

EDUARDO MATA

Un encuentro afortunado

Por Juan Arturo Brennan



*E*n el mes de marzo de 1985 se realizó la cuarta edición del Festival de primavera de Oaxaca, con la actuación protagónica de la Orquesta Sinfónica Nacional. Los dos primeros conciertos del Festival fueron sendas sesiones musicales en las que la Sinfónica Nacional estuvo bajo la batuta de Eduardo Mata. Con motivo de aquellos conciertos, hice una extensa entrevista a Eduardo Mata, entrevista cuyo fin primordial fue el de complementar una serie de programas televisivos realizados por el Instituto Mexicano de Televisión sobre aquel Festival de Primavera. Las diversas secciones de esta entrevista han cumplido ya la función televisiva específica que les dio origen. Sin embargo, en este mes de abril, y ya realizada la quinta edición del Festival de Primavera, la publicación de la entrevista en este espacio adquiere una doble dimensión: el interés intrínseco de un intercambio de ideas con Eduardo Mata, cuyos conceptos sobre la música y otros temas son siempre lúcidos e instructivos, y el marcar, a un año de distancia, la efemérides de aquel Festival y de aquel encuentro. Por lo general, cuando una entrevista se realiza para un medio específico y posteriormente se da a la luz en otro, quedan algunos cabos sueltos, algunas cosas en el tintero. En este caso, el propio Eduardo Mata ha

atado esos cabos y explorado ese tintero, de manera que esta entrevista es no sólo de su viva voz, sino también de su puño y letra.

La primera parte se refiere en general al oficio de la dirección de orquesta en el mundo musical de hoy, y a algunos aspectos particulares en la carrera de Eduardo Mata. El escenario de este primer intercambio, aún fresco en la memoria, es el escenario del Teatro Macedonio Alcalá de la ciudad de Oaxaca, después del ensayo con la Orquesta Sinfónica Nacional. Sillas vacías, atriles y partituras, luces y cables son testigos...

J.A.B. ¿Qué implicación tiene el concepto de que un director debe tener la partitura en la cabeza y no la cabeza en la partitura?

E.M. El director de orquesta es la voz del compositor cuando la música se produce en el tiempo. Es una falacia hablar de "la música" refiriéndonos a la notación escrita en el papel pautado. Esto último es sólo un punto de referencia. El verdadero problema de la reproducción o creación de la música es la indispensabilidad del intermediario, que es el intérprete. ¿Hasta qué punto puede un intérprete indentificarse con el mensaje íntimo del compositor implícito

en los signos musicales? A mi juicio, es un problema de formación e información, de instinto y honestidad intelectual. Lo que es incuestionable es que el intérprete —recreador tiene que hacer suya la partitura y no puede hacer suyo algo que no conoce tan íntimamente como el compositor mismo. O se asume la música, o no. Si no se asume totalmente, no podemos esperar que el público reciba un mensaje en el que nosotros mismos no creemos plenamente.

J.A.B. ¿Es decir que la excesiva atención a la partitura puede bloquear la capacidad del director de comunicarse con la orquesta y el público?

E.M. Es frecuente en nuestro tiempo contemplar directores que ocupan más su atención en la mecánica de seguir o leer una partitura que en el dirigir a sus músicos para obtener un resultado concebido de antemano. Honestamente le digo que me preocupan más los intérpretes que no saben qué hacer con la música, que los principiantes que no han llegado a dominar un aspecto puramente mecánico del proceso.

J.A.B. Se dice que una orquesta siempre odia a su director, independientemente de cómo trata éste a sus músicos.

E.M. Son estas ideas que nos han dejado directores de otras épocas, cuando estos últimos se hacían en la práctica sin escuela propiamente dicha. Todo el proceso de aprendizaje del arte de dirigir y en algunos casos de la interpretación se llevaba a efecto frente a la orquesta. Si a esto agregamos que la función esencial del director es criticar y corregir para unificar, y que esto se hacía a menudo con criterios tiránicos o dictatoriales, entendemos porqué en el pasado las relaciones entre orquesta y director eran casi siempre conflictivas. Pero hoy en día, las cosas son muy diferentes. El músico moderno tiene mayor cultura e información, y mucho mayor entrenamiento para entender y desarrollar su función dentro de una orquesta. Por su parte, el director puede adquirir una técnica antes de pararse frente a una orquesta profesional, pudiendo optimizar así el tiempo que tiene para ensayar, que por lo general es muy reducido y yendo al grano en cuanto a problemas musicales. Es muy raro hoy en día que en las orquestas modernas el director musical sea al mismo tiempo jefe administrativo o capataz, como solía ser hace cincuenta años. Esto también reduce notablemente las áreas de fricción. En mi experiencia, lo que usted acaba de decir no es ni remotamente la regla en las relaciones entre orquestas y directores de nuestro tiempo.

J.A.B. Hans von Bülow dijo alguna vez: "Mostradme a una orquesta que quiera a su director y os mostraré una orquesta mala".

E.M. Me remito una vez más a las prácticas de hace cien años. Con esto quería decir von Bülow que cuando los músicos querían a su director, era porque este era benevolente y tolerante en cuestiones musicales y extramusicales, es decir, que no les exigía lo suficiente. Para que las cosas funcionaran, los directores tenían que ser verdaderos dictadores en el podio y fuera de él. La menor tolerancia o actitud condescendiente era percibida por los músicos como debilidad, y se reflejaba inmediatamente en la erosión de la autoridad del director. No quiero dar la



La función esencial del director es criticar y corregir para unificar

impresión con mi respuesta de que la relación entre director y músicos no pueda ser conflictiva, pero trato de remover ciertas ideas totalmente inoperantes que en nada ayudan a la percepción que el público tiene actualmente acerca del fenómeno de hacer música entre directores y músicos. Es obvio que los directores actuales tienen el poder sumamente limitado, no solamente por consideraciones de tiempo, sino también por normas sindicales que protegen a los músicos de los excesos dictatoriales que todavía muchos directores de la generación pasada ejercían indiscriminadamente. Aquí cabría la pregunta, ¿es suficiente el poder que los directores tienen actualmente para llevar a buen fin lo que se propongan interpretativamente?

