

M U S I C A

Acorde menor

Por Juan Vicente MELO

PRELUDIO. El 18 de junio cumplirá Igor Stravinski sus primeros ochenta años de vida (el aniversario reviste especial significación si recordamos que en 1962 se celebrará también el centenario del nacimiento de Debussy; una al lado de la otra, las fechas nos sirven para comprender mejor lo que ha ocurrido en la música durante la primera mitad del siglo xx). Animados por el cumpleaños, los dirigentes del Instituto Nacional de Bellas Artes invitaron a Stravinski a dirigir dos conciertos con la ayuda, inevitable, de Robert Craft, confidente del maestro. Hace cinco años, en ocasión de otro aniversario, la ciudad de Los Ángeles dedicó una sesión especial a Stravinski; en ese programa fue incluido el ballet *Agon*, una de las últimas partituras del gran clásico musical de nuestro siglo. Hoy, correspondiendo al homenaje mexicano, nos regala las primicias de su obra más reciente, una *boutade* que, como de costumbre, habrá de desconcertar y sorprender a crítica y público, siempre en retraso respecto a la vasta y contradictoria producción de Stravinski.

Stravinski y Craft encontraron una orquesta cansada y sin muchos deseos de responder con entusiasmo a la dignidad del compositor y a la grave solemnidad de su confidente. Por otra parte, el público asistió a estos festejos con desgano y en poco número. El programa estaba dividido en dos partes: la primera, a cargo de Craft, comprendía el estreno mundial del *Tango* dedicado a México, y una serie de obras menores correspondientes a chispeantes encargos comerciales: las *Escenas de ballet*, destinadas a servir de apoteosis en uno de los *shows* de Mr. Billy Roses (1944); la *Polka de circo* (1942), compuesta para el circo Barnum and Bailey, cuyo estreno se efectuó en el Madison Square Garden con Vera Zorina y unos elefantes; el *Scherzo a la rusa* (1944), destinado al conjunto de Paul Whiteman, creador del género *Rapsodia en azul*, y los *Cuatro estudios para orquesta* que, en realidad, son la transcripción de las *Tres piezas para cuerda* de 1914 y de un *Estudio para pianola*, de "ambiente" español, de 1917 (no resulta inoportuno recordar que las *Tres piezas para cuerda*, programadas en el primer festival de música contemporánea en México, escritas después de *La consagración de la primavera*, representan un curioso experimento de orden sonoro muy próximo a los realizados en ese tiempo por Schoenberg y a los que ahora se dedica el propio Stravinski). En la segunda parte, el compositor dirigió *El beso del hada*, divertimento dedicado a la musa inspiradora de Chaikovski y uno de los ballets "blancos" más caros a Stravinski.

Poco habremos de decir de la primera mitad del programa, salvo que Robert Craft, pese a la "exactitud" y otras virtudes que le atribuyen los *connaisseurs* bellasartinos, es uno de los directores más aburridos y solemnes que registra la historia de la humanidad. Al poco interés de las obras, se sumó la astenia de los músicos como traductores de los gestos y ademanes metronómicamente objetivos del buen y fiel secretario perpetuo.

Tampoco nos detendremos en analizar la labor de Stravinski como director de orquesta, trabajo al que ha dedicado buena parte de sus energías. Nos basta con recordar, una vez más, un párrafo de las *Nuevas crónicas de mi vida*: "No me corresponde juzgar mis propias ejecuciones, pero lo que puedo afirmar es que, gracias a la experiencia adquirida durante mis numerosas giras, en las que he dirigido orquestas de todo orden, he llegado a obtener lo que yo quería, y como lo quería." No nos queda más remedio que aceptar, entonces, que *El beso del hada*, en manos de su autor, es una partitura desgana, mortalmente envuelta en suaves medidas no muy bien contadas por los instrumentistas. Pero poco importa esto; lo que sí nos interesa es dejar constancia de otra verdad: a los 34 años, *El beso del hada* tiene una grandeza que sólo conoce la verdadera juventud. Vieja desde su nacimiento por estar dedicada a reestablecer un romanti-

cismo de *tutus blancs* y de "paisajes suizos, con personajes vestidos a la manera de los primeros turistas mezclándose a los amables aldeanos de la vieja tradición teatral", esta alegoría conoce ahora un peso —digamos corporal—, un afán de perdurar y no morir cuyas verdaderas raíces se hallan en la vejez de espíritu de Chaikovski y en las razones de amor de Stravinski por ese gran compositor.

