

## Nueve preguntas a Marlos Nobre

El compositor brasileño Marlos Nobre, nacido en Recife en 1939, es considerado con razón uno de los más grandes talentos musicales de su país. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal donde cursó todos los ramos teóricos y los de composición con el maestro H. J. Koellreutter. Después ingresó al Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, en el que se perfeccionó con los maestros Ginastera, Messiaen, Malipiero y Dallapiccola.

La proyección de su trayectoria como compositor puede evaluarse a través de los numerosos premios que sus obras han merecido: Primer Premio "Música e Músicos do Brasil", de Radio MEC (1960); Broadcasting Music Inc. (Nueva York, 1961); Primer Premio "Juventude Musicale Brasileira" (Río de Janeiro, 1962); Primer Premio "A Canção Brasileira" (Río de Janeiro, 1962); Primer Premio "Ernesto Nazareth", de la Academia Brasileira de Música (Río, 1963); Primer Premio "Escola Nacional de Música" (Río, 1963); Premio "Instituto Torcuato Di Tella" (Buenos Aires, 1963); Primer Premio "Cidade de Santos" (1966); Premio "I Festival de Guanabara" (Río, 1969); Premio "II Festival de Guanabara" (1970), etc. En resumen, diez premios en once años.

Además de compositor, Marlos Nobre es director de orquesta y pianista y entre los conjuntos orquestales que ha dirigido figuran la orquesta de la Suisse Romande, la Filarmónica de la O.R.T.F., el Collegium Academicum de Ginebra, la Nacional de Lima, la Filarmónica de Buenos Aires y numerosas otras, además de todas las orquestas del Brasil. En 1971, fue director de la Radio MEC y hasta 1979, del Instituto Nacional de Música FUNARTE.

A continuación, tenemos el agrado de publicar una entrevista al compositor Marlos Nobre en la que él mismo nos habla de su obra.

1º La primera obra de su catálogo, el *Concertino* op. 1, data de 1959. En consecuencia, usted tenía en esa época veinte años. ¿Es realmente ésta su primera obra?

M. N. Por cierto que el *Concertino* para piano y orquesta de cuerdas no fue la única obra que escribí en los primeros veinte años de mi vida. Habiendo iniciado a los cuatro años de edad mis estudios musicales, ya a los seis años comencé intuitivamente a improvisar al piano y a componer pequeñas piezas. En el período de 1952 a 1959 escribí mucha música, toda

para piano, que era un reflejo directo de los compositores que entonces estudiaba en el Conservatorio: Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin. A los catorce años descubrí a Bach a través del *Clave bien templado*, y después a Villa-Lobos y a Ernesto Nazareth. Paralelamente hacía mis estudios de armonía, contrapunto y fuga, y colocaba en el papel lo que se me cruzaba por la cabeza. Después, lo destruí todo, a los veinte años, y sólo conservé el *Concertino*, que sintetizaba en parte aquel período anterior. Por otra parte, puede observarse que en este *Concertino* —que es una especie de *Concerto Grosso* para piano y cuerdas— se integran las más diversas influencias: Bach, Chopin (tal vez Schumann además), Villa-Lobos y Ernesto Nazareth. Es una obra de juventud, pero la he conservado en mi catálogo porque me gusta: es espontánea y pone en evidencia ese placer despreocupado de hacer música que uno después pierde, irremediabilmente, y lucha por reencontrar en la madurez.

2º ¿Qué otras influencias musicales tuvo en este primer período, en estos primeros veinte años tan importantes y cruciales en la vida de un compositor, en su formación y en su desarrollo futuro?

M. N. En verdad, paralelamente, mejor aún, antes de cualquier estudio musical académico en el Conservatorio, me impregné de algo tremendamente importante para el desarrollo de mi música: las manifestaciones folklóricas auténticas del Nordeste, específicamente de Recife-Pernambuco. Este es, posiblemente, el Estado brasileño más rico en estas manifestaciones. En mi infancia escuché, dancé y vibré con los Maracatus<sup>1</sup>, los Frevos<sup>2</sup>, los Caboclinhos<sup>3</sup>, los Bumba-meu-boi<sup>4</sup>, la Nau Catarineta. Pero, sobre todo, eran los Maracatus y su percusión alucinante y mística los que desarrollaron en mí un sentido rítmico profundo e inconsciente que luego alimentaron, hoy y siempre, mi creación musical. La polirritmia, los grandes *crescendi* sonoros, los contrastes dinámicos, los acentos irregulares, sometidos siempre a una

<sup>1</sup>*Maracatu*: desfile carnavalesco popular para acompañar a una mujer que lleva en la extremidad de un bastón a una muñeca ricamente adornada y cuyos integrantes bailan al son de instrumentos de percusión. Designan, también, la música popular inspirada en esa danza.

