pieza que se estudia, depende de muchos factores: el estilo de la pieza, la organización rítmica y la individualidad del mismo ejecutante. No obstante, desde su niñez el alumno debe aprender a sentir el centro dinámico de cualquier frase, tanto lenta como rápida. En la música virtuosa estos puntos de apoyo son muy importantes, ya que aligeran el movimiento; es decir, una meta clara simplifica mucho el lograrla. Sin embargo, no sólo es necesario saber adónde llevar el pasaje, sino también ejecutarlo con calidad. En este aspecto es muy importante el control de sonido. Comprender los puntos de gravedad de la entonación en los estudios, propicia la detección en la factura, de sus diversos planos de sonido. Esto elimina las sobrecargas de sonido y economiza

las fuerzas físicas del pianista: cosa muy importante para la ejecución de las obras virtuosas. Este doble plano se oculta en la factura de los estudios instructivos, como, por ejemplo, los de Cherny: op. 299-Nº23, op. 740 Nº4, 8. En los estudios de concierto se vuelve su rasgo principal.

Lo multiplano de los estudios artísticos requiere de especial atención, de ciertos métodos de estudio. A menudo, su factura representa una combinación de la línea melódica principal con su carga de sentido, y el acompañamiento que, por regla, oculta diversas dificultades técnicas.

Es bastante complicado trabajar sobre las piezas cuya melodía y acompañamiento están estrechamente entrelazados. El segundo plano de los estudios artísticos suele estar técnicamente complicado, y a menudo los alumnos empiezan a estudiarlo por separado, olvidando su papel subordinado; es decir, lo estudian fuera de su relación con la línea melódica principal de entonación y significado. La base melódica es la que ayuda con los acentos precisos de significado, permite encontrar los momentos de la mayor tensión o relajación, y por tanto, la respiración natural.

La lectura correcta, profundamente comprendida del texto también da a luz a los movimientos precisos y económicos del aparato pianístico. Siendo la fuente de la libertad del ejecutante, ayuda a superar las dificultades pianísticas. Se ha escrito mucho sobre el proceso motor del pianista. Sin embargo, al trabajar con los alumnos, uno no deja de enfrentarse con un aparato tenso, con la inhabilidad de someter sus movimientos a la idea artística de la obra en ejecución. Si el alumno concibe la pieza a manera de sonidos separados, entonces, toca en consecuencia, olvidando los movimientos cómodos, pertinentes, unificadores.

El trabajo sobre la comprensión de la entonación del texto no debe destruir las nociones sobre el todo. Por tanto, es necesario empezar tocando el estudio entero a ritmo lento. Esto da la posibilidad de abarcar el estudio en su totalidad, con un buen entendimiento y la precisa ejecución de todos los objetivos postulados, sin olvidar la perspectiva. A la medida que se van reforzando las habilidades, se acelera el ritmo, que es cuando aumentan los detalles, sometiéndose a unos objetivos cada vez más generales. En el proceso de unificación, el minucioso detallado previo ayuda, incluso en los tiempos más rápidos, a no permitir que el alumno toque de manera descuidada, apresurada, fuera de la idea del autor.

Casi siempre el pedagogo se ve obligado a reeducar al alumno, cambiar sus técnicas aprendidas anteriormente; en este proceso es muy importante abstenerse de criticar, sino, al contrario, enseñar lo nuevo, lo superior. Es necesario hacer un buen esbozo del plan individual. El plan es más que una lista de las obras por estudiar. El plan es un diagnóstico y un pronóstico pedagógico. Es necesario empezar a elaborar un plan así, caracterizando al alumno de manera atinada, bien pensada. El alumno tiene más potencial que cualidades claramente surgidas. El pedagogo requiere no sólo ver lo claro del presente, sino también captar lo tímido, lo escondido – lo que hoy apenas surge, pero lo que probablemente formará el futuro. Del pedagogo es de quien, en gran medida, depende si estos brotes de lo nuevo florecen, o se marchitan sin ser notados y cultivados.

Los alumnos de habilidades bajas pueden empezar con un diario donde se anotarán las tareas. El pedagogo debe asignar tareas no muy voluminosas, pero sí exigir que se cumplan en tiempo y forma. Tampoco se debe sobrecargar a los alumnos de información, sino tratar de que las tareas sean comprensibles, concretas y accesibles para su entendimiento.

Hay que utilizar todas las maneras posibles para alentar el buen estudio. Nunca se debe abordar el estudio de los alumnos pensando que son menos capaces, y entonces, no vale la pena postular grandes objetivos

El arte pedagógico consiste en la capacidad del maestro, de resolver las situaciones imprevistas que surjan en clase, y hacerlo de manera interesante, sin imposiciones. Las etapas principales:

- 1) Revisar la tarea.
- 2) Explicar el problema nuevo.
- 3) Definir las posiciones básicas y reglas para la adquisición de la habilidad.
- 4) Definir el método de estudio destinado a reforzar la habilidad por medio del estudio autónomo (la tarea) del alumno.
- 5) Demostrar la manera de estudiar con una o varias tareas.
- 6) Resumen oral de los problemas por estudiar.
- 7) Tarea, cuya meta es reforzar el conocimiento y la habilidad en cuestión.

Al trabajar con los alumnos, no podemos esperar que todos sean ejecutantes. Pero sí está en nuestras manos preparar buenos pedagogos del piano. Para eso el pedagogo mismo debe saber mucho y estar en constante actualización, por más difícil que esto sea. Además, el pedagogo debe recordar la irrompible relación de la educación formativa e informativa. Siempre hay que recordarlo, cultivarlo conciente y sistemáticamente, y sobre todo, predicar con el ejemplo. Siempre debemos recordar que ser pedagogo no es una profesión, sino un estilo de vida.

REFERENCIAS

Neihaus, G. (1961). *Del arte pianístico*. consultada el 8 de diciembre de 2006.

<http://ldn-knigi.lib.ru/Musik.htm>

Liberman, E. (1971). *Trabajo sobre la técnica pianística*. Moscú

Feinberg, C. (1978). *La destreza del pianista*. Moscú.

Guinsburg, L. (1968). *Arte contemporáneo: los problemas y los medios*. Moscú.

Asafyev, B. (1999). "Entonación del habla" en *Culturologie* 1999-4(12).

consultado el 7 de noviembre de 2006. <http://www.auditorium.ru/books/1043/full.pdf>

ELLA KOROBTCHENKO. Nació en la ciudad de Riga, Latvia. En 1970 comenzó sus estudios en el Conservatorio Federal de Novosibirsk durante 5 años, con la profesora M. Lebenzon. En 1975 terminó sus estudios como pianista-solista, solista de ensamble, camerata, maestra y concertista, campo en el que tiene marcada experiencia. Trabajó 26 años como Profesora de Piano en la Academia de Música de Novosibirsk. A partir de 1989 se desempeñó como concertista del Teatro de Ópera y Ballet de esa ciudad. Desde enero del año 2005 es catedrática en la Licenciatura en Música de Escuela de Artes, UABC-Ensenada como maestra de piano, música de cámara y acompañante de la especialidad de Bel canto.

ellakor@yahoo.com.mx

Cómo citar el texto:

KOROBTCHENKO, Ella: "Los objetivos del maestro en cuanto al desarrollo del estudio autónomo de los alumnos de piano" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007

EL GLISSANDO EN LA OBRA DE IANNIS XENAKIS: UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS TEXTOS DEL COMPOSITOR.

WILFRIDO TERRAZAS

El presente ensayo pretende realizar una aproximación al glissando en la música de Iannis Xenakis, tomando como referencias las menciones que sobre el tema hacen los textos teóricos del compositor, así como algunas de las entrevistas más relevantes con él que hayan sido publicadas. El objetivo es indagar en la naturaleza del pensamiento estético de Xenakis en relación con el glissando, elemento que se considera muy característico del estilo de composición del creador griego.

I La obra musical de Iannis Xenakis (1922-2001) se ubica entre las más radicalmente originales de la segunda mitad del siglo XX. En su construcción convergen múltiples factores, tanto musicales como extra musicales. Entre estos últimos, destacan diversas herramientas provenientes del ámbito de las matemáticas, que Xenakis adoptó en su esfuerzo por “formalizar” la música; es decir, por manejar integralmente los numerosos elementos que intervienen en ella, durante el proceso de composición¹. Este interés es evidente al advertir la amplitud con que Xenakis juzgaba el material musical, que incluía una concepción del sonido como una materia moldeable, que evoluciona en el tiempo y en el espacio; Véase, por ejemplo, Solomos, 2001, pp. 133-142. La “formalización” de la música que Xenakis llevó a cabo pretendía pues, comprender y ordenar la totalidad del campo de los sonidos musicales, con el fin de articular sus composiciones.

Al abordar por escrito sus procesos de composición, Xenakis utilizó el término “entidades sonoras”, con el que denominó a aquellas unidades de sonidos coherentes en sí mismas e identificables como tales, delimitadas y/o definidas por los medios que las generan, así como por las maneras particulares de producción sonora que dichos medios emplean. A continuación, se ofrecen algunos ejemplos de criterios de unidad de las entidades sonoras, proporcionados por el compositor mismo: “sonidos de instrumentos musicales, sonidos electrónicos, ruidos, grupos de elementos sonoros ordenados, formaciones granulares o continuas, etc.” (Xenakis, 1992, p. 22). Las entidades sonoras funcionan como unidades constructoras en la música de Xenakis y, generalmente, no permanecen estáticas en su transcurrir en el tiempo, sino que experimentan transformaciones durante éste. Tanto la definición de las entidades sonoras como sus interacciones, yuxtaposiciones y transformaciones, son partes fundamentales del proceso de composición xenakiano. (Xenakis, 1992, p. 22; Solomos, 2002; Solomos, 1998)²

El glissando, o desplazamiento continuo de alturas, es uno de los recursos más frecuentes y distintivos de la obra musical de Xenakis. Se puede observar escritura de glissandi en su obra instrumental, vocal y electroacústica. Precisamente, algunas de las primeras manifestaciones de las entidades sonoras xenakianas utilizan el glissando como característica definitoria²: se trata de los glissandi usados en *Metastaseis* (1953-54). En esta obra orquestal, Xenakis usa por primera vez los glissandi en masa:

Los glissandi existían antes, pero aislados, como una prolongación de un portamento; aquí [en *Metastaseis*] estaban por primera vez en continuidad, en movimiento. (Bois, 1967, p. 18)

Los dos elementos mencionados en esta cita por el compositor, continuidad y movimiento, como se detallará más adelante, constituyen las razones estéticas más importantes que definen la preferencia del compositor por el glissando; ya desde *Metastaseis*, la obra con la que se dio a conocer, Xenakis empleó consistentemente los glissandi como un recurso importante. El glissando constituye uno de los articuladores más frecuentes de entidades sonoras en la obra xenakiana, y, según M. Solomos (1993 y 1998), una de las sonoridades generales predominantes de la misma.

El glissando permaneció presente durante la mayor parte de la producción musical de Xenakis, tomando diversas manifestaciones y formas, hasta, finalmente, casi desaparecer en las obras de su etapa tardía. (Iliescu, 2002)

II

A menudo, Xenakis presentó sus obras como respuestas a preguntas pertenecientes a categorías amplias, no estrictamente musicales. Se trata de situaciones problemáticas generales, que se originan en el mundo físico, la filosofía o las matemáticas. Algunas de estas cuestiones generales son: la causalidad, la inferencia, la identidad, la conectividad, la ubicuidad temporal y espacial o la bipolaridad que existe entre determinismo e indeterminismo (Xenakis, 1985, p. 7; 1992, p. viii). El autor especifica haber usado las formas de glissandi en *Metastaseis* para proponer soluciones al problema de la conectividad (Idem). ¿Cómo conectar dos sucesos en el tiempo? Xenakis propone dos maneras, continua y discontinua:

Me interesé cada vez más en la idea del cambio continuo y discontinuo.

En *Metastaseis*, el primero está representado por los glissandi; el segundo por la permutación de intervalos y por la organización del tiempo basada en la sección áurea. (Varga, 1996, p. 72)

El glissando interesó especialmente a Xenakis por ser la manifestación de la continuidad en el ámbito de las alturas. Su maleabilidad resultó ideal para llevar a cabo sus propuestas musicales animadas por una imaginación que era visual a la vez que auditiva: recuérdese que Xenakis consideraba que un compositor es “un pensador y artista plástico que se expresa a través de entes sonoros” (1992, p. 255). En la defensa de su tesis doctoral, Xenakis acepta que el glissando es un elemento importante en sus composiciones. Al preguntársele la razón por la cual escogió el glissando, el compositor responde:

Quizá es una influencia de la geometría euclidiana. Quizá porque el glissando es precisamente una modificación de algo en el tiempo, pero imperceptible; con esto quiero decir que es continuo pero no puede ser comprendido porque el hombre es un ser discontinuo. No sólo es discontinuo en sus percepciones y juicios, sino en todo. La continuidad es algo que constantemente se le escapa. (1985, p. 73)

Relacionada con esto, está la fascinación del compositor por la línea recta. Xenakis la identificaba como existente en la naturaleza (en los rayos del sol, por ejemplo) y pensaba que la línea recta es “quizá el elemento más básico de continuidad” (1985, p. 75). La línea recta es asociada por Xenakis al glissando, en el campo musical altura-tiempo:

¿Qué es una línea recta en un espacio bidimensional? El cambio continuo de una dimensión comparada con la otra. Lo mismo pasa en el campo de la altura-tiempo. La diferencia entre el espacio físico y el musical es que el primero es homogéneo: ambas dimensiones son longitudes y distancias. En la música, sin embargo, las dos dimensiones, altura y tiempo, son ajenas la una de la otra en su naturaleza, y están conectadas sólo por su estructura ordenadora. (Varga, 1996, p. 70)

Es así que se establece la imagen geométrica del glissando como línea trazada sobre una superficie, por ejemplo, una hoja de papel, entre dos ejes: el del tiempo, horizontal, graduado en segundos, y el de las alturas, vertical, graduado en semitonos temperados (Xenakis, 1971, pp.21-22). Esto definiría al glissando como poseedor de una velocidad, concepto matemático al que “puede ser asimilado sensorial y físicamente”: $v = df / dt$ (velocidad igual a frecuencia [altura] sobre tiempo). “Esta imagen geométrica”, escribe el compositor, “invita a construir redes de rectas convergentes, paralelas, divergentes o de cualquier configuración. Nosotros obtendremos así muchas formas, es decir, multitud de espacios sonoros de variación continua” (1971, p. 22; 1992, p. 13, 32).

En otro lugar, Xenakis afirma que “si los glissandi son largos y lo suficientemente entrelazados, obtenemos espacios sonoros de evolución continua”; mientras que en una entrevista establece que, ya desde *Metastaseis*, “con sus glissandi en masa, me propuse crear un timbre que evolucionara en el espacio”. (Xenakis, 1992, p. 10; Varga, 1996, p. 142).

En lo que se refiere a las características del glissando, se resumen a continuación los puntos fundamentales especificados por Xenakis (1992, p. 32):

- La característica acústica del sonido de glissando está asimilado a la velocidad de un movimiento uniforme continuo.
- Un sonido de glissando se caracteriza esencialmente por su momento de partida (inicio), su velocidad y su registro.

- Estas tres características esenciales del sonido de glissando son independientes [entre sí].
- El momento de partida corresponde a un sonido. Debido a que existe un intervalo entre las alturas de los momentos de partida de dos glissandi sucesivos o simultáneos, podemos definir no sólo la nota del ataque para el primer glissando, sino también el intervalo melódico que separa los dos orígenes.

Sobre la relación del glissando con el concepto de movimiento, el compositor señala lo siguiente:

En cuanto al glissando, es una de las maneras básicas de tocar: lo notas porque tiene un efecto especial. Para mí, representa el comportamiento más usual de un sonido, mientras que una nota tenida es algo especial porque su índice de cambio de la altura contra el tiempo es nulo. La música tradicional de Asia, por ejemplo, no tiene altura constante, y el sonido está siempre moviéndose a su alrededor. (Varga, 1996, p. 69)

III

Se puede inferir de la cita anterior que Xenakis consideraba al movimiento como el estado “natural” del sonido. Entiéndase por movimiento en este contexto el cambio constante del sonido en su transcurrir por el tiempo. Se trata entonces de un sonido activo, vivaz, que deja en el oyente pocas oportunidades de relajación. Este concepto de movimiento tiene una de sus más evidentes representaciones en el glissando, elemento que se define por la transformación (en este caso continua) de la altura justamente en el tiempo.

El enfrentamiento del dilema planteado por la continuidad, por otro lado, es la segunda razón imperiosa para el uso del glissando. Éste, como manifestación de la continuidad en el campo de la altura, se presenta en la obra xenakiana como un desafío y una estimulación a la percepción esencialmente discontinua que Xenakis le atribuye al ser humano. La dualidad continuidad/discontinuidad es fundamental para Xenakis a partir de *Metastaseis*: está claro que las posibilidades de abordar la conectividad entre dos sucesos sonoros partiendo de dicha dualidad se multiplican enormemente. Asimismo, considérense las posibilidades de intersección y amalgama entre las manifestaciones continuas y discontinuas, de las que *Metastaseis* y, posteriormente, *Pithoprakta*, con sus “nubes” construidas por instrumentos de cuerda, son precursoras.

También es evidente la relación del glissando con el mundo cercano a lo visual que domina la estética xenakiana. Si bien no corresponde a los fines de este texto entrar en el tema de la diversidad de las manifestaciones del glissando en la música de Xenakis, es importante señalar aquí su existencia: glissandi rectos, curvos, ondulantes, “dentados”, y/o de formas absolutamente erráticas encuentran lugar en la mayoría de las composiciones del autor griego. Dicha diversidad está vinculada obviamente con el concepto de movimiento ya mencionado. De igual manera, es clara la conexión del trabajo de “trazado” de glissandi con el ámbito de las herramientas matemáticas incorporadas por Xenakis a sus procesos de composición; en este caso, específicamente con el plano de dos ejes o cartesiano.

Por último, es relevante señalar que la aproximación que plantea este texto, aunque modesta, se inscribe en un contexto muy amplio. Es decir, si bien Xenakis escribió sobre el glissando sólo como uno más de los múltiples recursos y elementos que conforman su música, la revisión de sus textos sobre el tema parece abrir una ventana importante hacia su manera de pensar, sus preferencias estéticas y sus procedimientos compositivos.

NOTAS

* La traducción al español de las citas empleadas fueron realizadas por el autor del presente texto.

1. La mayoría de las ideas teórico-musicales de I. Xenakis están compiladas en su libro *Formalized Music* (1992).
2. Se trataría entonces de entidades sonoras pertenecientes al grupo de las “formaciones continuas”.

REFERENCIAS

- Bois, Mario. (1967). Iannis Xenakis. The Man and his Music. París: *Boosey and Hawkes: Bulletin d'information*, núm. 23.
- Gasseling, Vincent y Michael Nieuwenhuizen (eds.). (1968). *In conversation: Morton Feldman and Iannis Xenakis*. Consultado el 2 de agosto de 2003. www.nieuwe-muziek.nl/ianmor1.htm
- Iliescu, Mihai. (2002). Notes on the Late-Period Xenakis. *Contemporary Music Review*, vol. 21, núms. 2-3, pp. 133-142.
- Robindoré, Brigitte. (1996) Eskhaté Ereuna: Extending the Limits of Musical Thought- Comments On and By Iannis Xenakis. *Computer Music Journal*, vol. 20, núm. 4, pp. 11-16.
- Solomos, Makis. (1993). *A propos des premières oeuvres (1953-69) de I. Xenakis. Pour une approche historique de l'émergence du phénomène du son*. Tesis de Doctorado inédita, Universidad de París IV.
- _____. (2001). Sculpter le son. En François-Bernard Mâche (ed.), *Portrait(s) de Iannis Xenakis*, (pp. 133-142). París : Bibliothèque Nationale de France.

- _____. (1998, febrero). *El universo de la sonoridad en Xenakis* (C. Pardo, trad.). *Quodlibet*, núm. 10.
- _____. (2002). Xenakis' Early Works: From 'Bartókian Project' to 'Abstraction'. *Contemporary Music Review*, vol. 21, núms. 2-3, pp. 21-34.
- Varga, Bálint András. (1996). *Conversations with Iannis Xenakis*. Londres: Faber & Faber.
- Xenakis, Iannis. (1985). *Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis*. (Col. Aesthetics in Music, núm. 2). Nueva York: Pendragon Press.
- _____. (1992). *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music* (Ed. Rev.). Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, (Col. Harmonologia Series, núm. 6).
- _____. (1994). *Kéleütha. Écrits*. Alain Galliani (Dir.), prefacio y notas de Benoît Gibson. París: L'Arche.
- _____. (1971). *Musique. Architecture*. (Col. Mutations-Orientations). Tournai, Bélgica: Casterman.
- _____. (1987). Xenakis on Xenakis. *Perspectives of New Music*, vol. 25, núms. 1-2, pp. 16-63.
- Zaplitny, Michael. (1975). Conversation with Iannis Xenakis. *Perspectives of New Music*, vol. 14, núm. 1, pp. 86-103.

WILFRIDO TERRAZAS. Flautista. Estudió en las ciudades de Ensenada, Tijuana, San Diego, Morelia y México. Es egresado del Conservatorio de las Rosas. Realizó estudios de musicología en la UNAM. Como intérprete, su principal interés ha sido el colaborar con compositores en la gestación y estreno de nuevas obras para flauta transversa. Entre sus intereses se encuentran también la docencia, la composición y la improvisación. Ha publicado en *Heterofonía*, *Redes*, *Una Theta* y *La Tempestad*.

terrazaswil@yahoo.com

Cómo citar el texto:

TERRAZAS, Wilfrido: "El glissando en la obra de Iannis Xenakis: una aproximación desde los textos del compositor" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007



Foto: Enrique Fuentes

DESLINDES EN EL TIEMPO*

ROBERTO GARCÍA BONILLA

* Este artículo forma parte del texto que se incluye en el Disco próximo a salir de Ignacio Baca Lobera (N.de E.)

Quando habla de música, el lenguaje cojea. Lo habitual es que se refugie en el pathos del simil [...] Resuelta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal.

George Steiner

¿Cómo es posible que haya quienes puedan vivir sin música?

Claudio Abbado

La música es un orden entre el hombre y el tiempo.