Y yo mismo le contesto: lo es gracias a la madurez de la profesión en general, y a que en definitiva la autoridad hoy en día tiene que establecerse por estrictos méritos musicales. Las orquestas estarán siempre dispuestas a darle lo que pide al que sabe lo que quiere y cómo pedirlo.

J.A.B. ¿Puede decirse que el director de orquesta tiene dos auditorios cuando trabaja, uno frente a él, y otro detrás de él?

E.M. El director es parte de la orquesta. El público, es uno. Director y músicos acuerdan un sistema de señales para que cien o más personas puedan responder, a la fracción de segundo, a los requerimientos rítmicos y expresivos de una partitura. Qué movimientos hace el director para lograr esta unanimidad de ejecución, es asunto que sólo concierne al propio director y a sus músicos. No niego que hay directores que abusan de la teatralidad, sabiendo que con esto hacen un efecto adicional en el ánimo del público. En una época como la nuestra, donde el virtuosismo *per se* se ha vuelto tan importante como la música misma, los directores llamados virtuosos del movimiento encuentran terreno propicio. Sin embargo y a pesar de todo, es relativamente fácil distinguir, se muevan mucho o poco, a los directores que se entregan completamente a la comunicación con su orquesta, de aquellos que tienen demasiado presente el que hay un público que los está viendo.

J.A.B. La carrera intensa, peripatética y variada de un director de orquesta contemporáneo se ve de dos formas: como el peligro del desarraigo, o como la posibilidad del enriquecimiento...

E.M. Quizá no tengo el acendrado sentido patriótico como para afirmar que la carrera tiene que hacerse por fuerza en el país propio. Vale aquí citar el dicho muy mexicano de que *el que es perico donde quiera es verde*. Algunas de las carreras modernas de directores célebres les traen consigo viajes, y por supuesto lo que usted llama el desarraigo. El director irá siempre a donde pueda encontrar un instrumento idóneo con el cual pueda desarrollar al máximo sus capacidades creativas y

donde pueda identificarse con el público que lo entiende y lo sigue. Nunca ha habido, ni lo hay ahora, exceso de directores buenos. Son realmente pocos los que reúnen todas las condiciones de personalidad, de dominio del oficio y principalmente de tener algo que decir. De ahí que los directores tengan que viajar tanto. Desde el punto de vista de un director viajante, debo decirle que las giras distan mucho de ser glamorosas o placenteras después de la primera o la segunda. Se compensan con creces los inconvenientes e incomodidades de los viajes con las recompensas musicales que uno obtiene de los diferentes grupos que dirige. Pero sin temor a equivocarme, puedo asegurarle que el noventa por ciento de los músicos viajeros deploramos el tener que viajar.

J.A.B. ¿Cómo ha sido la relación de

Eduardo Mata con la Orquesta Sinfónica Nacional a través de los años?

E.M. Mi relación con la Orquesta Sinfónica Nacional data ya de veinticinco años. Mi primer concierto sinfónico público tuvo lugar precisamente con ellos. Fue un programa de Juventudes Musicales que se me envió a dirigir al inicio de los años sesenta. Posteriormente, los he dirigido en muchas ocasiones. Resalta en mi relación con ellos el Festival Mahler, que hice en 1975 como Director Artístico de esa temporada. Antes y después de ese año he realizado conciertos aislados con toda clase de programas. El último concierto que hice con ellos antes de la corta presentación mía en Oaxaca, fué en 1980 con motivo del homenaje nacional a Carlos Chávez. En aquella ocasión, en presencia del

entonces Presidente López Portillo, hicimos un programa con obras de Chávez, quien desgraciadamente ya no pudo asistir a él. Siempre es grato regresar a una orquesta donde están algunos de mis compañeros del Conservatorio y uno que otro maestro también.

J.A.B. Se dice que Eduardo Mata y algunos de sus compañeros del Conservatorio formaban un equipo de fútbol que era un trabuco.

E.M. Jugábamos para divertirnos, más que nada. Jugábamos en los descansos de las clases del Taller de Composición de Carlos Chávez, y nos entendíamos muy bien, particularmente Mario Lavista y yo. No éramos un trabuco ni mucho menos, éramos un equipo de locos que dábamos patadas un poco desordenadas, pero nos divertíamos muchísimo. Lamento que no hayamos podido seguir juntos para jugar de vez en cuando.

J.A.B. ¿Cuáles son las marcas que dejó la enseñanza musical de Carlos Chávez en Eduardo Mata?

E.M. Ha sido el maestro más importante de mi vida, el que me dejó la más honda huella profesional y humana. Era un hombre riguroso, con el que no había medias tintas. Nunca tuvo contemplaciones con la mediocridad, y siempre se impuso las metas más altas, tanto para sus alumnos como para él mismo. La metodología del taller fué novedosa en cuanto a que en México nadie había tenido antes la idea de experimentar, en música, con un sistema de taller medieval. Se partía de la base de que hay que conocer a los grandes compositores clásicos íntimamente por medio de la lectura repetida y del análisis, hasta un punto tal de saturación en que fuésemos capaces de hacer lo que ellos hicieron para poder enfrentarnos a los mismos problemas armónicos, formales, melódicos, transicionales, orquestales, etc., que ellos se plantearon, forzándonos nosotros mismos a resolverlos. Esto nos traería automáticamente una soltura de pluma que en el curso de cinco o seis años, se iría transformando paulatinamente en el estilo propio, si es que había el talento. Chávez nos examinó personalmente para ingresar al taller,



