

colección
**PERIODISMO
CULTURAL**

Pentagrama de letras

Juan Arturo Brennan



Juan Arturo Brennan (México, D.F., 1955) es el primer egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (febrero, 1979), donde estudió realización y fotografía de cine. En 1980 obtuvo un Ariel y una Diosa de Plata por su trabajo en el guión de la película *El año de la peste*, escrito en colaboración con Gabriel García Márquez. Trabajó durante varios años realizando diversos oficios en el cine, y derivó naturalmente hacia la televisión y más tarde hacia la radio. Comenzó su labor como periodista musical en 1978, y desde entonces ha colaborado en numerosas publicaciones culturales. Escribe notas de programa para varias orquestas y festivales de México y en la actualidad es crítico de música del diario *La Jornada*. Ofrece, además, numerosos cursos y conferencias sobre temas musicales y cinematográficos. *Pentagrama de letras* es su tercer libro. Los anteriores son: *Cómo acercarse a la música* (1988) y *Gonzalo Gavira: los utensilios del ruido* (2002).

Mi agradecimiento a la Dirección General de Comunicación Social y a la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por proponer y llevar a cabo la publicación de este libro. Gracias, en particular a Miguel Ángel Pineda, a Mireya Vega y a Plácido Pérez Cué.

Mi reconocimiento explícito a todos los músicos mencionados en estas páginas, y a los que no menciono también, porque ellos y su trabajo son el motivo y razón de ser de mi labor de cronista. Ahora, cedo la pluma y la palabra a mi amigo y hermano Arón Bitrán, para que haga la presentación oficial de este libro en sociedad.

Juan Arturo Brennan
México, D.F., marzo de 2007

Preludio

Tengo la impresión de que si entre los músicos y melómanos de México se hiciera una encuesta para buscarle a Juan Arturo Brennan el epíteto perfecto, éste sería "el imprescindible". Brennan, el imprescindible. Basta hojear el índice de este libro para darnos cuenta de cuánto menos informados seríamos y cuán incompleta sería la historia de nuestro quehacer musical en los últimos treinta años si Juan Arturo no hubiera estado ahí, el cronista por excelencia, para testificar y dejar constancia de tantos acontecimientos musicales. Estrenos de obras, visitas importantes, polémicas relevantes, conciertos memorables y otros no tanto. Y como si eso fuera poca cosa, Brennan nos ha dado además su postura crítica, certera, aguda, frente a los eventos que ha vivido.

Sin embargo, me resisto a encasillarlo en el título de crítico musical con el que a veces se pasea por el mundo. Juan Arturo es eso y mucho más. Es un abogado incorruptible y elocuente y un testigo implacable con el que contamos los músicos de México para apoyar causas novedosas y propositivas y desenmascarar frivolidades y complacencias, para educar al público y despertar su apetito por nuevas propuestas más allá de las que convencionalmente suelen ofrecérsele en las carteleras. Su postura, independiente a toda prueba, le da la autoridad moral para llamar a cuentas a funcionarios apáticos, músicos burocratizados, artistas que subestiman nuestro medio, periodistas ignorantes, públicos villamelones, siempre con la única intención de hacer de nuestra vida musical un asunto de primer mundo.



Por eso creo que Juan Arturo es ante todo un educador nato. El repaso de estos escritos, sumado a las cientos (¿miles?) de notas de programas que de él conocemos, denotan una actitud eminentemente didáctica. Baste un par de títulos de sus artículos como ejemplo para demostrarlo: "Gran noticia: Carl Orff sí compuso otras cosas", "Más allá de Aranjuez", "¿Qué onda con Philip Glass?" E inevitablemente, surge otra característica de sus escritos: el humor, las más de las veces, humor irreverente. Muchos compartimos el asombro que a veces nos produce la frivolidad de algunos de los eventos musicales que nos toca atestiguar, pero sólo Juan Arturo se atreve a poner los puntos sobre las **ies** de manera tan precisa y cáustica. Si no, lean esto: "¿A quién le puede interesar una crónica de las excelencias técnicas y expresivas mostradas por Stefano Scodanibbio en su contrabajo, interpretando música de Sciarrino, Sharman y Druckman, cuando se puede leer una glosa chabacana y llena de adjetivos delirantes sobre un recital de José Carreras, con los indispensables tintes de telenovela?" Los que hayan tenido la suerte de seguirlo a través de las colaboraciones de su Musa Inepta en la revista *Pauta* durante casi veinte años habrán disfrutado sin **duda** de esta vertiente de Juan Arturo.