Igor Stravinski

I
Por qué escuchamos música; por qué seleccionamos ciertos géneros y no otros; qué es la música y cómo podemos definirla, más allá de frases, cuya transparencia nos hace dudar del arcoiris (“el arte de los sonidos; “el arte de las musas”), y confiar más en los círculos negros que representan la luna en los cuadros *naïf*. Aun así, es esperable una definición más asible, que vincule satisfactoriamente lo audible con el significado y los significantes: lo interpretable. Daríamos más alivio a nuestra curiosidad al saber que esa disciplina “que nos acompaña por gusto o en plena invasión, entre placemes, divertimentos, meditación y perdiciones- es menos abstracta que todas las edades medias; más ligera que esos mantos decimonónicos en los que nos hundan más y más en música como un elixir de las emociones bien nacidas, que se tornan insumisas en pubertades eternizadas. Y nos sentiríamos menos azozobrados con descripciones que en su racionalidad nos llevarán al estudio de la descripción y penetración del objeto sonoro.

La verdad es que no se describe la plenitud de la música, sino los innumerables retratos que de ella existen (“Música, el arte de combinar sonidos a partir de reglas, de la organización de duraciones con los elementos sonoros”). Estamos inmersos, sin haber empezado, en las tentativas; la aproximación, cuyos territorios nunca abandonamos por completo al concentrarnos en la música que la ambigüedad de los géneros define como música contemporánea de concierto. Con frecuencia se le añade algún adjetivo, teniendo, o no, merecimientos. La mirada ante todas las auroras del mundo. No hay horizonte con aliento de dignidad que tenga límites. La marcha se ha iniciado. Esta línea *dis-cursiva*, sin embargo está de-limitada por los márgenes de la inconciencia de quien escribe, de quien indaga en la lectura y de la decisión de quienes prefieren sacudir sus oídos antes que ordenar las ideas algún en hojas y monitores en blanco. Sigamos la marcha. ¿Quién sigue el peregrinaje?

II

Talea. “corte” en latín; se denomina así a una serie de patrones rítmicos de invención libre; el isoritmo es una combinación de taleas en la tesitura del tenor; en el medioevo se entendía como sinónimo de repeticiones, en la interpretación musical...

Talea reúne cinco piezas concebidas en los últimos quince años de producción de un compositor para quien la música es ante todo un oficio. Algunos de los rasgos reconocibles son: paciencia, tenacidad, asentamiento, e independencia. Las concesiones no son frecuentes desde *Taleas* (1992), obra central para situarnos en la visión perceptual y estructural de su autor, que conjuga sus aspiraciones de constructor de masas sonoras con las reminiscencias de tradiciones; instantes memorables de géneros el *rock* y reconocimiento de las vanguardias del siglo XX, sin olvidar voces antiguas contenidas en el ritmo pendular de los tiempos. Si se sintetiza con inmediatez “y algún tropiezo- podremos mencionar desde la Escuela de Viena al enriquecimiento interdisciplinario, pasando por el proceloso mar abierto, llamado música electrónica. La música de Ignacio Baca Lobera siempre está

regida por parámetros que ambicionan, idealmente, el control de los componentes en el proceso de la creación.

Con el abuso del parafraseo, la expresión *pienso luego creo*, signa al compositor que nos ocupa, aunque la verdad es que la duda siempre está suspendida en añorables masas sonoras cuyas texturas sonoras se expanden conformándose en moldes distintos. Su música se distingue por una ferrea tensión que “en su búsqueda de un orden no preestablecido- va de la expectación al sacudimiento, del abandono a la liberación, de la irritación al júbilo, de la docilidad a la violencia. Parte de esa tensión se asienta en la brevedad de pasajes que con sutileza controlada transforman su dinámica. Y la fuerza del silencio puede alcanzar la perturbación. El escucha avanzará en *crescendos* tímbricos y dinámicos escurridizos. Esas pausas más que atraer el reposo, conducen a la inestabilidad.

Lo impredecible se identifica con la obra de nuestro autor, quien tiene vínculos estrechos con la aleatoriedad, aunque siempre está delimitada por distintos parámetros rítmicos, tímbricos, polifónicos, (¿descansan en paz las vanguardias?).

El oyente siempre tendrá que estar alerta. El compositor evita las composiciones de la noche a la mañana y casi nunca nos deslumbra con efectismos convencionales. (La única excepción es *Tierra incognita*). La exuberancia sonora alcanza la plenitud y el goce, en el escucha, tras una concentrada identificación de vaivenes en la rítmica y las articulaciones instrumentales que ensamblan texturas tímbricas, temáticas, armónicas aisladas o en masa. Siempre en constante transformación. En conjunto, esas sonoridades en diversos planos crean al oyente sensaciones encontradas de arrobos e inmovilidad; avance, fragmentación y agrietamiento se oscurecen e iluminan mutuamente.

Con excepción de *Tierra incognita*, el resto de las obras incluidas en *Taleas* podría escucharse aleatoriamente (por ejemplo el lector, ahora, puede iniciar su audición en cualquier lugar de una obra, no necesariamente el principio); al proponer esta aventura “arbitraria- el escucha se sentirá inmerso en una música en permanente movimiento; siempre está por alcanzar un *climax* que puede derivar en el mutismo.

Hay obras como *Invenición No 4* cuya plasticidad sonora se despliega gracias a las playas de silencio que rodean toda la partitura. Alumbramiento y desintegración conviven y se confunden

como el crepúsculo en el instante en que la oscuridad abraza al amanecer y la tarde cede sus últimos destellos a la noche.

El silencio es nuestro testigo cuya elocuencia tanto incomoda y convulsiona al mundo actual, esperando en las novedades tecnológicas (como quien sigue esperando a Godot), atrapado en las miserias de la ruidosa ausencia de realizaciones. (Porque el silencio no es una naderia que existe para que la articulación de lo audible sea posible). Más que interrupciones de *parlamentos convencionales*, la música de Ignacio Baca Lobera es una marcha en el sosiego, con intermitentes sobresaltos que arrasan con la medida en la búsqueda de un equilibrio propio; es una reflexión que rechaza la verbalización (es cierto, estas aproximaciones son un entredicho).

Esta música sugiere un final sin comienzo; un inicio sin conclusiones; quiere evitar imperativos y grandilocuencias (del mismo modo que su autor rehuye a las promociones de escaparate). Esta música apunta hacia la concentricidad. Y ahí donde la aspereza tímbrica sea reiterante, el reposo o el climax estarán, en verdad, más próximos.

La representación visual de la ocurrencia sonora no es deseable, pero si el oyente lo requiere, habrá que incursionar en esferas ensanchadas o alargadas, que devendrán en masas. Y quien se lo proponga, *esculpirá* su propia versión sonora en cada obra, en cada audición, en cada fragmento indeterminado. Aclaración. Estas líneas no pretenden ser un *manual de instrucciones*. El redactor ahora sólo divaga a la intemperie como un aprendiz curioso, auxiliado por reiteradas audiciones de *Talea* en busca de instantes asibles y pretendidamente, ilustrables con palabras. El más elevado juicio sobre una obra reside en el interior de ella misma. Marginalmente, entonces, aparece la pregunta ¿quién es responsable de la consagración de una obra musical: el compositor, los intérpretes, el público, el mercado, las modas, o sencillamente la lógica y sus encuentros, a hurtadillas, con el azar?

La obra de Baca Lobera posee una originalidad que permitirá que algunas de sus partituras se integren a lo mejor de la música mexicana de concierto de la primera parte del siglo XXI. Las obras contenidas en *Taleas* dejan un amplio espectro de enfoques ante la materia sonora. Su autor –con mayor o menor énfasis– se arriesga a la reticencia de intérpretes y oyentes. Pero al superar las impresiones superficiales, algunos músicos y escuchas “cada uno desde su lugar– han encontrado el aliento imbricado en tejidos armónicas y tímbricos de las obras, en cuyos resquicios

se puede descubrir “habiendo superado los arrebatos de la violencia- una melancolía despoetizada de lamentos de héroes sin batallas. La verdad es que la música misma está por encima de todos las ocurrencias verbalizables que el lector encuentre. Los atrilistas al ensayar, ejecutar e interpretar alcanzan la precisión para explicar y delimitar la música. La mayor virtud de sus paramentos es que son impronunciables.

III

1.- *Invención No 4* (1997). (Tres familias: metales, maderas y pieles. El instrumentista selecciona los instrumentos precisos). Grabación en vivo en el Centro Nacional de la Artes (México) en un concierto de Red Fish Blue Fish. 1998. Percusionista, Iván Manzanilla, a quien está dedicada. [6' 24]

La invencion No 4 está escrita por modulación métrica. Se desacelera hasta alcanzar el silencio, que siempre está medido. Sucede lo mismo con la aceleración. Hay dos versiones con seis años de distancia. Ésta es una conversación con el silencio “no una conversación silenciosa- cuyos diálogos en monólogo van del susurró al estrépito, pero el silencio, dinámicamente controlado, diluye las exaltaciones aspirando a la contundencia de la tímbrica y los ritmos. El silencio incorporado a la música no como ausencia sino como flujo en movimiento. Esta versión logra que el oyente se mantenga expectante a lo que vendrá después del instante que escucha. La discreción del silencio se impone.

2.- *Tempi III* (2003). Flauta en Do con tres flautas pregrabadas y modificadas. Grabación realizada dentro del Festival de Morelia (México) 2004. Flautista, Wilfrido Terrazas a quien está dedicada. [7'37]

Tempi III es un resumen de todos los elementos flautísticos que el compositor ha utilizado en su obra; la concibió como la flauta y su “sombra”: un reflejo que se vuelve más importante que el sujeto original. Las respuestas se confunden con sus preguntas, creando diálogos simultáneos; la flauta despliega sus contrastantes timbres interpretados con enjundia explosiva. De movimientos

en vaivén a marchas en serpentinas con dilatados armónicos. El abigarramiento de las flautas compartiéndose “con articulaciones distintas entre sí- nos proyecta desesperadas lamentos. Mientras la riqueza tímbrica del instrumento se sucede, la tensión crece y la agitación nunca se diluye; llega al agotamiento y desaparece repentinamente con la música.

3.- *Taleas II* (1995-96). Oboe, clarinete en Bb, fagot, piano, percusión. Un instrumentista. Dotación, véase, *Invencción num. 4* y quinteto de cuerdas). Grabación realizada en Viena por el Ensamble Vienna On Line. 1998. [11'24]

Taleas II es una variación de *Taleas* (1992) para el mismo ensamble. La original *Taleas* parte de la idea de patrón y de superposición en texturas y combinaciones tímbricas; también se desarrolla el planteamiento de la espacialización. En *Taleas II*, el compositor sobrepuso un patrón métrico al material y comprimó el material musical.

Esta obra puede escucharse como un profuso ahondamiento en el sonido y sus texturas, timbres, desarrollos temáticos, transformándose sin cesar con una movilidad que proporcionan el ataque de los instrumentos y su dinámica. Esta es una indagación exhaustiva de posibilidades de articulación y manejo del *tempo* a partir de una compleja estructuración. La aspiración de sonoridades -siempre cambiantes- fructifican en una obra de aliento barrocammente imbricado; este retablo sonoro transcurre en la abstracción del sonido -llamemos puro- sin ningún moldé (armónico ni escalístico).

La dinámica es fundamental para aprehender la masa sonora. Los pasajes lentos cargan una tensión casi frenética. La concisión de ataques y articulaciones instrumentales crea una atmósfera expectante; pasamos de la lamentación a la agresividad; del extrañamiento a la rebeldía. La violencia del *climax* en sus mismos golpes culminatorios anuncia el fin: la extinción del sonido “uno solo- y la aparición del sosiego. La riqueza tímbrica y dinámica de *Taleas II* posee la virtud de mantener rasgos ocultos en sucesivas audiciones; el escucha descubrirá cada vez nuevos detalles, nuevas posibilidades de asumir la música no como modelo de convenciones y estilos apreciables, sino como una introspección a la ocurrencia elemental de la música “es decir del sonido- sin preludios históricos o anímicos; sin postludios explicativos. La emotividad contenida de esta obra arrastra el oído del escucha de principio a fin.

4.- Duo III. (2003) Guitarra (amplificación ad libitum) y un percusionista. Grabación realizada durante el estreno de la obra en el Foro Alameda (Cd. de México) en marzo de 2003. Intérpretes: Pablo Gómez (guitarra) y Claudia Oliveira (percusiones). [4' 19]

Duo III es variación de la segunda de las Tres Piezas para guitarra: material simple, articulado por repeticiones no exactas -en notación proporcional- y con la posibilidad de improvisar sobre el material.

Aquí sobresale la búsqueda de densidades tímbricas partiendo de la simplicidad. La guitarra se asimila como una percusión y funge como un péndulo que anuncia presencias que sutilmente se introducen y rondan entre preguntas y respuestas, y fraseos de solistas fugaces. Este un suspiro en el que se advierten aspiraciones, reposo y expiraciones.

5.- Tierra incognita. (1995-96) Orquesta a tres, dividida en dos grupos. Grabación realizada en Tokio por la New Japan Philharmonic.1997. [14' 57].

Tierra Incognita tiene una construcción espacial. La orquesta se divide en dos, con los percusionistas como solistas, que se dividen en cuatro. Hay una exploración, de manera más enfática, a la no recurrencia; es decir, no se repite ningún material. Antes de *Tierra incógnita*, en general, todos los materiales estaban contruidos con pocos elementos que se iban variando, esta vez no hay desarrollo por variación, la pieza avanza siempre a lugares diferentes.

Reminiscencias podría ser el subtítulo de esta pieza en la que predominan diálogos entre dinámicas opuestas, texturas tímbricas contrastantes y dosificadas (semejan nubes naturalistas en permanente conformación y disolución), secuencias rítmicas reiterantes, *sforzatos* suavizados que se superponen en diversos planos para luego fusionarse en *tutti* orquestal con un climax cuya intensidad se atenúa y el final suspendido antes de su terminación natural. Esta obra da señales de atmósferas que marcaron al naciente compositor y sintetiza sus predilecciones. Una masa tímbrica en oleajes de diversa intensidad, apunta a un éxtasis que se diluye el desarrollo de simetría de los elementos. La orquesta logra momentos de brillantez y lucimiento de todas las secciones. La añoranza por ciertas formas, épocas y autores es inocultable.

IV

Alba, agotamiento, atisbo, ausencia, balbuceo, contemplación, cima, clamor, crepitación, delirio, desgarradura, efervescencia, equilibrio, estrépito, expectación, extinción, extravío, firmamento **flujo**, frotación, graznido, fin, habla, iluminación, imagen, irrupción, **llama**, juego, laberinto, lucha, mansedumbre, nacimiento, ocaso, **parto**, **par**-ti-tu-ra, péndulo, **polvo**, pulsión, quebranto, renuncia, silencio, transfiguración, travesía, umbral, vacío, **viento**, vértigo..., x, y, z.

V

¿Qué oye cuándo no puede escuchar, con claridad, nada?

¿Qué oye ahora; qué escucha mientras su vista reconoce esta interrogación?

¿Qué es lo que más disfruta y deplora del silencio y, también, del ruido?

¿Qué hace cuando advierte que sólo está oyendo el paso del silencio?

¿Qué escucha cuando supone oírlo todo?

ROBERTO GARCÍA BONILLA. Estudió música en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, la licenciatura en Letras Hispánicas y la maestría en Literatura Mexicana por la misma Universidad. Ha sido reseñista musical y literario en los diarios más importantes de la ciudad de México. Como investigador ha colaborado en la Unidad de Publicación Educativa (SEP), la Coordinación de Literatura de la UNAM de Difusión Cultural de la UNAM y la Dirección General de Publicaciones del Conaculta, ha publicado diversos libros entre los que destacan una antología sobre Mariana Frenk-Westheim y Visiones sonoras (Siglo XXI editores y Conaculta).

rgabo@yahoo.com

Cómo citar el texto:

GARCÍA BONILLA, Roberto: "Deslindes en el tiempo" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007

MÚSICAS PARA UNA COMEDIA DE CERVANTES¹

Eduardo Contreras Soto

Como parte de sus actividades académicas, y dentro de los festejos conmemorativos del cuarto centenario de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México –UAEM– produjo el montaje de la comedia *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Yo propuse esta obra y dirigí este montaje en la ciudad de Toluca, México, en un proceso que se inició el 4 de septiembre de 2004, llegó tras de 61 ensayos al estreno el 20 de mayo de 2005 y culminó con una temporada de 53 funciones, hasta el 24 de noviembre del mismo año, incluidas dos funciones especiales, una de ellas en la ciudad de Querétaro. Las funciones de temporada regular se dieron en el Museo-Taller Luis Nishizawa y en el Centro Cultural Universitario Casa de las Diligencias. En el primer espacio de los citados, un hermoso caserón cuyo origen se remonta al siglo XVIII, se ocupó para la representación su patio principal; en el segundo espacio, un sólido edificio del siglo XIX, las funciones se dieron en uno de sus salones más amplios.

Dentro del concepto general de montaje que yo propuse para el texto de Cervantes, ya tenía yo considerada de manera muy especial la presencia de la música. Este concepto incluía el dar vida actual a las tres canciones que el autor incluyó en su comedia, así como a un baile que hacen unas gitanas ante los reyes. Aquí no me referiré a todo el proceso de montaje de la comedia, sino de manera específica al trabajo de integración de la música en dicho montaje, gracias al cual se cantaron las tres canciones y se ejecutó música instrumental para el baile de las gitanas, todo en escena y a cargo de los mismos actores de la compañía, a pesar de que ninguno de ellos tenía una formación musical especializada ni toma por afición principal a la música. Como también es mi caso, es decir yo no tengo formación musical ni soy músico profesional, recurrí para esta parte del trabajo del montaje a la colaboración de colegas del gremio: el pianista y organista Juan Carlos Guerrero, quien fungió como director musical del montaje, y el guitarrista José Félix Pérez Garduño, quien asesoró todo el trabajo relacionado con su instrumento. Sin embargo, debo señalar que yo asumo la responsabilidad última por los resultados musicales que los espectadores presenciaron, puesto que yo hice la principal selección de materiales y solicité las cargas de trabajo respectivas en plazos definidos. Ahora bien, hay que explicar en qué consistió esa selección de materiales, a qué criterios obedeció y cómo se trabajó para ponerla a funcionar en el montaje.

Los criterios para la música y el proceso del montaje

Como director, yo partí de varios hechos definidos. Primero, que montaríamos el texto íntegro de la comedia de Cervantes, sus 3180 versos sin cortes ni adaptaciones; lo único que se hizo fue trasladar una escena de lugar, adelantándola del inicio de la jornada tercera a la mitad de la segunda, por razones de lógica dramática que casi todos los cervantistas han justificado para efectos escénicos.² Lo segundo es que, como ya ha quedado advertido, debíamos trabajar con actores sin experiencia musical, por lo cual toda propuesta que se hiciera en este rubro debía resolverse con sencillez y sin añadir complicaciones insalvables para los actores. Tercero, que los mismos actores iban a producir en escena no sólo la música, sino los muy diversos efectos sonoros que se requirieron en el montaje; por ende, se trabajó con un buen surtido de instrumentos de percusión, los cuales funcionaron tanto para la creación de ambientes y efectos como para el apoyo a la realización de la música. Hoy en

día se emplean algunos términos de moda para designar este trabajo que siempre ha existido en el teatro, tales como “escenografía sonora” o “escenofonía”; yo prefiero evitar estas modas, y me seguiré refiriendo a esta labor con las palabras habituales del lenguaje coloquial del teatro.

Hay un cuarto hecho, que para mí es de importancia fundamental en este trabajo. Yo tenía un gran interés en que, por medio de la música del montaje, los actores y el público pudieran hacer asociaciones claras entre la época original de Cervantes y nuestra cultura presente, la cual ha mestizado tantos rasgos de origen hispánico en su identidad actual. Tenemos una herencia del Siglo de Oro mucho mayor de lo que solemos reconocer, aunque los jóvenes de ahora la desconozcan o se empeñen en negarla; una manera de fomentar la reflexión sobre el tema es haciendo evidente esta herencia, y cada vez más estudiosos nos van demostrando cuánto de los versos y de la música hispánica de los siglos XVI, XVII y XVIII no son antiguallas ni ociosidades de eruditos para nuestro presente, sino material vivo que se sigue reelaborando en nuestros ámbitos populares regionales. Si yo lograba acercar los versos de Cervantes con los géneros musicales novohispanos y mexicanos sin que se forzaran las formas ni los estilos de época, estaría alcanzando mi objetivo principal dentro del aspecto musical del montaje.

Una vez expuestos estos cuatro hechos que definían de entrada los criterios para nuestro trabajo, narraré de manera breve el proceso de montaje musical dentro del montaje general de la comedia. En diciembre de 2004, a tres meses de iniciadas las sesiones de mesa para el montaje de la comedia, entré en comunicación con Juan Carlos Guerrero, y el 8 de enero de 2005 formalizamos la colaboración. En ese momento, le indiqué que yo ya tenía elegidas las melodías de tres villancicos para adaptarlas a los versos de Cervantes, así como la música que se usaría en el baile de las gitanas; ya volveré con estos materiales, para revisarlos y estudiarlos de manera detallada. En este primer encuentro con Guerrero, le dejé grabaciones de toda esta música, provenientes de discos disponibles en el mercado, de intérpretes reconocidos.

Una semana después, Guerrero acudió a un ensayo de nuestra compañía, y allí conoció a los ocho actores y cuatro actrices que la integraban. Hizo vocalizar a todos, para identificar sus respectivos registros; examinó las aptitudes de quienes podían ejecutar algún instrumento, o de quienes podían aprender a tocar algo sencillo si lo practicaban durante los ensayos. Aquí debe precisarse que la

Licenciatura en Arte Dramático o Artes Teatrales de la UAEM incluye, dentro de las asignaturas de su programa de estudios, cursos para el manejo de la voz cantada, de tal manera que los actores llegaban a estas sesiones con nociones básicas de lo que se les iba a requerir. Del trabajo de este ensayo del 15 de enero, surgió una propuesta casi definida de quiénes cantarían partes solistas y quiénes ejecutarían cuáles instrumentos: además del trabajo base de las percusiones, se definió que los arreglos fueran para dos guitarras, una mandolina y una flauta de pico soprano. En esta misma sesión, le entregué a Guerrero partituras de los tres villancicos elegidos para las canciones de la comedia: *Amor con fortuna* de Juan del Encina (1468-1529), *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes (ca. 1570-1629) y *Fa-lan-la-lera*, anónima del *Cancionero de Uppsala* o *Cancionero del Duc de Calabria*, del siglo XVI.

