

# MI SIGLO XX

POR: JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

Lo que escucharán a continuación no serán serias disquisiciones acerca del arte musical. Desde siempre, me han interesado las obras más que las teorías que han surgido en torno a la música, así que no intentaré contribuir a este respetable caudal. He preferido describir aquí las situaciones con las que me encontré desde el momento en el que comencé a escribir música, y espero que mis colegas compositores me disculpen si relato hechos que ellos conocen de sobra.

Mi vida musical activa comenzó tarde, demasiado tarde, diría yo. Desde muy joven oí música con placer como todo el mundo, pero el impulso para estudiarla de cerca provino del cine, especialmente de la película *Fantasia* de Walt Disney, y de las grabaciones en discos, aquellos discos de 78 revoluciones que se rompían con tanta facilidad y cuyas catas duraban más o menos cinco minutos. Esto fue hacia 1940. Por entonces, el panorama musical mexicano estaba dominado por la figura de Carlos Chávez, cuyas obras aún se llevaban una que otra rechifla en los conciertos de la Sinfónica Nacional. Para los jóvenes, Chávez era indudablemente un emblema de la modernidad y, gracias a él, pudimos conocer a los compositores importantes de aquella época, incluso como directores invitados de su orquesta: Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Aaron Copland.

Por lo que toca a la composición, la época de fines de los treinta y de los cuarenta no es un tiempo de experimentación, sino de reflexión, por no decir regresión. En una u otra forma, los compositores miran hacia el pasado y se inspiran en los maestros del Barroco y el Clasicismo, tratando de igualar con un lenguaje moderno la lucidez y el equilibrio de sus creaciones. Reaparecen géneros típicos del siglo XVIII: la sonata, la fuga, la sinfonía, la suite y hasta el *concerto grosso*. Las teorías de Arnold Schönberg y otras corrientes nacidas de la atonalidad son consideradas generalmente como curiosidades condenadas al olvido o como aberraciones. Son pocos los compositores que en aquellos tiempos continúan por esos caminos.

En México dominan las tendencias nacionalistas con toques más o menos modernos. Felizmente, las instituciones estatales no imponen una estética oficial; no sé de ninguna obra musical que haya sido prohibida. Esto, que podría parecer una sabia tolerancia, yo lo atribuyo más bien a una falta de interés, pues en el medio cinematográfico no han faltado en nuestro país obras prohibidas o "enlatadas". Sea como fuere, esta situación nos permitió a los jóvenes conocer lo mejor de la música de aquella época, tanto mexicana como extranjera. Para mí, fue una verdadera revelación la *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez, que me abrió los oídos a un mexicanismo no folclorizante. Recuerdo también con afecto al Ballet Nacional, que reunió en sus creaciones a distinguidos músicos, pintores y coreógrafos de la época.

No debo olvidar otra de las grandes experiencias que me deparó el siglo XX: el encuentro con obras del Renacimiento y de la Edad Media. Actualmente es difícil apreciar hasta qué punto era desconocida la música de aquellos tiempos. Ciertamente, no desconocida para especialistas e historiadores, pero sí como vivencia estética para los que suelen escuchar música.

Recuerdo un libro aparecido en los Estados Unidos en 1939, dedicado a los grandes compositores, cuyo primer capítulo llevaba el encabezado, al parecer sorprendido, de "Hubo grandes hombres antes de Bach", y que mencionaba brevemente a los grandes maestros del Renacimiento.

Aunque en Europa ya habían surgido grupos dedicados a resucitar la música pre-barroca, en nuestro país aún no se había despertado un interés por ella. Es un hecho muy elocuente que la primera grabación de villancicos españoles del Renacimiento, hecha en México a fines de los años cincuenta, no fue obra de músicos profesionales, sino de un grupo de aficionados encabezados por dos filólogos, Antonio Alatorre y Margit Frenk, a quienes debo precisamente el encuentro con el Renacimiento musical español.

Otra experiencia inolvidable fue el estreno en México del *Orfeo* de Claudia Monteverdi, presentado en 1950 en una versión de concierto por un musicólogo belga. A Monteverdi lo conocía ya por la grabación de algunos de sus madrigales hecha por el grupo de Nadia Boulanger. Recuerdo que en esa grabación se usó el piano –algo que horrorizaría a los músicos especializados de ahora– y recuerdo también que en aquel estreno del *Orfeo* en Bellas Artes, pusieron tachuelas a los martinets de un piano para imitar el sonido del clavicémbalo. En aquel tiempo los pioneros de la música antigua no podían ser muy exigentes; un personaje como la clavecinista Wanda Landowska aún era algo excepcional y aún no había surgido el espejismo de la "versión auténtica", que ha creado una verdadera industria dedicada a resucitar los instrumentos antiguos. Respecto de esto último, debo decir que, aunque he escuchado con placer ejecuciones con instrumentos de época, para ciertas obras del Barroco como *El Clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach o las sonatas de Alessandro Scarlatti, aún prefiero el piano.

