

Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo.

Algunas historias en redondo

por
Graciela Paraskevaidis
Compositora, Uruguay

Los historiógrafos y musicólogos del hemisferio norte se han referido reiteradas veces a las amistades y relaciones de Varèse con personalidades relevantes de Europa y los Estados Unidos de Norteamérica: Claude Debussy, Ferruccio Busoni, Antonin Artaud, Anaïs Nin, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Vladimir Maiakovski, André Malraux, Carlos Salzedo, Henry Cowell, Charles Ives, pero han prestado menos atención a sus vínculos con América Latina, y a sus relaciones y amistades no sólo con compositores sino también con escritores y plásticos latinoamericanos. En el mejor de los casos, estas circunstancias han sido habitualmente subestimadas y relegadas a anécdotas de escaso valor histórico. Una vez más, nos encontramos ante una típica actitud imperial —ésta vez de los escribidores y contadores de la historia “universal” de la música (léase nortecéntrica)— en lo concerniente a situaciones periféricas.

Desde la periferia entonces, rescato varios ejemplos que podrían echar alguna luz sobre el tema.

1. La inclusión de destacados compositores latinoamericanos de la época en la Pan American Association of Composers¹ fundada en abril de 1928 por Varèse junto con el estadounidense Henry Cowell y el mexicano Carlos Chávez y nacida de un espíritu y una práctica verdaderamente panamericanos, tales como José André (Argentina), Acario Cotapos (Chile), Eduardo Fabini (Uruguay), Alejandro García Caturba (Cuba), Silvestre Revueltas (México), Amadeo Roldán (Cuba) y Heitor Villa-Lobos (Brasil), entre otros. Esta asociación reemplazó a la International Composers' Guild fundada en 1921 por Varèse y Carlos Salzedo e interrumpida en 1927, de la que el chileno Cotapos² ya ha-

¹“La Panamericana nació porque me di cuenta de que Europa estaba retrocediendo hacia el neoclasicismo o, más bien, a lo que se llamó ...”. Edgar Varèse citado por Louise Varèse (1972: 279).

²Acario Cotapos (Chile, 1889-1969) residió en Nueva York entre 1916 y 1925, donde estrenó varias obras entre las cuales figuran los *Tres Preludios* para orquesta de cámara (I. *La tienda o La tienda en el desierto*; II. *El valle del Guadalquivir*; III. *Escena de la transfiguración*). Ver Merino 1983: 15-39. Luego y hasta 1935 vivió en París, coincidiendo allí de nuevo con Varèse. Caracteriza su lenguaje una gran densidad armónica, textural y tímbrica, acompañada de un gesto dramático de tintes expresionistas.

bía sido uno de los nueve miembros consejeros. De éste, existe un testimonio sobre Varèse y esta sociedad: "Fundamos una sociedad con él: la International Composers' Guild. Era un hombre de una penetración intelectual y de una preparación muy vasta. En todo sentido. [...] Era un grupo que en ese tiempo se consideraba lo más avanzado"³.

2. El conocimiento que Varèse tenía de Revueltas (1899-1940) ya en 1926. Revueltas, quien habría de convertirse incuestionablemente en uno de los compositores más importantes y emblemáticos de todo el continente americano, había estudiado en su temprana juventud en los Estados Unidos y actuado luego como director de orquesta en Texas y Alabama entre 1926 y 1928. Varèse, como lo ha documentado uno de los amigos de Revueltas, el arquitecto mexicano Ricardo Ortega⁴, se mostró varias veces deseoso de ejecutar música del joven Revueltas en Nueva York. Aparentemente, este deseo no se concretó y tampoco ha encontrado hasta la fecha documentación acerca de un eventual encuentro de ambos compositores. Luego, Varèse residió por varios años en Europa y Revueltas no regresó a los Estados Unidos.
3. El encuentro de Varèse en Nueva York en 1928 con el compositor uruguayo Eduardo Fabini (1882-1950).
4. La amistad de Varèse con Alejo Carpentier, el destacado escritor cubano que también fuera crítico y periodista musical.
5. El admirativo conocimiento de la música del mulato cubano Amadeo Roldán (1900-1939).
6. La utilización de poesías (en su original francés) de poetas latinoamericanos contemporáneos en *Offrandes* (1921): la *Chanson de l'haït* de Vicente Huidobro y *La croix du sud* de José Juan Tablada. A Tablada y a la esposa de éste, Varèse dedicó más tarde su notable *Hyperprism*.
7. El empleo de textos provenientes del *Popol Vuh*, el libro sagrado de los maya-quiché, en *Ecuadorial* (1934), en la traducción al español del padre Francisco Jiménez (siglo XV), que le fuera suministrada por Miguel Ángel Asturias.
8. Su prolongada amistad con destacados escritores latinoamericanos como los ya mencionados Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980), Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974), Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948) y José Juan Tablada (México, 1871-1945). En 1933, al abandonar París para regresar a Nueva York, Varèse es obsequiado por Asturias con la traducción francesa de las *Leyendas de Guatemala*, cuya dedicatoria decía: "A Edgar Varèse, maestro-mago de los sonidos, estas leyendas de Guatemala con toda mi admiración y afecto"⁵.