El trabajo de la música para el baile de las gitanas comenzó dos semanas después, cuando Juan Carlos Guerrero fue presentado con la coreógrafa del montaje, Adriana Gamiño, para que ambos se pusieran de acuerdo en cuanto a la cantidad y proporción del uso de esta música en particular. En el ensayo del 29 de enero, cuando este encuentro se llevó a cabo, se definió el uso de una combinación del *Fandango* del siglo XVIII, en la versión de Santiago de Murcia presente en el *Códice Saldívar 4*, con unas variaciones sobre el son jarocho tradicional *El Fandanguito*. En el caso de esta música, no se partió de partituras escritas para el arreglo final del montaje, sino de una grabación a la que me referiré más adelante con detalle, y del conocimiento de los sones modernos que todos podemos escuchar. También en este ensayo, Guerrero tenía ya definido cuál melodía de los villancicos elegidos se usaría para cuál canción de la comedia.

A partir de este ensayo, podemos considerar que corrió el tiempo de montaje de la música, con tareas asignadas específicamente a los actores que habrían de ejecutar instrumentos y cantar partes solistas, y con las actrices practicando su escena de baile con la música de la grabación citada. En el mes de febrero se adquirieron instrumentos nuevos para el trabajo, incluida una flauta de madera, para no usar un instrumento de pasta o plástico de muy baja calidad, como suelen ser las flautas que se usan para las clases de primaria o secundaria.

La coreografía quedó montada entre el 22 de enero y el 19 de febrero. Entre el 5 de abril y el 7 de mayo

se montaron las canciones ya como parte del montaje general de la comedia. La música para el baile de las gitanas tardó un poco más, pues apenas el 23 de abril se empezó a acoplar con la coreografía ya montada y, en un principio, este acoplamiento no se estaba logrando con entera satisfacción; de hecho, Guerrero invitó en ese mismo mes de abril a José Félix Pérez Garduño, al hacerse consciente de que su experiencia como tecladista le estaba complicando obtener un resultado rápido y eficiente con los actores instrumentistas. Al trabajarse con guitarras como la base de los arreglos y ser éste el instrumento de Pérez Garduño, su propio trabajo con los actores permitió un avance mayor, si bien ya un poco tardío: el *Fandango-Fandanguito* aún no estaba a un nivel satisfactorio cuando se llegó al estreno del montaje, el 20 de mayo; se tuvo que ir puliendo y perfeccionando ya sobre las funciones, aunque ya para el final de la temporada se había logrado el acoplamiento deseado.

Para recapitular: el trabajo de arreglos y adaptaciones musicales se realizó entre febrero y marzo de 2005; el acoplamiento de las canciones y el baile con el montaje se efectuó entre abril y mayo, hasta el estreno mismo de la obra. Una vez narrado el proceso de trabajo, se puede examinar con detalle en qué consistieron las músicas elegidas para el montaje de nuestra comedia, y cuál fue el trabajo realizado para integrar esta música de manera orgánica en el discurso de tal montaje.

El trabajo con las canciones

Como ya quedó enunciado, los villancicos de cuya música partimos para obtener nuestras canciones cervantinas fueron *Amor con fortuna* de Juan del Encina, *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes y la anónima *Fa-lan-la-lera*, del siglo XVI. La adaptación para el montaje se hizo sobre la partitura; las letras originales fueron sustituidas por las que hicimos corresponder de la comedia, puesto que el texto siempre fue el que mandó. Ya que los tres villancicos elegidos son polifónicos, para nuestra adaptación se tomó en cada caso sólo la voz superior como línea melódica, cantada al unísono por los actores; las voces restantes se usaron para el desarrollo armónico del acompañamiento.

La primera razón para tomar canciones ya existentes como base para nuestro trabajo ya fue expuesta líneas arriba, al referirnos al deseo de ligar la percepción del espectador moderno con el legado cultural del que es heredero, en este caso con música prácticamente contemporánea de nuestra comedia. La segunda razón la motivó el propio Cervantes: él no dejó indicación alguna de qué

música emplear para sus canciones, a diferencia de otros textos suyos, dramáticos y narrativos, donde hace referencias muy claras y explícitas a tonadas, romances o bailes que se escuchan en sus escenas o que recuerdan o mencionan sus personajes. No debe olvidarse que *Pedro de Urdemalas*, como las otras siete obras largas y los ocho entremeses con los que fue publicada en 1615, no se estrenó en vida de su autor –recuérdese lo que dice el título de esa primera edición: “nunca antes representados”–; por mucho que Cervantes hubiera tenido alguna idea de qué música usar en ella, nunca sabremos si se habría usado, e incluso si la compañía que la representara habría adaptado melodías ya existentes, como se hacía en la época, aun con tonadas notoriamente populares. Me permito suponer esto porque cada uno de los villancicos de la comedia tiene diferente estructura métrica y de versificación, pero se trata de esquemas ya conocidos, y vistos en otras canciones sueltas o pertenecientes a otras obras teatrales, no formas originales de Cervantes. Este hecho de apoyarse en formas métricas preexistentes nos ayudó mucho para la adaptación de los textos de las canciones de la comedia en los villancicos por nosotros escogidos para el montaje, como se irá explicando.

Las canciones de *Pedro de Urdemalas* están en sus jornadas primera y tercera; Cervantes equilibró la presencia musical haciendo que el baile de las gitanas ocurriera al final de la segunda jornada, con lo cual cada jornada tiene su momento musical. A partir de aquí, denominaré las tres canciones por su primer verso, ya con el texto de Cervantes. La melodía de *Amor con fortuna* se usó para la primera canción que aparece en la comedia, *Niña, la que esperas...*, de los versos 958-998; la melodía de *Salté de los cielos*, para la segunda canción, *A la puerta puestos...*, versos 1029-1052; *Fa-lan-la-lera* dio la melodía de base para *Bailan las gitanas...*, versos 2980-2995. Si bien las tres canciones pueden considerarse villancicos, y pretenden, desde luego, recrear un sabor de tonada popular, sus esquemas métricos son diferentes: *Niña, la que esperas* tiene esquema de estribillo con coplas sueltas, mientras que *A la puerta puestos* y *Bailan las gitanas* obedece más al esquema clásico del villancico, con sus coplas rematadas con la vuelta a los versos finales de sus estribillos. Por ende, cada canción requirió un trabajo específico de arreglo y adaptación, del cual me ocuparé a continuación.

Empecemos por *Niña, la que esperas*. Éste es su texto:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Noche de San Juan,
el gran Precursor,
que tuvo la mano
más que de reloj,
pues su dedo santo
tan bien señaló,
que nos mostró el día
que no anocheció;
muéstratenos clara,
sea en ti el albor
tal, que perlas llueva
sobre cada flor;
y en tanto que esperas
a que salga el sol,
dirás a mi niña
en suave son:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Dirás a Benita
que Pascual, pastor,
guarda los cuidados
de tu corazón;
y que de Clemencia
el que es ya señor,
es su humilde esclavo,
con justa razón;
y a la que desmaya
en su pretensión,
tenla de tu mano,
no la olvides, non,
y dile callando,
o en erguida voz,
de modo que oiga
la imaginación:

*Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierde que viene
tu polido amor.*

Como ya se dijo, su esquema consiste de un estribillo en forma de cuarteta más dos coplas, todo en romancillo hexasílabo en ó aguda. Las coplas son sueltas, es decir, sus versos son siempre distintos de los del estribillo y nunca rematan con vueltas a éste. Si bien existen canciones de este esquema en el Siglo de Oro, no son las que predominan en las evocaciones de sabor popular del teatro, así que preferimos ajustarle a esta letra la música de *Amor con fortuna*, a sabiendas de que la pieza de Juan del Encina sí tiene el esquema de villancico clásico.³

De hecho, hubo varias adaptaciones para la pieza. Vayamos al esquema de la música: se trata de una canción de forma AB, donde A corresponde a todo el estribillo e incluye los versos finales de cada copla y su vuelta, es decir el último verso del estribillo con que rematan todas las coplas; B es la copla propiamente dicha, antes de la vuelta. Como el estribillo de *Amor con fortuna* es de tres versos, y el de *Niña, la que esperas* es de cuatro, se repitió la frase musical correspondiente al tercer verso del estribillo original; aquí fue necesario forzar un poco la acentuación, pues el tiempo fuerte de la frase musical no coincide con el acento de la palabra “polido”, y la hace sonar como esdrújula; por tal motivo, se indicó a quienes cantaron esta canción que suavizaran el acento musical en este pasaje. La copla propiamente dicha, en Cervantes, es muy larga, de dieciséis versos, a diferencia de las originales de Juan del Encina, de ocho más dos en la vuelta. Al usar sólo la música de B, repetida para toda la copla de Cervantes, nos pareció monótona, por lo cual Juan Carlos Guerrero compuso un segundo material, una muy leve variación de B basada en la voz del contralto en el original de Juan del Encina; así se podía jugar un poco sobre la música de la copla. Al ser ésta la primera canción que aparece en la comedia, se decidió que la flauta comenzara por presentar la melodía, con el objeto de ayudar a los actores a preparar su oído para empezar su canto afinados.

De esta manera, quedó concluida la adaptación y el arreglo. El esquema de todo lo expuesto, sintetizado, queda de la siguiente forma:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
<i>Amor con fortuna me muestra enemiga. No sé qué me diga.</i>	A El cuarto verso en Cervantes se canta con la misma melodía que el tercero en el original de Encina: cc. 6-7 con nota final del 5 en el soprano.	<i>Niña, la que esperas en reja o balcón, advierte que viene tu polido amor.</i>
No sé lo que quiero, pues busqué mi daño. Yo mesmo m'engaño, me meto do muero	B	Noche de San Juan, el gran Precursor, que tuvo la mano más que de reloj,
	Material original de Juan Carlos Guerrero basado en B	pues su dedo santo tan bien señaló, que nos mostró el día que no anocheció;
No sé lo que quiero, pues busqué mi daño. Yo mesmo m'engaño, me meto do muero	B repeticón	muéstratenos clara, sea en ti el albor tal, que perlas llueva sobre cada flor;
	Material original de Juan Carlos Guerrero basado en B; repeticón	y en tanto que esperas a que salga el sol, dirás a mi niña en suave son:

y, muerto, no espero salir de fatiga. <i>No sé qué me diga.</i>	A El cuarto verso en Cervantes se canta con la misma melodía que el tercero en el original de Encina: cc. 6-7 con nota final del 5 en el soprano.	<i>Niña, la que esperas en reja o balcón, advierte que viene tu polido amor.</i>
---	--	--

Vayamos ahora con *A la puerta puestos...* Éste es su texto:

A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores.

El fresno escabroso
y robusta encina,
puestos a la puerta
do vive mi vida,
verán que se vuelven,
si acaso los mira,
en matas sabeas
de sacros olores,
y espinas y zarzas
se vuelven flores;

do pone la vista
o la tierna planta,
la yerba marchita
verde se levanta;
los campos alegra,
regocija al alma,
enamora a siervos,
rinde a señores,
y espinas y zarzas
se vuelven flores.

Ésta fue la canción que menos trabajo de adaptación requirió, pues su esquema literario puede hacerse corresponder por completo con el esquema de *Salté de los cielos* de Gaspar Fernandes, como se expondrá a continuación. Fue un gran gusto para todos los que participamos en este montaje el poder incorporarle música de un compositor que, además de excelente creador, era de cultura novohispana: si bien había nacido en Portugal, hizo la mayor parte de su carrera musical en Guatemala y Puebla; por añadidura, estaba activo en vida de Cervantes; de hecho, fue estricto contemporáneo de Lope de Vega y usó textos de este último en varios de sus villancicos.

Fue otra manera de enlazar nuestra comedia con su tradición de este lado del continente.⁴ Vale la pena transcribir completo el texto original del villancico de Fernandes:

*Salté de los cielos
al puerto de penas,
a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Estando en el mar
de mi eterna esencia,
por ganar del alma
mi querida prenda
bajé enamorado;
por probar de veras
las fuerzas de amor
dejé mis estrellas;
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Quedéme en dos puertos
de suma belleza,
que fuera el de cáliz
y de hostia bella;
llenélos de pan
y de vino que alegra;
y estando en los puertos
sonó la trompeta,
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Fui⁵ al mar por el cielo,
vine a dar en tierra,
en hostia y en cáliz;
di con la tormenta,
puertos de bondad
y del cielo puerta;
llenélos de pan
que al alma sustenta;
*a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Es posible que este texto no haya sido escrito por Fernandes: existen unos versos que guardan estrecha relación con este villancico, con la diferencia de que, si el texto de nuestro portugués poblano habla a lo divino, los otros versos lo hacen a lo humano. Sabemos que *Salté de los cielos* fue compuesto en 1610;⁶ el texto a lo humano, *Llegamos a puerto*, lo conocemos por su publicación en *Primavera y flor de los mejores romances que han salido aora nuevamente en esta Corte, recogidos de varios Poetas por el licenciado Pedro Arias Pérez*, impreso en Madrid en 1621. Esto no quiere decir necesariamente que este segundo texto sea de esta fecha ni que ésta sea su primera publicación, pero es la fuente de que disponemos.⁷ Se trata del siguiente texto:

*Llegamos a puerto,
salté la galera,
a leva tocaron,
quedéme en tierra.*

Si galeras fueron
de donde escapé,
en otras me hallé
que el alma rindieron.
Del alma nacieron
las desdichas mías,
que locas porfías
al mar me entregan.
*A leva tocaron,
[quedéme en tierra.]*

De guerras cansado,
la paz escogí,
y en sus ojos vi
a amor disfrazado.
Tal guerra me han dado,
que para librarme
dejé de embarcarme
en las galeras.
*A leva [tocaron,
quedéme en tierra.]*

Lo que importa señalar aquí es, aparte de la afinidad textual entre ambas versiones del villancico, la afinidad de éstas dos con el de la comedia cervantina, *A la puerta puestos*. Veamos primero el esquema sintetizado, en este caso, para pasar a explicarlo después:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
Salté de los cielos al puerto de penas,	A1	<i>A la puerta puestos de mis amores,</i>
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	<i>espinas y zarzas se vuelven flores.</i>
<i>Salté de los cielos, salté, salté de los cielos al puerto de penas, al puerto de penas,</i>	A3	<i>A la puerta puestos, a la, a la puerta puestos de mis amores, de mis amores,</i>
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	<i>espinas y zarzas se vuelven flores.</i>
Estando en el mar de mi eterna esencia, por ganar del alma mi querida prenda bajé enamorado; por probar de veras las fuerzas de amor dejé mis estrellas;	B	El fresno escabroso y robusta encina, puestos a la puerta do vive mi vida, verán que se vuelven, si acaso los mira, en matas sabeas de sacros olores,
<i>a leva tocaron, quedéme en tierra.</i>	A2	y espinas y zarzas se vuelven flores;

Como puede verse, tenemos el clásico esquema de estribillo con vuelta; el estribillo tiene forma de seguidillas, como se siguen usando en España, pero como también aparecen en varios sones jarochos, entre ellos nada menos que *La Bamba*; las coplas son hexasílabas, en rimas asonantes hasta los dos últimos versos previos a la vuelta, el segundo de los cuales rima consonante con el segundo verso de la vuelta. En términos musicales, podemos reconocer en el estribillo tres materiales

musicales de distintas características, a los cuales denominaré como tres partes de A, mientras la copla tiene su propio material bien definido antes de la vuelta, y a este material coplero lo llamaré B. La música usa A1 como exposición inicial, y A2 a manera de respuesta y también como vuelta para cerrar las coplas; A3 es un desarrollo sobre A1. Como es manifiesto, no costó ningún trabajo colocar los textos de Cervantes en los mismos lugares que les correspondían por su afinidad de forma literaria con los textos usados por Fernandes; aunque en éste la copla está en romancillo rimado en *é-a*, y en *Llegamos a puerto* la copla tiene rimas consonantes dispuestas en un esquema *abbaacc*, y el último verso previo a la vuelta rima en asonante con el último verso de la vuelta, estos dos textos y el de Cervantes tienen el mismo número de versos hexasílabos en sus coplas. Lo que sí resultó necesario para la ejecución en escena fue hacer cambios en la velocidad, pues el villancico se cantó más lento que como lo acostumbran cantar los músicos actuales, y de tono, pues la voz superior en el original es de registro muy agudo, difícil de cubrir por nuestros actores; por ende, Guerrero bajó el tono original del villancico una quinta justa, dejándolo como una pieza que los actores cantaron en La menor.

Por último, expliquemos lo que se hizo con *Bailan las gitanas...* Éste es su texto:

*Bailan las gitanas;
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender.*

Por Pascua de Reyes
hicieron al rey
un baile gitano
Belica e Inés;
turbada Belica,
cayó junto al rey,
y el rey la levanta
de puro cortés;
mas como es Belilla
de tan linda tez,
la reina, celosa,
mándalas prender.

Como ya se ha dicho, también se trata de un esquema de villancico clásico, en este caso con un estribillo en forma de cuarteta más una sola copla, todo en romancillo hexasílabo en é aguda. La copla, como en *Niña, la que esperas*, es larga, de diez versos, si consideramos que la vuelta ocupa los dos últimos versos, aunque con alguna leve diferencia el penúltimo respecto de su primera exposición en el estribillo.

Al no encontrar alguna melodía que pudiera ajustarse con exactitud al texto de Cervantes, optamos por el procedimiento inverso al de *Niña, la que esperas*. Si ya habíamos convertido una melodía de estribillo con vuelta en una de estribillo con coplas sueltas, ahora *Fa-lan-la-lera* imponía su esquema de estribillo con coplas sueltas a un texto que originalmente tenía vuelta al estribillo.⁸ Introdujimos este último al villancico de Cervantes, cambiando sólo el verso final, y luego redistribuimos el material original de estribillo y copla para convertirlo en dos coplas sueltas, tal como lo muestra en detalle el esquema:

TEXTO DE LA CANCIÓN ORIGINAL	PARTES MUSICALES EN QUE SE ORGANIZA LA CANCIÓN	TEXTO DE CERVANTES
<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán de la guardarríera.</i>	A El texto se apega a la forma como lo canta la voz de soprano en el original.	<i>[Falalalán, falán, falalalera, falalalán,] mándalas prender.</i>
Quando yo me vengo de guardar ganado todos me lo dizen "Pedro, el desposado": ja la hé!, sí soy, con la hija de nostramo, qu'esta sortijuela ella me la diera, ella me la diera.	B En una primera vuelta, el estribillo de Cervantes se usa como parte de una estrofa, y se parte su estrofa original para distribuirla en dos que se ajusten a la duración de la melodía de Fa-la-la-lan-le-ra.	<i>Bailan las gitanas; míralas el rey; la reina, con celos, mándalas prender.</i> Por Pascua de Reyes hicieron al rey un baile gitano Belica e Inés, Belica e Inés;
<i>Falalalán, falán, falalalera, falalalán de la guardarríera.</i>	A El texto se apega a la forma como lo canta la voz de soprano en el original.	<i>[Falalalán, falán, falalalera, falalalán,] mándalas prender.</i>

<p>Allá [a]rriba, [a]rriba, en Vall de Roncales, tengo yo mi esca y mis pedernales y mi çurroncito de ciervos cervales; hago yo mi lumbre, siéntome doquiera, siéntome doquiera.</p>	<p>B En una segunda vuelta, se usa el resto de la estrofa partida de Cervantes, con lo cual se completa una segunda estrofa que se ajuste a la duración de la melodía de <i>Fa-la-la- lan-le-ra.</i></p>	<p>Turbada Belica, cayó junto al rey, y el rey la levanta de puro cortés; mas como es Belilla de tan linda tez, la reina, celosa, <i>mándalas prender, mándalas prender.</i></p>
--	---	--

Una vez resueltos los problemas de forma y estructura literarios y musicales de las canciones, Guerrero y Pérez Garduño realizaron las armonizaciones y los arreglos pertinentes. El trabajo de acompañamiento básico se le asignó a las dos guitarras, mientras que la flauta duplicó las melodías principales en *Niña, la que esperas* y *Bailan las gitanas*, y en *A la puerta puestos* ejecutó la segunda voz de la partitura original; en esta última, se le asignaron los ornamentos a la mandolina. Todos los actores que no estaban en escena en los momentos de las canciones tocaron alguna percusión; de manera muy señalada, las dos actrices que hacían las gitanas –las cuales no estaban en escena en ninguna canción– acompañaron con sendos panderos, y su marca rítmica fue siempre la principal, guiando a los otros actores que también percutían.

El trabajo con el baile de las gitanas

Si adaptar melodías ya existentes a los textos de Cervantes fue una labor compleja pero se pudo resolver, hacer bailar a las gitanas en sincronía con una música determinada fue un trabajo de carácter muy distinto, en el cual no había texto que adaptar, sino un sentido del ritmo propuesto por la coreografía. Las instrucciones de Cervantes sobre el baile que él imaginaba se dan en dos acotaciones y en los gritos de aliento y motivación que dos personajes, Pedro de Urdemalas y Maldonado, les dan a las muchachas gitanas. En todos estos textos hay alguna información musical y coreográfica, si bien no muy precisa ni determinante en cuanto a melodías, ritmos o duración de

este acto. La primera de las dos acotaciones citadas reza así:

Entran los músicos, vestidos a lo gitano; Inés y Belica y otros dos muchachos, de gitanos, y en vistir [sic] a todas, principalmente a Belica, se ha de echar el resto; entra asimismo Pedro, de gitano, y Maldonado; han de traer ensayadas dos mudanzas y su tamboril. (Entre los vv. 2215-2216 de nuestra versión, 1970-1971 de las ediciones.)