pero se trataba de una prueba de aptitudes básicas: oído, capacidad rítmica, y por supuesto, la capacidad inventiva. Como todos los que llegamos al taller lo hicimos habiendo escrito ya algo de música, de alguna manera teníamos buenas tarjetas de presentación, independientemente del talento individual de cada uno. Aunque después de cinco años al lado de Chávez se desarrolló mi vocación como director, el aprendizaje que yo tuve en el taller fue absolutamente invaluable, pues me permitió acercarme

de que guste o no su música, saben lo que hacen. Dejó un legado de instituciones musicales que hasta la fecha siguen siendo la columna vertebral de la música en México; dejó una obra de compositor de jerarquía universal, que por desgracia, no se ha analizado lo suficiente en México. Por último, dejó un ejemplo de honestidad intelectual que sigue siendo un foro para los artistas mexicanos.

J.A.B. ¿Qué significa, en el contexto de la música mexicana grabada, el

enemigos, en el pequeño y mezquino mundillo musical de México, impidan la apreciación y evaluación seria de su obra. La grabación de las Seis Sinfonías con la Sinfónica de Londres, patrocinada parcialmente por el Estado Mexicano, tiende a suplir un hueco lamentable en la discografía nacional. El documento aspira a ser el pivote de un renacimiento del interés por estudiar a Chávez, enfocándonos muy particularmente a la obra sinfónica, de la cual estas obras forman el cuerpo más importante.

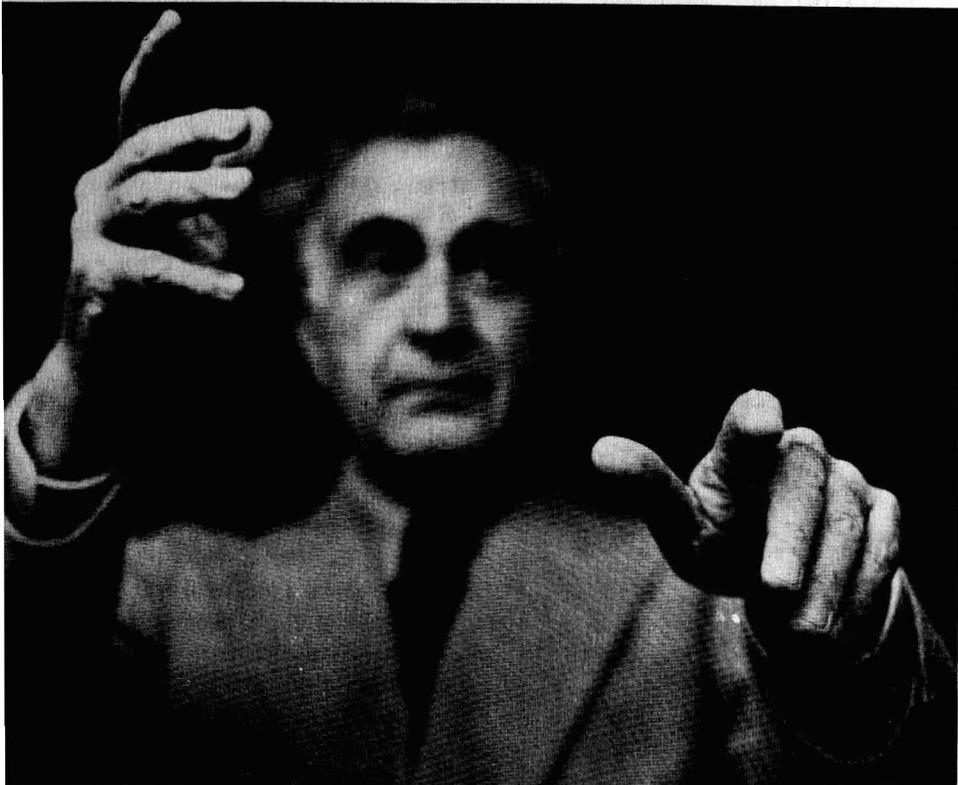
J.A.B. ¿Qué impacto ha tenido ese álbum con las Seis Sinfonías de Carlos Chávez grabado por Eduardo Mata, con la Sinfónica de Londres?

E.M. Los comentarios críticos han sido unánimemente elogiosos. No conozco las cifras de ventas, pero sé que se escuchan estas grabaciones en multitud de radiodifusoras de los Estados Unidos y Canadá. Empiezan a circular en Europa y tengo entendido que también en Japón.

La segunda parte de la entrevista se realiza en un tranquilo jardín, al cobijo del hospitalario clima oaxaqueño, de las paredes de piedra, el rumor del agua, y el canto de las aves, combinación espléndida que los habitantes de la urbe estamos olvidando. Aquí entramos a lo que podría llamarse un concierto platicado; Eduardo Mata habla del contenido, el carácter y las cualidades de las obras musicales interpretadas en esos dos conciertos con la Orquesta Sinfónica Nacional. Podría decirse que aquí falta la música, que sobran las palabras. Sin embargo, considerando que las obras abordadas son materia conocida por la generalidad de los melómanos, lo dicho por Eduardo Mata no puede sino enriquecer nuestra percepción de esa música, que por conocida no es menos valiosa como experiencia estética. Es cierto, un acorde vale más que mil palabras, pero hablar de música con Eduardo Mata es un buen complemento al sonido mismo de la música en cuestión.

J.A.B. Considerando que la música programática pertenece básicamente al periodo romántico, ¿es clásica o romántica la Sinfonía Pastoral de Beethoven?