Si algo ha caracterizado su actitud a lo largo de sus escritos ha sido, repito, su independencia. Gracias a ella, que él ha defendido a **capa** y espada, su credibilidad es indiscutible. Lo leemos con igual respeto músicos, funcionarios, melómanos, artistas de otras disciplinas, público en general. También gracias a esa característica suya ha podido hacer entrevistas memorables, escribir **obituarios** que van mucho más allá de los habituales panegíricos de nuestra prensa, cuestionar gestiones de funcionarios culturales, celebrar los logros y enjuiciar fundadamente a nuestros músicos.

La proverbial multiplicidad de intereses y talentos que Juan Arturo posee, además de los musicales, permea con frecuencia a sus escritos sobre música: el cine, la radio, la fotografía, el fútbol. Todo confluye para que sus artículos denoten agilidad, ingenio y amenidad. Y por supuesto, afloran también con frecuencia

sus gustos personales, confesos, por lo demás: Bruckner, la trompeta, Shostakovich, Kubrick, el Necaxa, Sibelius, Nicole Kidman, las grabaciones de Eduardo Mata, etcétera.

Celebro muy sinceramente la aparición de este volumen. Más allá de su deliciosa lectura, está llamado a convertirse en referencia obligada para los que siguen con atención el quehacer musical de nuestro país. Y en lo personal, celebro tantos años de una amistad entrañable.

Arón Bitrán
México, D.F., marzo de 2007

COLOQUIOS



muchas veces la música de una película podría funcionar perfectamente en un disco, y que en ciertos casos llegaría a venderse más que la música "seria". Pero la triste realidad es que a mí nadie me ha pedido nunca grabar la música hecha para películas, para hacer un disco.

¿Cuál es la calidad de los filarmónicos que graban la música de cine?

Varía mucho y es sumamente irregular. Hay músicos muy buenos que, además, están en la Unión de Filarmónicos, y hay otros que sólo tienen los trabajos que les caen por estar en la Unión. Cuando pido músicos para una grabación, muchas veces tengo que pedir que me manden a Fulano y a Mengano. Cuando pides, por ejemplo, una gran sección de cuerdas, los primeros atriles son gente que conoce y que sabe, y todos los demás son sólo relleno. Muchas veces tienes que calcular cuándo vas a hacer tu grabación para que no coincida con una gira de la Sinfónica o con las vacaciones de la Universidad, de manera que puedas tener disponibles a los músicos que, además de estar en las orquestas, están en la Unión. De otra forma, muchas veces te llegan músicos fatales.

Revista Universidad de México, marzo de 1983

Textos, instrumentos, epígrafes: entrevista a Mario Lavista

Como en el caso de otros compositores de nuestro tiempo, hay en la obra de Mario Lavista referencias extramusicales que proponen a quien escucha la música una lectura más sutil y más compleja que la que puede derivarse de las simples asociaciones programáticas, narrativas o descriptivas de las partituras. En algunas de esas obras, la referencia extramusical es la utilización de un texto. Así, Lavista ha utilizado textos en tres de sus primeras composiciones profesionales.

En tu Monólogo (1966) para barítono, flauta, vibráfono y contrabajo, utilizas un texto de Nicolás Gogol.

Monólogo fue la primera obra que compuse apartándome de los lineamientos del Taller de Composición de Carlos Chávez; la escribí para uno de tantos festivales de música nueva que se han realizado en México. Me interesé en el texto de Gogol luego de asistir a la representación de Carlos Ancira del *Diario de un loco*. Tuve algunas entrevistas con Ancira, que me facilitó el texto de Gogol, cuya parte final, en la que el loco le habla a su madre, elegí para mi obra. Me incliné por utilizar un texto porque al ser ésta mi primera obra ajena al lenguaje tonal, me enfrentaba a serios problemas formales. Una manera de garantizar una cierta continuidad era partir de un texto que tenía ya una estructura, y seguir ese texto para poder articular ese lenguaje no tonal que yo intentaba utilizar, y obtener así una forma musical.