Y entre los versos 2235 y 2236 –1990-1991 de las ediciones–, sólo se indica un escueto “*Bailan*”. Por lo menos, Cervantes pedía dos mudanzas, es decir un cambio de un paso de baile a otro en la representación; fuera de unas indicaciones de Pedro y de Maldonado sobre un “voladillo” y un cruzado “largo y tendido”, no hay más acerca de la coreografía. Cervantes, con toda probabilidad, imaginaba un baile festivo, pues era de recreación en los días de San Juan; elegante, pues era para los reyes, y de virtuosismo, pues a lo largo de la comedia se hace énfasis en la gran habilidad dancística de las dos protagonistas gitanas, Belica e Inés. Este baile podría haber durado lo que el público marcara con su interés, su atención y su deseo de continuar la trama, sobre todo porque un hecho que sí indica con claridad el dramaturgo es que la danza no debía concluir con su final natural, sino con la caída de Belica ante el Rey, es decir que debía introducirse un elemento de sorpresa en el acto, dejando la sensación en el espectador de que la danza podría haber durado un poco más si no hubiera caído Belica. Para obtener, pues, nuestra propuesta musical y coreográfica de este baile de las gitanas, teníamos que considerar todo lo expuesto.

Una solución fácil, que de inmediato se vendría a la mente, sería montar este baile gitano como si fuera flamenco, es decir el baile auténtico de los gitanos españoles de la actualidad. Sin embargo, esto implicaría una licencia histórica, pues las características del flamenco tales como las conocemos y como se ejecutan hoy en día parecen provenir de finales del siglo XVIII, es decir mucho después de Cervantes, y no es posible establecer con fundamentos serios qué y como bailaban realmente los gitanos españoles en la primera mitad del siglo XVII. Es verdad que contamos con la novela ejemplar del propio Cervantes, *La gitanilla*, en la cual se reproduce casi idéntica la historia de Belica, encarnada en el personaje de Preciosa, y en esta novela tenemos alguna información más detallada sobre lo que podría haber bailado y cantado una gitana de la época: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas”,⁹ danza esta última, por cierto, de origen

americano. Por añadidura, en el entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*, al final aparecen unos gitanos que también se ponen a bailar, al son de una melodía que también cita Preciosa en *La gitanilla: Pisaré yo el polvico*. Sin embargo, no nos interesaba una reconstrucción arqueológica que, de cualquier manera, no estábamos haciendo en el conjunto del montaje de la comedia. Así pues, ya que de cualquier manera tendríamos que tomarnos licencias históricas y estéticas, aquí optamos por acercar también el mundo de Cervantes a nuestra herencia cultural áurea: si el flamenco moderno es un producto tardío respecto del siglo XVII, también lo es el fandango, y también su herencia unida a la de los canarios en el sistema rítmico y armónico de los sones tradicionales mexicanos, un sistema que ya se estaba consolidando en la primera mitad del siglo XVIII, como lo prueban varios materiales musicales del periodo, y sobre todo, los libros de guitarra de Santiago de Murcia.

El estudio exhaustivo que, en los años recientes, se ha realizado con la música cifrada para guitarra que se conserva en los dos libros de Murcia, y muy especialmente en el llamado *Códice Saldívar 4*, ha permitido mostrar cómo este material sonoro enlaza de una manera más que evidente y muy hermosa las formas musicales barrocas para baile o melodía profanas con la tradición de los sones no sólo mexicanos, pero incluso de todo el ámbito popular iberoamericano. La edición de estas tablaturas por Craig Russell ha aportado información muy valiosa y ha permitido confrontar el pasado con el presente, haciendo factible el diálogo musical sin forzar el discurso sonoro de cada periodo.¹⁰ Además de Russell, autores como Antonio García de León, Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero han expuesto opiniones comunes en torno de esta relación, y el resultado de estas ideas ha empezado a plasmarse en la experiencia musical viva, tanto en conciertos recientes como en grabaciones.¹¹ Tal vez la pionera en ofrecer el experimento en un disco haya sido Isabel Villey, cuando grabó en 1997 piezas de Murcia con la colaboración del jaranero Enrique Barona. Entre otros registros que sugieren este vínculo del pasado con el presente, merece especial mención el que hizo el guitarrista noruego Rolf Lislevand a la cabeza de su Ensemble Kapsberger. Pero la grabación que ha aportado un sonido más integrado entre los antecedentes barrocos y la actualidad jarocho es, sin duda, el disco *Laberinto en la guitarra* del Ensemble Continuo, publicada en 2004. No es gratuito que en este disco, el citado Ensemble Continuo esté integrado por guitarristas especializados en el repertorio barroco, como Eloy Cruz o Lee Santana, junto con el ya experimentado Enrique Barona

o Leopoldo Novoa en el lado jaranero: la unión de músicos hartos competentes para cada uno de los géneros y estilos ha permitido una fusión afortunada entre las tablaturas de Murcia y los sonos vivos del presente.

De esta muy afortunada grabación decidimos tomar la combinación entre el *Fandango* recopilado por Murcia –tal vez el más antiguo ejemplo documentado de esta melodía– con el son jarocho moderno *El Fandanguito*. Era más que evidente que no íbamos a hacer una reproducción fiel de la música grabada para nuestro montaje teatral: hay un abismo de experiencia entre estos ejecutantes virtuosos del Ensamble Continuo y nuestros actores; sin embargo, es también obvio que no pretendíamos dar un concierto especializado, y que el uso de esta combinación musical debía tener, primeramente, la función de proporcionar patrones rítmicos para nuestros fines coreográficos y escénicos. Con esta idea en mente, Juan Carlos Guerrero y Félix Pérez Garduño adaptaron la música grabada en *Laberinto en la guitarra*, reduciendo su material a acordes muy sencillos de acompañamiento, con adornos elementales en la mandolina para el *Fandango* barroco y con puros rasgueos para *El Fandanguito*. Como ya ha sido relatado, esta música fue la última en integrarse al montaje, tanto en la ejecución por los actores cuanto en la sincronización con la coreografía. En cualquier caso, sus hallazgos o carencias quedaron un poco escondidos durante las representaciones, porque la coreógrafa había establecido que las gitanas zapatearan sobre una tarima durante la ejecución del son jarocho, y el ruido generado por tal baile opacaba casi por completo a las dos guitarras que se usaban en esta ejecución musical; al *Fandango* de Murcia le iba mejor, pues cuando aparecía, las gitanas no zapateaban.

En síntesis, la estructura musical de este baile gitano se definió en forma ABA, con los tiempos de cada parte medidos por las dos mudanzas pedidas por Cervantes. La parte correspondiente a A, en exposición y vuelta, se tocó con el *Fandango* barroco de Murcia, y se bailó con pasos básicos de baile español, no flamenco; la parte B se llevó con un esquema de son jarocho muy elemental, basado en *El Fandanguito*, y se bailó con los pasos zapateados propios de este género. El vestuario del montaje también representaba una combinación, en su caso elementos del vestido gitano español con faldas pesadas de vuelo amplio, propias del baile regional mexicano, con el objeto de subrayar la integración de los diversos elementos que intervinieron en nuestra muy peculiar versión del “baile

de las gitanas"; como he tratado de exponer, en este baile tuvo un papel fundamental su parte musical, aunque el espectador no sintiera una presencia protagónica de la música ya en la misma representación.

En conclusión,

No queda mucho más que decir sobre este trabajo de integración de la música con el teatro, de lo americano con lo europeo, del pasado con el presente. Lo principal de los objetivos aquí expuestos tendría que haberse percibido durante las funciones de nuestro montaje, y es muy difícil precisar si las reacciones de los espectadores ante los momentos musicales incluían una percepción y una comprensión explícitas de estos elementos puestos en juego por nosotros, los que en el presente texto se han tratado de explicar. Por lo demás, si se pretende que un trabajo de este tipo demuestre estar bien integrado, entonces el espectador tendría que haber reaccionado al conjunto escénico general sin detenerse a examinar cada elemento de tal trabajo.

Lo que a mí me importa más señalar aquí es un hecho básico, esencial, al que me refería al inicio de estas líneas: si estamos interesados de verdad en que nuestros espectadores en México sientan al legado dramático del Siglo de Oro como suyo, y por ende lo consideren como parte de su tradición viva y gozosa, y no como material ajeno, arqueológico ni aburrido, creo que existe suficiente información y material artístico, en especial en el área de la música, para enlazar las infinitas cualidades de las mejores obras del repertorio áureo con una sonoridad que ayude a sus versos, a sus tramas, a sus personajes, a garantizar una recepción mucho más bienvenida que la actual en esos espectadores que nos esperan en los escenarios de nuestro país y de nuestro idioma, sobre todo los jóvenes. Sé que no estamos solos en esta tendencia del teatro y de la música, como lo prueban los constantes montajes de Lope, Calderón, Tirso y otros autores; por ello, vale la pena compartir esta experiencia de haber acercado a Cervantes con nuestro presente a través del trabajo con estos elementos musicales, los cuales hemos expuesto aquí como un ilusionista que revela a sus colegas un truco que aprendió, para ver si alguien más lo quiere usar en sus propias presentaciones. Si así ocurriera, y fuere exitoso, los únicos responsables de la magia serán la música y el máximo mago de la literatura: Miguel de Cervantes Saavedra.

Notas

- 1 El presente escrito es el resultado de un trabajo de año sabático del autor como integrante del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.
- 2 Para todos los asuntos textuales, este trabajo está basado, principalmente, en la siguiente edición de la comedia: Miguel de Cervantes Saavedra, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*/ Ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza-Centro de Estudios Cervantinos, 1998. (Miguel de Cervantes: Obra completa, 16). La escena cambiada de lugar en nuestro montaje corresponde a los versos 2127-2371, la cual colocamos entre los versos 1734-1735. Este cambio modificó, por supuesto, la numeración de versos en nuestro libreto respecto de las ediciones, aunque sólo al final de la segunda jornada; al citar pasajes exactos de la comedia, usaré la numeración de nuestro libreto, pero remitiré también a la numeración original de las ediciones, en caso de ser necesario.
- 3 *Amor con fortuna* se tomó de: Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*/ Ed., introd. y notas de R. O. Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Castalia, 1975. (Clásicos Castalia, 62); el texto, en las pp. 224-225; la música, en la p. 294.
- 4 *Salté de los cielos* se tomó de: Gaspar Fernandes, *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, tomo primero/ Revisión, estudio y transcripción de Aurelio Tello; colaboración de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: INBA-CENIDIM, 2001. (Tesoro de la Música Polifónica en México, X); el texto, en la p. LI (“Introducción”); la música, en las pp. 121-125.
- 5 En la citada edición de Tello, en su Introducción, se transcribió en la tercera estrofa “Fue”, pero en la partitura (Núm. 21, “a 3”), “Fui”, que es lo correcto.
- 6 Aurelio Tello, en su “Crítica de la Edición”, en Fernandes, *Op. cit.*, pp. LXXXIII-LXXXIV.
- 7 *Primavera y flor...* tiene una edición moderna, por José F. Montesinos, Valencia: Castalia, 1954. De aquí cita José Manuel Blecua el texto de *Llegamos a puerto*, en su edición de *Poesía de la Edad de Oro, II: Barroco*/ Ed., introd. y notas de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1984. (Clásicos Castalia, 136); p. 433, de donde yo, a mi vez, lo he tomado.
- 8 *Fa-lan-la-lera* se tomó de: *Cancionero de Upsala*/ Introd., notas y comentarios de Rafael Mitjana; pról. a la presente ed. de Antonio Alatorre; transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay; con un estudio sobre “El villancico polifónico” de Isabel Pope. México: El Colegio de México, 2000. Ed. facsímil de la publicada en 1944; el texto, en las pp. 55-56; la música, en las pp. 76-79.
- 9 Cervantes, *La gitanilla*; cito de la ed. de Harry Sieber, p. 62. Véase la referencia bibliográfica.
- 10 Russell, Craig H., *Códice Saldívar No. 4: A Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico*. University of Illinois Press, 1995.
- 11 Véanse las referencias bibliográficas y fonográficas al final de este texto.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1977. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 260).
- Alatorre, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*. México: FCE–El Colegio de México, 1989. (Tezontle).
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*. París, Presses Universitaires, 1977.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid, Gredos, 1974.
- Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*/ Ed. de Aurelio González. México: El Colegio de México, 1999. (Fondo Eulalio Ferrer).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novela de la Gitanilla*, en *Novelas ejemplares II* Ed. de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1998. (Letras Hispánicas, 105).
- Escorza, Juan José, y José Antonio Robles Cahero, “Estudio analítico”, en Juan Antonio Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo, Veracruz 1776*. México: Archivo General de la Nación, 1986. Vol. I.
- García Aráez, Josefina, *Verso y teatro*. Madrid: BYP, 1997.
- García de León, Antonio, “Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial”. *Heterofonía*, vol. XXVI-XXVII núms. 109-110, julio 1993-junio 1994; pp. 17-27.
- Marrast, Ricard, *Miguel de Cervantès dramaturgue*. París, L’Arche, 1957.
- McKendrick, Melveena, *El teatro en España (1490-1700)*/ Trad. de José Antonio Desmots. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994. (Oro Viejo).
- Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, 7a. ed. México: Colección Málaga, 1977. (Nobles temas y bellas letras).
- Pulido, Esperanza, “Notas sueltas sobre Cervantes y la música de su época”. *Heterofonía*, vol. XXI núms. 100-101, enero-diciembre 1989; pp. 4-9.
- Querol Gavaldá, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*/ Pról. de Juan Sedó Peris-Mencheta. Barcelona: Comtalia, 1948.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, ed. corr. y aumentada. Barcelona: Ariel, 1984. (Letras e Ideas).
- Robles Cahero, José Antonio, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano”. *Heterofonía*, vol. XVII (2) núm. 85, abril-junio 1984; pp. 26-43.
- Ruano de la Haza, José María, y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994. (Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 8).
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987. (Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 2).
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992. (Literatura y sociedad, 53).

REFERENCIA FONOGRAFICA

- Armoniosi Concerti; dir. Juan Carlos Rivera, *Zarambeques. Música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*. España: Harmonia Mundi Ibérica, HMI 987030, 2002.
- Ars Longa de La Habana; dir. Teresa Paz, *Gaspar Fernandes. Cancionero Musical de la Cathédrale d’Oaxaca (Mexique)*. Francia: K617, K617153, 2003.
- Chatham Baroque; Carol Ann Allred, soprano; Danny Malon, percusionista invitado, *Sol y Sombra. Baroque Music of Latin America [sic]*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90263, 1999.
- Encina [=Enzina], Juan del, *Romances & Villancicos. Salamanca 1496*/ Hespèrion XX; dir. Jordi Savall.

Francia: Astrée, E 8707, 1991.

Ensamble Continuo, *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho*. México: Urtext, UMA 2018, 2004.

Ensemble Kapsberger; dir. Rolf Lislevand, *Santiago de Murcia Codex*. Francia: Astreé Naïve, E 8661, 2000.

O'Dette, Paul, guitarra barroca; Andrew Lawrence-King, arpa y salterio; Pedro Estevan, percusión; Pat O'Brien, guitarra barroca; Steve Player, guitarra barroca, *¡Jácaras! 18th Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia*. Estados Unidos: Harmonia Mundi USA, HMU 907212, 1998.

Rumsey, Shirley, voz, vihuelas, laúd y guitarra renacentista, *Music of the Spanish Renaissance*. Alemania: Naxos, 8.550614, 1993. (Early Music/ Alte Musik).

The Harp Consort; dir. Andrew Lawrence-King, *Missa Mexicana*. Estados Unidos: Harmonia Mundi USA, HMU 907293, 2002.

Villey, Isabel, guitarra barroca; Enrique Barona, jarana y guitarra huapanguera, *La guitarra en el México barroco. Obras provenientes del Códice Saldívar IV (ca. 1732)*. México, [1997].

EDUARDO CONTRERAS SOTO. Estudió Teatro y Letras clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Debutó como director con *El reloj y la cuna* de S. Magaña (1988); también ha dirigido *La cena del Rey Baltasar* de P. Calderón de la Barca (2000), así como numerosas lecturas en atril, entre ellas *La Sirena Roja* de Marcelino Dávalos (1997) y *La Genoveva* de Francisco de Soria (1999). Tiene publicados libros de teatro (*Europa caída*, 1993), cuento (*El conferenciante*, 1995) y sobre músicos mexicanos como E. Hernández Moncada (1993) y S. Revueltas (2000), además de numerosos artículos sobre teatro y sobre música en diversas revistas, como *Escénica*, *Repertorio* y *Tramoya*, *Heterofonía* y *Pauta*. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del INBA.

elconferenciante@yahoo.com.mx

Cómo citar el texto:

CONTRERAS SOTO, Eduardo: "Música para una comedia de Cervantes" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007



Foto: Enrique Fuentes

BRESIL ET PORTUGAL

MUSIQUES D'INFLUENCE MULTICULTURELLE*

Maria Inês Guimarães

Depuis la colonisation du Brésil par les Portugais au XVI^e siècle, les musiques luso-brésiliennes s'influencent continuellement. Déjà pour l'un des premiers gestes de la colonisation, la musique était actrice : la messe chantée par les arrivants sur la terre brésilienne sème la graine de la musique européenne de l'autre côté de l'Atlantique. Avec l'esclavage et l'arrivée forcée des Africains, les principales sources de la musique actuelle brésilienne étaient alors réunies. Aussi à Lisbonne depuis la moitié du XV^e siècle, la présence des noirs était significative et collaborait à la diversité des habitants de la capitale du royaume et à l'établissement d'un milieu extraordinairement riche d'expériences socioculturelles.

Les rassemblements des noirs qui donnent lieu à des manifestations musicales sont souvent liés à la pratique religieuse, mais parfois ils sont organisés seulement pour les loisirs. Les *batuques* réunissent d'innombrables instruments à percussion et les ensembles ainsi formés constituent d'impressionnantes masses sonores qui gênent les classes dominantes et embarrassent beaucoup les autorités.

Cependant ce n'est qu'au milieu du XVIII^e siècle que les échanges se font plus nombreux entre les classes sociales. Alors les musiques urbaines brésiliennes et portugaises sont fortement influencées par les musiques africaines. Les Africains étaient restés distancés par les blancs pendant une longue période pour des raisons diverses telles que le racisme et l'incommunicabilité de langage. Avec l'apparition d'une classe métisse qui jouait le rôle d'intermédiaire dans la société coloniale, le contact fréquent entre les musiques d'origines différentes devient plus courant dans les villes. Surtout au Brésil la densité urbaine des classes métisses permet l'éclosion, au XVIII^e siècle, d'un style de composition manifestement brésilien et d'une importance considérable pour l'histoire de l'art musical du pays. La présence de la cour à Rio pendant treize années à partir de 1808 provoque une certaine effervescence dans la ville qui est passée, en quelques années, de 60 000 à 150 000 habitants.

En 1822, le pays est indépendant, mais garde une vie de cour avec la présence d'un empereur qui est en réalité portugais. Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, cette ambiance particulière qui singularise la vie culturelle de la ville de Rio ne fait qu'augmenter. Les activités musicales de la cour et des salons de l'aristocratie permettent aux rythmes européens de devenir très prisés dans les salons de la ville tout en se mélangeant avec les rythmes afro-brésiliens. Les pièces de salon *Polkas*, *Valses*, *Scottish*, commencent à être jouées de manières différentes sous l'influence des syncopes systématiques des rythmes africains et de la danse espagnole *Fandango*. Le mouvement des corps dans la danse déforme les rythmes et donne naissance aux musiques luso brésiliennes. Citons quelques genres qui ont eu une force historique. Au Brésil : *Fofa*, *Lundu*, *Modinha*, *Fado* dansé et plus tard le *Maxixe*, le *Choro* qui ont précédé la *Samba* et la *Bossa-Nova*. Au Portugal : *Flechas*, *Gandu*, *Bacolé*, *Cumbê*, *Sarambeque*, *Moda*, *Fado* batido et *Fado* chanté. Et certains de ces genres se sont développés avec force des deux côtés de l'Atlantique.

Le Choro, la Modinha et le Fado

Parmi les genres issus de ce brassage racial résultat de la colonisation portugaise trois nous intéressent particulièrement pour leur longévité et une certaine parenté dans le choix des instruments utilisés : surtout des cordes pincées. La *Modinha*, le *Choro*, et le *Fado*, sont des genres qui ont su garder leurs caractéristiques et leur fraîcheur. Encore de nos jours des compositions nouvelles et des interprètes passionnés viennent enrichir le répertoire de ces trois genres classiques du monde musical luso brésilien.

Les *Modinhas*, originaires du XVIIIe siècle sont, pour la plupart, des chansons d'amour, mélancoliques, dont l'accompagnement est assuré par un instrument à cordes pincées. Le genre résulte d'une transformation de chansons d'origine européenne et d'une manière brésilienne d'écrire les paroles et de chanter. Le texte est la genèse de la création. Ainsi, en citant Mozart de Araújo, trouvons-nous dans les *Modinhas* la première expression artistique exportée par le Brésil vers l'Europe. Très répandu aussi au Portugal le genre s'y est installé et a été l'un des ingrédients essentiels de la vie musicale portugaise : après avoir, dans un premier temps, influencé leur apparition, les Portugais étaient enivrés par ces airs si lyriques venus de la colonie.

Le *Fado* genre typiquement portugais a été d'abord danse au Brésil à la fin du XVIIIe, puis chanson populaire à Lisbonne et s'est répandu au Portugal jusqu'à devenir la chanson sentimentale finalement internationalisée par le charisme de Amália Rodrigues. Sa force est intacte et le *Fado* est toujours l'une des plus fortes représentations culturelles du pays ibérique. Les instruments à cordes sont aussi les plus prisés.

Le *Choro* a surgi plus tard vers la fin du XIXe siècle. À l'origine cette musique était improvisée par des petits orchestres composés d'une part d'instruments à cordes ou à vents : guitare (à six et à sept cordes), *bandolim* (mandoline brésilienne), *cavaquinho* (petite guitare à quatre cordes), la flûte, la clarinette, la trompette, l'ophicleid... d'autre part d'instruments de percussion : comme le *pandeiro*, et le *surdo*. Il s'agit d'abord d'une manière différente de jouer la *Polka*. C'est, contrairement au *Fado* et à la *Modinha*, un genre presque toujours instrumental. Appelé à ses débuts *Polka-lundu*, *Maxixe*, *Tango* brésilien, ce genre se fixe au début du XXe siècle pour durer. Encore de nos jours un festival a lieu à Rio de Janeiro pour fêter régulièrement des dizaines de nouveaux titres et des formations variées y participent avec des effectifs instrumentaux diversifiés.