E.M. Las clasificaciones de los grandes periodos de la música pueden ser confusas, si tratamos de aplicarlas rígidamente. El romanticismo define,



Carlos Chávez

Foto: Héctor García

a las partituras con una actitud de compositor que, ahora me doy cuenta, es diametralmente opuesta a la del intérprete común y corriente que no ha pasado por la experiencia de la creación. Es muy distinto situarse *ante* la partitura que *desde* la partitura. Creo que la habilidad de asumir como propio todo el proceso creativo de la composición, me ha dado una perspectiva diferente como intérprete.

J.A.B. ¿Logró Chávez dejar huella de su actitud rigurosa en el medio musical mexicano?

E.M. Quizá menos de lo que todos sus discípulos hubiésemos querido. Dejó por lo menos a una generación de cuatro o cinco compositores que, muy aparte

álbum que Eduardo Mata grabó con las Seis Sinfonías de Carlos Chávez?

E.M. Aunque la habilidad de expresarse a través de las grandes formas no se les ha dado a los compositores mexicanos con generosidad, hay que decir que Chávez es una excepción y como tal es uno de los grandes sinfonistas del siglo XX. Estas obras trascienden los escenarios mexicano y latinoamericano; su importancia está a la altura de Shostakovich, de Sibelius y de Vaughan Williams. Como decía antes la obra de Chávez no ha sido suficientemente estudiada en México. Está todavía demasiado cerca la sombra de su impresionante personalidad; lo suficiente como para que algunos de los resentimientos y envidias de sus

más que a la música programática, a un predominio del sentimiento sobre el orden, o del instinto sobre la razón. Todo el que conozca aunque sea superficialmente la obra de Beethoven, sabe que en su inmenso poder protéico se funden los ideales del *pathos* romántico, junto al más depurado y transparente clasicismo. Formal y estructuralmente, la *Pastoral* es una de las obras de proporciones más perfectas que puede uno encontrar en cualquier periodo de la historia de la música. La esencia de su factura es obviamente la razón, el intelecto dándole cauce al sentimiento. Es clásica y romántica al mismo tiempo.

J.A.B. ¿Los elementos descriptivos en la *Pastoral* de Beethoven están más cercanos a la imitación, o a la sugerencia?

E.M. Se trata de la creación de un mundo imaginario donde lo menos importante es la imitación de la naturaleza. Se trata de remitir al oyente a parámetros musicales que sugieren de una manera sofisticadísima ese mundo paradisíaco donde el correr incesante de un río parece imitar a los violoncellos, y los cucús y ruiseñores al clarinete y al oboe, y no a la inversa. Su belleza está en los valores musicales intrínsecos, no en sus semejanzas con una realidad pictórica o literaria.

J.A.B. ¿Cómo describiría los elementos sobresalientes de la obra?

E.M. En primer lugar, la elección de la tonalidad de fa mayor, feliz por su frescura. Después podemos hablar de la calidad de las melodías y de la pasmosa inventiva rítmica, que hace coexistir a dos fuerzas aparentemente conflictivas: los ritmos binario y ternario. Se puede hablar también de la atrevida secuencia de modulaciones durante el desarrollo del primer movimiento, que en otras manos habría resultado ramplona cuando no improbable. Aquí cabe decir que es frecuente encontrar entre los directores contemporáneos un vicio muy generalizado, que viene de ciertas tradiciones germánicas, espurias en su mayoría: el primer movimiento está marcado como un *Allegro ma non troppo*, a una velocidad de 66 golpes de metrónomo por cada compás; esto condiciona la vitalidad rítmica y ayuda a la impresión de frescura tonal que tiene

Lo importante no es la naturaleza descrita musicalmente, sino la creada por Beethoven



Interruzione



Affettuoso

todo el movimiento. Sin embargo, se escucha frecuentemente como un *Allegro mesto*, tocado a muchísimo menos de la velocidad marcada por Beethoven. El segundo movimiento abunda en bellezas melódicas. Aquí hay que destacar la sensibilidad colorística del compositor que, dentro del marco más rígido de la forma, le da variedad y exquisitez a este movimiento. El fagot, identificado a menudo como un instrumento propenso a lo jocoso, adquiere en este segundo movimiento una nobleza increíble. El tercer movimiento nos ofrece otra vez el contraste interesantísimo entre el ritmo ternario del *Scherzo* propiamente dicho, contrastado con el ritmo binario de fuerte sabor campesino que tiene el *Trío*. Una transición abrupta y totalmente novedosa nos lleva al movimiento de la tormenta, en el que el drama de las partes instrumentales parece tener connotaciones más profundas que el de una tempestad eléctrica. El final de esta sinfonía nos ofrece otro de los sorprendentes alardes beethovenianos de fusión formal. Aquí conviven la forma de rondó y la forma de variación, en una simbiosis feliz que, cuando se toca a su debido tiempo, sin fragmentaciones innecesarias en el fraseo, se nos revela como el corolario perfecto de una obra de arte superior.

J.A.B. ¿En qué compositores posteriores influyó la naturaleza descrita musicalmente por Beethoven en la *Pastoral*?

E.M. Repito, lo importante no es la naturaleza descrita musicalmente, sino la creada por Beethoven. Los casos que vienen primero a la memoria son, por supuesto, el de la Sinfonía *Fantástica* de Berlioz, que tiene un programa literario de mayor complejidad y envergadura; la Segunda Sinfonía de Brahms, compuesta en su mayoría en la *Schwarzwald*, y con un carácter decididamente pastoral; el *Guillermo Tell* de Rossini, y por supuesto la Sexta Sinfonía de Mahler.

J.A.B. Ya en este siglo Alban Berg afirmó que la única Sexta Sinfonía era la de Mahler, a pesar de la *Pastoral*. ¿Intentaba Berg tender un puente entre Beethoven y Mahler?