De este preludio de aniversario recordaremos la figura de Stravinski: el caminar torpe, los ojos cargados de una nueva mirada, las enormes y poderosas manos, el resumen de una sorprendente aventura que, afortunadamente, no ha terminado.

CORAL. En México todavía resulta extraño escuchar, en sala de conciertos, una obra de Webern. A casi treinta años de su muerte —una muerte novelescamente trágica, no desprovista de sentido moral, en notable contradicción con la existencia apasible— este gran compositor, espíritu santo de la trinidad musical vienesa, es prácticamente un desconocido entre nosotros. Por tanto, no podemos dejar de registrar aquí el interés del violinista Manuel Enríquez —talentoso compositor, además— al incluir las *Cuatro*



La musa inspiradora de Stravinski

piezas para violín y piano, opus 7 (1910), en el recital que ofreció, con la colaboración de Alicia Urreta y a fines del año pasado en la Casa del Lago. Al lado de la árida *Sonatina* de Chávez, de una agradable *Suite romántica* del propio Enriquez, de la presuntuosa *Sonata* de Copland y de las *Tres piezas* de Revueltas (que bien podían conocer los violinistas para renovar sus sarsateados *encores*), los cuatro mínimos trozos de Webern volvieron a sorprendernos por el indescribible misterio de que están cargados. Misterio en la concisión, en la heroica voluntad de concisión. Y también, en el origen de esa sensibilidad auditiva, de la extrema pureza que significa la *necesidad* de un nuevo orden. Auténtico clásico de nuestro siglo, uno de los más grandes autores del tiempo que nos ha tocado vivir, Webern es el descubridor de un mundo sonoro que nuestros contemporáneos exploran y enriquecen con una energía no exenta, en ciertos casos, de falso criterio matemático. Misterio, hemos dicho como resumen de la obra weberniana. Pero misterio luminoso, porque la luz se hace a cada momento, porque la luminosidad es el rasgo imprescindible, el "valor" primero y último de este admirable trabajo. Justo es que sea conocido entre nosotros.

Como intérprete de Webern, Manuel Enriquez subordina los afanes exhibicionistas, todo *slogan* de vanguardia, al respeto escrupuloso por el texto. Ya en una audición de la *Fantasia* de Schoenberg, pudimos constatar que se halla particularmente dotado para esta música. A la exacta observación de todos los valores sonoros, a la ejemplar traducción de esa atmósfera luminosa, debemos anotar la delicadeza y el refinamiento con que utiliza su herramienta técnica y la comprensión de una nueva manera de "pensar" la música. En todo el programa —y en especial en la obra weberniana— Enriquez contó con la colaboración, perfecta por eficaz, de Alicia Urreta.

FUGA. El año musical mexicano se caracterizó por la abundancia de conciertos. En ese sentido, 1961 fue excepcionalmente pródigo. Los críticos, cronistas y victorreyes de la música apenas si se dieron tiempo para cumplir sus obligaciones. Hubo, claro, de todo y, desde luego, más malo que bueno.

Temporadas sinfónicas con uno que otro estreno de interés, solistas y directores con prestigio, dos ciclos de ópera (uno "nacional" y otro "internacional"), a estas alturas la primera representación mexicana de *El caballero de la rosa* (si así estamos no veremos nunca *Wozzek*), recitales, exámenes y concursos. Señalemos, como lo más importante, la fundación de "Camerata de México", conjunto de instrumentistas mexicanos reunidos por el solo afán de hacer música y ofrecer nuevas audiciones; excepcional fenómeno digno de ser estimulado. El primer festival de música contemporánea, en el que pudimos escuchar obras de Schoenberg, Henze, Nono, Cristóbal Halffter (*Cinco microformas*, dirigidas por el autor), generoso evento patrocinado por el INBA y realizado gracias a los esfuerzos de Rodolfo Halffter. Las temporadas de la Asociación Ponce — una de ellas dedicada a jóvenes músicos que trabajan o estudian en diversos puntos del país; la otra estructurada en vías de servir como

expresión de lo que sucede actualmente en la música. Recordemos un programa de música electrónica y concreta. Los conciertos patrocinados por la Universidad: tres series organizadas por Miguel García Mora, jefe de la Sección de Música, en la Ciudad Universitaria, y una larga temporada en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, destinada a la creación

de un nuevo público. Los conciertos de difusión inaugurados por el Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, con comentarios de viva voz y programas interesantes y variados.