Nota

* **Artículo publicado en la revista *Latitudes-France***

MARÍA INÊS GUIMARÃES. Pianista, compositora y musicóloga; Desde el principio de su carrera dedicó una parte de sus conciertos a la música brasileña popular y clásica. En París continúa sus estudios de piano con Anna Stela Schic, Françoise Parrot-Hanlet, obteniendo el grado de Doctora en Musicología, en 1996, por la Universidad de la Sorbonne, con el tema "Lobo de Mesquita", esta tesis fue publicada por Presses Universitaires du Septentrion en Francia en 1997; además de su actividad pedagógica, musicológica y concertística, ha grabado varios discos; es también fundadora del Centro Euro-Brasileño de Música (CEBRAMUSIK), cuyo propósito es el difundir la música brasileña en Europa.

inesguimaraes@club-internet.fr

Cómo citar el texto:

GUIMARÃES, María Inês: "Brasil et Portugal Musiques d'Influence multiculturelle" en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007



Foto: Enrique Fuentes

...PIERRE BOULEZ - EL PAÍS FÉRTIL - PAUL KLEE...

Christophe Casagrande

Si pensamos en composiciones musicales complejas, enigmáticas, herméticas, hechas de rigor, estructuración e innovación sin fallas... también polémicas, e incluso glaciales o exclusivas... no hay ninguna duda, se trata por supuesto de las obras de Pierre Boulez. Sobre todo no habría que olvidar añadir: obras sensuales, híbridas y centellantes...

A todo lo largo de su repertorio el compositor no dejó de trabajar el lenguaje orientándolo hacia regiones inexploradas y radicales (suscitando entonces numerosas reacciones y haciendo correr mucha tinta) guardando a la vez la inflexibilidad de una cierta tradición de propagación y de manejo del material (gran parte de esta tradición proviene de los cursos impartidos por Olivier Messiaen en el Conservatorio Superior de la ciudad de París).

Toda la obra de Boulez puede ser vista como una inmensa lógica de lo inaudito, e igualmente comprendido, al mismo tiempo, como una gran continuación de la tradición de escritura musical "cultura". Una resplandeciente recapitulación y una feroz abertura a los posibles.

Hay cuatro facetas mayores que es necesario conocer cuando queremos abordar al compositor: Primero la *obra* absolutamente inscrita en la contemporaneidad; Enseguida, los *escritos*, ya que Boulez compila numerosos textos analíticos, estéticos, críticos... textos provocando a menudo la controversia no dudando agudizar la palabra, ya sea contra sus colegas, contra las instituciones o contra el estado en que se encuentra la creación; Luego el Director de orquesta, ya que él dirige las más grandes formaciones internacionales a las cuales es invitado regularmente ; En fin, el *organizador cultural* que siempre supo conciliar durante sus eventos vanguardismo y sentido de la comunicación.

Comprendemos que estamos ante un personaje imprescindible, no solamente de la vida musical francesa, sino también del tejido musical mundial. Y por qué no atrevemos a decir: ¿no representa Boulez el más “importante” de los compositores de música “culta” de la segunda mitad del siglo XX?¹

Hubo entonces y hay aún, numerosos comentarios sobre Boulez. En Francia, durante mucho tiempo, había que elegir un campo: o estábamos del lado del maestro (y de sus puntos de vista estéticos) o nos posicionábamos en el campo adverso; además, el compositor pudo simbolizar las turbias y ambiguas relaciones que pueden mantener ciertos artistas con respecto a las instituciones y al poder en general (no dudando en usar sus influencias para hacer pasar proyectos sin ser estos necesariamente de “interés general”). Pero, lejos de todas estas polémicas, querellas y combates públicos hay otra manera de considerar al compositor, y eso es lo que quisiera proponerles tomando un camino poco usual y comenzando por una anécdota.

Estamos en 1950 y Karlheinz Stockhausen ofrece a su amigo Pierre Boulez el libro “El pensamiento creador” (Klee, 1973) del famoso pintor alemán Paul Klee (1890-1948), y Stockhausen añade: “Usted verá, Klee es el mejor profesor de composición” (Boulez, 1990, p. 8). En efecto, este libro comprende las lecciones que Klee impartió en la escuela de la Bauhaus y constituye una valiosa mina para todo creador preocupado por profundizar en los complejos mecanismos ligados al lenguaje del arte (toda disciplina reunida - lo que era además el lema en la Bauhaus).

Boulez era aún muy joven cuando va a ser profundamente marcado por este texto analítico de una potencia y de una claridad poco común, pero no es sino más tarde, en 1989, que escribirá un libro titulado: "El país fértil / Paul Klee" (Boulez, 1990) como una especie de prolongamiento de esta admiración pictórica de juventud.

Pero más allá de esta admiración, hay sobre todo que remarcar que, cuando él nos habla de Paul Klee, lo hace hablándonos en realidad de su propio enfoque. Su reflexión estética sobre otro creador no es más que el espejo (o la "derivación" para emplear términos utilizados comúnmente por el compositor) de su *gesto* compositivo.

Dándonos una lección de análisis sobre los procesos creativos que el pintor aplica, Boulez nos da una expresión sutilmente disfrazada de su propio lenguaje. Disfrazada ya que toda su obra está criptada, escondida, nada se suscita como *evidente* y es necesario hacer un esfuerzo constante para asir al hombre, al pensamiento y a la obra.

Precisamente, con este libro, el lector aprende mucho sobre la visión de Boulez, tal vez más que con los escritos estrictamente musicales como, por ejemplo, el libro "Pensar la música hoy" (Boulez, 1987) extremadamente hermético y denso. A través del libro algo insólito que nos ocupa el día de hoy, hay una especie de frescura, o alegría de escribir. De ahí la importancia de transparentar finalmente una línea de transversalidad que cruza magistralmente al pintor y al músico.

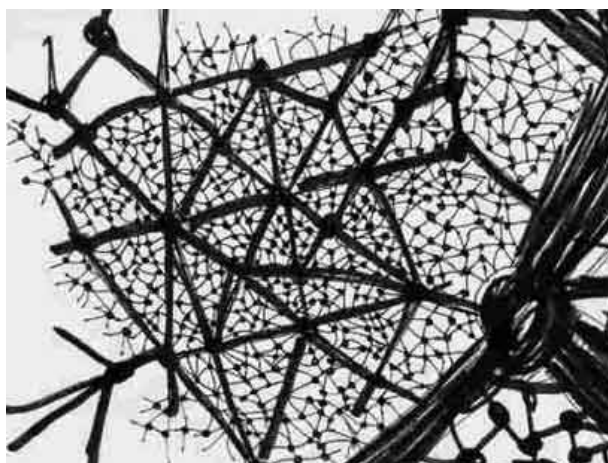
Casi nunca citado por los críticos y musicólogos, y por tanto libro fundamental en lo que concierne a la historia del arte, partimos entonces de pensamientos que Boulez nos libra sobre un creador proveniente de otro campo de investigación, no en la óptica de una reseña cualquiera sino, mas bien, para desarrollar una nueva reflexión entrando en el latente corazón del lenguaje y de la estética bouleziana.

I - ¡La ornamentación!

¿Que nos dice Boulez sobre Paul Klee?

¿Que es lo que le interesa y que estimulará o confirmará su propia perspectiva?

Él extrae varios parámetros que se refieren a la organización del material y que trascienden la simple concordancia de las disciplinas. De hecho, la transposición entre el campo musical y pictórico no le interesa. Estamos aquí frente a una lógica del rizoma, es decir de múltiples ramificaciones que pasan entre los campos.



El rizoma es un tallo biológico subterráneo. Crece en redes a través de terrenos fértiles, conectando materias heterogéneas². De esta manera el compositor busca lo que hace *rizoma* entre música y pintura como, por ejemplo, la noción de ornamentación. Noción emblemática del periodo barroco pero que, resucitada aquí, va a tomar totalmente una nueva significación.

En composición, los diccionarios nos dicen: “La ornamentación es una variación que añadimos a una frase dada con la intención de embellecerla” (Dugot, 1990, p. 129). Pero Boulez, pasando por Paul Klee, comprende que hay que transformarla en un elemento estructurante a fin de poder reinvertirla con una carga suplementaria: la ornamentación penetrando todo o parte de la obra y haciéndose cargo del principio mismo de la puesta en coherencia del movimiento sonoro.

Primeramente, el pintor Paul Klee explica este fenómeno de la ornamentación tomando la imagen

extremadamente elementaría, pero significativa, de un hombre que camina acompañado por su perro que se pasea libremente a su lado!



Existe ahí una línea que está trazada por el hombre y, además, efectuada por el perro, una variación alrededor de esta línea. Estrato-perro y estrato-hombre, están en relación durante el tiempo de un paseo y forman los dos una especie de música. Un doble movimiento sonoro, es decir una doble energía vibratoria. Tomemos enseguida como ejemplo la *Notación #4* para piano de Boulez (de 1945).

4.

Rythmique

Vemos (y escuchamos) muy claramente una misma célula musical que se repite en *ostinato* (célula o *energía-hombre-que-camina*) y alrededor de la cual el compositor añade elementos de ornamentación que se van a intercalar y superponer con ella (célula acompañamiento o *energía-perro*) – esto es perfectamente materializado sobre la partitura: en efecto distinguimos los 2 estratos que, a nivel de la audición están compenetrados pero que, en la grafía, están claramente disociados. Igualmente distinguimos que las notas están como bloqueadas rítmicamente (con una pulsación rápida y regular

recordando a Stravinsky), están igualmente bloqueadas en el espacio de las alturas. Se crea de esta manera lo que llamamos un campo armónico pero que el compositor prefiere nombrar una “envoltura” - fenómeno que acentúa el efecto de concentración para la audición y refuerza la idea de que seguimos un mismo camino direccional.

Lo anteriormente expuesto tiene que ver con un tipo muy particular de ornamentación ya que, más bien que modificar directamente una frase (alargándola o disminuyéndola rítmicamente por ejemplo, o bien añadiendo diversos adornos o fiorituras), se trata de dejarla intacta cuantitativamente (las notas de la célula principal no son cambiadas) y de modificar su calidad (cada anexión de notas de la mano derecha del pianista viene a activar de manera más o menos intensa las notas de la mano izquierda y entonces modificar, podríamos decir, su “iluminación”). Al parecer, el *ostinato* no es alterado en su propia constitución pero lo es en su constitución sonora por la intervención de elementos exteriores que modifican su expresión sensorial.

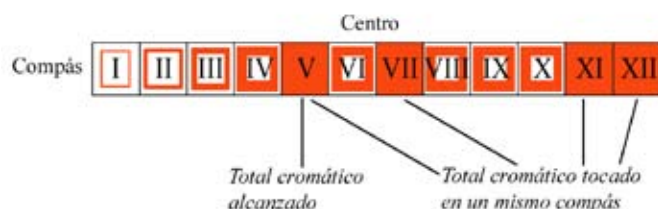
Podemos llevar más lejos la investigación mostrando la lógica formal de esta corta pieza.

¿Como funciona esto?

¿Hay una disposición arquitectural interna?

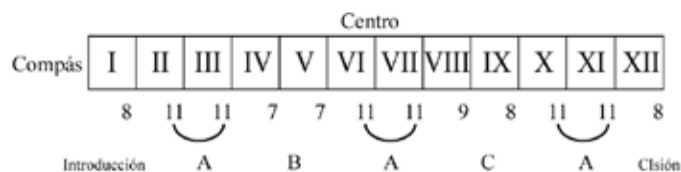
Como siempre en la obra de Boulez la forma es extremadamente compleja pero podemos, a pesar de todo, distinguir una coherencia en el encadenamiento de las partes. Si cortamos la pieza en función de la célula que se repite continuamente llegamos a 12 presentaciones de esta célula mientras que la pieza contiene exactamente 12 compases: ¡como por azar el número del total cromático! Por supuesto todos sabemos que el gran asunto de Boulez es el total cromático, los doce sonidos de la gama utilizados de igual manera en un espíritu serial, e incluso en lo que hemos llamado el “serialismo integral”, que solo duró el tiempo de algunas obras al principio de los años 1950, y que consistía en aplicar la lógica serial para todos los parámetros sonoros (altura, duración, intensidad, timbre). Eliminando toda posibilidad de indeterminación o de azar, todos los parámetros debían ser calculados y repartidos según una lógica serial sistemática – pero no insistiré sobre estas consideraciones técnicas³.

Aquí el total cromático es alcanzado progresivamente en el quinto compás donde los 12 sonidos son tocados enteramente (lo que resulta según el orden de aparición: la, mi, fa, sol, fa#, lab, re, do, do#, si, sib, mi \flat). Enseguida, después del centro de la obra, la densidad es más importante: los 12 sonidos se vuelven a tocar en conjunto durante los compases 7, 11, y 12.



Estamos entonces en presencia de una forma resueltamente dinámica donde, a partir de una energía principal (la línea celular trazada por el hombre que camina), se desarrolla una energía secundaria (la ornamentación tensional del perro que lo acompaña).

Ahora bien, la energía principal es en sí regida por una forma coherente. Para esto hay que calcular la duración exacta de cada último lab (la, mi, fa, sol, fa#, **lab**..., la, mi, fa, sol, fa#, **lab**... etc.), es decir el nombre de semi-corchea que separa cada célula (¡es además de esta manera que los instrumentistas comienzan por aprender rítmicamente esta pieza!). Se perfila muy claramente la estructura con la repetición del número 11 que traducimos en lenguaje formal por el ensamble A.



Lo que nos da una macro estructura ternaria con el ensamble A que se repite 3 veces (AAA) pero entrecruzado por elementos variantes (Intro. A B A C A Conclusión.)

De cierta forma podemos decir que el ensamble A está ornamentado *en su desarrollo mismo*, y que, a pesar de las apariencias, no se trata de un espíritu de repetición sino de variación. Para ser más precisos deberíamos decir de micro-variación en la medida en que los cambios se operan por la anexión o retiro ínfimo de una simple semi corchea.

Sobre todo hay que retener que, en la ornamentación, existe una energía principal y una, o varias, energías secundarias, y que hay que intentar comprender como estas energías secundarias se organizan “geométricamente” (es decir auditivamente) con relación a la energía principal. Habíamos dicho que en este ejemplo había un solo estrato secundario pero de hecho, si observamos con detenimiento, percibimos que hay, alrededor de este estrato secundario, notas en *apoyaturas*⁴ que vienen de alguna manera como ornamentación de la ornamentación. Además señalamos que ésta segunda ornamentación está exclusivamente bloqueada sobre las notas “si” y “do” (el “do” solo interviene dos veces). Se trata de un elemento que podríamos nombrar “correa”⁵.

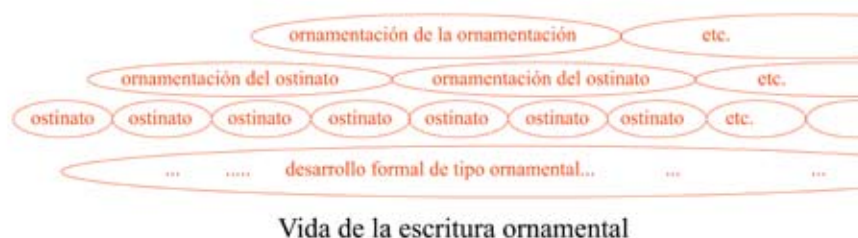


Tenemos entonces un condensado completo, un bloque hombre-perro-correa ligados por el puro devenir del movimiento.

La noción de ornamentación es entonces extendida al menos, por dos planos de aplicación:

- primeramente en su explotación técnica (una ornamentación que se vuelve casi independiente, que adopta una vida autónoma y que puede incluso adquirir su propia ornamentación como acabamos de verlo),

- luego en su ampliación para un registro inhabitual (un desarrollo de la macro-forma cuyos parámetros están dispuestos más por espíritu de oscilación que por estricto ordenamiento)



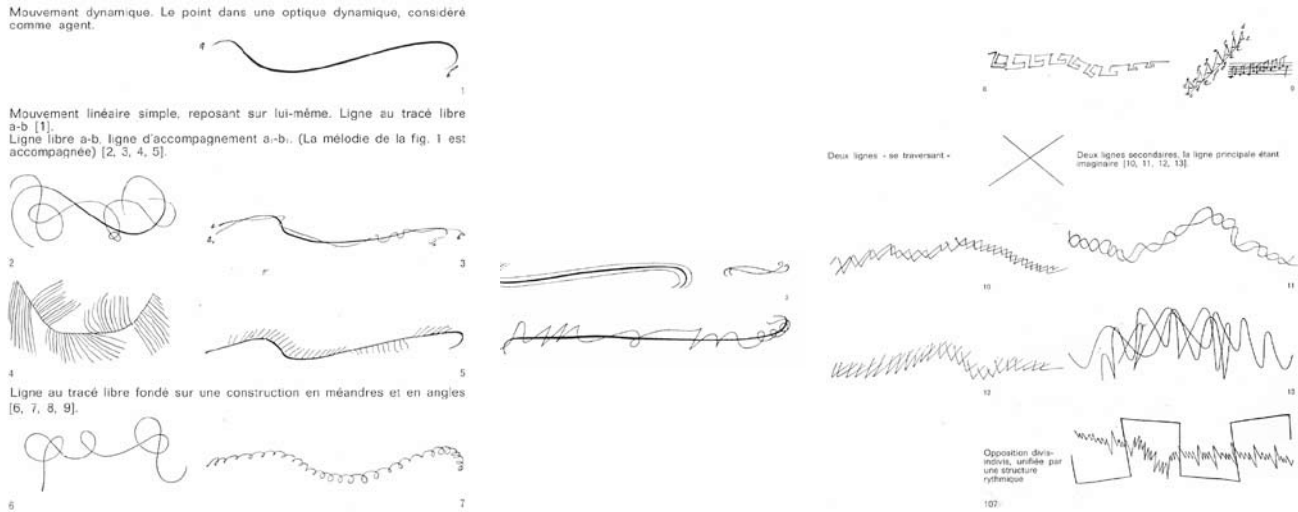
Finalmente podemos decir que, en general en la música de Boulez (de la cual esta obra no es más que un ejemplo) hay una vida de la escritura ornamental – no solamente permitiendo salir de los marcos formales o de las secciones de frases preestablecidas sino también permitiendo inyectar la dinámica sonora al interior de los sistemas composicionales. Se va a tratar de intensificar el discurso por fenómenos de interferencias, de superposiciones o aún de acumulaciones de parámetros sonoros entre ellos.

A partir de entonces, comprendemos mejor todos estos fenómenos de vida ornamental que Boulez va a utilizar por la mediación de diversas perspectivas tímbricas de la orquesta. Como por ejemplo con la obra titulada *...explosante-fixe...* (1993) donde una flauta solo es ornamentada por las figuras sonoras de dos otras flautas así como por la orquesta que tiene por función ampliar el instrumento solista.

Lo que hay que entender principalmente es que creadores de esta magnitud nunca nos dan en sus obras una “lección” de música. No hacen de sus obras la presentación de un ejercicio aplicado.

El objetivo no es en lo absoluto de enseñarnos que es la ornamentación ya que, para la audición, entendemos perfectamente que vamos mucho más lejos que la simple realización de una técnica de escritura. Es un espíritu que es conservado, una manera de hacer, podríamos incluso decir un manierismo: tan presente es una dimensión impregnada de un cierto barroquismo musical. Nos encontramos aquí ante los territorios puros de la creación donde la técnica ha pasado al tamiz de una inventividad radical.

Asimismo, es exactamente de lo que se trata en el caso del pintor Paul Klee. Cuando él describe este proceder a sus alumnos muestra primero esquemas muy simplificados ((Klee, 1973, pp. 105-107):



Luego llega, después de varias deducciones, a obras extremadamente densas y complejas:



Con las cuales percibimos que el ejercicio de partida es totalmente desbordado. Entonces el método consiste en dotarse de herramientas de trabajo permitiendo una manejabilidad extrema, fácil para conducir y para transformar según los diferentes sistemas composicionales pero al mismo tiempo, de llevar estas herramientas hacia lógicas imaginativas que escapan naturalmente a toda reducción conceptual, lo que Boulez resume como una “Interacción entre imaginación y rigor, de donde resultara un impulso pleno de fuerza hacia la realidad de una obra”. (Boulez, 1990, p. 125)

II - ¿Ornamentación?

La cuestión que podemos plantearnos entonces es si la noción de ornamentación es aún pertinente! En efecto, ¿podemos aún hablar en términos musicales clásicos? ¿*Ornamentación* es en verdad la palabra que en este caso conviene? Nos acordamos de la definición que la califica como “una variación que añadimos a una frase dada con la intención de embellecerla”. Pero, en el caso de Boulez, ¿se trata de un fenómeno de embellecimiento?, ¡Definitivamente no!

Se trata de una marcha que un hombre efectúa con su perro y a través la cual se dibujan micro y macro estructuras sutiles. Y en el caso de Klee, es claro que, a través de toda su producción, el objetivo es de llevar el cuadro hacia lo que él mismo llama una “composición cósmica” (es decir que viene de la palabra caos (caosmos) no en tanto que un perpetuo desorden sino como ultra ordenado, el caos es un ultra ordenamiento de las fuerzas que da la apariencia del desorden pero que de hecho es regido por multitudes de micro-lógicas internas y movedizas creando sin parar nuevos cosmos). Klee nos dice: “Pensar entonces menos en la forma (“naturaleza-muerta”) que en la formación. Mantenerse energéticamente en el camino, relacionarse sin discontinuar al surgimiento ideal primordial”. (Klee, 1998, p. 61)

He aquí lo que nos muestra sobre el proceso creativo: no tomando más la ornamentación como *técnica* sino como *formación*. Entonces menos como *elemento de lenguaje* que como *proceso energético*. Formación de *fuerzas* más que de *formas*. Con un material de base que tampoco no es motivo, célula o tema sino “surgimiento primordial” tirante “hacia la realidad de una obra”.