¿Qué había en el texto de Gogol que fijó tu atención para abordarlo?

Me sentí atraído por la posibilidad de encontrar un equivalente sonoro de la atmósfera, totalmente despojada de elementos superfluos, y del agudo sentido de la soledad que recorre esta obra de Gogol. Me interesó realizar una obra dramática en la que un individuo confunde sus sueños con la realidad y que intenta, a través del recuerdo, rescatar la imagen de su madre para tratar de recuperar las imágenes de su propia niñez. Pienso que en mi obra hay algunos momentos bien logrados, aunque debo decir que el resultado fue, en términos musicales y dramáticos, una pieza de naturaleza eminentemente expresionista, tanto por lo que el texto mismo ofrece como por el lenguaje musical y la dotación instrumental que utilicé. Si bien mi obra no es dodecafónica en un sentido académico, utilizo en ella una serie, la misma que Schoenberg emplea en sus Variaciones Op. 31 para orquesta. Así, a través del empleo del texto, yo garantizaba una forma en mi obra, y gracias a la serie se establecían ciertas relaciones interválicas que me permitieron trabajar con cierta soltura el lenguaje no tonal que yo buscaba.

Ese mismo año de 1966 escribiste Dos canciones, para mezzosoprano y piano, sobre textos de Octavio Paz.

La intención fue básicamente la misma que en *Monólogo*: utilizar textos que me garantizaran una forma, y me orienté hacia dos textos de Octavio Paz. Uno de ellos, muy breve, titulado *Palpar*, me convenía por su misma brevedad, ya que yo buscaba el manejo de formas muy pequeñas, siguiendo la enseñanza de Webern, quien a su vez lo aprendió de Schumann. Como todo gran poeta, Paz oye muy bien, y *Palpar* es un texto que hay que decir en voz alta para descubrir la música que lo recorre. El segundo texto de Paz que elegí se titula *Reversible*. Este poema está hecho de pequeños versos, a veces de una sola palabra, que se leen de izquierda a derecha y de arriba abajo. El poema termina con la palabra "etcétera" y es posible, a partir de ahí, dar

marcha atrás y leer el texto en sentido inverso. Ése fue el método que utilicé al escribir la canción: a la mitad de la pieza tomo la música que utilicé en la última frase y la empleo para la primera frase de la segunda mitad. No sigo este proceso nota por nota, sino por secciones, justamente las secciones que me marca el poema. Lo interesante para mí fue construir frases musicales que fueran permutables en la obra y que al ocupar dos lugares distintos en ella funcionaran igualmente bien en cada caso.

Dos años después, en 1968, compones Homenaje a Samuel Beckett.

Esta es una obra que no ha corrido con mucha fortuna, porque todavía no se estrena. Después del *Monólogo* y las *Dos canciones* quise seguir trabajando sobre textos. Juan Vicente Melo me dio un libro de Beckett titulado *Comment c'est*, traducido al español espléndidamente por José Emilio Pacheco. Poco después, en 1967, al terminar mis estudios en el Taller de Composición, fui a vivir a Francia y con un mejor conocimiento del francés pude leer a Beckett en el original. Tomé entonces tres fragmentos de esa obra y compuse una pieza para tres coros mixtos *a cappella*, cada uno formado por ocho voces. La he propuesto a varios coros mexicanos, pero nadie la puede o la quiere hacer. Los fragmentos de Beckett que elegí tienen también un sentido muy agudo de la soledad, como toda su obra en general. Se habla en estos textos de un costal que se carga, del lodo, en fin, de una serie de elementos simbólicos. Esta obra de Beckett no tiene puntuación y esto ofrece la posibilidad de varias lecturas y de varias interpretaciones del texto. Esto fue lo que traté de lograr también en la música: la posibilidad de lecturas múltiples. Utilicé en el *Homenaje* no sólo el texto cantado, sino también el texto hablado, y en algunos momentos de la obra se mezcla un fragmento del texto cantado por uno de los coros, con el mismo fragmento hablado, casi susurrado, por otro coro. En otros momentos, enfatizo el sonido de ciertas consonantes, la *k*, la *t*, para obtener ruidos muy acentuados. Realicé también una fragmen-

tación del texto, fragmentación sugerida por la misma ausencia de puntuación, de modo que, por ejemplo, una palabra del texto aparece en un coro, y la siguiente en otro coro. Aunque la música del *Homenaje a Beckett* es muy rigurosa en su construcción intenté crear, me parece que con cierta fortuna, una música que reflejara la polivalencia del texto de Beckett.