³Aharonián 1990:116.

⁴Revueltas 1989: 216, 217, 218, 220, 224, 225.

⁵Vivier 1973:104.

9. Su relación con el muralista mexicano Diego Rivera, quien en 1933 invitó al matrimonio Varèse a pasar una temporada en una de sus casas en la ciudad de México –en la que luego vivió y fue asesinado Trotski–. Sin embargo, los Varèse regresaron de París directamente a Nueva York, sin llevar a cabo esa visita⁶.

VARÈSE Y FABINI

La isla de los ceibos, la segunda obra para orquesta del uruguayo Eduardo Fabini, fue estrenada en Nueva York el 12 de febrero de 1928. Después del concierto, Varèse dedicó a Fabini un espontáneo y entusiasmado elogio escrito en francés en el reverso del menú del restorán Gentner's, donde se brindaba por la exitosa ejecución dirigida por Giuseppe Bamboschek con la orquesta de la Metropolitan Opera.

Este documento, conservado en el archivo Eduardo Fabini de la ciudad de Minas, Uruguay, dice así: “Esta noche tuvo lugar en el concierto sinfónico de los domingos de la Metropolitan Opera la primera audición del poema sinfónico de Eduardo Fabini la Isla de los ceibos. La obra, recibida entusiastamente por el numeroso público, se impone a los músicos por la lógica de su estructura, la impecabilidad de sus desarrollos y por la poesía y la frescura de las ideas. La riqueza y la variedad de los timbres sonoros, así como la flexibilidad y la firmeza de la materia orquestal, revelan en el joven maestro una cultura sólida y disciplinada, y una imaginación de la que se espera con impaciencia los frutos futuros”.

No parece verosímil que Varèse alabara tan decididamente a Fabini –el más importante compositor uruguayo de su generación– sólo por cortesía o paternalismo. Tal vez sus palabras hayan sido inspiradas por el nuevo espíritu de la época –el americanismo musical, el descubrimiento y la fe en el potencial creativo y en sendas aún no transitadas que llevarían a una nueva música a lo largo y ancho del continente americano⁷, un espíritu de la época compartido y estimulado por otros compositores como Henry Cowell y Amadeo Roldán –basta recorrer algunos ejemplos de la correspondencia entre ambos–, por el accionar de algunos directores de orquesta como Nicolás Slonimsky, junto a musicólogos como el argentino Carlos Vega y el germano-uruguayo Francisco Curt Lange.

En este contexto, podría ser de utilidad recordar que tanto *La isla de los ceibos* (1924/1926) como *Campo* (1910/1922), la primera obra orquestal de Fabini, fueron las primerísimas músicas de un compositor americano que se llevaron al surco. La Victor Talking Machine las grabó en discos de 78 rpm el 21 de noviembre de 1927 en Nueva York.

⁶Vivier 1973:104.

⁷Todas las Américas (*Amériques*, título que denota un inequívoco símbolo de ideas y horizontes nuevos) se incluyen en esta definición, tal como fue impulsada en los años de 1920 y 1930 a través del continente. Más recientemente, el adjetivo “americano” pasó a ser exclusividad de un solo país y el resto de los americanos al sur del Río Bravo –ahora habitantes del “patio trasero” o de la “Alianza para el progreso”– fueron rotulados como sudamericanos o latinoamericanos o simplemente latinos, perdiendo así el derecho al uso del adjetivo originario, pérdida que también señala obviamente diferencias geográficas, políticas, sociales y económicas de periferia y de ciudadanos de segunda clase.

Por otra parte, *La isla de los ceibos* fue estrenada en La Habana el 31 de diciembre de 1933 dirigida por Amadeo Roldán⁸, una figura central en la historia de la música de su país y uno de los compositores más significativos de América Latina. Pocos meses antes, Slonimsky había estrenado en La Habana *Ionisation* de Varèse.

VARÈSE Y ROLDÁN

Alejo Carpentier, quien había escuchado *Octandre* estrenada por Carlos Chávez en México el 18 de diciembre de 1925, señala⁹: “Varèse tenía debilidad por los compositores de América Latina, por el cubano Roldán, en particular, de quien yo poseía dos partituras de orquesta, ‘El milagro de Anaquillé’ y ‘La Rebambaramba’¹⁰, con libretos que yo mismo había escrito. Varèse, ¿amaba realmente la música de Roldán, inspirada en el folclore cubano? Tengo mis dudas. Para él, esta música era ‘linda’ [*jolie*]. Sólo le interesaba la utilización de la percusión, la movilización de un arsenal de ‘timbales’ (diferentes de los de la orquesta tradicional), de güiros, claves, maracas, bongóes, todos instrumentos cuyos recursos percusivos lo maravillaban y que después fueron de uso corriente en la orquesta moderna. Varèse estudiaba la grafía, las técnicas de notación (maracas mano derecha, maracas mano izquierda, timbales utilizados de diversas maneras etc.)”.