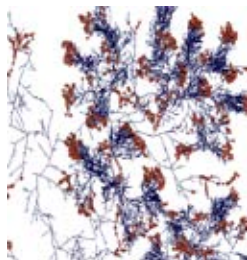
A partir de entonces, en el experimento auditivo, debemos tratar de escuchar como la música está en *formación*, como se forma ella misma por fenómenos de *interacción*. Tratar de no escuchar las notas o los ritmos desarrollándose unos después de los otros sino de sentir las atracciones o tensiones internas, de sentir un flujo al interior del cual se activan acontecimientos imprevisibles. Además, por otro lado podemos incluso decir que esta noción de ornamentación, en lo que concierne al repertorio “formal”, debe ser utilizado con mucha prudencia. Por ejemplo, en un libro de Richard Boulanger: *Las innovaciones de Domenico Scarlatti en la técnica de teclado* (1998), notamos que los compositores barrocos tenían conciencia de no encontrarse en el “ornamento” sino en lo que

nosotros llamamos, siguiendo nuestra metodología energética, el “temblor de materia”. El autor cita a François Couperin a propósito del proceder del doble trino⁶: “Solo es cuestión de aumentar un temblor a la tercera de éste que está marcado naturalmente” (Boulanger, pp. 134-144); es una lástima que el autor no comente en lo absoluto estas palabras. Nos parece que, en un capítulo sobre la técnica de la ornamentación, el término de “temblor” (que hay que entender como temblor de la materia sonora y de su puesta en movimiento a través del proceso de la escritura) es de los más interesantes⁷.

Por otra parte, en el mismo libro, una reflexión muestra como a nuestra percepción musical le puede faltar la carga propiamente energética de la música. El autor nos dice, a propósito de un procedimiento de ejecución del cual se sirve Scarlatti (que Beethoven retomará enseguida) y que consiste en ejecutar con la misma mano un trino además de otra fórmula: “Este procedimiento de escritura se convertirá en uno de los elementos más poéticos de las últimas sonatas de Beethoven” (Boulanger, p. 145). Ahora bien, en la medida en la que el autor concibe el término “poético” en el sentido común (ya que en ningún momento no precisa el sentido estético), este término es entonces comprendido como: “impregnado de poesía, de lirismo...” pero aquí nos parece muy alejado de lo que se toca en la partitura. Los procedimientos puestos en obra durante las últimas sonatas de Beethoven no tienen nada de lo que podríamos llamar una “ornamentación poética” y, más bien, se refieren a una *energía de temblor*, no se sitúan al nivel de una decoración pretendiendo lo “bello” sino de una elaboración apuntando a las “fuerzas”; más nietzscheano que de kantiano.

Vemos entonces las ambigüedades que un término puede contener en sí y es precisamente todo el trabajo de la musicología el efectuar una operación de “deconstrucción” de los términos técnicos a fin de mostrar sus límites, a fin de revelar lo que no dicen y que incluso, a menudo, tienden a esconder. La musicología, y la investigación universitaria en general, no se dedican a mostrar formas planas, rígidas, vacías de sentido, utilizando únicamente términos técnicos *ad hoc* y autenticados por la tradición. Al contrario, no teniendo temor de reinventar el propio lenguaje, se trata de despertarnos al potencial vital de las obras, a sus ramificaciones. Es decir: de lo que hablábamos al principio: de sus vidas en rizoma, apartándose de las puestas en relieve que vienen de la verticalidad, del árbol, de la historia; no para contar las anécdotas sociales de los creadores o de las obras sino para reinventar sus tenores sensibles.

La temática del árbol es propia a la pintura figuralista:



Rizoma: proliferación subterránea



Árbol: representación soberana

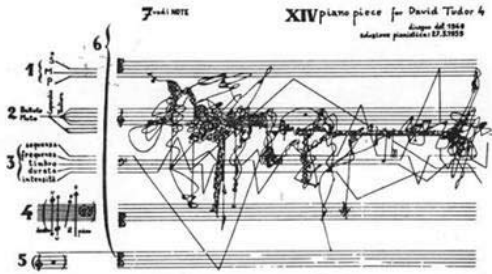
Con la pintura moderna podemos efectivamente decir que el tema del cuadro se hace rizoma, es decir *proliferación subterránea* mientras que era, con la pintura clásica, árbol, o sea *representación soberana*. Pasamos de un sujeto árbol a un efecto rizoma, de la verticalidad a la horizontalidad. Las formas se demultiplican en la movilidad a través del espacio del cuadro convertido en campo de activación de fuerzas:



Y de pronto es todo el *figuralismo* que se desmorona: cuando el árbol cae, cae con él el sujeto y su ego, cae la figura del creador Parnasiano, Maestro de su obra y replegado en su *torre de marfil*. El sujeto, la individualidad, el cuerpo, el rostro y los conceptos que les son habitualmente vinculados se transforman en ensamblajes complejos y profusos. No dirigen más la invención sino la compenetran. Al mismo tiempo, en música, cae la melodía, los ritmos tradicionales o las armonías tonales.

1. Introduction: Rhizome

Partitura de Sylvano Bussotti



Lo que buscan estos creadores son las fuerzas ubicadas entre los sistemas o los lenguajes del arte. No es el problema de saber si estamos en el ámbito de la contemporaneidad o del abstraccionismo. Mucho más interesante es saber como los creadores logran borrarse detrás de los flujos de escritura que ponen en marcha. Encontrar las mejores condiciones para agrandar las posibilidades de expresión no es un asunto de estilo sino de redes de conexión.

III- Modificación

En realidad el lugar donde trabajan Klee como Boulez es el lugar de una energía absoluta, es decir de un rayo, para retomar el título de un cuadro que pinta Klee en 1927: *Rayo Fisonómico* (Acuarela sobre papel Hammer, Colección privada).



La energía creadora es este rayo que atraviesa el rostro, rayo negro y absoluto que pasa a través de todos los rostros, es decir que lleva con el los sujetos sobre los flujos de universos que los rebasan y los transforman a la vez – podríamos decir también sobre los flujos de composiciones, de disposiciones o de agenciamientos (lo que por supuesto vuelve a lo mismo ya que, según Klee, el propio gesto creativo es tomado en una espiral continua con los movimientos del universo).

El cuadro es muy significativo: hay un fondo de un negro profundo de donde precisamente emana el rayo. El rostro se encuentra al interior mismo de este fondo negro, se encuentra en el interior de la energía que lo engloba y lo transforma; el rostro, blanco al principio (otra energía absoluta), está contaminado por el negro que incluso le borra por partes los contornos y que, igualmente, desplaza la forma de la ceja izquierda que viene a crear un desequilibrio y una tensión suplementaria (por la punta que entra en lo redondo del ojo); un rostro que, lejos de quedarse inactivo, parece actuar, en su turno, sobre este negro absoluto englobante. El rostro no es esta conciencia perdida en medio de una galaxia distanciada, sino todo lo contrario, se defiende con el rojo a fin de, a su tiempo, intentar asimilar el fondo que a partir de ese momento se ensambla a la figura.

Al final comprendemos que la fusión energética existe porque hay una alteración de un elemento por otro, o lo que nosotros llamamos una “modificación recíproca”. El *Rayo fisonómico* que realiza Paul Klee es una energía creadora total, radical en su interactividad composicional. Exactamente como lo es el gesto musical bouleziano: una energía radical, que de cierto modo no tiene interior ni exterior sino que está en una constitución suprema de fuerzas fusionándose porque se contaminan recíprocamente a través de la puesta en marcha de campos energéticos.

Este proceder es muy claramente explicado por la corrección de un ejercicio que el pintor había dado precedentemente a sus alumnos. Lo enunciado era lo siguiente: “Combinación de caracteres en estructura sólida y de caracteres en estructura desligada en vista de la formación de un todo (composición)”. (Klee, 1973, p. 325)

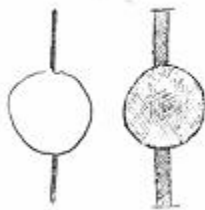
Klee va a comentar los trabajos de uno de sus estudiantes que había escogido dos formas geométricas muy simples (el trazo y el círculo) introduciendo un movimiento rítmico... el profesor va a explicar en que este resultado es satisfactorio:



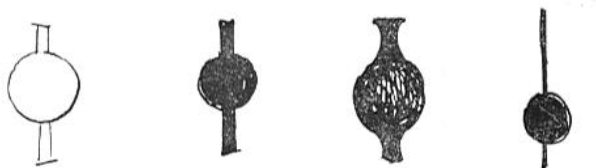
Vemos la estructura sólida representada por una sucesión de trazos verticales tratados en crecimiento y decrecimiento así como la estructura fluida representada por la serie de círculo igualmente tratada en crecimiento y decrecimiento. Klee va añadir algunas variaciones que pueden derivar de estos dos ejemplos:



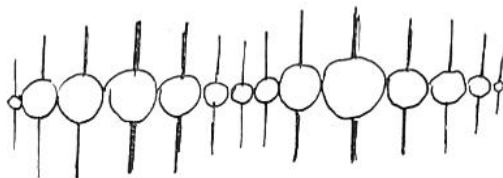
Por el contrario otra solución dada por el estudiante no responde en lo absoluto, según el maestro, al texto del ejercicio propuesto. El estudiante en efecto se contenta de posar el círculo sobre la recta:



Los 2 caracteres son aquí únicamente superpuestos y el resultado no es para nada satisfactorio ya que no se despeja ninguna fuerza compositiva. E incluso si imaginamos la reunión de los 2 caracteres:



No se crea ningún conflicto orgánico: la sola fusión de los elementos no permite llegar a una composición. Esto es de una extrema importancia, lo repito de nuevo: la sola fusión de los elementos no permite llegar a una composición! Ya que frecuentemente los creadores piensan que es suficiente combinar juntos ciertos parámetros o materiales composicionales a fin de construir una obra, con el objetivo de practicar el arte. Se trata aquí de una pereza intelectual en la cual, desafortunadamente, caen muchos artistas! Klee nos muestra precisamente lo infructuoso de tal pereza. E incluso el proceder de repetición de un motivo no constituye una solución válida:



Imaginemos ahora que los trazos son bastones de madera y que los círculos son latas de conserva:



Si colocamos las latas sobre los bastones comprendemos fácilmente que el resultado no conlleva a ninguna homogeneidad dinámica. Únicamente hay una superposición de objetos; la sensación como la reflexión no son en absoluto movilizadas de manera activa.

De tal forma que fusión, repetición y diferenciación no bastan en ningún caso para crear una combinación satisfactoria en vista de una verdadera composición. Nos encontramos entonces en el *impasse!*

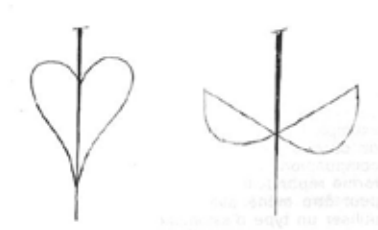
¿Pero como podemos obtener un resultado válido? ¿Cual es la solución que permite poner en relación los elementos heterogéneos sin sucumbir en una gran banalidad o en una multitud de complejos procedimientos?

Una vez más Klee va a demostrar todo su talento en una respuesta de una gran simplicidad. Nos propone mantener la comparación material e imaginar que conservamos el alineamiento de los bastones de madera de dimensiones y de peso diferentes pero que reemplazamos las latas de conserva por fondos de botellas, lentes ópticos, o globos de vidrio:

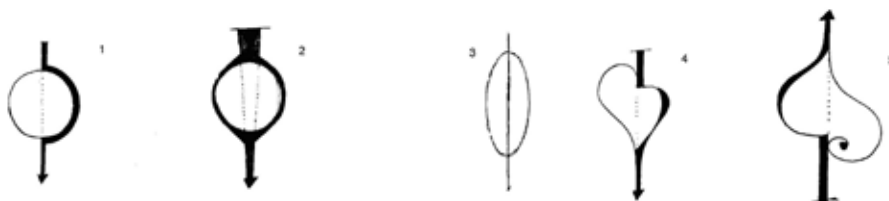


Se produce entonces algo realmente activo y manifiesto: la expresión plástica de una “modificación recíproca”. La calidad del vidrio va a modificar la sustancia del bastón de madera por fenómenos de deformación óptica.

Pero igualmente podemos imaginar que el bastón transforma a su vez el círculo de vidrio por un efecto de conflicto dinámico:



O incluso que los elementos entran en asimilación recíproca:



Cada uno de los caracteres adopta formas modificadas, una influenciada por otra. El círculo no es mas un círculo y la recta ya no es una recta. Y es exactamente la solución a la cual llegó el pintor en el cuadro que vimos anteriormente, *Rayo fisonómico*. Las dos formas iniciales se confrontaron, rostro y rayo, trazo y círculo, a fin de modificarse una por otra.

He aquí lo que retuvo el compositor Pierre Boulez de los Escritos del pintor Paul Klee y que se encuentra magistralmente en una obra titulada *Répons* compuesta especialmente en 1981 para las instalaciones informáticas concebidas en el IRCAM⁸.

Escuchamos al principio de la obra una fórmula rápida, como una *anacrusa*, que es de hecho lo que Boulez llama una “figura” y que constituye el elemento temático generador de toda la obra. Esta figura rápida (en semi-corcheas regulares) va a transformarse incesantemente pero siempre en función de un segundo elemento que la sostiene: una serie de “bloques armónicos”. Desde ahí la “figura” y el “bloque armónico” van a funcionar exactamente como el ejemplo del bastón y del globo de vidrio. Es decir, por sus superposiciones, se van a transformar uno por el otro y van a evolucionar teniendo una acción recíproca. De esta manera, por parte de los efectos de resonancia y de desmultiplicación de parámetros, tenemos la impresión auditiva que los elementos sonoros se deforman frente a nosotros. Entonces debemos imaginar que la figura en semi-corcheas pasa a través del filtro de un círculo de vidrio y se deforma de diferentes maneras. Inversamente el bloque armónico es alterado por el efecto que produce sobre él el pasaje de la figura. Esto es por supuesto dado por el extremo dominio de composición y de orquestación del cual hace prueba Boulez, pero igualmente por la utilización de posibilidades de la herramienta informática y de la especialización del sonido.

Répons está compuesto para 6 solistas, un ensamble instrumental de 24 músicos, sonidos electrónicos preprogramados y electrónica en tiempo real. Los 6 solistas están dispuestos sobre podium individuales situados alrededor del público, a la orilla de la sala “como si representaran los barrios limítrofes de una ciudad (*comenta Boulez*) el ensamble instrumental al centro y el público (el tejido de la ciudad) entre los dos”. (Weid, 1992, p.173-174)



Ciertos instrumentos están ligados a una estación informática administrada por el programa 4X que va generar datos sonoros en tiempo real. Es decir que cuando estos instrumentos tocan una nota precisa van a desencadenar, vía el sistema MIDI, una multitud de otras notas o acordes con ritmos, timbres e intensidades preprogramadas. El resultado es difundido sobre 6 bocinas dispuestas alrededor del público. El músico no es más el esclavo de la informática como la máquina ya no es prisionera de las exigencias del solista. Aquí lo importante es el diálogo. O, mas bien, una vez más, la “modificación recíproca” ya que tanto la 4X va a cambiar, en tiempo real, la información enviada por los instrumentistas, como estos últimos van a responder simultáneamente a la máquina por series de intervenciones sonoras.

Conclusión (Economía de medio)



Aparentemente, cuando escuchamos Boulez o que observamos un cuadro de Paul Klee, creemos escuchar o ver estructuras extremadamente complejas de engendramiento del material composicional. Pero, con nuestros ejemplos, comprendemos que no es así y que de hecho hay, detrás del velo de la multiplicidad de información, una “economía de medio” que siempre permite orientar la lectura de las obras. Es decir una manera de reducir el material a su más mínima potencia favoreciendo así la comprensión auditiva.

La dificultad para los creadores es entonces doble: primeramente lograr reducir los fenómenos sin perder el devenir *sintagmático* del lenguaje; y segundo, a partir de este material de base reducido (o elemento *paradigmático*), encontrar el máximo de vías creativas posibles sin disolver la parte de concentración energética.

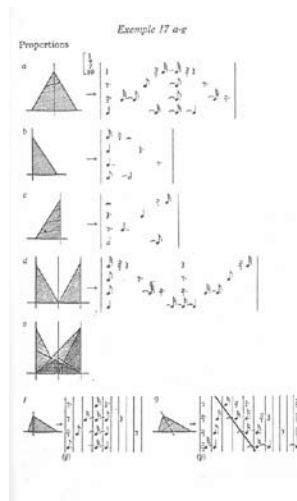
El hecho de buscar el más pequeño denominador común del lenguaje conlleva automáticamente a una proliferación del material, siendo éste mucho más apto para seguir derivaciones sinuosas. Lo primordial es entonces *concentrar* para *dispersar*, polarizar y estallar mejor. Además la polarización es un factor fundamental de la música de Boulez: con *Répons* nos damos cuenta que el trayecto sonoro está balizado por algunas notas importantes que resaltan muy claramente del discurso. Es así que hay que escuchar la música: las melodías son remplazadas por notas polarizantes que adquieren una calidad intrínseca y que hay que pensar como verdaderos micro-universos a la vez autónomos, independientes e coordinados. Universos que van a evolucionar o estabilizarse pero que siempre guardan un fuerte grado de polarización.

Los dos creadores van a reivindicar fuertemente esta economía de medio aplicada a la composición. y es completamente interesante señalar que van a hacerlo respondiendo de manera simétrica: el músico yendo hacia la pintura y el pintor refiriéndose a la música.

Ya no contamos más los cuadros de Klee haciendo referencia a lo musical: *El orden del contra-ut* (1921), *Polifonía* (1932), *Instrumento para la música contemporánea* (1914), *Fuga en rojo* (1921), *Ritmos factúrales fundados sobre ejemplos de notación musical* (1932)...:



Exactamente como hay una multitud de conceptos boulezianos en relación directa con las artes plásticas: como los famosos “espacios lisos”- “espacios estriados”, la noción de “perspectiva” o la de “proporción”:



Se trata para cada uno de ir a buscar, en otra disciplina, modelos estructurales sirviendo para dar una intensidad más fuerte a sus investigaciones. Ya que de esto se trata: incrementar la intensidad y finalmente establecer una verdadera lógica de la energía.

La energía en arte no es un desenfreno de expresividad dispersándose en todas las direcciones y desconcertando al oyente. No se trata en lo absoluto de violencia ni de volumen sonoro elevado. Al contrario, la energía en tanto que “régimen estético” se funde en la concentración, y una vez reducidos (y luego estructurados) las múltiples opciones composicionales. Es necesaria la paciencia, la economía, un sentido del gesto y de la elegancia en la repartición de los materiales.

Así podemos afirmar que la artesanía está presente en la obra de estos dos creadores. Boulez hablaba a propósito de su trabajo de una “artesanía furiosa” (expresión proveniente del poeta francés Rene Char) y sabemos que en la escuela de la Bauhaus Klee y sus colegas se proponían «derrumbar la barrera arrogante entre artesanos y artistas»). La artesanía no como reproducción de objeto sino como creación “furiosa” nos dice Boulez, sirviéndose de la combinatoria matemática o de la coordinación arte-tecnología como proceso de poner al desnudo lo real. Recordemos la famosa frase de Klee: “El arte no reproduce lo visible pero vuelve visible aquello que no siempre lo es”. (Klee, 1973, p. 76)

¿De que se trata aquí?, ¿Que puede haber de invisible y que el creador debe por tanto revelar?, Se trata por supuesto de volver visible la energía y sobre todo el *trabajo* de la energía. La manipulación interna del material solo se hace en el sentido de una creación singular y original, de

una *ecceidad*, es decir de una pertenencia infinita al reino de las fuerzas fulgurantes.

He aquí lo que nos enseña Klee y Boulez: que las fuerzas son infinitas y que se trabajan en las mismas manipulaciones del lenguaje. Un infinito, una derivación, un continuo, un devenir... o cualquiera que sea el nombre que queramos adoptar, que se vuelven capacidades de construcción. No hay principio ni fin. Cerramos esta conferencia como la iniciamos: con tres puntos de suspensión... ya que la actividad creadora no conoce otra alternativa que continuar incansablemente, sin punto final...

En su novela *Finnegan's wake*, el escritor irlandés James Joyce – otra potencia de la creación del siglo XX – comienza la primera frase de su novela por 3 puntos y termina su última frase de igual manera... ¿buscaba de esta forma llevar al lector hacia una perpetua relectura? O entonces (como los personajes de un libro que podríamos ser nosotros mismos) ¿buscaba ganar fuerzas pasando a través de las vibraciones tensas de la vida, entre un acontecimiento y otro? exactamente donde se moviliza el pulso íntimo de la historia y de los individuos.

El País fértil es ciertamente este infinito *entre las cosas*. Paul Klee hará incluso un cuadro al respecto, llamado *Monumento en país fértil*:



La creación concierne a los flujos de fuerzas sin principio ni fin, líneas transversales, intersticiales, pero de donde, al mismo tiempo, aparecen posibles límites, riesgos ciertamente ligados al problema de la capacidad de recepción que tienen los espectadores frente a las obras contemporáneas.

Precisamente, de estos límites de la “fertilidad” Klee despejará otro cuadro, como si no pudiera tener abundancia sin una condición dialéctica. Y lo titulará *Monumento en el límite del país fértil*:



Notas

1 ¡Por supuesto que esto puede ser sometido a discusión, todo depende de lo que comprendamos por “importante”!

2 Para este concepto de rizoma, fundamental para comprender todo el arte y la idiosincrasia contemporánea, recomiendo la introducción del libro: Deleuze, Pilles y Guattari, Félix. (1994). *Mille plateaux / Capitalisme et schizophrénie*, Collection *Critique*, París: Les Editions de Minuit. Igualmente el artículo de Vásquez, Herbet, “Rizoma y gestualidad en la música atonal”, *Pauta*, México, Vol. XXIII, Num. 95, Julio-septiembre de 2005, pp. 69-110.

3 Pero, sobre todo, hay que entender que si para Boulez la serie es una topología o una “región” singular inicial debe, a la vez, engendrar varias “micro” o “macro-regiones” que la contaminen y la abran, permitiendo así salir de las obligaciones algo rígidas dictadas por Schönberg en su técnica de composición para 12 sonidos. Consultar: Schönberg, Arnold. (1994). *Le style et l'idée*, París: Buchet/Chastel. (N. de. E. : existe la versión en castellano, Schoenberg, Arnold (2005). *Estilo e Idea*. Madrid: Idea Books)

4 Palabra proveniente del italiano *appoggiare*: apoyar, nota “extranjera” que viene a apoyarse sobre la nota principal, típica de la escritura bouleziana.