<sup>2</sup>*Frevo*: danza carnavalesca, callejera y de salón, esencialmente rítmica.

<sup>3</sup>*Caboclinhos* o *cabocolinhos*: desfile carnavalesco, que a veces incluye una representación, en la que participan vestidos de fantasía según el modelo indígena popularizado por la literatura.

<sup>4</sup>*Bumba-meu-boi*: baile popular cómico-dramático, en el que participan seres humanos, y animales fantásticos, cuyas peripecias giran en torno a la muerte y resurrección del buey.

poderosa pulsación métrica constante, los profundos toques graves de enormes *ganzás*<sup>5</sup>, *agogós*<sup>6</sup>, bombos, *atabaques*<sup>7</sup>, son impresiones sobresalientes de mi infancia que están vivas en mi sangre y en mi corazón, más que en mi cabeza.

3º ¿Y la música moderna? ¿Había información de ella en el Recife de su formación musical?

M. N. En verdad, tuve suerte, inmensa suerte de vivir en el Recife de 1950 a 1960. En este período la televisión todavía no había llegado con sus crecientes tentáculos. Había tiempo y entonces la juventud lefa mucho, se reunía y escuchaba mucha música. De 1956 a 1959, todos los miércoles, religiosamente, íbamos un grupo de jóvenes a casa de José Cabral Ignácio de Lima, violinista de la Orquesta Sinfónica de Recife y un inveterado amante de la música moderna. En su discoteca estaban "prohibidos" los compositores que no fueran de este siglo. Debussy y Ravel, pasando por Messiaen, Strawinsky, Hindemith, llegábamos hasta las primeras obras de Boulez y Stockhausen. Todo lo que estaba grabado de música contemporánea era escuchado en aquella casita de una calle silenciosa en la Casa Forte.

En aquellas reuniones, y durante tres años, escuché por primera vez al Strawinsky de *La Consagración de la Primavera*, *El Pájaro de Fuego*, *Petruschka*, *Capriccio* para piano y orquesta, el Hindemith de *Nobilissima Visione* y *Cuatro Temperamentos*, el Boulez de *Le Marteau sans Maître*, el Stockhausen de *El Canto de los Adolescentes*, el Villa-Lobos de *Rude Poema* y, además, Honnegger, Roussel, Milhaud, Bartók, Messiaen, Prokofieff, Respighi, etc., muchas veces con partitura en mano, partituras adquiridas o enviadas desde Europa, casi siempre por los propios compositores, al increíble e incansable José Ignácio.

Al mismo tiempo existía la discoteca, bastante completa, del Departamento de Difusión Cultural del Ayuntamiento de Recife, con excelentes grabaciones, clásicas y modernas, disponibles en aquella época. Y su biblioteca, con libros y partituras que mis medios de estudiante, hijo de familia pobre, con muchos hermanos, no podía soñar en adquirir.

Además, se realizaban los conciertos de la Sociedad de Cultura Musical de Pernambuco, que comencé a frecuentar en 1954, oyendo en mi primer día un Badura-Skoda maravillosamente deslumbrante en su juventud fogosa. Allí escucharía, sucesivamente también, a los vibrantes Alfred Brendel,

<sup>5</sup>*Ganzá*: especie de maraca.

<sup>6</sup>*Agogó*: instrumento de percusión de origen africano.

<sup>7</sup>*Atabaque*: tambor primario de piel extendida sobre un tronco hueco.

Christian Ferras, Alexandre Jenner, Peter Frankl y, además, a autoridades tales como Szigeti, Solomon, Sir John Barbirolli, Arthur Mitchell, Ruggiero Ricci...

La Orquesta Sinfónica de Recife, con el entusiasmo de Vicente Fittipaldi, me colocaba poco a poco en contacto con la realidad de los ensayos de un conjunto sinfónico.