¿Cuál es el criterio que sigues para elegir un determinado texto?

Yo creo que la elección de tal o cual texto obedece, en mi caso, no sólo a razones de orden estrictamente musical, sino también y sobre todo, a simpatías y afinidades secretas.

Después de estas tres obras basadas en textos, Mario Lavista compone una serie de partituras en las que, según sus propias palabras, piensa más acerca de la música que en la música misma, con la excepción de *Diacronía* (1969), para cuarteto de cuerdas, obra por la que siente una especial predilección. En ellas se plantea la resolución de cuestiones especulativas cuyas respuestas producen obras un tanto herméticas y lejanas a la expresividad. Más tarde, en otro periodo, el compositor recupera conscientemente la expresividad que era negada por la especulación teórica. En el intervalo entre un periodo y otro, la técnica y las bases teóricas se solidifican y se integran, y las preocupaciones se enfocan de nuevo hacia la música misma. Así, Lavista da cauce al impulso musical primario, ajeno a la moda efímera y a conceptos tan poco musicales como "vanguardia" y "retaguardia". Entonces, la búsqueda se realiza más hacia el interior de sí mismo que hacia el exterior. Este punto de inflexión en la curva de la obra de Lavista comienza a ser evidente en *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975), en *Quotations* (1976) para violoncello y piano, y en *Lyhannh* (1976) para orquesta. En estas obras, el compositor comienza a utilizar una armonía más afín a su percepción sonora, y a abandonar la tendencia anterior que rechazaba el uso de ciertos intervalos consonantes considerados como característicos de la tonalidad (el intervalo de

quinta, por ejemplo). Después de aquellas tres primeras obras con texto, hay en el catálogo de Lavista otras tres composiciones con asociaciones extramusicales, asociaciones muy libres que son más una sugerencia que un programa: *Lyhannh*, que se refiere a la eufonía creada por Jonathan Swift en el último de los viajes de Gulliver; *Simurg* (1980), para piano, referida al místico persa Farid al-Din Abu Talib Muhammad ben Ibrahim Attar; y *Ficciones* (1980) para orquesta, cuya estructura sugiere los círculos sin fin de la mente y las letras de Jorge Luis Borges. Finalmente, y después de los textos, la especulación, el hermetismo, la vuelta a la consonancia y las asociaciones extramusicales, el pensamiento musical actual de Mario Lavista toma otro cauce. Habla el compositor.

Hace algunos años comencé a descubrir, gracias a varios intérpretes, los nuevos recursos, las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, y en los que vislumbro un mundo de sonidos totalmente nuevo. Hoy resulta evidente el hecho de que el concepto tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades y por tanto es posible, y necesario, explorar en estrecha colaboración con los instrumentistas las posibilidades que nos ofrecen estos instrumentos. De la colaboración con la flautista Marielena Arizpe nacieron *Canto del alba* (1979) para flauta en do amplificada; *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) para flauta baja; y *Nocturno* (1982) para flauta en sol. *Marsias* (1982) para oboe y copas de cristal la compuse con la colaboración de la oboísta Leonora Saavedra. Para Bertram Turetzky fue creada *Dusk* (1980) para contrabajo, y Gerhart Muench inspiró *Simurg* (1980) para piano. Creo que todas estas obras, al igual que *Ficciones* (1980) para orquesta, son sumamente expresivas, tienen una forma fácilmente perceptible, y en ellas me acerco al intérprete, algo que ahora considero fundamental. Siento que a través de estas obras el intérprete tiene que establecer una relación afectiva, casi amorosa con su instrumento, y que esta relación tan íntima la percibe también el oyente; al menos, eso