El neo-clasicismo y el nacionalismo no eran tendencias incompatibles; hasta el final de la segunda guerra mundial se podía ser nacionalista y moderno al mismo tiempo. Esta situación terminó a mediados de siglo con la gran ruptura producida por el sistema serial desarrollado por Schönberg. Aunque éste no fue el único en estudiar las posibilidades de la música basada en las doce notas de la escala cromática, su sistema fue el más convincente y fue adoptado por un compositor tras otro. De ahí en adelante, el sistema serial fue prácticamente obligatorio para la vanguardia y para los que no querían quedarse atrás. El mismo Stravinsky, que alguna vez había dicho que ese sistema le parecía un callejón sin salida, claudicó ante él. En Francia, el famoso libro de René Leibowitz publicado en 1949, *Introducción a la música de doce tonos*, anunció la creación de una escuela serial francesa aún más rigurosa que la del mismo Schönberg. Por cierto, recuerdo que estando yo en París en 1952 y 53, Rodolfo Halffter me pidió que le enviara aquel libro; él y Jiménez Mabarak fueron los primeros en emplear el sistema dodecafónico en México. Yo experimenté también con él estando en París, pero con resultados que no me gustaron, y me conformé entonces con ser un músico "inútil", como llamó Pierre Boulez a los compositores que no ingresaron en la escuela serial. Muchos años más tarde, me enteré de que Witold Lutoslawski, a quien admiro mucho, tampoco sintió que aquel sistema era el camino que debía seguir. Sea como fuere, a partir de entonces no me preocuparon los cambios y las modas en el panorama musical. Cuando triunfó la escuela serial, a mediados del siglo, ya se estaba gestando un movimiento, esta vez en Norteamérica, que resultó ser la antítesis de aquélla. El representante más conocido de lo que se llamó música indeterminada o aleatoria fue John Cage, personaje sumamente polémico que también influyó en varios de nuestros compositores.

Si las técnicas dodecafónicas produjeron obras en donde cada nota estaba determinada y avalada por la serie y cuya escritura era cada vez más compleja, la música aleatoria se fue al extremo opuesto, dejando que el azar (mejor dicho, los ejecutantes) produjeran combinaciones imposibles de anotar. Evidentemente, la música siempre ha dejado un margen a lo indeterminado, a la improvisación, y no cabe duda que la escritura aleatoria enriqueció el vocabulario de la música del siglo XX. Pero la escuela encabezada por Cage no se contentó con eso sino que llevó lo indeterminado al extremo de poner en tela de juicio la validez del concepto de obra. En cierto momento, los vanguardistas comenzaron a producir los llamados "gráficos" en los que en vez de pentagramas y notas aparecían dibujos y garabatos. Los ejecutantes debían tocar lo que les sugerían estos trazos (como una especie de Prueba de Rorschach musical), con lo cual se convertían en los verdaderos creadores de la pieza.

Naturalmente, estos músicos tenían que estar empapados del vocabulario de la música contemporánea, no fuera a suceder que los dibujos les sugirieran una sinfonía de Beethoven o una canción de moda. También algunos de nuestros vanguardistas produjeron

sus "gráficos" y, debo decir, algunos grupos de ejecutantes conocedores de la música moderna interpretaron este tipo de "obras" con no malos resultados, como el conjunto formado en México y llamado Da Capo. Lo que me parece curioso, es que estos juegos iconoclastas y disruptivos inmediatamente pasaran a ser material de textos didácticos. Recuerdo que en uno de estos se decía al estudiante cómo producir una obra conceptual: primero debía escribir una pieza en forma convencional, después debía prenderle fuego, recoger las cenizas, ponerlas en un frasco y enterrar éste en su jardín.

Actualmente muchas obras, incluyendo algunas mías, contienen pasajes con cierto grado de indeterminación, pero creo que los "gráficos" y productos parecidos ya son tomados en serio. Podemos verlos ahora como simples payasadas, pero creo que en el fondo representan una especie de claustrofobia, una renuncia, un cuestionamiento del compositor de música "seria" (llamémosla así) que también ya se anunciaba a mediados de siglo.