En fin, el Recife de ese período —posiblemente mucho más rico en música que el de hoy— me proporcionaba una verdadera Universidad de Música junto a mis estudios académicos de piano y teoría en el Conservatorio, y después, particularmente con el padre Jaime Diniz, que me abrió los ojos al contrapunto, la polifonía, la composición propiamente dicha, encarada, seria y profesionalmente.

4º ¿Sería posible definir fases diferentes o períodos en su evolución estética y técnica?

M. N. Creo que sí. En realidad, esta pregunta me provoca una especie de *feedback*, de revisión de mis obras, su cronología y sucesión, y me doy cuenta de que no siempre hay una lógica perfecta en mi evolución estética y técnica. La verdad es que, en medio de una secuencia bastante lógica de obras compuestas dentro de una línea evolutiva, aparecen de repente obras que, en apariencia, nada tienen que ver con las anteriores. Pertenecen a momentos precedentes, algo así como frutos tardíos de una cosecha interrumpida. De pronto, tratando de analizar el fenómeno y provocado por preguntas de uno o de otro, creo que sé la razón. Hoy puedo examinar con cierta objetividad el proceso de mi creación y sé que simientes de obras, gérmenes de ideas, embriones de piezas enteras permanecen muchas veces en mi inconsciente, en una especie de sueño letárgico o de hibernación. De pronto una fuerza externa o interna me impulsa, y la idea comienza a desarrollarse, incomodándome la mente. Al llegar a este punto, el único medio de liberarme de la verdadera angustia mental que se instala en mí es simplemente escribir la obra. Por lo tanto, siento que en mi inconsciente coexisten embriones de diferentes períodos de mi evolución, que no obedecen a una cronología para llegar al punto que ya describí. Al lado de éstos hay súbitas inspiraciones (¿por qué no este término?), y de pronto una obra se forma, crece y estalla en tres, cuatro o cinco días. Además, hay ciertas necesidades de experimentación, de estudio, de ensayo, que me hacen analizar ciertos procesos, incluso algunos estilos que me son aparentemente extraños, ajenos, que se encuentran aislados en medio del conjunto de mis preferencias y de las características más sobresalientes de mi estilo.

Dentro de este panorama es perfectamente posible —y encontré casi un

placer de juego en ello— clasificar o separar en fases o periodos y estilos el total de mis obras escritas hasta hoy.

5º Defina, pues, en esta línea de pensamiento esas fases, periodos, influencias y estilos de su obra hasta el presente.

M. N. La primera fase va claramente del op. 1 al 14, es decir, del periodo 1959 a 1963, del *Concertino* al *Divertimento*. Observé que en este lapso de cinco años, tanto el que abre como el que cierra el ciclo, todas nacieron bajo la influencia de Ernesto Nazareth, el compositor popular brasileño más importante, el que cristalizó y dejó en el papel nuestras mejores características populares. El *Concertino* es tonal, con expansiones ya muy libres de la tonalidad, por ejemplo, principalmente en la *cadenza* del piano en el primer movimiento; el *Divertimento* es claramente politonal, con tratamiento dodecafónico (de seis notas del tango *Tenebroso*, de Nazareth) en el puente entre el primero y el segundo tema, y el obstinado del piano en toda la sección central de desarrollo del primer movimiento.

Esta evolución puede ser claramente captada desde el opus 1 al 14: tonal-modal-politonal-atonal, todos, a través de sistematizaciones extremadas. Este es mi gusto, mi manera, mi estilo: no sé componer, no siento la música dentro de un sistema predeterminado, dentro de un esquema teórico fijo, intelectualmente estudiado. A medida que mi campo de información musical —estética y técnicamente— se fue ampliando, mediante la incorporación de nuevos elementos, éstos fueron sumergiéndose en mi subconsciente, y allí permanecieron expandiéndose, moviéndose hasta tomar cuerpo en nuevas ideas, una confusión general, estallando aquí y allá en obras, según las circunstancias. Siento que mi proceso de creación es como una esponja, absorbiendo indiscriminadamente todo y después filtrando, seleccionando aquello que me sirve. Este proceso de autocrítica es posterior, algunas veces consciente, otras no. Y en ocasiones, a pesar de mi crítica consciente, mi subconsciente me impele a lanzar hacia afuera una obra, escribirla, de lo contrario no tengo sosiego. La cosa queda allí viva, martilleándome. ¿Quiere un ejemplo? Tengo en la cabeza y en los dedos ahora mismo un tema rítmico-melódico para una, digamos, sonata para piano, del que al principio me refa y juzgaba inapropiado. O mejor, no lo juzgaba muy nuevo, me parecía como si fuera algo ya existente, no muy mío. Entretanto este tema no me abandona. Cada día volvía, venía con mayor fuerza y ya lo escribí. Siento, intuyo que su destino no es el de un pequeño *momento musical*. Ahora sé que hay algo en él, un ritmo nervioso, tenso, que el tiempo irá trabajando. He aquí un ejemplo práctico de mi proceso creativo. Como estilo este tema es mucho menos "avanzado" que muchas de mis obras anteriores. Pero ¿qué