Carpentier¹¹ también relata que por aquella época en París Varèse “se hizo amigo del brasileño Heitor Villa-Lobos, quien había fijado las técnicas folclóricas de las ‘batucadas’ en varias de sus obras (particularmente en los Choros). He aquí el ceremonial: alrededor de una mesa de madera, bajo un árbol, se reúnen veinte, treinta músicos populares. Cada uno de ellos trae tres, cuatro cinco, seis, ocho instrumentos de percusión. Cada uno deposita sus instrumentos sobre la mesa. Se aguarda. Llega una especie de general, un ‘Kappellmeister’, provisto de un silbato. Espera. Tensión de todos. Golpe de silbato. Todo el mundo arranca. En ruta, los músicos intercambian instrumentos. Muta, da capo, ad libitum... Eso dura veinte minutos, media hora. De repente, silencio. Un silencio insoportable. Los músicos se miran, levantan los instrumentos sobre sus cabezas en señal desafiante. El silencio se prolonga, interminable. Nuevo golpe de silbato. Nueva partida. Y así durante noches enteras”¹².

Y más adelante: “En el espíritu de Varèse, ya se estaba construyendo la partitura de *Ionisation*. Y, detalle interesante a señalar, cuando esta obra para percusión sola fue estrenada en La Habana en 1932 [error, fue en 1933] por un grupo de

⁸Gómez 1977:111.

⁹Carpentier 1980:21.

¹⁰Son *ballets* afrocubanos.

¹¹Carpentier 1980: 21, 22, 23.

¹²Varèse residió en París en 1924, luego en 1927, y finalmente entre 1928 y 1933. Villa-Lobos vivió en París entre 1923 y 1930. Cabe destacar que tanto Villa-Lobos como Chávez atravesaban en la década del 1920 y comienzos del 1930 lo que iba a quedar como su mejor y más original período creativo.

músicos cubanos bajo la dirección de Slonimsky, la ovación del público fue tan entusiasta que el director debió ofrecer inmediatamente un bis de la obra¹³.

Un éxito inesperado, dado que la música de Varèse presentada en la Europa de comienzos de la década de 1930 encontraba generalmente pequeños públicos y críticos escépticos, por la fuerte oposición que su avanzado lenguaje presentaba, por ejemplo, frente a las corrientes neoclásicas en boga.

Zoila Gómez, la musicóloga cubana, lamentablemente fallecida en 1998, nos brinda amplia y útil información sobre Roldán y su música en su excelente libro sobre este compositor. Entre otros muchos, nos ofrece el dato de que Roldán había sido designado director de la sección de las Antillas de la Pan American Association, cuyas secciones restantes eran presididas por Henry Cowell, Carlos Chávez y José André¹⁴.

La suite orquestal de *La rebambaramba* (1928) de Roldán fue ejecutada en París el 6 de junio de 1931 dirigida por Slonimsky, por esos años un verdadero adalid de la nueva música latinoamericana. Este director menciona que, ante la insistencia y el entusiasmo del público, hubo que bisar uno de los números de *La rebambaramba* —una música en la que se utilizan seis grupos separados de percusión.

Otra obra de Roldán, la *Danza negra* (1928), una pieza para voz femenina y siete instrumentos (clarinete en Si bemol, clarinete en La, dos violas, bongós, maracas y cencerros), había sido presentada con gran éxito en la Salle Gaveau de París el 23 de abril de 1929, coincidiendo en el mismo programa con el estreno absoluto de *Intégrales* (1923/1925) de Varèse.

Luigi Nono, quien había conocido a Varèse en Darmstadt en 1950, recuerda en una entrevista con Enzo Restagno: “En los archivos de la Orquesta Filarmónica de La Habana encontré la correspondencia intercambiada entre Varèse y Amadeo Roldán. Roldán era un músico asociado a la New Corporation [se refiere obviamente a la International Composers' Guild] de la que también eran miembros Varèse, Antheil, Henry Cowell, Ruggles y Malipiero, y había estudiado a fondo la percusión yoruba, esta cultura musical africana importada a Cuba por los españoles y por los esclavos. [...] Varèse, a través de la intermediación de Roldán, entró en contacto con esta cultura, en la que el concepto de percusión es infinitamente más articulado y sensible que entre nosotros. Varèse conocía esas orquestas de tambores en las que las membranas de las dos partes opuestas del tambor están afinadas de diferentes maneras. Estos tambores que se tocan con los dedos, con la uña, con la palma, haciendo escalas con una mano y percutiendo con la otra [...]. No es casualidad, pienso, que *Ionisation* de Varèse haya sido ejecutada por primera vez en La Habana en 1931”¹⁵.

Nono se confunde un poco sobre este punto ya que, según la documentación existente a la fecha, Varèse terminó *Ionisation* el 13 de noviembre de 1931,

¹³Carpentier 1980:22.