espero. Si el instrumentista está tocando una pieza muy cercana a él, cercana a su instrumento; si la obra logra que el instrumento y el ejecutante se fundan en uno solo, el fenómeno musical gana muchísimo en expresividad y por tanto en receptividad por parte de quien oye la música. Mi aproximación actual a la composición no es tanto a través de formas abstractas sino a través de un pensamiento musical que está vinculado estrechamente con la naturaleza instrumental y que se origina en la relación entre el intérprete y su instrumento. A mi me ayuda mucho pensar físicamente en las personas para quienes escribo una obra. Con ello trato de lograr que la personalidad del intérprete, su manera de tocar y sus gestos, no entren en conflicto con la obra que le estoy ofreciendo. En algunas de mis obras anteriores, en cambio, el intérprete no establece esa relación íntima con el instrumento porque la obra es producto de una elucubración abstracta que no toma en cuenta el tocar, el sentir, el amar el instrumento.

¿Este amor por el instrumento se ha dado antes en la historia de la música?

Sí, pensemos en Chopin. No solamente tocamos su música, sino que amamos a nuestro instrumento a través de sus obras. Cuando trabajo en las nuevas técnicas instrumentales, pienso naturalmente en Paganini. Me parece sorprendente que al inicio del siglo XIX haya compuesto esos Caprichos para violín solo. Ese desarrollo instrumental no tuvo continuidad, y es apenas ahora, hacia el final del siglo XX, que estamos retomando lo planteado por músicos como Chopin, Paganini y Liszt: descubrir en el instrumento elementos técnicos y expresivos que hasta ese momento estaban ausentes, sin ir jamás en contra de la naturaleza del instrumento. Utilizar un instrumento de aliento de manera polifónica, obtener acordes de él, no es entrar en conflicto con el instrumento sino aprovechar lo que el instrumento ofrece y que la tradición ha excluido. Esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptar-

se a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. Hoy día los instrumentos tradicionales están siendo literalmente reinventados a través de una nueva técnica que propone una nueva manera de concebir, es decir, de escuchar la música. Cuando todos los músicos de las orquestas dominen estas nuevas técnicas, los compositores nos plantearemos nuevos y fascinantes problemas de orquestación, y lo que resultará de eso será una nueva música orquestal. Estoy convencido de que las recientes investigaciones y la sorprendente y formidable renovación expresiva de los instrumentos tradicionales muestran la existencia de nuevos mundos sonoros y anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental. Por otra parte, el trabajo compartido, la estrecha unión entre intérprete y compositor permite no sólo establecer una relación cada vez más profunda entre el instrumentista y su instrumento sino que además, como lo ha señalado Gianfranco Lelli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendiendo este término no como una mera ostentación de habilidad circense sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hace reencontrar su verdadero origen en el concepto de "virtud".

Epílogo de epígrafes. Con esta nueva preocupación por el desarrollo instrumental, Mario Lavista ha incluido en algunas de sus partituras epígrafes que son mucho más que una simple acotación literaria, y que de hecho sugieren al intérprete una atmósfera, un contexto y un estado de ánimo para la interpretación de la obra. A manera de aproximación a las intenciones expresivas del compositor, cito a continuación los epígrafes de las obras de Lavista, así como sus fuentes.

Quotations (1976) para violoncello y piano
Su corazón es un laúd suspendido. Tan pronto se le toca, resuena.

De Béranger, epígrafe a *La caída de la casa de Usher*, de Edgar Allan Poe

Lyhannh (1976) para orquesta

"If you knew time as well as I do", said the Hunter, "you wouldn't talk about wasting it. It's him"

Lewis Carroll, *Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*)

Canto del alba (1979) para flauta en do **amplificada**

Sentado solo entre los bambúes toco el laúd y silbo, silbo, silbo...

Nadie me oye en el inmenso bosque, pero la blanca luna me ilumina.

Wang Wei, dinastía Tang

Simurg (1980) para piano

...no de un pájaro, sino de muchos.

Ezra Pound, Canto LXXV

Dusk (1980) para contrabajo

Dejo el laúd sobre el banquillo curvo y yo me quedo quieto, absorto en mi emoción. No hace falta que yo roce las cuerdas, las acaricia el viento y suenan solas.

Po Chu Yi, dinastía Tang

Lamento a la muerte de Raúl Lavista (1981)
para flauta baja
No me atrevo a elevar la voz en este silencio
porque temo turbar a los moradores del cielo.

