

ESFINGE SIN SECRETO

Por José Antonio Alcaraz

Cuando tenía 18 años lei, en la *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, de Juan Carlos Paz (1901-1972), un párrafo que inflamó mi imaginación:

"Kaikhosru Sorabji —1896—, nacido en Essex, hijo de padre parsi y madre española, autodidacto, es una de las personalidades musicales más curiosas del siglo. Totalmente insensible al halago de doctos y de profanos por igual, ha escrito música según sus propias convicciones, a las que sacrifica toda noción de tiempo y de resistencia de ejecutantes y de oyentes. Es autor de dos grandes conciertos para piano y orquesta y de una 'Sinfonía' para órgano, con la duración de un recital, y de 'Opus Clavicembalisticum' —1930— para piano, dividida en tres partes, con doce subdivisiones, dos de las cuales contienen cuarenta y ocho y ochenta y una variaciones, respectivamente, amén de fugas y cánones de todas las especies conocidas; es la obra pianística de mayores dimensiones

que se conoce. La música de Sorabji exige por igual los más grandes intérpretes, capaces de vencer las tremendas dificultades que se complace en acumular, y a la vez dotados de una resistencia excepcional, no menor que la de los públicos y que el costo de las orquestas correspondientes: tanto o más caras que aquéllos, según se ha observado".

Poco después, me enteré del rasgo más excéntrico (en todos sentidos del término) de Sorabji, que Peter J. Pirie cifra así: "Tomó la medida extraordinaria de prohibir la ejecución pública de sus obras y seguir los procedimientos legales para tal fin... (con exclusión —of all places— de Escocia... pero los escoceses se comportan como si, después de todo, la prohibición los incluyera a ellos también)".

Estuve por primera vez en Londres —durante tres meses— a los 23 años. Ya que era imposible oír la música de Sorabji, intenté conocerlo. Imposible también.

En 1965 (tenía ya veinticinco) regresé al Reino Unido, esta vez por un año entero. Sorabji nunca respondió mis cartas (tres me parece): seguramente no le interesaba la perspectiva de ser entrevistado para un periódico mexicano. Falló el señuelo.

Intervino mi querido maestro Félix Aprahamian, crítico musical del *Sunday Times*, quien incluso había recibido varias cartas de Sorabji (una de ellas, recuerdo perfectamente, concerniente a la interpretación de una voz masculina —Fischer Dieskau— de las se-

cuencias donde habitualmente interviene un contralto, en *La Canción de la Tierra*, de Mahler), pero el objetivo permaneció inalcanzable.

Aparte de nosotros, o Juan Carlos Paz, nadie parecía haber oído de tan singular compositor y las partituras de sus obras eran inencontrables, o al menos parecían como tales ante mis infructuosos esfuerzos.

Durante el siguiente decenio, ya de regreso en México, sólo pude encontrar dos referencias a Sorabji: ambas en artículos publicados por Peter J. Pirie en *Musik und Musikanten* (mayo de 1972; noviembre de 1979).

En los escritos de Pirie, encontré sendos párrafos que lograron incitar e incrementar mis apetitos: la curiosidad en este estadio, alcanzaba ya intensidades morbosas:

"El Segundo Concierto para Piano es una partitura exquisita, de inmensa fertilidad e invención y (a juzgar por lo impreso) sonoridades encantadoras. Asimismo, algunas de sus piezas cortas para piano son de lo más bello. Situadas en algún lugar entre Busoni y Szymanowski, pero contrapuntísticamente más complejas que las de aquel y más cromáticas a la vez que llenas de arabescos que las del segundo, estas partituras tienen una apariencia mágica. Desgraciadamente... Sorabji se dedica ahora a la tarea de escribir piezas para piano que duran muchas horas —la primera de ellas, el *Opus Clavicembalisticum* ha sido publicada por la Oxford University Press— feliz, sin duda, al pensar que nunca serán tocadas en público. Su música tiene, a pesar de todo, valía genuina.

"La Sinfonía para Órgano es una partitura increíble: contiene 107 páginas... La mayor parte de su transcurso ha sido anotado en cuatro pautas. Tiene tres movimientos: Preludio y Pasacalle; Introducción-Fuga-Coda; y Moderato... llega a ser muy florida. Sobre la base del bajo continuo, una serie fantástica de contrapuntos emiten sus destellos y danzan... filigranas saturadas de colorido irrumpiendo ocasionalmente en un estallido de fuerza salvaje... usando corrientes de acordes como líneas polifónicas".