E.M. El puente existe, con o sin la opinión de Berg. Hay indudablemente

una tradición dinástica en la música alemana. De Schütz y Buxtehude hasta Schönberg, el propio Berg, o Karl Amadeus Hartmann, hay rasgos e idiosincrasias que se van encontrando en una asociación progresiva, tal y como una dinastía genealógica.

J.A.B. ¿Son claramente identificables esos puntos de contacto, o están en un plano abstracto?

E.M. Son absolutamente identificables, desde la forma y el estilo armónico, pasando por el origen dancístico de las partes de la suite, que posteriormente se van a convertir en los movimientos de las sinfonías o cuartetos de cuerdas, hasta los estilos ornamentales, tan diferentes, por ejemplo, de los españoles del Siglo de Oro. Hay elementos que no son tan evidentes en la percepción de esta tradición musical, pero la verdad es que al oyente inteligente, no se le escapan esas idiosincrasias y características comunes.

J.A.B. Entonces, siendo la *Pastoral* una obra cuyo programa se refiere a la naturaleza, ¿es lógico pensar en su relación con Mahler, que fue un compositor que dedicó buena parte de su pensamiento humano y musical a la naturaleza?

E.M. Mahler escribió en muchos niveles. Uno de ellos era el contemplativo de la naturaleza. Abundan los ejemplos; sólo que en Mahler, la motivación es diferente. La naturaleza parece ser un resonador de sus inquietudes existenciales, o bien una especie de filtro purificador de su ser atormentado. En los bosques, quisiera Mahler purificar su alma, y en los ruidos de la naturaleza, quisiera encontrar, sin alcanzarla, la lejana felicidad de su infancia.

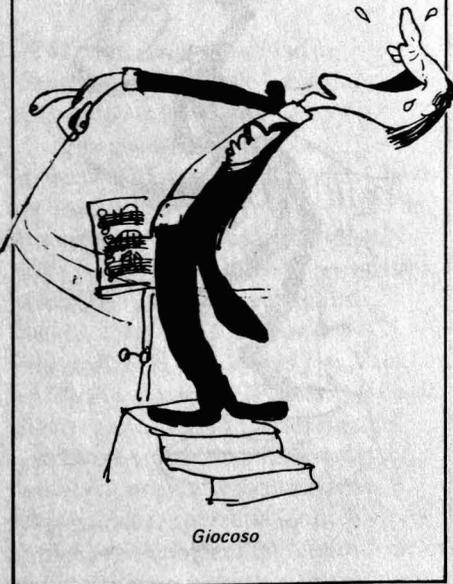
J.A.B. ¿La música de Mozart, como epítome de lo clásico, es tan pura que no se presta para la descripción o evocación de sentimientos al estilo de la gran música romántica?

E.M. Volvemos al asunto conceptual de lo que entendemos por clasicismo y romanticismo. Entre más pura, clásica y transparente es la música, como la de Mozart, mayor es el margen de interpretaciones diferentes que el oyente tiene frente a ella. En una época en la que es difícil encontrar una definición

Mahler escribió en muchos niveles. Uno de ellos era el contemplativo de la naturaleza



Scherzando



Giocoso

plausible para el arte musical, yo podría intentar una definición así: Mozart es la música, la música es Mozart. Aquí nos enfrentamos a la abstracción misma que por ende nos deja todas las posibilidades del mundo para recibir el mensaje que nos convenga o que nos toque, según nuestros prejuicios e inclinaciones. Mozart puede ser la inocencia o la mayor complejidad; puede ser humorístico y trágico, sarcástico y noble, optimista y pesimista, etc. Su música es una fuente inagotable de experiencias humanas, traducidas a la abstracción de los sonidos en la forma más quintaesenciadamente concebible.

J.A.B. En particular, el Concierto No. 21 para piano de Mozart, tiene una asociación de corte netamente romántico, generada por el uso de su segundo movimiento como música de fondo a una película de una dinámica ciertamente sentimental. ¿Es esto congruente con el clasicismo de Mozart?

E.M. Esto prueba justamente lo que estoy diciendo. Al director de la película *Elvira Madigan*, le sonó el segundo movimiento del Concierto en do mayor, hecho a la medida para la ilustración de un drama sentimental. Para mí, en ese caso, fue la música la que ennobleció la intención dramática de la cinta.

J.A.B. ¿Qué tiene, entonces, ese segundo movimiento del concierto que nos remite a esa dinámica claramente romántica?

E.M. Una melodía muy larga, particularmente feliz, con ternura y naturalidad en su contorno. Pocos compases después, la momentánea transformación al modo menor, con el pedal de la dominante, nos lleva a zonas de nostalgia y duda, que se resuelven posteriormente en la resignación de la vuelta a fa mayor. En suma, lo que tiene el movimiento es una gama amplísima de estados de ánimo, y el supremo buen gusto melódico y armónico de Mozart.

J.A.B. Durante el ensayo de este vigésimo primer concierto de Mozart, Eduardo Mata hizo a la Sinfónica Nacional algunas indicaciones muy precisas sobre el carácter dulce de este movimiento.

E.M. Precisamente, para tratar de recrear todo lo que acabo de describir. El dirigir una orquesta es compartir con los músicos la concepción que uno tiene de la obra.

J.A.B. Durante este mismo ensayo, pidió usted a la orquesta que hiciera llegar el diseño melódico a su destino.

E.M. Sucedió esto en un momento en que la melodía y la armonía tiene un claro sentido dinámico, que nos debe llevar de un punto A a un punto B. A veces no basta el ritmo o la batida de un compás

Suite Hary Janos más descriptiva que nacionalista, o viceversa?