¹⁴Gómez 1977:95.

¹⁵Feneyrou 1993:49.

Slonimsky la estrenó en Nueva York el 6 de marzo de 1933 e, inmediatamente después, en abril de ese mismo año en La Habana¹⁶.

Según el testimonio del propio Slonimsky, "los músicos cubanos no tuvieron dificultades en dominar los ritmos acrobáticos de la partitura de Varèse"¹⁷.

Las *Rítmicas V y VI* de Roldán no corrieron la misma suerte que *Ionisation*. De acuerdo a la información de Zoila Gómez debieron esperar hasta 1960 para ser estrenadas en su propio país, a un año del triunfo de la Revolución Cubana, bajo la dirección del compositor y musicólogo cubano Argeliers León.

Sin embargo, sí parecen haber sido tocadas antes en los Estados Unidos, como se desprende –por ejemplo– del programa de un concierto dirigido por Paul Price el 4 de marzo de 1954 en la School of Music de la Universidad de Illinois y según la información suministrada por Jan Williams, un percusionista estadounidense de larga y reconocida trayectoria, quien además recuerda haber participado como estudiante en alguna que otra ejecución de las *Rítmicas V y VI*¹⁸.

Según los datos no muy precisos cronológicamente del propio Nicolás Slonimsky referida a su estada en La Habana y a las obras que dirigió allí: "En mi programa cubano incluí una notable obra afrocubana de Caturla, *Bembé*, para pequeño conjunto con un montón de percusión cubana [...] También incluí *Rítmica* de Roldán"¹⁹.

Aparentemente, se trataría aquí de la primera estada de Slonimsky en La Habana, en 1931, durante la cual dirigió además obras de Cowell, Ives y Ruggles. Sería verosímil, porque tanto *Bembé* como todas las *Rítmicas* de Roldán habían sido compuestas en 1929 y entre 1929 y 1930, respectivamente. Sería menos probable que Slonimsky, quien ya habla del numeroso grupo de percusión utilizado por García Caturla, no hubiera aprovechado para incluir en ese concierto una de las *Rítmicas* roldanianas para percusión. Tampoco se explicaría que en un concierto de conjuntos grandes hubiera incluido alguna de las *Rítmicas* anteriores (de la I a la IV), compuestas para un sexteto instrumental. La segunda visita de Slonimsky sería la de abril de 1933 cuando dirigió el estreno cubano (latinoamericano) de *Ionisation*.

Amadeo Roldán compuso las seis *Rítmicas* entre 1929 y 1930. Las cuatro primeras son para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano; la *Rítmica V* –en tiempo de son– y la *Rítmica VI* –en tiempo de rumba– son, cronológicamente, las primeras obras para percusión sola pensadas para la sala de conciertos. El instrumental empleado en la *Rítmica V*, repartido entre once ejecutantes, es: cuatro pares de claves (muy agudas, agudas, graves, muy graves), dos cencerros, quijada, güiro, dos maracas (aguda y grave), dos bongóes (agudo y grave), dos timbales cubanos, tres timbales de orquesta, bombo y marímbula (reemplazada, en su de-

¹⁶También es de lamentar que algunos esfuerzos recientes en el sentido de consultar los archivos de esos años de la Orquesta Filarmónica de La Habana hayan sido infructuosos, debido al aparente desinterés local por el tema.

¹⁷Slonimsky 1988: leyenda en foto entre pp. 120 y 121.

¹⁸Entrevista con Jan Williams, Montevideo, 25 de noviembre, 1999.

¹⁹Slonimsky 1988:121.

fecto, por contrabajo *pizzicato*). El instrumental empleado en la *Rítmica VI* y repartido también entre once ejecutantes, es idéntico y difiere sólo en que, en lugar de cuatro pares de claves, se usan sólo dos (agudas, graves).

Varèse afirma en 1931 que "Amadeo Roldán es el primer compositor que ustedes tienen hoy. No podemos menos que confiar plenamente en un músico que orquesta con tan pocas influencias externas, que maneja la percusión con asombrosa habilidad y da tales muestras de temperamento"²⁰.

Es claro que no reviste ninguna significación comprobar "quién llegó primero", sino simplemente explicarle al centralismo cultural nortecéntrico —que sí se ha mostrado siempre preocupado por señalarlo— que, a veces, hay cosas que ocurren antes en la periferia que en el ombligo del mundo. Es inconducente entablar una discusión en este sentido. Las *Rítmicas V* y *VI* de Amadeo Roldán son las primeras obras de y con percusión en el ámbito de la así llamada música culta o de concierto, sin la descalificación de varios musicólogos mayoritariamente franceses ante el pecado original de "folclorismo" con que las estigmatizaron, esgrimiendo este argumento como fundamental, ya que el cronológico es irreversible. Me pregunto si alguno de esos detractores ha echado siquiera una mirada a las complejas polirritmias de Roldán. Derribemos los prejuicios de anteponer un pensamiento superior, puro, abstracto, para canonizar a *Ionisation*, un hito irrefutable desde todo punto de vista, que no necesita de ninguna defensa.