importa? No murió, está vivo, lo expulsé de mi mente y lo hago vivir independiente de mí, en forma propia. Pienso que podrá transformarse en una sonata por la dimensión instrumental con que lo concibo, pero no será necesariamente o, mejor dicho, ciertamente no tendrá el *modelo* sonata.

6º Su descripción del proceso creativo es realmente vivo. Esto explicaría no sólo su caso, sino también el de otros creadores.

M. N. No lo sé. Para algunos la cosa funciona así y para otros posiblemente no. Hay creadores, digamos, más intelectuales que sistematizan y orientan tan conscientemente su creación que casi no permiten la expansión del subconsciente. Aunque yo no considero, por ejemplo, que mi proceso creador no sea un acto altamente creativo. Es sí, un proceso mental, de elaboración exclusivamente intelectual que se organiza gracias al esfuerzo del consciente y sin cuya ordenación intelectual la obra se convertiría en un círculo o sucesión de ideas espontáneas —buenas o no aisladamente— pero amorfas, carentes de orden. Y para mí componer es ordenar el material espontáneo de la mente y organizar los impulsos. Organización que no es, en mi opinión, *dar* forma, sino *encontrar* la forma adecuada, la única para tal o cual idea. Porque cada idea lleva en sí misma el embrión de una forma, de una estructura, de una organización particular, única, autónoma, peculiar. Pienso que el trabajo de colocar ideas en formas preestablecidas, o sea, proponer patrones estructurales previos y después llenarlos de música, unidos a ritmos, exposiciones, desenvolvimientos, reexposiciones y puentes, es un trabajo creativo menor. Este neoclasicismo no es mi meta, pero sucede que en ciertas ocasiones el ejemplo clásico-sonata me estimula y despierta algunas de esas ideas incómodas de que antes hablé. Sin embargo, en cuanto a la forma no tengo ninguna obra escrita en modelo clásico. En este sentido, el proceso de la variación siempre fue para mí más estimulante y adecuado que el del desarrollo. Un breve examen de mis obras actuales permite percibir inmediatamente la constancia de las *variaciones* como proceso técnico de composición. Variación como proceso de transformación, ampliación orgánica de ideas: he aquí mi medio natural. Y, a la par, ciertas constantes rítmicas y melódicas, casi inconscientes. En el plano rítmico, una fuerte atracción por los acentos dislocados dentro de una métrica uniforme, creando una polifonía métrica evidente. Son constantes en mi obra los acentos de 3+3+3+3+4 dentro de un compás de dos tiempos, con innumerables variantes en los desplazamientos de acentos. Esta tendencia me viene directamente de mi vivencia de los percussionistas negros de Maracatus, Escuelas de Samba, Candomblés, Macumba, la que llevo en mi sangre más que en mi mente.

En el plano melódico, una constante, de la cual sólo me dí cuenta hace poco, es la pequeña serie del nombre BACH: Si bemol, La, Do, Si. Está en el *Trio* op. 4 (primer movimiento), en el *Divertimento* op. 14 (segundo movimiento), en el *Cuarteto* op. 26 (todo él basado en el nombre BACH), en el *Quinteto de Vientos* op. 28, en las *Convergencias* op. 29, en la *Biósfera* op. 35, en el *Homenaje a Villa-Lobos* op. 46. Inconscientemente esta pequeña secuencia de cuatro notas adquirió en diferentes obras un significado y carácter distintos.