E.M. Lo uno no está reñido con lo otro. La Suite de *Hary Janos* es descriptiva y nacionalista. Se trata de una historia enraizada profundamente en el folklore húngaro. Como es la suite de una ópera, los episodios de ésta están comprimidos en seis movimientos que supuestamente nos dan los rasgos característicos del personaje central. Es nacionalista, no sólo por el origen del material musical que usó Kodaly, sino por la exaltación a los valores nacionales implícita en la actitud del héroe Hary Janos, tan paralelo al *Till Eulenspiegel* alemán.

J.A.B. En *Hary Janos*, Kodaly se enfrenta a un problema musical muy peculiar: el escribir música programática en la que intenta describir, no la realidad, sino una serie de mentiras, las mentiras que cuenta *Hary Janos*. Algunos críticos han visto en *Hary Janos*, la obra de Kodaly, una serie de aspiraciones no cumplidas del pueblo húngaro.

E.M. Obviamente, y de ahí su popularidad, principalmente en Hungría.

J.A.B. ¿Se presta la música de Kodaly, por sus evidentes asociaciones con un cuento infantil, para la didáctica musical?

E.M. Pienso que sí, aunque en principio estoy un poco en contra de que se enseñe la música a los niños, acostumbrándolos a pensar en cuestiones extramusicales.

J.A.B. Los métodos de enseñanza musical que diseñó Kodaly, ¿son aplicables universalmente, o son básicamente de valor local?

E.M. De hecho, lo que se ha intentado con la metodología creada por Kodaly, es adaptarla a los diferentes medios nacionales. De seguir al pie de la letra lo que él propone, se presentan serios inconvenientes, tanto de lenguaje como de idiosincrasia; pero hoy en día, hay una noción muy clara de cómo pueden adaptarse estos sistemas, me refiero no solamente al de Kodaly, sino también al de Carl Orff, para que llenen su función en los diferentes países en que se pongan en acción.

J.A.B. La partitura original de *Hary Janos* tiene un cimbalón en la

orquesta, instrumento que no es muy fácil conseguir. ¿Cómo se resuelve este problema?

E.M. A veces se resuelve, y a veces no. Tengo veinticinco años de tocar esta obra, y aproximadamente el sesenta por ciento de las veces que la he tocado, ha sido con el cimbalón, y debo reconocer que he corrido con suerte. En ocasiones he probado con un piano preparado con tachuelas en los martinetes o con cuentas de piedra descansando sobre las cuerdas. Ninguno de estos remedios caseros ha dado resultado. Si no es



para esta sensación de movimiento. Es como cuando decimos una frase con una puntuación perfecta y sin embargo no parece que por nuestra entonación, estemos llegando a ningún sitio. En realidad es muy difícil expresar esto con palabras; es como respirar y decir una cosa de una sola intención, enfatizando la última palabra de la oración, y subrayando de esta forma el impacto del punto culminante de una frase.

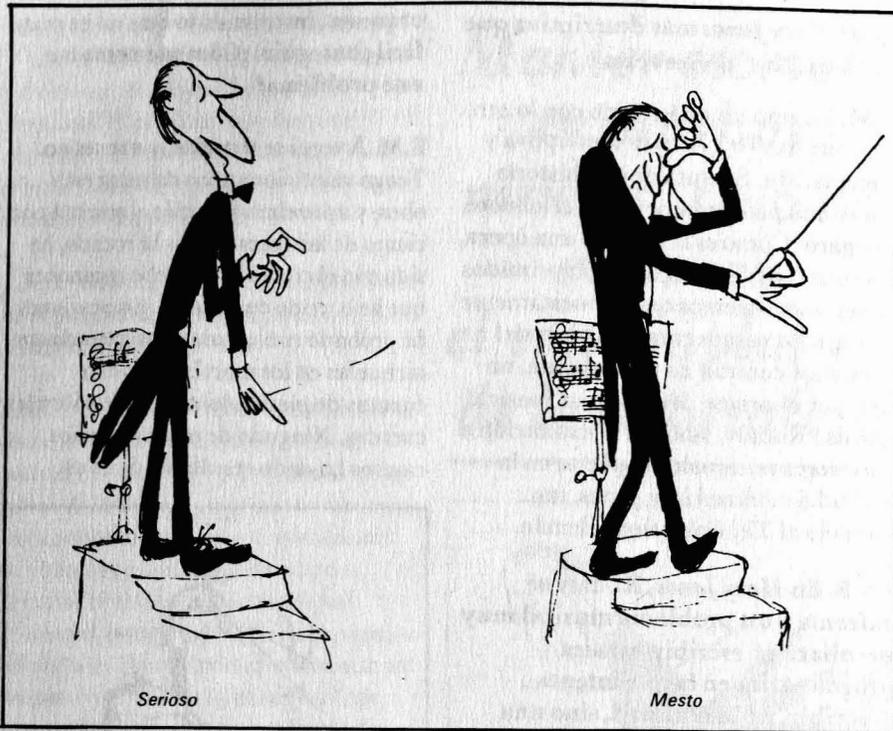
J.A.B. ¿Hasta qué punto un compositor claramente nacionalista como Zoltan Kodaly logra escribir música descriptiva que estuviera más cercana a sus intenciones programáticas que a sus raíces nacionales? Específicamente, ¿es la



posible conseguir un cimbalón, aconsejo usar un piano común y corriente.

J.A.B. A través de parámetros culturales convencionales, nos hemos quedado con la imagen del Estado de Texas como un sitio en el que aún las clases altas urbanas conservan el atuendo del vaquero, de sombrero y botas. En este contexto, ¿cómo es en realidad el ambiente cultural y el musical en particular en ese estado, y en la Ciudad de Dallas?