5 Hay que comprender que nuestro propósito no es el considerar estas imágenes como metáforas de la música sino como “signos-fuerzas” interaccional, como relaciones de fuerzas que nos permiten pasar a través de diferentes campos disciplinarios. En nuestra lógica la música no es un sistema de *significación* sino un micro-sistema *energético*.

6 El trino es un “ornamento” musical que consiste en la alternancia más o menos rápida de una nota principal y de una nota que le es adjunta.

7 Aun y cuando sabemos que su término era de uso “corriente” en los siglos XVII y XVIII.

8 IRCAM: Instituto de Investigación Coordinado: Acústica/Música que Boulez creó en 1977 con el fin de reunir en un mismo lugar científicos y compositores. Los científicos estando encargados de realizar programas informáticos permitiendo responder a las exigencias artísticas que los compositores les proponían.

REFERENCIAS

- Boulanger, Richard. (1988) *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique de clavier*, Beziers (Francia): Société de musicologie du Languedoc.
- Boulez, Pierre. (1987). *Penser la musique aujourd'hui*. Collection *Tel*, París: Gallimard.
- _____. (1990). « Stockhausen » en *Le pays fertile / Paul Klee*. Collection *nrf*, París: Gallimard.
- Dugot, Joël. (1990). «Ornement » en *Encyclopaedia Universalis*. París: Corpus 17.
- Klee, Paul. (1973). *La pensée créatrice / Ecrits sur l'art*. París: Dessain et Tolra.
- _____. (1998). *Théorie de l'art moderne*. Collection *Folio/Essais*, París: Gallimard.
- Weid (von der), Jean-Noel. (1992). « Boulez » en *La musique du XXe siècle*. Collection *Pluriel*, París : Hachette.

DR. CHRISTOPHE CASAGRANDE (Francia). Realiza sus estudios en la Universidad de Toulouse *Le Mirail* (Francia) donde obtiene en 2003 un doctorado de musicología cuyo tema es “la noción de energía musical a través las obras instrumentales de Maurice Ohana”. Paralelamente a sus actividades de conferencista, de profesor de historia de la música contemporánea y de organizador de eventos culturales, se consagra a la composición y graba 4 albums de música experimental y electrónica producidos por el sello *Musearecords*. Por otra parte, es director del colectivo de artistas *Parallax Lab* reagrupando músicos, grafistas, videastas, artistas plásticos, bailarines y teóricos franceses... todos sensibles a los cuestionamientos que plantean la interdisciplinaridad y las nuevas tecnologías. Christophe prepara actualmente un libro sobre la energía musical aplicada al lenguaje contemporáneo, será publicado en Francia y en México.

casastjames@yahoo.fr

Cómo citar el texto:

CASAGRANDE, Christophe: “...Pierre Boulez - El país Fértil - Paul Klee..” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ???/??/ 2007



Foto: Enrique Fuentes

¿YO HAGO VINO?

Hugo D'Acosta

No puedo resistir la tentación, de escribir, lo que sin resolver refiere la esencia del vino actual. Hoy, podemos decir que en el vino todo vino de fuera, **esa planta**, almacenadora de un cúmulo de evolución, que transitando en el tiempo y espacio nos recuerda un darwinismo trastocado. **Ese hombre** de siempre, que sin ser el hombre de antes, se movió, la portó, unas veces actuando a título promotor y otras más en la defensa de las bondades de tan intrigante bebida.

Siempre simbolizando el triunfo de su civilización. Este binomio asentado en la espacialidad de la tierra, que en si misma acoge pero pide a gritos que se respete. Todo esto nos obliga a preguntarnos: ¿de quién es el vino?, ¿existe posesión?, ¿de la bebida?, ¿del sitio donde se obtiene?, ¿de la sensación que produce?. ¿Quien ha acompañado a quien en tal largo caminar? vino que acompaña, hombre que lo porta, vino que existe, ser humano que lo interpreta o simplemente lo disfruta.

Todos absolutamente todos, en esos momentos de explicación justificativa, tentados por esta esencia occidental de pertenecer y/o poseer, nos hemos atribuido si no el 100 % de su origen, al menos una formal participación desde la estructura sociológica, incluso algunos mas aguerridos interpretando psicosomáticamente su existencialidad. Cuantas veces no hemos oído: .mi abuela era..., mi papá me enseñó, yo vengo de donde..., desde "chiquitos" nos acostumbraron, nunca vi mi casa sin una botella de..., etc. etc. etc. Sin dudar de la veracidad de los hechos, sí me declaro culpable del no saber como llegó a mí el gusto por el vino. Por supuesto que recuerdo la primera vez que me bebí un sorbo, de hecho mi descubrimiento es en gran parte producto de una vida azarosa, y yo diría que a nadie impresionaría saber cómo llegue a entregarme día a día a una actividad que me rige en tiempo y espacio.

Quizá lo bello no es como se llega ahí, sino lo confortable que es vivirlo, esta actividad que nos hace preguntarnos ¿qué es realmente el vino actual?, un resultado que sale como por arte de magia de nuestras mochilas cargadas de experiencias, con una sólida pero cuidadosa forma de hacer, o un ejercicio en movimiento, receptivo, proponente, pero respetuoso, buscando la expresión a través de una lectura cuidadosa del contexto.

Entonces los vinos actuales que representan: “El Nuevo Mundo” no necesariamente provienen de los “países jóvenes”, ni de aquellos sitios de tradición vitivinícola limitada; este movimiento ha alcanzado y tocado a los países mas clásicos y profundos del medio vitivinícola tradicional. Abriendo la posibilidad de reinventarse, con la irracional pregunta de que si lo que destruye también permite crear.

No quiero ver la vida de contraste, en contraste, tampoco la puedo imaginar sin él.

HUGO D'ACOSTA es uno de los personajes más importantes dentro del medio vitivinícola en México; un hombre que se ha compenetrado con la vid y la naturaleza de los valles de Baja California y ha marcado, con su espíritu, algunos de los mejores vinos del país. Agrónomo por la Universidad de Querétaro y enólogo por la Universidad de Montpellier, ha realizado una fuerte influencia en el vino mexicano, es enólogo de varias casas vitivinícolas de Ensenada, entre las que destaca su propia vinícola Casa de Piedra.

hda1958@hotmail.com

Cómo citar el texto:

D'ACOSTA, Hugo: “¿Yo hago vino?.” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2] consultado el ??/??/ 2007



Foto: Enrique Fuentes

PARTITURA

2

System 1 (Measures 2.18 - 3.15):

- 2.18:** Sax Bb part starts with *p* and *f* dynamics. Instruction: *f* possible.
- 2.21:** Sax Bb part has *fff* dynamic. Instruction: *fff* > *mf*.
- 2.30:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f* > *ppp* < *mf*.
- 2.30-2.40:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f* > *mf*.
- 2.40:** Sax Bb part has *mf* dynamic. Instruction: *mf*.
- 2.40-3.01:** Sax Bb part has *mf* dynamic. Instruction: *mf*.
- 3.01-3.15:** Sax Bb part has *mf* dynamic. Instruction: *mf*.

System 2 (Measures 3.25 - 6.00):

- 3.25-3.35:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 3.35-3.50:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 3.50-4.01:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 4.01-4.20:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 4.20-4.40:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 4.40-5.00:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.
- 5.00-6.00:** Sax Bb part has *f* dynamic. Instruction: *f*.

General Dynamics:

- 2.18-2.21:** *p*
- 2.21-2.30:** *f*
- 2.30-2.40:** *f*
- 2.40-3.01:** *mf*
- 3.01-3.15:** *mf*
- 3.25-3.35:** *f*
- 3.35-3.50:** *f*
- 3.50-4.01:** *f*
- 4.01-4.20:** *f*
- 4.20-4.40:** *f*
- 4.40-5.00:** *f*
- 5.00-6.00:** *f*

Performance Instructions:

- 2.18-2.21:** *pp*, *f*, *fff*, *mf*
- 2.21-2.30:** *ppp*, *mf*
- 2.30-2.40:** *f*, *mf*
- 2.40-3.01:** *mf*
- 3.01-3.15:** *mf*
- 3.25-3.35:** *f*
- 3.35-3.50:** *f*
- 3.50-4.01:** *f*
- 4.01-4.20:** *f*
- 4.20-4.40:** *f*
- 4.40-5.00:** *f*
- 5.00-6.00:** *f*

Other Annotations:

- 2.18-2.21:** *pp*, *f*, *fff*, *mf*
- 2.21-2.30:** *ppp*, *mf*
- 2.30-2.40:** *f*, *mf*
- 2.40-3.01:** *mf*
- 3.01-3.15:** *mf*
- 3.25-3.35:** *f*
- 3.35-3.50:** *f*
- 3.50-4.01:** *f*
- 4.01-4.20:** *f*
- 4.20-4.40:** *f*
- 4.40-5.00:** *f*
- 5.00-6.00:** *f*

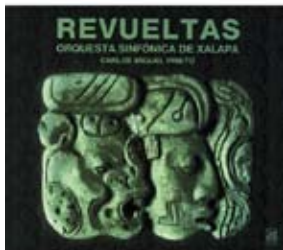


Foto: Enrique Fuentes

RESEÑAS

TRES PROPUESTAS REVUELTIANAS EN 2004

Eduardo Contreras Soto



Revueltas, Silvestre 1899-1940, Revueltas/ Orquesta Sinfónica de Xalapa; Carlos Miguel Prieto, director. México: Urtext, JBCC-088, 2004.



Revueltas, Silvestre 1899-1940, Silvestre Revueltas/ Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; José Luis Castillo, director; Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Román Revueltas, violín. México: Quindecim, QP-123, 2004.



Ebony Band; dir. Werner Herbers; Juan Carlos Tajés, recitación, Homenaje a Revueltas. Holanda: Channel Classics, CCS SA 21104, 2004.

EL HECHO DE que hayan pasado ya casi tres años de la aparición de tres discos dedicados a Silvestre Revueltas no le acaba de restar su carácter de novedad, tanto porque no han salido otras grabaciones más novedosas del maestro duranguense –en ese mismo año de 2004, en un disco de recital para violín y piano, Yuriko Kuronuma y Józef Olechowski incluyeron el primer registro en disco compacto de las *Tres piezas revueltianas*–, cuanto porque dos de estos tres discos que aquí reseño constituyen aportaciones de valor y efectos duraderos para varios años, por lo cual sigue siendo muy justificable reseñarlos y comentarlos.

De estos registros, dos se publicaron en México y uno en Holanda, lo cual ratifica la trascendencia de esta música siempre moderna y siempre bien recibida, en cualquier parte donde haya músicos sensibles.

Estas grabaciones recorren los títulos revueltianos ya bien conocidos del público, pero también ofrecen registros de obras nunca antes grabadas, como *Esquinas*, o bien ejecuciones de partituras revisadas contra las siempre malas ediciones originales de la música del compositor, como es el caso con el *Homenaje a Federico García Lorca y Redes*. Ilustran, en un extremo, cómo hacer bien las cosas para interpretar y grabar a un gran creador, y cómo no hacerlas bien; por añadidura, exponen situaciones que siguen siendo polémicas en torno del legado del compositor, y ofrecen por ende material que nos permite entretenernos en hacer estas reseñas: se trata, al fin y al cabo, de música que lo merece y lo estimula: de *música para charlar*, como pueden decir los bajacalifornianos mejor que nadie.

Veamos primero el disco guanajuatense, en el cual se combinan dos trabajos. Por una parte, está la meritoria labor del director español José Luis Castillo, quien donde quiera que se ha presentado en México ha promovido de manera

incondicional la difusión de la música más moderna, y en especial la música de Revueltas como un modelo de modernidad perenne. Por otra parte, se halla el trabajo de edición revisada y crítica de las partituras revueltianas, organizada en la UNAM bajo la coordinación de Roberto Kolb Neuhaus. Aunque Castillo ya no tiene hoy bajo su batuta a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, este disco es una muestra elocuente del muy respetable nivel en el que hizo sonar a esta agrupación durante el tiempo que la dirigió.

Tres títulos presenta el disco: el más tradicional, la *Toccata (sin fuga)*, con la participación solista de Román Revueltas, y aquí podría decirse que para que la cuña apriete, ha de ser del mismo palo. Luego vienen dos grandes novedades: primeramente, están las dos versiones que Revueltas hizo de su primera gran obra orquestal, *Esquinas*: la de 1931, con la que se dio a conocer en México, y la revisada por el propio autor, de 1933. La primera versión, que pedía la intervención de una mezzosoprano, cuenta con Encarnación Vázquez cubriendo esta parte. Ésta es una aportación fundamental a la fonografía revueltiana, tan sólo por el hecho de haber grabado la obra por primera vez: no deja de ser curioso que se hubiera tardado tanto tiempo

en ser solventado este faltante en un repertorio orquestal poco numeroso, y bien grabado en su mayor parte desde hacía ya varias décadas. La otra gran novedad es la nueva grabación de *Redes*, pero en una versión que se anuncia como la “versión original de concierto”, es decir, el disco afirma estar presentando la suite preparada por el propio Silvestre Revueltas a partir de su partitura para la legendaria película de Paul Strand, Fred Zinnemann, Agustín Velázquez Chávez y Emilio Gómez Muriel, y que el compositor estrenó en México en 1936, antes de la primera proyección de la propia película, y que también dirigió en Madrid en 1937.

Más allá del muy satisfactorio nivel de ejecución y grabación de la música, el que este disco ofrezca las dos versiones de *Esquinas* y se anime a presentar la “versión original de concierto” de *Redes* despierta de inmediato preguntas sobre la manera como administramos académicamente, por así decir, el legado de la música de Revueltas. Ha sido una posición clara de Roberto Kolb Neuhaus, desde hace varios años, promover la reedición y grabación de materiales que enriquezcan el repertorio revueltiano disponible, y este hecho merecería apoyarse, en principio, si no fuera porque incluye la idea de tratar a muchas partituras

como si fueran obras acabadas y reconocidas por el propio compositor en su catálogo “oficial”, por así decir, cuando sabemos que Revueltas tenía un modo especial de componer, por el cual elaboraba varias versiones de una misma obra, a menudo pasando de una dotación reducida a una orquestal completa, y era muy usual que cuando estrenaba la versión orquestal y más tardía, solía olvidar o descartar las anteriores.

Es evidente que no las tiró a la basura, pues han sobrevivido, pero no queda del todo claro si, una vez llegado a las versiones que consideraba finales, Revueltas se interesaba en hacer sonar las iniciales. De lo poco que tenemos documentado, su tendencia parece la de no hacerlo: cuando revisó *El renacuajo paseador* en 1936, promovió siempre la ejecución de esta revisión, y nunca se volvió a ocupar de la versión original de 1933, a pesar de que ésta incluso había sido grabada. El mismo caso puede decirse de *Janitzio*, cuyas dos versiones coinciden en fechas con las de *El renacuajo*, así como la actitud de su autor: una vez obtenida la versión revisada, fue ésta la única que siguió dirigiendo en conciertos, en 1937 y 1938.

Es comprensible que queramos rescatar cuanta nota haya escrito Silvestre Revueltas. Si aun las primeras versiones de

sus obras son música de primerísima línea, que ya quisieran muchos compositores para un domingo, y las tenemos a nuestro alcance, bien puede ampliarse así un catálogo que es de suyo exiguo, y además darle juego a los intérpretes en diferentes agrupaciones para ejecutar la misma música: no se olvide que muchas primeras versiones revueltianas, como *Cuauhnáhuac*, *Planos* o *Sensemaya*, son para grupos u orquestas de cámara. Sin embargo, si el compositor viviera y pudiera tomar decisiones sobre su música, ¿aprobaría el que hoy estemos grabando todas sus versiones de la misma pieza, sobre todo si tenemos alguna idea de que ése no era su criterio? En el caso de estas varias versiones, ¿cabe hablar de borradores consecutivos cuyo objetivo final es una versión definitiva de una sola obra, o bien hablar de una “familia de obras”, que comparten la identidad de sus materiales básicos pero cuyas obras integrantes terminan por adquirir identidades y vidas independientes?

El propio Revueltas recicló sus materiales varias veces para diferentes usos musicales, sobre todo para su música fílmica, donde aparecen citas extensas de obras no destinadas originalmente a las películas, como *Cuauhnáhuac*, *Tres sonetos* o *Música para*

charlar, usada en otra película además de la que sí la había requerido de origen. Es una práctica habitual que siempre ha existido en la historia de la música, y los barrocos dan ejemplos incontables de ello, empezando por el propio Johann Sebastian Bach. Pero Revueltas reciclaba para diferentes usos y medios diversos, lo cual no es lo mismo que haber tenido en el mismo medio de las grabaciones –y, eventualmente, en el espacio de la ejecución en concierto– esta comparación y confrontación de las varias versiones de la misma obra. Son claros también los casos de piezas cuyas versiones iniciales han sido desautorizadas por el propio compositor al ser revisadas y superadas; por ejemplo, el quinto movimiento del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók, que nadie se atrevería a grabar hoy como se tocó el día del estreno –y existe la grabación histórica para compararlo, pero nada más que para eso: la versión revisada por Bartók es *la versión* de la obra, por mucho que se conserve la redacción inicial.

Creo que estas grabaciones que tratan de recuperar a toda costa todos los materiales revueltianos, sin revisar el estado que guardan en relación con cada versión definitiva y autorizada por el compositor –por la vía de los hechos, como ya se explicó–, pueden llegar a

perjudicar más que a ayudar: podrían generar en el oyente, sobre todo en el no especializado, que no tiene por qué andar siguiendo todos estos chismes que aquí cuento, la idea de que todas las versiones de las piezas tienen el mismo valor y representan el mismo alcance del trabajo que se proponía demostrar su autor; por ende, no permitirían valorar en qué medida las versiones definitivas representan el máximo alcance, lo que mejor representa el talento y el genio de su creador y lo hace tan único: estas grabaciones pueden estar causando un efecto similar al de quienes decidieron un día publicar los cuadernos de borradores de Juan Rulfo, con lo cual desnudan el esfuerzo que el insigne jalisciense trató de ocultar para sólo darnos el resultado esplendoroso de lo que merecía ser leído, por poco que fuera; si ya lo sabemos: de lo bueno, poco. Parece el caso eterno de los grandes que dejan un catálogo breve, que nos genera una insatisfacción por lo que hay y nos pone a buscar más, aunque no sea de la misma calidad que lo acabado. Le ha pasado una situación similar en tiempos recientes a otro grande de catálogo escaso: Manuel de Falla, de quien hoy podemos conseguir grabaciones con las versiones iniciales de *El amor brujo* y de *El sombrero de tres picos*, esta última

llamada primero *El Corregidor y la Molinera*, y que también nos parecen, por supuesto, música excelente. ¿Qué pensaría don Manuel si viera estas grabaciones hoy en las tiendas?

El hecho es que el disco guanajuatense tiene *Esquinas*, y expone la primera versión de la obra, desautorizada por el propio Revueltas, y ahora es tarea del oyente consumidor sacar sus conclusiones. Pero me parece más delicado el caso de *Redes*. Kolb Neuhaus expone sus argumentos, en las notas que acompañan al disco, para hacer una primera afirmación: “La nueva grabación que aquí se presenta, [sic la coma] plasma por primera vez una reconstrucción de lo que debió haber conformado la música que dirigió el propio Revueltas”. Y aunque aquí se dice claramente “lo que debió haber conformado”, es decir con un margen de hipótesis y no de conclusión, en el resto de la nota y en el enunciado de los títulos del disco se da esta afirmación como un hecho comprobado y certero. A grandes rasgos, la versión que tenemos grabada aquí y que el disco afirma ser la “original de concierto” es la primera mitad de la partitura fílmica completa, usada por Revueltas para la grabación de la pista sonora original. Al tomar esta parte como la que se considera original para concierto, se descarta mucho material de

la segunda parte de la partitura –y de la película, obviamente–, el cual hemos escuchado durante años por medio de la única suite de *Redes* que había existido en grabaciones antes de 1994, la realizada por Erich Kleiber en 1943. Creo que el tema no ha sido agotado ni resuelto del todo, y mi experiencia personal al trabajar con las partituras revueltianas y con la documentación de la época no me permite compartir la afirmación de Kolb en el sentido de que podemos saber con certeza qué materiales de *Redes* usó Revueltas en concierto en 1936 y 1937: su hipótesis es plausible y tiene buenos fundamentos, pero también existen bastantes argumentos que podrían sugerir el uso por Revueltas de otros materiales que los grabados por la OSUG para su versión de concierto. Como estoy preparando un libro que incluirá el análisis de esta cuestión de manera pormenorizada, prefiero aplazar por ahora la discusión, y me limitaré a rematar que, con todo y las objeciones de criterio que han definido el contenido del presente disco, es digna de celebrarse su aparición, y la ya mencionada ejecución de la orquesta y su director lo hace una experiencia de audición sumamente disfrutable. Ahora viajemos de Guanajuato a Amsterdam, con el disco de la Ebony Band. Si bien esta agrupación lleva años de excelentes relaciones

con Revueltas, bien vale la pena explicar aquí brevemente de quién se trata. Es una orquesta de cámara, con un elenco variable en tamaño y dotación, fundada, promovida y dirigida por Werner Herbers, oboísta de la Orquesta del Concertgebouw; ha diseñado un repertorio especializado en el rescate de la música más modernista del siglo XX, así como en los músicos disidentes de aquellos tiempos, como los perseguidos por los nazis o como los antifranquistas. De este diseño de repertorio viene el conocimiento e interés de la banda por Revueltas, cuya música ha venido grabando desde 1991. Vale la pena mencionar que, por la calidad de cada uno de los instrumentistas de la Ebony Band, ésta siempre ha grabado sus discos en directo, de sus presentaciones en concierto; al oír estos discos, uno se explica por qué se confían en hacerlo así, pues son excelentes. Herbers ha mantenido contacto con varios mexicanos desde hace varios años en relación con Revueltas, en especial con Kolb Neuhaus y conmigo; sin embargo, el apoyo, respeto y aprecio que yo pueda ofrecerle a Herbers no me impide hacer un balance objetivo del resultado de este disco de *Homenaje a Revueltas*, como él lo bautizó en español; de hecho, aquí mencionaré algunas divergencias

de opinión que conversé amistosamente con Herbers en su momento, pero que de manera similar al disco de los guanajuatenses, no me impide aplaudir el logro que representa esta grabación suya, proveniente del concierto que la Ebony Band realizó el 22 de noviembre de 2003 en la sala de conciertos de Tilburg, Holanda.