7º ¿Existen en su mundo sumergido del inconsciente, podríamos decir, diferentes líneas, variados caminos o, llamémoslos así, grandes rutas?

M. N. Sí, hubo, por ejemplo, el filón Nazareth, que hoy creo agotado en mí. Existe la temática folklórica y melódica del Nordeste, melodía modal muy especial con sus características de séptima disminuida y de la cuarta aumentada sistemáticamente, de los cantares populares de esta región y que acompañan de guitarras. Ella habita en mí y surgió en la serie de los *Ciclos Nordestinos*.

8º Pero volvamos a la tentativa de sistematizar las diferentes fases de su obra

M. N. Bien. Para no extenderme de nuevo en observaciones generales sobre mi proceso creativo, déjeme decir objetivamente lo que pienso de estas posibles fases:

1ª fase: op. 1 al 14 (1959 a 1963)

2ª fase: op. 15 al 32 bis (1963 a 1968)

3ª fase: op. 33 al 46 (1969 a 1977)

Durante 1978 no escribí nada. Siento que me hierven las ideas "incómodas", pero precisamente por ello hice una pausa para respirar, para mirar atrás y después recomenzar.

Intuyo que este recomenzar, que puede abarcar desde 1979 a 1980, inauguraré un nuevo período, quizá algo más maduro, libre, suelto. En realidad me siento ansioso por emplear las fuerzas y posibilidades adquiridas en esta nueva etapa, pero debo esperar, no dejar nada atrás, agotar todo lo pendiente.

Volviendo a las etapas descritas: la primera todavía fuertemente influida por Nazareth y Villa-Lobos que parte del *Concertino*, que es tonal, y ampliando el campo armónico mediante una progresiva expansión tonal que

logro principalmente en el *Trio* op. 4 (sobre todo en el primer movimiento, cuya primera idea es casi dodecafónica en ambiente armónico atonal); en el *Tema y Variaciones* op. 7, *Tres Canciones* op. 9 (particularmente la tercera canción, con su melódica ya completamente atonal); en la *Tocatina*, *Punteo* y *Final* (en especial el punteo), y que culmina con el politonalismo del *Divertimento* op. 14.

Las excepciones "estilísticas" de esta fase serán las *Variaciones* op. 3 para oboe, un estudio dodecafónico; la *Musicamera* op. 8, número 2, y la *Sonata* op. 11 para viola sola, experimentos casi "neoclásicos" ambos escritos bajo la influencia de Hindemith.

La segunda fase comienza en Buenos Aires, durante mi permanencia como becario en el Instituto Torcuato Di Tella, en 1963. Allí el contacto con el dodecafonismo fue mayor porque en 1960 había estudiado dodecafonía con el profesor Hans Joachim Koellreutter durante un mes, lo que explica el op. 3 y el comienzo del op. 4, pero todavía no había madurado y la asimilación no se produjo porque en aquella época mis necesidades estéticas eran totalmente otras. Pero el germen quedó, principalmente porque la tendencia natural de mi música hacia la expansión de los límites tonales en dirección a la politonalidad ya existía en mi proceso creador.

Esta expansión encontraría —después del *Divertimento* (politonal, atonal, con momentos seriales) y coincidiendo con mis estudios en el Di Tella con Ginastera y Riccardo Malipiero— el camino natural hacia el dodecafonismo y el serialismo. Pero no el dodecafonismo germano de Schoenberg, Berg o Webern, que nunca me fascinaron, sino el dodecafonismo latino, a la italiana, a la argentina, a la brasileña. Libre, "irrespetuoso", no dogmático ni extremista, al margen de las consecuencias lógicas de un sistema teórico, sacrificando la teoría —si era necesario— a la expresión. La primera obra de esta etapa son las *Variaciones Rítmicas* op. 15, de 1963, dodecafónica y serial, pero nada respetuosa de la célebre regla de los doce sonidos que deben ser expuestos todos antes de ser reescuchados, y vueltos a emplear. La rítmica que llevo en la sangre y mi práctica pianística de acordes, arpeggios y secuencias rítmicas, etc., me hacían muchas veces ignorar las reglas, saltar por sobre ellas. Mi oído armónico, mis diferentes necesidades expresivas me impellan, me obligaban a buscar *en los sentidos* el sonido adecuado, pero jamás en la tabla de los doce tonos, sus retrogradaciones, inversiones o retrogradaciones de las inversiones y transposiciones.