A estas horas comienzan ya a realizarse algunos de los proyectos madurados el día anterior. Esperemos ver —y escuchar— la mayor parte.

Conciliación a la vista

Por Jesús BAL Y GAY

Uno de los rasgos más característicos de nuestro siglo, en lo que a la música se refiere, es la profusión de tendencias nuevas, el afán de experimentación, el ansia de lo inaudito. Nunca como en nuestro tiempo se había visto no sólo esa abundancia de tendencias sino, lo que es aún más significativo, las radicales divergencias que las separan. Limpios, terminantes recodos se han dado en la historia de la música, pero siempre sin producir mayores desgarramientos de la tradición y, sobre todo, a razón de uno por época. Reacciones contra el pasado inmediato las hubo de vez en cuando, pero nunca tan radicales como las que llevamos vividas en lo que va de siglo. El nacimiento de la monodía acompañada, por

Esa divergencia tan completa entre Schoenberg y Stravinsky —dejando aparte las demás figuras contemporáneas— tuvo, en la primera mitad del siglo, un cariz de desintegración o desgarramiento definitivo del estilo musical. La disolución completa del sentido tonal llevada a cabo por Schoenberg representó aparentemente un plano sin el menor punto tangencial con aquel en que Stravinsky realizaba sus audaces experimentos polirrítmicos, poliarmonicos y politonales, en los cuales siempre era posible descubrir un sustrato tonal. Esos dos compositores parecían justificar con su actitud radicalmente innovadora toda posible acción iconoclasta de sus colegas. La mayoría de los observadores de la situación sintieron con angustia que nunca se lograría un estilo musical propio del siglo xx, un estilo con un mínimo de rasgos y procedimientos comunes a los diversos estilos individuales. No parecía posible que en los siglos venideros se hablase, en sentido estilístico, de "la época de Stravinsky" o de "la época de Schoenberg" o de "la época de Stravinsky y Schoenberg", como hablamos hoy de "la época de Haydn", de "la época de Mozart" o de "la época de Haydn y Mozart". Culturalmente, ello parecía una grave falla de nuestro tiempo.

Consecuentemente, unos éramos stravinskistas y otros schoenbergistas, porque sabíamos que no se podía ser las dos cosas a la vez. Pero en el fondo del alma lamentábamos esa imposibilidad. Por lo que a mí respecta, debo advertir que creía en ella no digo que *quia absurdum*, pero sí pareciéndome un tanto absurda. Esta idea se fue apoderando de mí cada vez más, hasta convertirse un día en una fe, que tenía mucho de esperanza, en que llegaría el momento de una cabal conciliación de aquellas dos tendencias. No sabía cómo esa conciliación podría realizarse, ni quién podría realizarla; pero creía y esperaba que su realización fuese un hecho algún día. Eso comencé a decirlo alrededor de 1950 y en 1953 publiqué en el número final de la revista *Nuestra Música* unas meditaciones tituladas *El pecado original* —recogidas luego en el libro *Tientos*—, de las que me permitirá reproducir aquí el siguiente fragmento:

"Medio siglo de experimentación pone a disposición nuestra una inmensa riqueza —además de la acumulada en siglos anteriores— en cuanto a medios musicales de expresión. Ya es tiempo de que pensemos en aprovecharla en la creación de obras bellas, lógicas, bien ordenadas. Es la hora de un nuevo clasicismo que sepa



Stravinski, por Paul Klee (1923)

ejemplo, habrá parecido a muchos, en su momento, un empobrecimiento de la textura musical, pero jamás una negación de las esencias musicales, que es lo que parecieron significar obras como *La consagración de la primavera* y *Pierrot lunaire*.

Entre las muchas y muy divergentes figuras musicales de nuestro tiempo se destacan con singular relieve las de Stravinsky y Schoenberg. Con sólo una de ellas ya le habría bastado a todo un siglo para ufanarse de haber contribuido radicalmente a la renovación de la música. Pero ahí están las dos, a cual singular y poderosa, aboliendo el sistema tradicional acatado durante siglos por todos los músicos occidentales. Y cada cual de un modo que se diría la más perfecta antítesis del empleado por la otra.