Recorramos algunas de las argumentaciones. Odile Vivier, una de las biógrafas de Varèse, nos dice que por esos años varios compositores como Bartók, Honegger y el Stravinski del período ruso manifestaron su interés en la utilización del instrumental de percusión y que el "Concierto para percusión y orquesta de Milhaud fue escrito en 1930, el mismo año en que Amadeo Roldán produjo sus *Rítmicas* puramente folclóricas en tanto Varèse ya había estado trabajando durante meses en *Ionisation*"²¹.

O los comentarios de Fernand Ouellette, uno de los primeros estudiosos de Varèse: "Alfred Frankenstein, al hablar de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, afirma que estas obras fueron compuestas en 1930, y pretende entonces que Roldán y no Varèse habría sido el primer compositor en utilizar sólo la percusión. Como sea, no olvidemos que estas piezas de Roldán, muy menores, están basadas en ritmos del folclore cubano y no utilizan más que unos pocos instrumentos. La número 6, por ejemplo, se apoya en un ritmo de rumba. Éstas son piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es, por supuesto, la primera obra de música pura para percusión sola nacida en Occidente y no referida a ningún folclore"²².

Con argumentos tan arrogantes acerca del folclorismo, tendríamos que, por ejemplo, descalificar varias obras importantes de Béla Bartók y del joven Igor Stravinski, incluida *La consagración de la primavera* y *Les noces*. O poner en tela de

²⁰Publicado en París en 1931 y reproducido en el programa de concierto de homenaje a Amadeo Roldán luego de su temprana muerte, un concierto realizado en La Habana el 2 de abril de 1939 (Gómez 1977:85).

²¹Vivier 1972:93.

²²Ouellette 1966:119.

juicio la validez de utilizar una serie de doce sonidos –¿música pura?– para componer un vals –¿música aplicada? ¿impura?– (Schönberg, opus 23, número 5). Una de las formas del vals es peculiar de la tradición vienesa. El son y la rumba son formas peculiares de danzas afrocubanas. Schönberg puede basarse en su propia tradición. Roldán, no.

Por otro lado, ¿qué hacemos con los innumerables tangos y *ragtimes* de compositores como el ya citado Milhaud, quien manoteó para sus obras más de un elemento del rico acervo de la música popular brasileña en tanto secretario de Paul Claudel, embajador francés en Rio de Janeiro, o como Hindemith, Weill y el propio Stravinski, ejemplos que afloran en la década del 1920 y 1930 en Europa?

Sobre el mismo tema de la controvertida paternidad, aclara Georges Charbonnier siguiendo las huellas de Fernand Ouellette y copiando literalmente parte de su texto: "...si no fuera por el cubano Amadeo Roldán, cuyas 'Rítmicas' datan de 1930. Se trata de piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es la primera obra de música pura para percusión sola, nacida en Occidente y que no se refiere a ningún folclore"²³.

Vivier explica²⁴: "Es en Asia y África donde se han rastreado los orígenes históricos de las músicas de tradición oral destinadas a la percusión sola –gamelanes o conjuntos de percusión negra. En la década de 1930 Varèse no podía haber tenido un conocimiento sólido de estos conjuntos. Por el contrario, él estaba mejor informado acerca de las músicas populares de América del Sur, visitaba regularmente a Villa-Lobos quien en su apartamento del Boulevard Saint-Michel iniciaba a Varèse en las técnicas de las 'baucadas', en verdaderas sesiones de improvisación con instrumentos de percusión", como también vimos que lo corrobora Carpentier²⁵.

Vivier cuenta que Varèse le dice: "De todos modos, yo sé que soy realmente el primero en haber compuesto obras para percusión sola"²⁶. Esto no parece ni muy verosímil ni muy convincente. Parece, más bien, el deseo de la biógrafa de hacérselo decir.

Por último, no es del todo cierto que en 1920 y 1930 no había oportunidades en la cosmopolita París de escuchar las músicas de Asia y del Lejano Oriente. Ya a partir de la Exposición Universal de 1889, en la que Debussy descubrió fascinado el gamelán y otras maravillas, estas músicas –"extraeuropeas", "primitivas" o "etnológicas" según las etiquetas musicológicas de turno– no eran tan desconocidas.

También parece evidente que Varèse se mostró más interesado en la música de América Latina que en la de Asia. Echemos una ojeada, por curiosidad, al instrumental no-europeo de *Ionisation*: bongóes, maracas, cencerros, claves, güiros. En ninguna de las obras varesianas precedentes hay una presencia tan clara y notoria de instrumentos de percusión afrocaribeños.

²³Charbonnier 1970:145.

²⁴Vivier 1972:92.

²⁵Carpentier 1980:21-22.

²⁶Vivier 1972:93.