Era evidente que en México nadie conocía a tal compositor, ni estaba interesado en conocerlo. La única excepción era Eduardo Marin, a quien encontré —para desgracia mía, pienso con frecuencia—, hace aproximadamente seis años. Gracias a él pude por fin examinar, en 1977, ansiosamente, un ejemplar del *Opus Clavicembalisticum* (1929-30). Pues no sólo había oído hablar de Sorabji, sino poseía (como es obvio) la partitura de esa obra.

Marin llegó al conocimiento de Sorabji a través del pianista norteamericano Michael Habermann y me relató una historia rocambolesca, que recordaba muchísimo la narrada en uno de los artículos de Pirie, quien tuvo noticia de la existencia de Sorabji al encontrar una partitura del *Segundo Concierto* (1920) para Piano y Orquesta, en una pila de música de segunda mano en Foyles.

De manera idéntica, en medio de una sección de música en barata en la Librería Británica de la ciudad de México, Habermann encontró al precio irrisorio de cincuenta pesos mexicanos el *Opus Clavicembalisticum* y quedó asombrado ante la extensión, peculiaridades e importancia de la obra.

Hacia 1975 (me parece) Sorabji empezó a conceder —sin explicar las causas con claridad— permisos ocasionales para tocar su música, entre otros a Yonty Solomon en Londres.

Cuando vi a Michael Habermann en Nueva York a mediados de 1976, me comunicó ser también uno de los privilegiados y anunció el estreno de varias obras de Sorabji, lo que llevó a cabo el domingo 22 de mayo de 1977, en el Carnegie Recital Hall.

Y apenas en 1981 —cuando ya he cumplido los 43 años— Sorabji ha dado permiso a Michael Habermann para grabar varias obras pianísticas suyas, lo que constituye la primera oportunidad para que muchos hayamos podido conocer la realidad sonora —también por primera vez, por supuesto— de la misma.

En el disco (Musicmasters MM 20015) resultante aparecen dos de las obras ejecutadas por Habermann —quien, dicho sea de paso, fué discípulo de Carlos Vázquez durante algún tiempo y así lo reconoce en su curriculum— en aquel ahora histórico recital: *In the Hothouse* (1918), así como un fascinante *Pastiche* sobre la "Habanera" de la Carmen de Bizet (1922).

Y dado que la narración hasta aquí emprendida ha tomado ya claras tonalidades de folletón (¿o será folletín?), como esos que hacia los años cincuenta hicieron las glorias de Alfonso Lapena, llega el momento de ser congruente con el género escogido usando una de sus limitaciones e incentivos fundamentales, el capítulo presente termina aquí con la aparición (ripios aparte) del irremplazable, indispensable, frustrante a la vez que excitante *continuaré*

PROCESO, No. 273
January 25, 1982
 (Mexico City, Mexico)
 pages 51-52.



ESFINGE SIN SECRETO.- II

Por José Antonio Alcaraz

En la contraportada del disco Musicmasters MM 20015 —que el cronista radial describiría como “largamente esperado” pues, gracias al mismo, por primera vez en la historia de la música grabada se encuentran a nuestro alcance, auditivamente, varias obras de Sorabji (1892)— se leen algunas aseveraciones particularmente acertadas de Donald Garvelmann:

“La gran forma se logra por una especie de movimiento narrativo continuo o evolución. Las frases son asimétricas, las texturas polirrítmicas, la armonía policromática, y una variedad infinita es mantenida al evitar la repetición por secuencias y mediante el uso de un enorme atavio ornamental”.

En efecto, la materia sonora de Sorabji se caracteriza en la mayoría de las piezas para piano aquí reseñadas por una exasperación de masas acordales, lo que produce un mecanismo acumulatorio de armónicos, refinadísimo, directamente derivado del impresionismo. Un indicio de hasta qué punto fue llevado a cabo este procedimiento de manera orgánica y lúcida, nos lo proporciona el hecho que las sonoridades pianísticas de Sorabji, proféticas, son similares con frecuencia a las de Messiaen (1908), quien —como es sabido— parte de la misma fuente impresionista en sus inicios.