Las demás obras siguieron el mismo camino: dodecafonismo, serialismo, multiserialismo, "aleatoriedad", no significaban dogmas inalterables, estáticos, sino puntos de estímulo, caminos abiertos, jamás túneles de planos prefijados. *Ukrinmakrinkrin* op. 17 es de un serialismo más libre aún, con conjuntos de notas de la serie "cristalizadas" en movimientos estáticos de



los vientos y dinámicos en el piano y la voz. En esta obra hago uso por primera vez de ciertos procesos aleatorios en la segunda parte, y un sistema que llamé de series circulares en el tercer movimiento (en los vientos). Es decir, que en el tramado de información recibida de Ginastera, Messiaen, Dallapiccola, Malipiero, Boulez, Stockhausen, y después Penderecki y la escuela polaca, buscaba mi propio camino, mi inconsciente filtraba, absorbía y me ordenaba nuevas obras. Vinieron después *Canticum Instrumental* op. 25, *Cuarteto de Cuerdas* op. 26 y *Tropical* op. 30, obra esta última verdaderamente aleatoria, la única que he escrito porque esta técnica no me interesó mayormente.

Las excepciones estilísticas en esta etapa son muchas y pertenecen a ideas nacidas anteriormente que no había tenido tiempo de madurar porque nuevas experiencias me empujaban hacia obras diferentes. Pero esas ideas en estado embrionario sencillamente no murieron, y reaparecieron en el *Agô torá* op. 16, *Praianas* op. 18, *Tres Coros de Navidad* op. 19, *Dengues da Mulata* op. 20, *Beíramar* op. 21, *Modinha* op. 23, *Sonata Breve* op. 24, *Rhythmtron* op. 27, *Quinteto de Vientos* op. 28, *Convergencias* op. 29, toda la serie de *Desafíos* op. 31 y *Dia de Graça* op. 32. Prácticamente todas estas obras se basan en constantes folklóricas nordestianas de lenguaje armónico y pertenecen estilísticamente a mi primer período. No haberlas escrito —puedo asegurarlo— habría sido un verdadero martirio mental. Sus estructuras perfectamente delineadas representan para mí un descanso y poco me importa el juicio que sobre ellas se haga, puesto que yo mismo me siento incapaz de aquilatarlas.

La tercera fase tiene como tema general la integración de los procesos hasta entonces asimilados, el serialismo, "aleatoriedad" y eventuales procesos politonales. Es el período de mi creación en el que importándome, como siempre y por sobre todo la expresión y la estructuración de mis ideas interiores, buscaba invariablemente el medio técnico de realizarlas y concretarlas de la manera más apropiada posible. Puede sonar redundante decirlo así porque ésta es la finalidad misma del oficio de compositor: buscar los medios apropiados para realizar sus ideas. Pero resulta que yo veía a muchos de mis colegas compositores del Brasil y de todo el mundo buscar desesperadamente nuevas grafías, siempre lo nuevo, lo inusitado, con el afán de presentar "novedades" a cualquier precio. Casi siempre me pareció que les importaba poco el resultado sonoro, más aún, para realizar sus obras no partían de ideas interiores, sino de conceptos teóricos, técnicos y a veces de planos gráficos, de ideas extramusicales, de gestos parateatrales, de mímicas, en suma, de una especie de gráfico que da para todo, del cual resultaban sonidos y en ocasiones ruidos. Alguna vez la teoría podía ser hasta muy bella, pero el resultado era —a mi modo de ver— pobre, desar-

ticulado y carente de estructura, como un devenir sonoro en un *ad libitum* continuo, sin siquiera la presencia de un pensamiento musical aparente o perceptible.

Este no fue nunca mi camino. Este tipo de *avant garde* dio origen a una gran cantidad de obras estériles, Fórmulas para desquitarse de los cánones tradicionalistas. El resultado fue el alejamiento del público, su inadaptación y su resistencia a ese alud de música sin sentido artístico.

Me he extendido un poco, pero creí interesante fijar estos conceptos que podrán aclarar mi posición frente a ese movimiento musical internacional que correspondió al período 1969-1977 de mi obra.