Li Po, dinastía Tang

Nocturno (1982) para flauta en sol
El sol ya recogió todas sus sombras, el aire
contiene su aliento, el sueño marca las verdes
pupilas del gato con su oro nocturno.

Sia Ching, contemporánea

Marsias (1982) para oboe y copas de cristal
Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través
de las cañas enlazadas obteniendo sonos más y
más dulces y misteriosos que eran como la voz
secreta de su corazón.

Luis Cernuda, *Marsias*

Si el lector no ha escuchado estas obras de Mario Lavista, los epígrafes citados pueden darle una idea bastante cercana de las intenciones del compositor en cuanto al ambiente sonoro que sugiere para las interpretaciones.

Revista Universidad de México, diciembre de 1983

mente, más otras dos anteriores a éstas), el catálogo de Bruckner nos ofrece otras obras dignas de atención. Por ejemplo, sus tres grandes misas, obras maestras del repertorio romántico de la música sacra. O sus numerosos motetes, entre los cuales hay algunas verdaderas joyas, así como un *Réquiem* y un *Te Deum* muy sólidos. Y en el campo de la música de cámara, una auténtica obra maestra: su Quinteto de cuerdas, de concepción casi sinfónica. Hay además un Cuarteto de cuerdas que si bien es menos logrado que el Quinteto, también tiene momentos muy estimables. La audición de estas y otras obras de Bruckner permitirá al oyente descubrir una sólida base en la polifonía renacentista, una gran capacidad para transformar el esplendor barroco en expresión romántica, un respeto singular por Beethoven y Schubert, las raíces de la música folklórica austriaca, una profundidad contrapuntística única, una orquestación lujosa y densa, una atención rigurosa a la forma y, englobando todos estos elementos, una visión religiosa trascendente que nos recuerda que Bruckner componía, ante todo, *a la mayor gloria de Dios*.

Será interesante conocer lo que nuestras instituciones musicales tienen preparado para recordar a Bruckner durante 1996, el año de su centenario luctuoso. Pero más interesante será el enfrentarnos al singular placer de escuchar su música en cualquier fecha, sin esperar una de estas artificiosas efemérides que en muchas ocasiones no son sino pobres excusas con las que tratamos de disculpar nuestros olvidos musicales. Ciertamente, la música de Anton Bruckner merece nuestra atención comprometida este año, como también la ha merecido antes de 1996 y como sin duda la merecerá de 1997 en adelante.

La Jornada, 24 de agosto de 1996

¿Qué onda con Philip Glass?

Philip Glass tiene un problema. O para decirlo con propiedad y justeza, yo creo que Philip Glass tiene un problema: se le odia o se le ama, pero a nadie le es indiferente. Esto pudiera parecer ventajoso para el minimalista de Baltimore, si hemos de creer aquello que dice el añejo vals peruano: *odio quiero más que indiferencia*. Sin embargo, es bien sabido que la polarización extrema en cuestiones artísticas suele llevar al fanatismo, y de ahí a la ofuscación total hay un paso tan corto como un semitono. ¿Llegará el día en que apologistas y detractores de Philip Glass se enfrenten sobre un escenario en una batalla campal con la intención (probablemente inútil) de dirimir cuestiones relativas al valor real de su música en nuestro tiempo? Pensándolo bien, esta hipotética batalla podría ser el germen argumental de una ópera minimalista.

Para cualquier intento de aproximación al peculiar fenómeno de Philip Glass, es menester recordar que las dificultades comienzan desde la posible definición de su posición creativa. Tal definición es tan multiforme y numerosa como diccionarios y enciclopedias hay. De la más cercana y cómodamente accesible extraigo este párrafo:

Philip Glass. Uno de los más provocativos y exitosos músicos de la vanguardia extrema, Glass ha desarrollado un arte musical propio (a veces llamado *minimalismo* a veces *estado sólido*) en el que combina ciclos rítmicos de la India y otros recursos idiomáticos de músicas no-occidentales con estructuras interválicas

abstractas, prácticas armónicas o modulatorias de Occidente reducidas a su esencia mínima, y el rock, en ocasiones a través de gigantescas composiciones que requieren cuatro o más horas para su ejecución.