Ambos compositores han derivado consecuencias similares —o análogas, si se prefiere— y sin embargo dotadas de individualidad. Lo asombroso es que en 1922 —estando vivo Ravel (1875-1937), dato importantísimo— Sorabji fuera capaz ya de escribir con un aura auditiva tan avanzada como la que contiene el *Pastiche* sobre la “Habanera” de la *Carmen* de Bizet. Esta partitura, si bien parte de una idea —más bien un hábito— de filiación salonesca y tradicionalista tipo Godowski (1870-1938), constituye una espléndida visión surreal: como si por una parte se

oyera la *Sonatina VI* —Fantasía de Cámara sobre la *Carmen* de Bizet— escrita apenas dos años antes, en 1920, por Busoni (1866-1924) y en otra pianola, simultáneamente, los *Preludios* (1929) o las *Visiones del Amén* (1943), de Messiaen. Bizet, Busoni y Messiaen vistos y superpuestos por Nancarrow (1912).

La asociación que aquí se plantea entre Sorabji y Messiaen es reafirmada por varios rasgos notorios, entre ellos el uso de timbres axilofonados en el piano, así como una sabia a la vez que delicada reivindicación de la herencia pianística de Albéniz (1860-1909), misma que como es patente ha sido llevada a sus últimas consecuencias (hasta ahora) por Messiaen. Esto ocurre en la seductora *Fantaisie Espagnole* (1919), donde figuran además como particularidades atractivas un paroxismo rítmico que reaparece insistente así como el evidentesímo pulso ternario del final. En esta obra Sorabji parece prolongar o deleite ciertos ornamentos como el trino: diría que la ejecución dilatada del mismo viera como momento de reflexión para durante la ejecución misma posterior a especie de suspensión, surgieran gráficamente las frases siguientes.

Tal método da una envidiable calidad improvisatoria al total de la partitura, muy de acuerdo con su título: *Fantasia*.

A ello contribuye también con singular eficacia el uso continuo de guirnaldas en arabeSCO que, contra lo habitual, no son mero relleno o insípido follaje sonoro (tal sería el caso, por desgracia, de varios compositores mexicanos en la época posrriñana, tan adictos al trapecismo digital prolongado inmoderadamente).

Paradójicamente *Opus Clavicembalisticum* (1929-30), la obra “seria” algo ha envejecido ya, aunque ligeramente. Se trata de una colección de esfuerzos para producir un equivalente moderno del *Clave bien Temperado* (1722; c. 1740-44), de J. S. Bach (1685-1750), siguiendo su diseño general o estrategia de base: por ello, además de cierta destreza artesanal, no resulta del todo inoperante o descabellado colocarle al lado de los *Ludus Tonalis* (1943), de Hindemith (1895-1963) o los *24 Preludios y Fugas Op. 87* (1950-51), de Shostakovich (1906-1975), así como, tangencialmente, con los *24 Preludios Op. 34* (1932-33) del mismo compositor o el *Pascale* (1961-62) de Ronald Stevenson (1928), esfuerzos visiblemente dirigidos en aquel sentido. Con todo, el don anticipatorio de Sorabji es insólito, pues numerosos pasajes parecen salidos de las *Veinte Miradas* (1941), de Messiaen, en una partitura que con gran tino está cercana por igual al neoclasicismo en sus (escasas) manifestaciones valiosas que del concepto de la “*Junge Klassizität*” (traducción literal: “joven clasicidad”) de Busoni.

En este afán de construcción monumental así como en muchas otras particularidades de su escritura (épico virtuosismo; uso simultáneo de registros extremos; grandes bloques de acordes disonantes), Sorabji recuerda con insistencia a Alkan (1813-1888), quien constituye asimismo una de sus referencias o bases importantes.

La figura del parisiense Charles Henry Valentin Morhange (tal era su verdadero nombre), es también una de las más curiosas en la historia de la música, pues siendo uno de los virtuosos pianísticos más reputados de su tiempo tuvo una carrera azarosa en extremo, se retiró y reapareció varias veces.

Alkan escribió muchas obras musicales y perteneció a la tendencia mística de los “Chassidim” (devotos) dentro de la religión judaica. Su muerte fue también peculiarísima: al buscar un ejemplar del Talmud en su inmensa biblioteca, cayó sobre él una caja con libros y (por supuesto dada su avanzada edad, diría el amigo del lugar común) lo mató.