El concierto de *Homenaje a Revueltas* que ha generado este disco incluyó por igual las obras clásicas para las dotaciones de cámara, como *8 x radio*, *Planos* y *El renacuajo paseador* en su versión de 1933 –la más conocida y reconocida, a pesar del propio Revueltas–, que algunas partituras de reciente recuperación, entre ellas las primeras versiones sobre las cuales ya expresé mi opinión, como es el caso de *Sensemaya* y *Caminando*, la canción con texto de Nicolás Guillén que aquí fue grabada en versión instrumental. Además, el concierto y el disco incluyen *Hora de junio*, una obra armada por José Ives Limantour sobre los *Tres sonetos* originales de Revueltas, y un número extra de un contemporáneo y amigo de don Silvestre, José Pomar (1880-1961): su *Preludio y fuga rítmicos* de 1932, obra pionera en el siglo XX por el protagonismo que le dedica a los instrumentos de percusión. El gran remate y la culminación del disco –y del concierto– es una de las cimas

del catálogo revueltiano: el *Homenaje a Federico García Lorca*, en la segunda grabación que le hace la Ebony Band.

El primer mérito del disco holandés es la calidad suprema de sus ejecuciones musicales: pocas veces se tiene el privilegio de escuchar así de bien tocada una música que reúne la complejidad de su construcción con la penetración directa en todas las sensibilidades. El segundo mérito es de índole técnica: éste es el primer disco de Revueltas grabado con el sistema Super Audio, en 5.0, lo cual significa una aportación que sabrán apreciar quienes reprodujeran el disco en los aparatos equipados con estas innovaciones digitales. Las reservas que hago al programa grabado ya las enuncié en síntesis, y las reitero aquí: la inclusión de partituras inconclusas como la música que Kolb Neuhaus atribuye a la obra teatral *Éste era un rey*, sin quedar todavía demostrada del todo tal atribución; la presentación de *Hora de junio*, a pesar de que la versión con recitante –aquí, el uruguayo Juan Carlos Tajés– es un invento de los varios que realizó José Ives Limantour sobre la música revueltiana, con criterios muy elásticos y poco rigurosos; en fin, los ya citados usos de *Sensemaya* y *Caminando*. El caso del *Homenaje a García Lorca* es peculiar, porque, tal

como lo señala el propio Herbers en sus notas del disco, para esta presentación y grabación se decidió tomar elementos de la primera edición de la partitura, realizada en vida de Revueltas y con su conocimiento, junto con elementos del manuscrito autógrafo del compositor, que en varios casos no coinciden con la edición. Sin embargo, el balance general del disco sigue siendo el de una grabación formidable, una interpretación ejemplar y la aportación de una imagen de Revueltas como el músico audaz, libre y dueño de sus recursos sonoros, y pródigo en ideas y materiales como para seguir inspirando a los músicos de hoy, en todo el mundo.

Lamento no poder expresarme sobre la grabación xalapeña de Revueltas con el mismo entusiasmo con el que me he referido a los guanajuatenses o a los holandeses. Es verdad que su presentación tiene un diseño editorial elegante y de buen gusto, inspirado muy seguramente por el verde jade de *El Señor de las Limas*, esa maravilla olmeca que puede apreciarse en el Museo de Antropología de Xalapa. Pero no se puede elogiar especialmente al programa grabado, ni a la calidad de la ejecución ni al control en las tomas y ediciones de la grabación.

Se trata de un programa notoriamente convencional, con *Sensemayá*, *Janitzio*, *8 x radio*, el *Homenaje a García Lorca* y dos suites cinematográficas, la de Kleiber para *Redes* y la de Limantour para *Música para charlar*. De todo este material hay ya versiones previas en el mercado fonográfico, incluso más de diez en las más célebres, y la interpretación de estas piezas que la Sinfónica de Xalapa realiza con su director actual, Carlos Miguel Prieto, no revela una aportación que las haga interesantes ni mucho menos preferibles a otras versiones anteriores, incluso de la misma orquesta, que ya había grabado muy buenas versiones de *8 x radio* y *Sensemayá* con Luis Herrera de la Fuente, publicadas en 1982. Y si bien el disco tiene divididos en sus respectivas pistas los tres movimientos del *Homenaje a García Lorca*, deja correr *Redes* y *Música para charlar* como una sola y extensa pista cada una, a pesar de que las suites preparadas por Kleiber y Limantour definen divisiones que bien pueden marcarse en el disco para la ubicación precisa de pasajes según el interés del oyente. De hecho, en la manera como han sido tratadas estas dos suites filmicas se advierte otro problema grave del presente disco; un problema que las notas del programa vienen a confirmar.

Nunca queda lo suficientemente claro que *Redes y Música para charlar*, tales como están grabadas en el disco, son partituras preparadas por otros sin la participación del compositor; incluso se comete el error de definir a *Música para charlar* como preparada por Erich Kleiber. Es verdad que el célebre director austriaco hizo su versión de esta partitura en 1944, y que le puso el nombre de *Paisajes*, al parecer porque no entendió el sentido del humor revueltiano; pero lo que la Sinfónica de Xalapa grabó, como han hecho todos los que han grabado *Música para charlar*, es una suite de José Ives Limantour, preparada en 1960, con apenas poco más de la mitad del material de la partitura original de Revueltas, y con un final armado por el director con materiales de un *Canto Himno ferrocarrilero* del duranguense, usado en la película *La bestia negra* de Gabriel Soria. También es verdad que los músicos profesionales no están obligados a saber todo lo que se investiga o ha investigado sobre la música que ejecutan; pero si hubiera un mínimo de disposición para entablar contacto y comunicación entre músicos e investigadores, se podría apoyar de mejor manera el trabajo de la ejecución y la grabación, superando errores atávicos y lugares comunes, como lo demuestran José Luis Castillo o Werner Herbers. Así se

podrían dejar de repetir los típicos errores como el de seguir imaginando una primera versión de *Sensemaya* con voz, la cual nunca ha existido pero se le vuelve a mencionar en las notas del disco xalapeño.

Ahora bien, con ser notorios los problemas mencionados en relación con este disco de la Sinfónica de Xalapa, no son lo más grave que él tiene. En el final de *Redes*, en un pasaje que va de 17'06 a 17'47 en el disco, se escucha con toda claridad un error de ejecución, por secciones de la orquesta que entran a destiempo y pierden toda coordinación, adelantando de hecho el final de la pieza, hasta que en 17'48 se nota una edición que cambia la toma de sonido, en la cual ya terminan todos los instrumentistas juntos y en orden la obra. Es, por decir lo menos, sorprendente que una disquera sería como Urtext lance al mercado un disco cuya prueba final nadie parece haber revisado, pues este error de edición sonora es de una obviedad que ofende hasta a los aficionados que grabamos música artesanalmente en nuestras casas, y desde luego no se merecen un desprestigio así ni Silvestre Revueltas, ni la muy respetable Sinfónica de Xalapa ni una disquera que tiene un catálogo con títulos valiosos y una distribución internacional, ni por supuesto

los oyentes que compran un disco con buena fe y confianza en lo que antecede y motiva su compra. Me han contado algunos amigos que el tiro original de este disco revueltiano ya fue retirado del mercado y que se le sustituyó por uno nuevo, en donde está ya subsanado el error de edición en *Redes*. Espero que así sea, por el bien de todos, aunque yo no he ido a comprar otro ejemplar del disco en fechas recientes y no puedo, por ende, asegurar la realidad de este cambio.

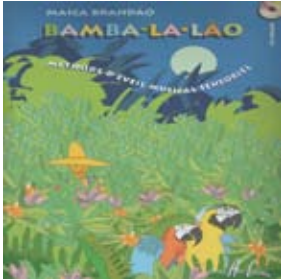
Y así cierro esta revisión somera por las tres novedades de la fonografía revueltiana que aparecieron en 2004. Como espero haber hecho manifiesto, de los tres discos se puede aprender mucho sobre lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer con Revueltas, y en general tenemos aportaciones que nos permiten seguir disfrutando del genio inagotable de esta música siempre nueva, siempre joven, que también nos deja llenos de preguntas e inquietudes.

Esperamos que esta producción fonográfica estimule el deseo de continuar enriqueciendo el panorama, pues siempre será bienvenida una lectura más de Revueltas en la que se conjunten el amor por esta música, el compromiso por hacerla lo mejor posible y el cuidado por difundirla con dosis iguales de rigor y entusiasmo.

México, 6 de enero de 2007

MAÏCA BRANDÃO

Maria Inês Guimarães



Bambalão – Méthode d'éveil musical sensoriel.
Bambalão/La ronde des crevettes/Petit moineau/Canções para a mínima pontuada/Le cobra/Mon bateau/Jangada/Oh! Ronde, jolie ronde/Saut saut ballon/La valse de l'éléphant/Samba-le-lê /Neige tombe/Crapaud Jojo/Baião/Petit escargot/La pluie mouille... CD Henry Lemoine. 61'40". 2005/2005. 63 titres. Textes en français et portugais.

LA POÉSIE ET la sensibilité sont deux éléments forts de cette méthode. En utilisant des chansons brésiliennes Maïca Brandão a conçu avec compétence un recueil d'éveil expressif et intelligent. Pour chaque chanson l'auteur propose de travailler un élément de la perception musicale enfantine. La pulsation, les subdivisions du temps, l'apprentissage des cellules rythmiques, la respiration, le phrasé, les dynamiques, la détente... sont enseignés par le chant et par les activités corporelles et instrumentales proposées pour chaque chanson. Les paroles sont présentées en portugais et en

français avec une traduction belle et imagée.

Le disque joint a été réalisé sous la direction artistique de Maïca Brandão avec la participation notamment de Pierre Hamon (conseiller artistique et Flûte à bec), Zélia Brandão (Flûte traversière et Piccolo), Helinho Brandão (Saxophone), Leandro Teixeira (percussions) et Maria Alice Brandão (Violoncelle).

Les partitions d'accompagnements au piano complètent l'ensemble en proposant des beaux arrangements réalisés par Fernando Montanari.

OAXACA REVELA NUEVOS SECRETOS... Y DE PASO, ALGUNOS DE PUEBLA.

Eduardo Contreras Soto



Fernandes, Gaspar ca. 1570-1629, El Cancionero Musical de Gaspar Fernandes/ Capilla Virreinal de la Nueva España; Aurelio Tello, director. México: Quindecim, QP-139, 2005. (La música de la Catedral de Oaxaca, México: Esplendor de la Música Virreinal, I).



Sumaya, Manuel de ca. 1680-1755, Manuel de Sumaya/ Capilla Virreinal de la Nueva España; Aurelio Tello, director. México: Quindecim, QP-138, 2005. (La música de la Catedral de Oaxaca, México: Esplendor de la Música Virreinal, II).

A VECES NOS quejamos demasiado en materia de nuestro desamparo cultural, y dejamos de lado las buenas noticias que también nos acontecen. Pongo por caso el siguiente: hace treinta años, apenas unos cuantos eruditos sabían quiénes eran los compositores americanos de la era

virreinal, de 1550 a 1820, y las grabaciones de su música se podían contar con los dedos de la mano; los trabajos pioneros de Samuel Claro Valdés, Jesús Bal y Gay, Robert Stevenson y José de Jesús Estrada, entre otros, apenas empezaban a tener una respuesta en las ejecuciones de los músicos activos de aquella época. De entonces a la fecha, el panorama es otro, abismalmente distinto: conocemos decenas de nombres de músicos de aquella época cada vez menos oscura, y lo mejor de todo, su música ha salido de los acervos donde había dormido durante siglos en silencio, para llenar programas de concierto y grabaciones por doquiera, a veces hasta para darse el lujo de comparar versiones de los nuevos éxitos de este repertorio, los cuales son, qué ironía, la música escrita más antigua documentada en nuestra historia continental. De entre las decenas de compositores americanos o americanizados que

hoy disfrutamos gracias a tan feliz resurrección documental, se destacan con singulares personalidades dos que trabajaron en la Nueva España en diferentes épocas: Gaspar Fernandes (ca. 1570-1629) y Manuel de Sumaya (ca. 1680-1755).

Estos dos preferidos en el repertorio mexicano actual representan momentos diversos de nuestro desarrollo musical. El portugués Fernandes, llegado primero a Guatemala —a la Antigua Guatemala, claro está— y luego residente en Puebla desde 1606 hasta su muerte, llevó las características del arte polifónico renacentista hasta una culminación gozosa y festiva, y empezó a prefigurar los elementos que hoy asociamos al surgimiento del barroco, como buen contemporáneo de Claudio Monteverdi. Fue Fernandes, además, un individuo del Siglo de Oro en la mejor expresión del término, y no es gratuito que le hubiera puesto música a villancicos de Lope de Vega, otro enorme contemporáneo suyo. En cambio, el criollo Sumaya es el compositor plenamente barroco, combinador de la herencia de su tradición hispánica con las novedades de la hora italiana de su momento, a veces con espíritu arcaizante o conservador, a veces entendiendo muy bien las características que llevaban al estilo galante: un

estricto contemporáneo de gente hartamente conocida como Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Frideric Haendel, Georg Philip Telemann o Jan Dismas Zelenka, por citar cualesquiera nombres. La carrera de Sumaya se inició en la Catedral de México, pero las vicisitudes de su vida lo llevaron a vivir a Oaxaca en 1739, donde murió tras de una muy brillante carrera y una producción musical que todavía hoy nos conmueve. Como se ve, Fernandes y Sumaya no coincidieron en el tiempo, y probablemente ni siquiera en las ciudades del México virreinal donde vivieron y trabajaron. ¿Qué tienen en común, aparte de ser muy buenos compositores los dos? Por lo menos dos elementos: Oaxaca y Aurelio Tello.

En efecto, un cantor llevó de Puebla a Oaxaca un cuaderno manuscrito con unas trescientas composiciones de Gaspar Fernandes; allí se resguardó con las partituras creadas propiamente para su Catedral, entre ellas las que allí mismo compuso Sumaya, y todo este acervo empezó a ser conocido en la segunda mitad del siglo XX, investigado primeramente por Stevenson y otros pocos musicólogos, sobre todo estadounidenses —valga la ironía. Sin embargo, en los últimos veinte años las investigaciones más fructíferas sobre

nuestros dos compositores las ha emprendido el peruano Aurelio Tello, cuya labor eminente en el CENIDIM ha generado ya varios tomos de ediciones modernas de las partituras oaxaqueñas, en la venerable serie *Tesoro de la música polifónica en México*. De hecho, el primer tomo del *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, editado por Tello, ya ha recibido el Premio de Musicología Casa de las Américas, y varias de las mejores agrupaciones de música antigua en América y Europa: la Camerata de Caracas, Chanticleer, Ars Longa de La Habana y el Ensemble Elyma, por mencionar algunos nombres célebres, programan sus conciertos y han realizado sus grabaciones partiendo de las ediciones de Tello en el CENIDIM.

Ahora bien, si la labor de Tello como recuperador y editor es más que sabida y reconocida con justa razón, no se sabe ni reconoce igual, al parecer, su labor como artista creador y ejecutante; no sólo porque Tello compone música de lenguaje actual, interpretada por solistas y agrupaciones destacadas en varios países de América, pero sobre todo por su labor al frente de la Capilla Virreinal de la Nueva España, por él fundada en 1989. Con este conjunto, que incluye un coro e instrumentistas especializados en el repertorio

y la ejecución de la época, Tello ha difundido en conciertos y grabaciones los principales avances de sus propias investigaciones; muestra de ello es su primer registro sonoro, un disco de 33 1/3 RPM dedicado por completo a Sumaya, así como su antología *300 años de música colonial mexicana*, recientemente reeditada por Discos Pueblo. Por ello, para quienes tenemos el gusto de conocer a la Capilla y a su director, no nos sorprende tanto –aunque sí causa gran agrado, desde luego– la aparición de sendos discos compactos dedicados a la música de Fernandes y Sumaya, publicados por el sello Quindecim bajo la serie titulada *La música de la Catedral de Oaxaca, México: Esplendor de la Música Virreinal*.

Los dos discos, que tardaron en ser lanzados al mercado, pues habían sido grabados desde 2003, continúan la labor de difusión con la que Tello y sus músicos adelantan e ilustran los resultados de tantos años de investigación, con la ventaja de las condiciones de grabación, que ahora dejan un mejor sonido en la ejecución de estos registros –incluso para delatarles los errores que asoman por algunos pasajes–, y la situación también ventajosa respecto de tiempos anteriores, de que los años ya transcurridos han generado convenciones de interpretación

de esta música que permiten elegir los mejores resultados de tantas pruebas y experimentos. Veamos cada disco por separado, puesto que contienen a autores tan diferentes y la música que se conserva de cada uno de ellos responde a condiciones de creación y vida musical diversas.

El disco *El Cancionero Musical de Gaspar Fernandes* presenta una muestra de los distintos materiales que integran este preciado, único y maravilloso manuscrito: una colección que, como bien señala Tello en las notas del disco, hace una justa compañía para cerrar los ciclos de cancioneros creados en el Renacimiento hispánico. Éste de don Gaspar incluye villancicos y chanzonetas con textos que ofrecen distintos manejos idiomáticos, como el castellano clásico de la época, el mismo idioma modificado en la forma como lo hablaban los esclavos africanos traídos a nuestro continente y el náhuatl, todavía importante en la labor evangélica a fines del siglo XVI y principios del XVII. De todos estos manejos del idioma grabó la Capilla Virreinal títulos representativos: tres con textos provenientes de la novela *Los pastores de Belén* (1612) de Lope de Vega; tres negrillos o guineos, como se les solía denominar en la época, entre ellos *Dame albricia*, *mano Antón*,

ya famoso y grabado en varias versiones, y *Mano Fasiquiyo*, que la propia Capilla había grabado en su ya citada antología *300 años...* El modo náhuatl está representado en el disco por cuatro títulos, dos de los cuales son también éxitos de las grabaciones de Fernandes por todo el mundo: *Xicochi xicochi conetzintle* y *Jesós de mi goraçón*, más conocido por el título *Tleycantimo choquiliya*. Sobre este último, vale la pena subrayar el comentario de que una edición errónea de Robert Stevenson –por lo demás, alguien que ha acertado tanto en el rescate de esta música nuestra– había antepuesto la segunda parte de la partitura del villancico a la primera original, por lo cual durante años se cantó y grabó con las dos partes invertidas; gracias a la corrección de Tello en su edición, las grabaciones más recientes –incluyendo la que aquí se reseña, por supuesto– ya dan el orden correcto de la partitura, y de allí el cambio del título. El disco también contiene el que parece el único ciclo de piezas en el Cancionero de Fernandes con carácter secular, *a lo humano*: se trata de un motete, *Elegit eum Dominus*, y cinco chanzonetas, compuestos para la entrada del virrey Diego Fernández de Córdoba en Puebla, en 1612.

El disco *Manuel de Sumaya* también constituye una grata muestra de los varios ejemplos de música que sobreviven del gran maestro en Oaxaca, y sólo es de lamentarse que la duración de su programa sea tan breve, sobre todo si consideramos todo el tiempo que puede grabarse hoy en un disco compacto. Se trata, básicamente, de himnos religiosos: las secuencias *Victimae Paschali* y *Lauda Sion Salvatorem*; de dos villancicos, *Aunque al sueño* y *Del vago eminente imperio*, con características muy distintas de los de Gaspar Fernandes; y de un género muy propio de la época de Sumaya, en el cual brilla especialmente su talento: las cantadas, que son tres en este disco, cada una con diferente solista. *El de Pedro solamente* la canta Nadia Ortega, afortunadamente sin amaneramientos ni vibratos; *Ya la Naturaleza redimida* corre a cargo de Ruth Ramírez, una de las integrantes veteranas de la Capilla Virreinal, y cuya voz tiene una textura muy peculiar; *Oh muro más que humano* –ya grabada antes por la Capilla– es interpretada en esta ocasión por Josué Efraín Piedra, poseedor de un timbre vocal muy claro, definido y agradable.

Aunque en ambos discos la ejecución musical presenta algunas imperfecciones, como ya señalé, no son tales que impidan disfrutar el

conjunto, y el resultado final deja una sensación de gran placer por toda la riqueza y complejidad que desbordan los dos compositores con los lenguajes y recursos de sus épocas. En especial, me parecen grandes logros los hallazgos sonoros en *Dame albricia, mano Antón*, con el coro cantando al unísono las coplas, o esa joyita llena de onomatopeyas –evocadora del género de las ensaladas– que es *Campanitas de Belén*. Si en Sumaya aplaudimos la elegancia para organizar los ciclos armónicos y los calculados efectos de correspondencia entre el sentido de los textos y su expresión emotiva mediante la música, al oír a Gaspar Fernandes no podemos dejar de sentir una profunda alegría fresca, casi inocente, de ese gozo tan corporal como espiritual por la vida, sencillo y complejo a la vez, que nos da todo el bendito arte producido en el Siglo de Oro. Merecen una gran bienvenida los discos de la Capilla Virreinal de la Nueva España dedicados a estos grandes abuelos de nuestra música, lo mismo por ratificar el trabajo ejemplar de Aurelio Tello y sus colaboradores que por enriquecer ese pasado artístico con el que nos estamos reconciliando para definir con rasgos más acabados el mejor retrato posible de nuestra polifacética identidad cultural.

México, 7 de enero de 2007

BAJA CALIFORNIA, PENINSULA Y VALLE DE GUADALUPE

Enrique Fuentes

Fotografías en este número de la revista **redes**



Foto: Enrique Fuentes

ENRIQUE FUENTES PARRA. La obra fotográfica de Enrique Fuentes es producto de memorias, observación y amor por la península de Baja California. Fotógrafo. Estudio la carrera de Arquitectura. Tomo los cursos impartidos en el Taller de Fotografía de la UABC en Ensenada. Su trabajo fotográfico a sido objeto de selecciones y premios en las bienales estatales en Baja California. Ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas en la ciudad de Ensenada, Tijuana, Monterrey, Sonora y Guanajuato. A partir de 2001 se desarrolla como maestro de fotografía en la UABC. Actualmente trabaja en un proyecto documental sobre el paisaje de la península de Baja California.

enriquefuentes7777@yahoo.com.mx
www.enriquefuentes.com

www.redesmusica.org