Sí, el descifrar este párrafo requiere de otra enciclopedia, pero prefiero abandonar la vena académica y entrar de lleno en lo especulativo. ¿Cómo un compositor entrenado en Juilliard a base de generosas dosis de dodecafonismo se convirtió en el Mesías del minimalismo? La combinación de ingredientes que lo lograron es compleja y, quizá, explosiva: París, estudios con Nadia Boulanger, viajes a la India, Tíbet, Túnez, Marruecos, encuentro con Ravi Shankar y su colega Alla Rakha, formación de un ensamble para interpretar su música, asociación con artistas marginales y vanguardistas de disciplinas diversas. Hacia la década de los setenta, Glass había logrado participar de lleno en ese fenómeno que los mercaderes de la música llaman *crossover*: su música ya no atraía sólo a los iniciados de la música contemporánea, sino que comenzaba a llegar también a los fanáticos del rock y manifestaciones similares, así como a algunos sesenteros trasnochados. Tal público creció notablemente cuando Glass dio dos pasos importantes en su carrera: comenzó a escribir óperas, y se metió de lleno a la multimedia. El medio es el mensaje (o el masaje, según la necesidad) y la música de Glass inició su camino de penetración en públicos variados y numerosos.

Y por más que sus detractores digan de él que es un mercenario, lo cierto es que en muchas de sus obras hay combinaciones sonoras fascinantes, realmente inolvidables. Es evidente que en esto juegan un papel muy importante la memoria y la repetición, elementos fundamentales en toda la música de Glass y en la de sus colegas; por ello, de lo menos que se les ha acusado en la corte de la opinión pública es de la práctica inmisericorde de la homofonía catatónica. No menos importante es la habilidad de Glass para sentirse igualmente cómodo en la creación de música abstracta que en la composición de partituras



Philip Glass. Archivo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

dedicadas a acompañar todo tipo de imágenes. Ejemplos notables de ello, sus músicas para las películas *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* y *Anima mundi*, del cineasta Godfrey Reggio. Sí, mis amigos críticos de cine afirman contundentemente que estas tres cintas no pasan de ser envejecidos *happenings* audiovisuales para jipitecas retro. Pero el hecho es que hace unos años, cuando las dos primeras se proyectaron en el Teatro Julio Castillo con sus músicas interpretadas en vivo por el Ensamble Philip Glass, las multitudes (yo entre ellas, confieso) abarrotaron el lugar con singular gusto. (Aclaro, en honor a la verdad: ello no garantiza nada, porque otras multitudes abarrotan el vecino Auditorio Nacional para oír a Lucero, Mijares, Miguel Ángel Cornejo y otros gorditos realmente soporíferos.)

Así, cuando me pongo a escuchar fragmentos de *Einstein en la playa* o de *Satyagraha*, o me dejo llevar por la hipnosis sonora de obras de Glass como *Itaipu* o *El cañón*, o cuando me encierro a ver y oír otra vez alguna de las películas citadas arriba, el consecuente disfrute va acompañado por una singular mortificación cuando recuerdo que algunos de los intérpretes y compositores a quienes más respeto, hablan pestes de Philip Glass y su música, descalificándolo con lapidarios y muy bien fundamentados conceptos. Todo lo cual me hace pensar que quizá la música de Philip Glass sea, después de todo, uno de esos placeres culpables que, a la luz de la crítica severa e inflexible, no muchos de sus practicantes confesamos públicamente. Por lo pronto, los últimos días de enero y los primeros de febrero ofrecerán una oportunidad más, a través de interpretaciones de *La Bella y la Bestia* en Bellas Artes, de lanzar al aire la pregunta: ¿qué onda con Philip Glass? Se aceptan respuestas de todo tipo en esta misma columna.