Por otro lado, volvemos a otro aspecto del espíritu de la época. No es necesario hacer hincapié en el hecho de que el siglo XX europeo desde sus albores descubre las complejas músicas de los pueblos que considera "primitivos" y de que el ritmo —durante siglos de música occidental sólo la resultante accidental de lo armónico-melódico— pasa a ser parámetro esencial y estructural, a pesar de su origen "no-europeo".

Otro hecho muy destacable, característico de la década de 1930, es la difusión contemporánea de las obras de compositores indistintamente europeos o latinoamericanos y su integración en conciertos que tienen lugar en París, Nueva York, Ciudad de México, La Habana, San Pablo o Buenos Aires. No ocurrirá lo mismo en la década de 1940. Ni —salvo algunas excepciones— en las sucesivas.

En América Latina, la década de 1930 presenta una enorme y diversa complejidad política y por ende cultural con, por ejemplo, el gobierno progresista de Lázaro Cárdenas en México, la así llamada década infame en la Argentina o el populismo demagógico de Getúlio Vargas en Brasil, instancias ideológicas que —de una u otra manera— se abocaron a la construcción de una imagen nacional propia. Según los casos, surgieron también contramodelos musicales como los representados por el accionar del Grupo Musica Viva fundado en Rio y San Pablo por Hans-Joachim Koellreutter y por el de la Agrupación Nueva Música impulsada por Juan Carlos Paz en Buenos Aires.

Las controversias sobre *Ionisation* y las *Rítmicas* han continuado hasta años más recientes también en los EE.UU., haciendo hincapié desde distintas lecturas a tal o cual de las excelencias de aquella, para salvaguardar su calidad de "primera". Mientras que Makis Solomos, un musicólogo de origen griego residente en Francia, escribe en 1995 que "... como ya es sabido, la primera composición para percusión sola no es *Ionisation* sino las *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán"²⁷.

VARÈSE POR JOSÉ ANDRÉ

México y Cuba son los países en los que la música de Varèse se escuchó tempranamente gracias al constante fluir de directores y músicos de y hacia los Estados Unidos de América. Lamentablemente, no ha ocurrido lo mismo en los países del sureste de América del Sur (Argentina y Uruguay), en los que Varèse fue una especie de referencia insoslayable para la generación joven en 1960, aunque su música apenas se oía en las salas de conciertos y era muy difícil acceder a grabaciones.

Es interesante recorrer una entrevista periodística realizada en París en marzo de 1930 por el ya nombrado compositor argentino José André²⁸ y publicada en *La Nación* de Buenos Aires²⁹.

²⁷Solomos 1995.

²⁸José André (Argentina, 1881-1944), compositor, docente, y primer crítico musical de Argentina, fundó en 1915 la Sociedad Nacional de Música, luego Asociación Argentina de Compositores. Entre 1911 y 1914 había completado sus estudios en la Schola Cantorum de París (algunos años después de Varèse). Su música de cámara y sus canciones denotan primero una fuerte influencia francesa —típica de su generación—, pero se inclina luego a rasgos nacionalistas.

²⁹André 1930.

En esta entrevista, Varèse no sólo se explaya sobre sus ideas radicales acerca de la música de vanguardia y explica el uso y la organización del espacio, de la microtonalidad y de los instrumentos eléctricos a los efectos de ampliar infinitamente los recursos sonoros, sino que también cuenta que, en esos momentos, está poniendo música a un poema de Alejo Carpentier –*Canción de la niña enferma de fiebres*– para soprano y orquesta. Además, dice estar trabajando con el mismo poeta cubano en un “milagro” que se llamará *The one all alone*. Carpentier, quien ya había publicado un artículo sobre Varèse³⁰, también se refiere a esta colaboración con Varèse para la música de su obra de teatro³¹.

En la última parte de la entrevista con José André, Varèse hace severas críticas primero al neoclasicismo: “Encuentro pueril el retorno a cualquier época, período o maestro. [...] El neoclasicismo es imposible en este sentido. No se ‘hace’ clásico. Todos los revolucionarios han sido, después, clásicos. Es imposible producir clasicismo; se hace academismo entonces”. Y luego al nacionalismo musical y al uso del folclore: “No creo en el nacionalismo en el arte. A mi manera de ver, es una prueba de impotencia la explotación del folclore por parte de los compositores. Cuando se recurre a éste es porque no se tiene nada propio para decir. [...] No es con el folclore que se hace un arte nacional. Es con los hombres de genio de la raza. El día que ustedes en la Argentina tengan un músico de genio, el arte nacional lo hará él, porque un músico así será entonces representativo del medio, un producto suyo y no un producto de la voluntad. [...] El folclore es una cosa hecha, tiene su función y la cumple admirablemente. Es inútil manipularlo. Quienes lo hacen persiguen halagar el gusto del público, el gusto más subalterno, desde luego. Son copistas de mala fe, en definitiva”³².