En 1955 apareció en los Estados Unidos un libro intitulado *La agonía de la música moderna* en el que el autor cuestiona, sin más, la existencia de esa música y apoya su tesis citando a varios compositores contemporáneos, entre ellos a Arthur Honegger. Éste, en aquella época uno de los más famosos, escribió en 1955:

*"El derrumbe de la música es evidente... No se gana nada en ir contra él... La profesión del compositor revela la singularidad de una persona que se molesta en producir algo para lo cual no hay consumidores... El compositor de hoy es un intruso que trata de meterse a una reunión para la cual no fue invitado."*

Creo que estas palabras expresan en forma extremosa algo que todos los compositores de hoy hemos sentido en algún momento. Por un lado, vemos cómo una inmensa mayoría de músicos es arrastrada por las manipulaciones comerciales de la música popular. Por el otro, estamos compitiendo con más de quinientos años de música que gracias a la musicología y las técnicas de reproducción están a disposición del público, cuyo interés por la música llamada "clásica" puede quedar plenamente satisfecha con ese caudal. Tenemos que aceptar que estas premisas no son muy alentadoras aunque en ciertos medios, como el del cine, aún existe una cierta demanda para la música y aún queda por ver si la tecnología podrá sacar del aprieto a la música moderna.

A principios de los años cincuenta, estando yo en el Conservatorio de París, el maestro de composición invitó a Pierre Schaeffer, el apóstol de la "música concreta", a presentar algunas de sus obras.

La "música concreta" consistía en tomar sonidos grabados de cualquier índole, manipularlos con aparatos y armar con ellos una especie de *collage*. En aquellos tiempos este proceso era bastante rudimentario y trabajoso por la relativa sencillez de las técnicas de grabación y reproducción. Algún tiempo después, con el rápido avance de estas técnicas, apareció la llamada "música electrónica" que no partía de sonidos grabados, sino que producía todo su material por medio de aparatos. Los puristas de este tipo de música vieron con cierto desprecio a la "música concreta", pero finalmente, y hasta la fecha, las dos corrientes se unieron y hasta se combinaron con música tocada en vivo.

Por mi parte, en 1965 hice una especie de "música concreta" para una película documental sobre la fabricación del acero. Esto no lo hice porque me atrajera tanto ese tipo de música, sino porque por razones económicas sólo contaba con tres ejecutantes. Desde entonces no he vuelto a incursionar en ese mundo y confieso que no me interesa mucho la música electroacústica, como se le llama ahora. Sus sonidos no me atraen, y prefiero la música en vivo por una sencilla razón: una partitura aún no es música, es un conjunto de signos cuyo fin es que la obra renazca con cada ejecución. En cada concierto estamos asistiendo a una resurrección, a algo que siempre lleva un elemento de riesgo y que nos llena de expectación. Nada de esto tiene para mí la obra producida por medios electrónicos. Sin embargo, veo que cada vez más compositores jóvenes trabajan con sintetizadores y computadoras. Así como el sistema de Schönberg pareció una solución cuya vigencia duraría siglos, así también estos músicos ven un progreso en la música electroacústica.

Hace no mucho en un foro dedicado a la música contemporánea, un participante joven de indiscutible talento afirmó que era incomprensible que un compositor de hoy no hiciera uso de lo que ofrece la electrónica, lo que me recordó aquel anatema de Boulez que ya mencioné. Ahora, me dije, ya no sólo eres un compositor inútil, sino que posiblemente perteneces a una especie en extinción.

Por lo demás, veo también cómo, gracias a la facilidad con la que ahora puede uno producir música con aparatos sin necesidad de estudio, han surgido compositores que no saben tocarla o escribirla. Quizá en el futuro todo mundo será compositor, tal como ahora todo mundo pinta, y lo único que escaseará serán los oyentes.

Uno de estos flamantes compositores me escribió hace poco que él siempre había querido hacer música, pero sin pasar por lo que él llama "la plancha académica". Sólo puedo decir que para mí fue una bella experiencia pasar por ella y no creo que me haya hecho mucho daño.

En suma, tengo que conformarme con seguir siendo un compositor que no está al día y sólo me resta agradecer, un tanto sorprendido, a los miembros de esta Academia que, a pesar de ello, me honraron invitándome a formar parte de ella.

**POR: JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS**

7 de Mayo de 2001