La Jornada, 17 de enero de 1997

Música para Tarkovski

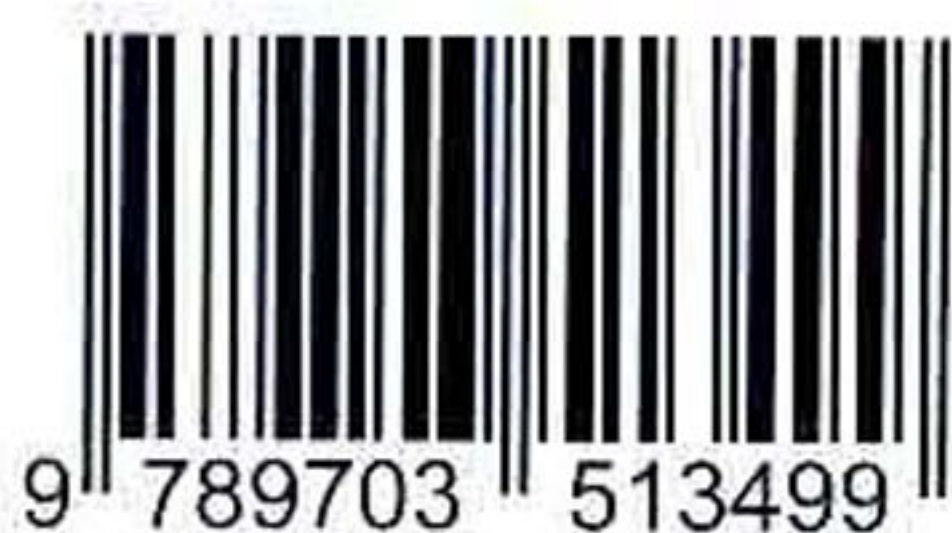
A lo largo de una carrera cinematográfica relativamente corta, Andrei Tarkovski (1932-1986) se convirtió en el más importante y más profundo poeta del cine de nuestro tiempo. Desde el punto de vista cuantitativo, su filmografía es sin duda breve; en una época en que ciertos destajistas del oficio filman por docena, Tarkovski realizó apenas siete largometrajes, pero en todos y cada uno de ellos logró exponer una visión refinada, poética y singularmente apasionada de sus preocupaciones estéticas, cinematográficas y filosóficas. Desde *La infancia de Iván* (1962) hasta *El sacrificio* (1986), Tarkovski trazó un camino fílmico lleno de imágenes memorables, de personajes inolvidables y de ideas dignas de ser analizadas por largo tiempo, manteniéndose irreprochablemente fiel a sus ideales humanistas y a una forma de hacer cine sin concesiones y sin atajos. Si fuera necesario elegir un nombre para demostrar que el cine puede ser, en efecto, una forma de arte altamente refinada, ese nombre sería sin duda el de Andrei Tarkovski, cineasta admirable de largo alcance, poeta incomparable de las imágenes, las palabras, las ideas, los sonidos y la música.

Si bien la mejor manera de recordar, conocer y homenajear a Tarkovski es la de ver, analizar y disfrutar sus películas, hay también otros caminos para ello. Recientemente ha aparecido un disco compacto producido por la etiqueta alemana Deutsche Grammophon (437 840-2) bajo el título de *Homenaje a Andrei Tarkovski*. El disco reúne cuatro obras de otros tantos compositores contemporáneos, todas ellas dedicadas a Tarkovski. La idea



Pentagrama de letras reúne una selección de los textos musicales escritos y publicados por Juan Arturo Brennan a lo largo de casi 30 años de labor periodística. Con una línea de conducta primordial que tiende a evitar la reproducción de crónicas de eventos específicos, el libro ha sido organizado en cinco grandes secciones que agrupan entrevistas con músicos diversos, así como con algunos personajes de las letras y el teatro; ensayos sobre temas estrictamente musicales y otros sobre asuntos colaterales; aproximaciones biográficas y analíticas sobre músicos relevantes de México y del extranjero; un capítulo dedicado, con méritos evidentes, a la figura, el trabajo y la herencia invaluable de Eduardo Mata; y un recuento de obituarios en los que se pone de manifiesto la importancia de algunos músicos que murieron en el transcurso de estas tres décadas.

Si bien cada texto y cada sección tienen un valor propio, autónomo, el objetivo fundamental de *Pentagrama de letras* es que el lector encuentre, a través de sus páginas, los vasos comunicantes que hay entre ellos, ligas y relaciones que permitirán una posible aproximación a algunas de las constantes que han marcado un trabajo periodístico dedicado principalmente (sin la exclusión de otros temas) a explorar el quehacer musical de México y, en ocasiones, de otras latitudes.



CONACULTA