Esta declaración es sorprendente si recordamos la actitud admirativa de Varèse hacia músicos latinoamericanos como Fabini, Revueltas y Roldán, todos los cuales nutren sus músicas en los más diversos elementos de sus propias raíces musicales y culturales. Pero Varèse no menciona ningún nombre en particular. Podría especularse acerca de si este comentario sinceramente indignado no quiso ser la respuesta indirecta a la tan ingeniosa como arrogante frase de su amigo de París, el brasileño Villa-Lobos, quien por esos años declaraba: “El folclore soy yo”.

El musicólogo argentino Omar Corrado aporta una reflexión esclarecedora sobre este punto: “...puede deberse también al internacionalismo militante de la intelectualidad de izquierda que vivió la guerra desatada por las ambiciones económicas escudadas tras las ideologías nacionalistas, y que conocería un capítulo más feroz todavía pocos años después de esta entrevista. Es interesante, de todos modos, ver que Varèse tematiza maneras de enfocar el problema que se sucedieron después, también presentes en el discurso musicológico actual: ¿es la música local usada en el ámbito culto lo que produce los paradigmas nacionales, o los compositores de genio cuya obra –con o sin esas marcas locales– se convierte en

³⁰Carpentier 1929.

³¹Carpentier 1931.

³²André 1930.

representativa del lugar en que fue compuesta? Un argumento similar era frecuente en la Agrupación Nueva Música en los 40³³.

VARÈSE POR GYULA KOSICE

En 1959, el escultor y escritor Gyula Kosice, uno de los principales animadores del movimiento Madi de arte abstracto en Buenos Aires, publicó un libro bilingüe (castellano/francés) –cuyo prólogo firma Herbert Read– incluyendo entrevistas a personalidades artísticas relevantes tales como Arp, Aragon, Le Corbusier, Varèse y Tzara.

Kosice había conocido a Varèse en 1958 en ocasión de la Exposición Internacional de Bruselas, lugar en el que Varèse presentara su *Poema electrónico*. El texto publicado es un resumen de varias conversaciones que ellos mantuvieron en Bruselas y luego en París.

Varèse recuerda: “Creo que fue [esta] vinculación con Busoni la que ayudó a cristalizar, a pensar en la posibilidad de una liberación del sonido, más allá de los límites del sistema temperado y de la tonalidad. [...] Las ‘Intégrales’, por ejemplo, fueron concebidas para una proyección espacial que debía realizarse por medios acústicos todavía inexistentes. Esto lo expliqué en ese mismo año, 1936, en una conferencia pronunciada en la universidad de Albuquerque. [...] Estaba concebida como una serie de variaciones donde los cambios resultarían de ligeras alteraciones de la forma de una función o de la transposición de una función a la otra”³⁴.

Sobre el creador mismo, Varèse es enfático: “En cuanto a los compositores que adoptan los medios electrónicos, a pesar de su apariencia revolucionaria, debo hacer notar que sus problemas seguirán siendo los mismos. La electrónica no es un ‘deus ex machina’ que pueda reemplazarlo en la tarea de la creación. Por el contrario, la ciencia le ofrece hoy su colaboración, pero a cambio de aceptar nuevas responsabilidades y una nueva problemática, quizás más estricta que las que nos proponía la música temperada del siglo XVII”³⁵.

VARÈSE Y JUAN CARLOS PAZ

Varèse, el hombre que rechazó la Legión de Honor, que admiraba a Lenin y detestaba a Gurdjief, que dirigió masivos coros obreros, que actuó en una película de John Barrymore, que organizó ayuda para los republicanos españoles, que sufrió profundas depresiones, que soñó con nuevas combinaciones sonoras y nuevas formas de producirlas, que apoyó la música latinoamericana a través de la Pan American Association of Composers, que fue como docente a Darmstadt en 1950 e influyó sobre algunos de los más jóvenes compositores de la posguerra europea, se convirtió en una figura legendaria del siglo XX. Una figura de culto, como se ha dado en denominar últimamente a algunos creadores, lo que no hubiera seguramente contado con la aprobación de Varèse.

³³Omar Corrado en correo electrónico del 21-XI-2000.

³⁴Kosice 1959:119.

³⁵Kosice 1959:119.

Tampoco con la del iconoclasta Juan Carlos Paz³⁶, de profesión “dudante”, quien homenajea a Varèse dedicándole el quinto movimiento de su *Continuidad 1960*, una obra para orquesta, estrenada por Lorin Maazel en Berlín en 1961.

Omar Corrado, estudioso de la obra de Paz, señala que “Varèse, a quien Paz visitaría en Nueva York en 1965, agradece la dedicatoria en su carta a Paz del 3 de enero de 1963, en la que expresa ‘quisiera repetirle cuánto he apreciado el talento, la maestría que han presidido la creación de la obra: su estructura, su dinamismo sonoro, su elemento poético, una vez más, cuánto me ha tocado el homenaje que usted ha querido rendirme’”³⁷. Corrado agrega que otra de las obras de Paz –*Concreción 64*– también cuenta “con inequívocas referencias al lenguaje varesiano”.