Después, su figura se perdió en el olvido hasta que Ferruccio Busoni se interesó por él, clasificándole al lado de Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886), Schumann (1810-1856) y Brahms (1833-1897) entre los “más grandes compositores para el piano posteriores a Beethoven”.

Marmontel (1816-1898) elogió el vigor rítmico y la severidad de sus interpretaciones siempre individuales, mientras que Fétis (el tradicional enemigo de Berlioz) calificó sus *Estudios en tonos menores Op. 39* como “una verdadera epopeya para el piano...”. Sin embargo Schumann, hoy más fidedigno para nosotros, a pesar de reconocerle ciertas cualidades, censuró “la ampulosidad, pobreza melódica, factura bombástica, naturalismo y misticismo” en la música de Alkan.

En efecto, hay en sus obras cierta tendencia naturalista-descriptiva, así como efectos orquestales en el piano; sus partituras están llenas de dificultades técnicas, muchas veces

artificiosas, que van con frecuencia más allá de Liszt y ostentan unos títulos que tienen toda la apariencia de haber sido ideados por el gran Nikito: *El tambor redobla en un campo de batalla*; *El incendio de la aldea vecina*; *Canto de una loca al borde del mar*; *El festín de Esopo*, etc.

Así, Alkan pertenece por completo al romanticismo francés de violentos colores y como tal se le ha comparado alguna vez (erróneamente) con Berlioz (1803-1869), o, mejor aun, con Meyerbeer (1791-1864); sin embargo también capaz de tener una escritura de matices muy delicados (“*Cuasi Fausto*”).

En él afloran con frecuencia extravagancias hiperbólicas que recuerdan a Víctor Hugo en sus peores excesos, Delaroché o Guéricault; a pesar de esos toques —típicos de la época— destacan en Alkan su colorido e imaginación, aunque la sustancia musical de obras como la *Barearola* o su *Sinfonía* (para piano) es más bien escasa, lo que explica en buena parte que la obra de este compositor no haya perdurado.

En realidad sus afanes se acercan —con frecuencia— más al pintoresquismo que a las manías literatizantes, mismas que roza even-

tualmente. En esta forma, Alkan forma parte de una corriente dentro de la música de teclado francesa que va desde F. Couperin (1668-1733) hasta Messiaen, pasando lo mismo por Satie (1866-1925) que por Séverac (1873-1920).

Y aun cuando, en principio, este artículo era acerca de Sorabji, puesto que el espacio no lo permite ahora, habrá de terminar la presente serie, tan sólo la semana próxima.

PROCESO, No. 274
February 1, 1982
(Mexico City, Mexico)
pages 51-54.



ESFINGE SIN SECRETO.— III

Por José Antonio Alcaraz

Sinopsis.— Sorabji es un compositor muy elusivo: además de ocultarse a todos quienes lo hemos buscado, se ha dado el lujo de prohibir durante muchos años cualquier ejecución pública de su música. Aparece un ser extraño, casi torvo, de cetrina mirada, que insiste en llamarse Eduardo Marin y conduce a este redactor hacia un atisbo de rendija apenas perceptible, que a pesar de estar muy remoto permite seguir la pista del menciona-

do Sorabji. Un investigador inglés, descendiente colateral lo mismo de Sherlock Holmes que Agatha Christie, escudado tras el típico nombre de Peter J. Pirie, proporciona datos muy valiosos para integrar un expediente que cada vez causa mayores dolores de cabeza a quien lo consulta o trata de seguir las trazas de la pesquisa. Michael Habermann, sabueso del teclado, logra por fin desentrañar — aunque no totalmente — la incógnita, el grabar un disco con varias obras para piano del tan evasivo como esperado Sorabji y los resultados son inimaginables. En el capítulo anterior apareció un excéntrico personaje, a la vez accesorio y fundamental: Alkan, también compositor y pianista.

Al iniciarse la acción en la presente — y última — entrega, vemos a una manada heterogénea y tumultosa de músicos, empeñados en un mismo impulso afanoso: darse de toques contra un muro que delimita "el bosque enmarañado de la vida", según la frase excelente de Margarita Peña.