E.M. Hay cierta razón para tener esa imagen, y aquí no me refiero solamente a los programas de televisión, portadores instantáneos de imágenes reales o ficticias. La verdad es que todavía existe



la mentalidad del rancharo venido a más, que se enorgullece de su origen y se viste de acuerdo a él. Sin embargo, el surgimiento cultural del Estado de Texas, y en particular de la ciudad de Dallas, es un hecho incuestionable del que comenzaremos a ver frutos muy concretos en la década de los 90. Se siente ya en el ambiente lo que yo llamo una gran energía cruda; la gente, los industriales, los comerciantes, las llamadas fuerzas vivas, intuyen, aunque no siempre sepan, que la cultura será un elemento crucial en el desarrollo futuro de Dallas como gran metrópoli, y, consecuentemente, están creando las infraestructuras para que lo cultural florezca en el futuro previsible. La actitud es sumamente pragmática; se dan cuenta de que el cosmopolitismo le dará vigor al comercio, pues hace la ciudad más vivible, desde el punto de vista de los inmigrantes potenciales, sobre todo del este de los Estados Unidos, que buscan mejores condiciones urbanas y de trabajo, pero que no quisieran perder las ventajas de una calidad de vida superior en ciudades con más tradición.

J.A.B. Así como se carece de historia, se carece de pasado musical. ¿De dónde toman entonces la materia prima para construir un medio musical válido?

E.M. Los norteamericanos han importado tradiciones cuando no las

Lo más sobresaliente en la obra de Dvorak es su consistencia de lenguaje. Aún en la Sinfonía del Nuevo Mundo, los temas americanos están integrados al total

tienen. A la larga, acaban saliéndose con la suya. A principios de este siglo, y después de la Segunda Guerra mundial, importaron artistas, pintores, músicos, científicos, etc., para formar a sus generaciones actuales. Siempre han estado en desventaja en el terreno de las humanidades, fuera de los ghettos universitarios, pero se dan cuenta, y tienden a cerrar esas brechas. Es difícil crear donde no hay historia, pero es interesante ser parte de una historia que se está haciendo. Esa es la sensación que yo tengo de lo que está sucediendo en Dallas.

J.A.B. En ese contexto, los Estados Unidos importaron a fines del siglo pasado a un importante personaje musical europeo, Antonin Dvorak. Fue invitado a dirigir el recién fundado Conservatorio de Nueva York. ¿Hasta qué punto su presencia

pudo haber cambiado la línea de enseñanza musical para dejar quizá, una semilla específicamente bohemia, eslava?

E.M. Creo que por el tiempo tan limitado que estubo en los Estados Unidos, Dvorak no tuvo gran influencia en el terreno didáctico. Creo que fue mayor la influencia del país en el compositor; prueba de esto es su homenaje al nuevo continente y a los Estados Unidos, con su famosa *Sinfonía del Nuevo Mundo*.

J.A.B. La *Sinfonía del Nuevo Mundo* es motivo, hasta la fecha, de una polémica; considerando el origen nacional de Dvorak y su intento de aprender el espíritu americano, ¿es esta obra más americana que bohemia, o viceversa?

E.M. A la luz del resto de su música orquestal, particularmente las sinfonías que anteceden a la No. 9, hay en esta última un cierto exotismo en el diseño melódico, particularmente en el primer movimiento, que es, indudablemente, el resultado de la experiencia americana en Dvorak. Sin embargo, hay una capa de nostalgia que está presente en toda la obra, en donde se siente la fuerza de su natal Bohemia. Ciertas melodías justifican el homenaje del compositor al nuevo continente, pero la substancia básica de la obra nos enseña su *fondo*, profundamente enraizado en las tradiciones de su natal Bohemia.

J.A.B. Durante su estancia en los Estados Unidos, Dvorak pasó buena parte de su tiempo en la comunidad bohemia de Spilville en el Estado de Iowa. ¿Quizá esto le impidió un contacto más fuerte con la verdadera esencia de la música local?

E.M. Me pregunto qué tanta originalidad pudo haber tenido lo que usted llama música local, en una comunidad como Spilville. Es claro que Dvorak conoció el folklore norteamericano a través de estudios e investigación, pero no creo que lo que escuchó en el medio ambiente tuviera la fuerza para interferir en su estilo básico que, de hecho, no cambió. A mí me parece algo de lo más sobresaliente en la obra de Dvorak su consistencia de lenguaje. Aún en la Sinfonía del Nuevo Mundo, los temas presuntamente americanos están perfectamente integrados al total, de suerte que el estilo musical no se escucha parchado.

J.A.B. Para quien escucha la Sinfonía del Nuevo Mundo, ¿en dónde se hallan las referencias musicales claramente americanas?

E.M. En dos temas del primer movimiento: el segundo tema de la primera sección, y el segundo tema propiamente dicho, en el relativo mayor de la tonalidad principal. Hay quienes ven, en el famoso tema del corno inglés del segundo movimiento, la influencia americana. Yo siento en ese tema, más que en ningún otro, la evocación nostálgica del país natal del compositor. Sin embargo, en el tema principal del último movimiento, el que aparece inicialmente en los instrumentos de metal, cornos y trompetas, sí veo un dejo americano enfatizado por el estilo modal de la melodía; pero, insisto, el resto del discurso del compositor es, en esencia, el mismo que en las obras orquestales inmediatas anteriores. Sus maravillosamente vitales *Scherzi*, su amplia paleta orquestal, su enjundia rítmica, etc.



Silvestre Revueltas

J.A.B. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas son dos compositores particularmente cercanos al pensamiento musical de Eduardo Mata. Entre los puntos de contacto de estos dos compositores, ¿son más evidentes sus analogías, o sus diferencias?

E.M. Me remito aquí a algunas palabras mías anteriores, con motivo de mi ingreso al Colegio Nacional, en donde trataba yo de situar a estos dos compositores en el marco social y cultural del siglo XX.