Paz, siempre polémico e implacable en sus críticas, nunca escatimó admiradas menciones ni sinceros elogios para Varèse a lo largo de las dos ediciones de su *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1971): “verdadero pionero de la música no temperada, es a la vez uno de los compositores que han trabajado más intensamente en el campo experimental y en el de la creación, legando una serie de composiciones que son verdaderos modelos de anticipación y de realización perfecta [...]. En la música de Varèse se encuentran las primeras tentativas de organización espacial de los sonidos [...]. La música de este pionero, preferentemente estática, tiende a cubrir espacios sonoros y a superponerlos entre sí, prescindiendo de los desarrollos temáticos de la música tradicional...”³⁸.

Lo mismo sucede en las *Memorias*. En el primer volumen de éstas (1972), Paz registra la muerte de Varèse a tres días de ocurrida: “París, 9-XI-65: Me entero de la desaparición de Edgar Varèse... Pionero y maestro del período actual ... Una vida altamente fecunda entregada a la labor solitaria y pocas veces estimulada y menos comprendida ... Un modelo de dignidad –en esta época de autopropaganda o de sensacionalismo de toda especie–, de potencia creadora esencial ...”³⁹.

Y en el segundo volumen, narra con emotivo respeto y admiración su visita a Varèse a mediados de 1965 en Nueva York. Tal vez Paz se sintiera personalmente identificado con la soledad de un creador defendiendo sus principios éticos y su dignidad frente “al autobombo”⁴⁰.

En los inicios de la década de 1960, tres compositores argentinos –Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídís– compartieron el juvenil descubrimiento del prodigioso mundo varesiano y sus desafíos creativos. Cada uno de ellos los incorporó y elaboró a su manera, sin que, obviamente, Varèse llegara a saberlo.

Pero éste podría ser otro capítulo de estas historias en redondo.

³⁶Juan Carlos Paz (Argentina, 1897-1972) es una de las personalidades más significativas de su generación. Compositor, docente, crítico musical, escritor, hasta circunstancial actor de cine como Varèse, es autor de varios libros: *Schönberg o el fin de la era tonal*, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, *La música en los Estados Unidos*. En 1934 introdujo el dodecafonismo en América Latina. En 1937 fundó la Agrupación Nueva Música a los efectos de difundir la música contemporánea.

³⁷Corrado 1998:24-25.

³⁸Paz 1971:405 y 407.

³⁹Paz 1972:285.

⁴⁰Paz 1987:186.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉ, JOSÉ

1930 "Edgar Varèse y la música de vanguardia", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril. (Fotocopia sin paginación).

AHARONÍAN, CORIÚN

1990 "Un extraño señor llamado Acario Cotapos", *Revista Musical Chilena*, XLIV/173(enero-junio), pp. 114-117.

CARPENTIER, ALEJO

1929 "Un revolucionario de la música: Edgard Varèse", *Social*, XIV/6, (junio), pp. 22, 81, 92.

1931 "Edgar Varèse escribe para el teatro", *Social*, XIV/4, (abril), pp. 11, 12, 73.

1980 "Varèse Vivant", separata de *Le Nouveau Commerce*.

CHARBONNIER, GEORGES

1970 *Entretiens avec Edgard Varèse*. París: Pierre Belfond.

CORRADO, OMAR

1998 *Juan Carlos Paz*. Folleto del CD *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina*. Buenos Aires:Fondo Nacional de las Artes, FNA/V-001.

FENEYROU, LAURENT (COMPILADOR)

1993 *Luigi Nono. Écrits*. París: Christian Bourgois.

GÓMEZ, ZOILA

1977 "Amadeo Roldán", *Arte y Literatura*, La Habana.

KOSICE, GYULA

1959 *Geocultura de la Europa de hoy/ Géoculture de l'Europe d'aujourd'hui*. Buenos Aires: Losange.

MERINO, LUIS

1983 "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *RMCh*, XXXVII/159 (enero-junio), pp. 3-49.

OUELLETTE, FERNAND

1966 *Edgard Varèse*. París: Seghers.

PAZ, JUAN CARLOS

1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión. Primera edición, 1955. Buenos Aires: Sudamericana.

1972 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*. Memorias, vol. I. Buenos Aires: De la Flor.

1987 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*. Memorias, vol. II. Buenos Aires: De la Flor.

REVUELTAS, SILVESTRE (COMP.)

1989 *Silvestre Revueltas por él mismo*. Compilado por Rosaura Revueltas. Ciudad de México: Ediciones Era.

SLONIMSKY, NICOLÁS

1988 *Perfect Pitch. A Life Story*. Nueva York: Oxford University.

SOLOMOS, MAKIS

1995 "Lectures d'ionisation", *Percussions*, N° 40 (mayo-junio). (Sin paginación, bajado de internet).

VARÈSE, LOUISE

1972 *A Looking-Glass Diary*. Vol. I: 1893-1928. Londres: Eulenburg Books.

VIVIER, ODILE

1972 *Varèse*. París: Éditions du Seuil.