Toda suerte de intérpretes integra este conglomerado: pianeros, violinados, cantantes y directores que reiteradamente recorren el sendero lúduo de la rutina, machacando las mismas obras una y otra vez. Sin clemencia ninguna, se obstina en apearlos una copia al carbón de cuanto hacen los demás.

Tal parece que el ahora cosificado repertorio estuviera integrado virtualmente por los mismos nombres, cada vez más reducidos, barajados sin imaginación en una casa abierta al tedio. Lo que podemos oír los consumidores en un recital, función de ópera o concierto sinfónico, es fotostática vil de cuanto se nos ofreció ayer y mañosamente será impuesto mañana.

De este panorama monótono e insípido destacan al separarse lúcidamente figuras como la de Michael Habermann, quien en una actitud ejemplar considera adultos a sus auditores potenciales y no menosprecia al público como la mayoría de sus colegas, que tercamente creen halagarlo al erigir postes totémicos integrados por nombres prestigiosos, bajo la divisa: "No hay mejor autor que el muerto."

Habermann ha comprendido que la variedad de creadores musicales es punto menos que ilimitada, casi infinita, y asimismo que riqueza o diversidad son factores que necesitan ser puestos de relieve en forma apremiante, para sanear un mundo cada vez más irrespirable. No es exagerado afirmar que de músicos como Habermann y su voluntad explícita, depende la supervivencia inteligente, no anquilosada, de la relación intérprete-público, estimulante recíproco.

A esta admirable toma de posición vienen a sumarse una serie específica de virtudes, técnicas lo mismo que expresivas. El pianista norteamericano — por ejemplo — sabe enfatizar con particular acierto el que en una obra como *In the Hothouse* (1918), se diría, hay encadenamientos acordales cercanos al espectro sonoro de ciertas manifestaciones jazzísticas, de gran sofisticación. Al respecto, el compositor se muestra muy hábil en el uso de la ornamentación, misma que está realizada al interior de un claroscuro cuya destreza de escritura toca regiones prácticamente insospechadas al momento de ser compuesta la partitura.

Con gran penetración estilística, Habermann se sitúa en un ámbito interpretativo distinto para dar cuerpo a la *Toccata* (1920):

aquí es su articulación digital el factor preponderante, que proyecta una energía metálica rotunda. En un juego geométrico compulsivo los sonidos son entidades concretas, careciendo — por así decirlo — de una vida propia: en la correlación se crean las tensiones incisivas y esto no dentro de un proceso meramente lineal sino en varios planos, pues hay células rítmicas cuyo desarrollo se antoja autónomo, sin estar forzosamente ligado al correspondiente del material melódico.

Habermann interpreta a Sorabji situándose en la confluencia entre la devoción, la suprema vitalidad artesanal mediante el dominio de los recursos mecánicos y el acierto expresivo logrado al través de una penetrante visión en los núcleos estéticos del compositor.

Son dignas de alabanza en el joven pianista tanto su habilidad en el uso de diversos tipos de toque (así se dice en español "toucher"), de acuerdo a los requerimientos de cada obra, como la nitidez con que lleva a cabo las marchas armónicas; esto último más notable, al ser esas marchas armónicas muy *suu generis*, siempre en sus propios términos.

A su amplia visión arquitectural, Habermann suma un sentido particular — instintivo y docto a la vez — para el uso de las resonancias acústicas en el piano, lo que permite percibir con gran claridad cada uno de los componentes, incluso en las más complejas agregaciones verticales, donde la simultaneidad en la emisión de los sonidos — con frecuencia masiva — podría embrollar, en manos de otro pianista, su captación.

Uno de los grandes aciertos de este intérprete es su uso económico e imaginativo del pedal; nada hay en él de los abusos, cada vez más notorios en sus colegas compatriotas de las nuevas generaciones.

Los elogios podrían seguirse acumulando hasta formar bloques resonantes tan abigarrados como los de Sorabji (aunque menos seductores, probablemente), pero se hace necesario — desde ahora — tener algunos en reserva, a fin de reseñar el segundo disco de la serie donde esta fértil colaboración entre Sorabji y Habermann, habrá de proporcionarnos sin duda tantos momentos de asombro, regocijo y esclarecimiento, como los que hemos sumado al escuchar este singular testimonio de dos individualidades musicales espléndidas. D

PROCESO, No. 275
February 8, 1982
(Mexico City, Mexico)
pages 52-53.

REVISTA YREVA