Me refería yo al estilo de Revueltas como altisonante, vigoroso, irónico, y por encima de todo, espontáneo y vital; hay una condición de inmediatez en la forma como el mensaje de Revueltas llega al público. Chávez, en contraste, es poseedor de una mente estructuralista, nutrida de las mejores tradiciones románticas europeas, mediante lo cual se interesa desde el principio por las grandes formas y el *gran aliento* característico de la música germánica. A ambos los toca Stravinsky, a ambos los toca Debussy, a ambos los toca la Revolución Mexicana; ambos responden al llamado ingente para encontrar una identidad y lenguajes propios en la música de concierto de nuestro país. El resultado musical en Chávez es un arte austero, de proporciones monumentales, y lo que yo llamo serena simetría clásica. A Chávez hay que oírlo muchas veces, hasta penetrar en la substancia íntima de un arte que nos brinda infinitas sorpresas, cuando le damos tiempo. También comparten Chávez y Revueltas esa maravillosa condición, que hace que tan sólo dos notas de cualesquiera de sus partituras suenen mexicanas, como los colores de Tamayo o de Pedro Coronel.

J.A.B. John Cage dijo de la Sinfonía India de Chávez que era la tierra sobre la que caminamos, hecha audible: es decir, lo telúrico. En este contexto, ¿qué podría decirse de la música de Revueltas por su carácter?

E.M. Si la música de Chávez es la tierra que pisamos, la de Revueltas es el aire que respiramos. De una manera más evidente está presente la tradición hispánica, es decir, lo que España dejó de nuestro folklore. Chávez busca sus fuentes de inspiración, estéticamente hablando, en el pasado remoto de los

pueblos pre-hispánicos, aunque solo en una obra cite textualmente temas indígenas, en la Sinfonía India.

J.A.B. Háblenos de Revueltas como orquestador.

E.M. Revueltas tuvo una intuición absolutamente genial para la orquesta. Se dice con frecuencia que tuvo una formación deficiente: es falso. Revueltas estudió con estupendos maestros en México y en los Estados Unidos. Chávez mismo le abrió la puerta de la Orquesta Sinfónica de México, no sólo encargándole obras que después se tocaron, sino dándole la oportunidad de dirigir. No me cabe la menor duda de que la experiencia de la dirección de orquesta influyó decisivamente en la formación de la paleta orquestal de Silvestre Revueltas. A pesar de la densidad evidente de sus texturas orquestales, siempre hay el suficiente aire entre las partes como para que se escuche todo lo que tiene que escucharse. La acidez misma que tiene la música de Revueltas tan a menudo, es perfectamente congruente con la realización orquestal. Hay compositores que escriben para piano, o un guión de tres pentagramas sobre el cual después realizan la orquestación; hay otros que escriben directamente para la orquesta, los menos. Creo que Revueltas fue de estos últimos. Es una lástima que nunca haya intentado una sinfonía, una cantata o alguna otra cosa de mayor envergadura; lo único reprochable de Silvestre Revueltas, es lo reducido de su obra, pequeña en cantidad y en duración.

J.A.B. Hablando de la música cinematográfica de Revueltas, ¿tiene *Redes* un valor musical autónomo al margen de la película de que es complemento?

E.M. Toco *Redes* precisamente porque pienso que tiene un valor autónomo. Para serle sincero, no me interesa la música cinematográfica de Revueltas. Creo que se dedicó a esto por imperativos económicos y, como es de esperarse, la música esencialmente utilitaria que escribió para este medio es muy inferior a la de concierto. *Redes* es la excepción de la regla, y por eso subsiste y se toca como partitura sinfónica. Tuvo mucho que ver en la forma final de esta suite el famoso director Erich Kleiber, gran admirador de Revueltas. Fíjese bien que



no estoy negando que *Redes* sea enormemente efectiva como ilustración de las imágenes de Paul Strand; a lo que me refiero es que la mayor parte de la música escrita para ilustrar imágenes cinematográficas, es buena o mala en función de que cumpla su cometido. No es raro que uno sienta u oiga la música cinematográfica como una entidad separada de la imagen; hay quien dice que la mejor música cinematográfica es la que no se oye. La música cinematográfica de Revueltas no es ni mejor ni peor que la de Dimitri Tiomkin o la de Michel Legrand, pero sí es definitivamente inferior, por comparación, a sus propias obras de concierto.

J.A.B. ¿Qué tan descriptiva es la música de *Redes* en el contexto de las imágenes de la película misma?

E.M. Creo que he contestado ya a su pregunta con lo dicho anteriormente. La música incidental a la película *Redes* funciona; complementa perfectamente las imágenes cinematográficas y ayuda dramáticamente, pero de la misma forma que sucede con *Alexander Nevsky*, la famosa cantata de Prokofiev, extractada de la música incidental a la película de Eisenstein, lo que a mí me interesa de *Redes* son sus valores musicales intrínsecos, evidentes a la luz de la suite que conocemos ahora, y que puede o no evocar los acontecimientos o imágenes de la película de Fred Zinnemann.

J.A.B. ¿Es muy obvia la presencia de Stravinsky en la partitura de *Redes*?

E.M. Tan obvia como lo es en toda la música de Revueltas. Para acabar pronto, sin Stravinsky, Revueltas no hubiese sido posible como lo conocemos ahora. Revueltas es como Chávez y muchos otros grandes compositores de todas las épocas, de padres conocidos, estilísticamente hablando. Ritmo, lenguaje orquestal y algo del tratamiento armónico, le deben tributo a Stravinsky, pero esto no es lo verdaderamente importante. Creo que el lenguaje de Revueltas es tan congruente que aquello que aisladamente parece provenir de la influencia Stravinskiana, se integra y diluye en su propia congruencia. ♦