Estimo que la ventaja de los que escribieron a partir de ideas musicales estructuradas está en que sus obras seguirán siendo interpretadas mientras que las concebidas como novedades gráficas y conceptuales que tanto furor hicieron en los libros y enciclopedias, están destinadas a quedar marginadas del ámbito musical.

Ahora bien, en el plano de la realización técnica de las obras de este período, me interesó principalmente la utilización simultánea de una escritura más libre (notación proporcional, notación aleatoria) y una escritura rigurosa. Estos factores coinciden con mi pensamiento musical porque calzan perfectamente con aquel principio rítmico básico que yo había asimilado en mi infancia junto a los Maracatus de Recife: gran libertad rítmica y polirritmia de acentos sometidos siempre a una rigurosa pulsación métrica. Este principio se tornó vital para mi concepto musical, lo veo ahora, y está presente en toda mi obra, sin excluir mi más reciente período creativo.

El *Concierto Breve* op. 33 inaugura esta etapa, en cierto modo a partir de él se inicia una secuencia tranquila de obras características dentro de la línea descrita. *Ludus Instrumentalis* op. 34, *Mosaico* op. 36, *Sonoridades* op. 37, *El Canto Multiplicado* op. 38 e *In Memoriam* op. 39 son obras que van elaborándose una a una, dentro de las diversas posibilidades de los procesos libremente seriales y aleatorios, de la escritura en conjuntos sonoros estáticos, pero cuyas partes individuales configuran un movimiento interno a la manera de un (*mosaico*), pero todo muy ligado a las características rítmicas anteriormente descritas.

La *Biosfera* op. 35 fue el resultado de la necesidad de ampliar para la orquesta de cuerdas los dos primeros movimientos del *Cuarteto* op. 26, lo que también sucedió en el último tiempo del *Concierto* para cuerdas op. 42; en relación al movimiento final del mismo *Cuarteto*.

Luego vienen una serie de obras menores que son fruto de embriones anteriores desarrollados aisladamente: el *Homenaje a Rubinstein* op. 40 (tiene su génesis en la variación *Presto*, para piano y percusión, del *Con-*

*certo Breve*); los *Momentos I, II y III* para guitarra op. 41; el cuarto *Ciclo Nordesteño* (continúa la secuencia basada en el folklore nordestino) y aún los *Cuatro Momentos* y las *Variaciones sobre tema de Bartok*. El *Homenaje a Villa-Lobos* op. 46, retoma la temática inicial de *Desafíos*, de 1968, y la desarrolla de manera diferente.

99 En su catálogo contamos exactamente sesenta y cuatro obras muy diversas y que abordan diferentes géneros, desde el solo para oboe o viola hasta la gran orquesta, pasando por conjuntos tan poco usuales como la orquesta de percusión, orquesta de violoncellos, cuartetos para flauta, arpa, piano y timbales, o cuartetos para piccolo, clarinete, piano y percusión, por ejemplo.

En 1978 no escribió nada. ¿Qué piensa componer? ¿Una ópera?

M. N. Repito lo que dije antes, ahora necesito hacer una especie de pausa para respirar y retomar el camino, el que todavía es una incógnita. Esta interrogante constituye la mayor fascinación en el oficio del creador musical, pero tengo muchos planes. Hasta hoy no he incursionado en el terreno de la ópera porque todas las ideas o proyectos que he pensado no han logrado la madurez necesaria para impulsarme a escribirla. La problemática de la ópera, hoy día, después de tantos intentos fracasados de renovación, con tantas primeras sin segundas audiciones, me obliga a la reflexión. La ópera es un género muy especial, necesita una adecuación perfecta entre tema, escena, palabra y música, y también una solución igualmente adecuada. Nadie habla cantando acompañado por una orquesta, es por eso que son necesarias muchas precauciones básicas, porque la ópera —a mi modo de ver— puede ser sublime, pero está siempre a un paso del ridículo, del abismo. Y nada sería más desastroso para el compositor de una ópera que oír reír a su platea en el momento en que quiso ser dramático.

Tengo actualmente dos proyectos: escribir una especie de ópera épica, con movimiento de conjuntos corales, basada en el texto *O Café*, del poeta brasileño Mário de Andrade, y el otro es una obra de carácter psicológico, el choque entre personas y sus problemas individuales, basada en un texto del escritor teatral brasileño Dias Gomes.

Es posible que en los próximos años me dedique a la realización de estos proyectos.