

PAUL BOWLES EN LOS SEIS PRELUDIOS PARA PIANO

JUAN CARLOS RÍOS BETANCUR

**UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN**

2010

PAUL BOWLES EN LOS SEIS PRELUDIOS PARA PIANO

JUAN CARLOS RÍOS BETANCUR

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar
por el título de Magister en Música**

Asesor: Andrés Gómez Bravo

**UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA
MEDELLÍN**

2010

Nota de aceptación:

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Medellín, octubre de 2010

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	5
1. BIOGRAFÍA DE PAUL BOWLES HASTA 1945	8
1.1 CRONOLOGÍA DE SU OBRA MUSICAL 1934 - 1945	20
2. PAUL BOWLES EL COMPOSITOR	23
2.1 LENGUAJE MUSICAL.....	28
3. SEIS PRELUDIOS PARA PIANO	33
3.1 PRIMER PRELUDIO	33
3.2 SEGUNDO PRELUDIO	39
3.3 TERCER PRELUDIO	45
3.4 CUARTO PRELUDIO	48
3.5 QUINTO PRELUDIO	53
3.6 SEXTO PRELUDIO	55
4. CATALOGO DE SU OBRA MUSICAL	60
4.1 OBRAS PARA ORQUESTA	60
4.2 MÚSICA DE CÁMARA	60
4.3 PIANO	60
4.4 DOS PIANOS	62
4.5 CORAL	62
4.6 ENSAMBLE VOCAL.....	62
4.7 CANCIONES	62
4.8 ÓPERA Y OPERETTA	64
4.9 BALLET	64
5. CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	67

INTRODUCCIÓN

Tomando como centro los *Seis Preludios para piano*, se pretende hacer un acercamiento a la obra musical del compositor norteamericano Paul Bowles, destacando los elementos que integran su estructura y el tipo de lenguaje utilizado. Es importante para la investigación traer a colación algunas de las características principales que forman su vida, como escritor, como músico y como constante viajero, ya que constituyen un sello personal en su obra.

Cuando se menciona el nombre Paul Bowles las primeras imágenes que saltan a la cabeza de sus conocedores, es la de personajes en medio del desierto norafricano. Con mucha claridad se puede entender aquello, ya que desde muy joven decidió visitar frecuentemente la ciudad de Tánger, localizada al norte de África en el llamado *Marruecos español*. Su prolífica obra literaria se refiere en su mayoría, a viajes y a historias de extranjeros inmersos en estos territorios.

Su existencia se prolongó casi un siglo entero, ya que nació en 1910 y falleció en 1999, siendo testigo de cambios históricos, sociales y políticos. Las consecuencias de la Primera y Segunda Guerras Mundiales, marcaron a las generaciones estadounidenses nacidas durante la primera mitad del siglo XX. La necesidad de exteriorizar esos sentimientos se reflejaron a través de movimientos artísticos y sociales. Bowles, como muestra de esa irreverencia, abandonó la academia y decidió recorrer el mundo, adoptando una vida de nómada. Su experiencia de viajero se puede interpretar como un rechazo a esa herencia de guerra.

En su literatura, características tan marcadas como el empleo de los mismos escenarios, la aparición de personajes con rasgos similares, la preocupación por las relaciones humanas y sus conflictos internos y la fatalidad del destino, van a constituir aspectos fundamentales en ella.

Su obra literaria está compuesta por, aproximadamente, sesenta cuentos cortos, cinco novelas, una autobiografía no revelada, algunas narraciones de viajes y una docena de traducciones y ediciones de relatos y novelas de los escritores marroquíes Mohammed Mrabet y Larbi Layachi.

Sus novelas fueron: *El cielo protector* (1949), *Déjala que caiga* (1952), *La casa de la araña* (1955), *La tierra caliente o Por encima del mundo* (1966) y *Muy lejos de casa* (1992).

Por otra parte, la multiplicidad de oficios a los que se dedicó dio un toque llamativo a su biografía: algunos de ellos fueron escritor, periodista ocasional, crítico musical, militante fugaz del partido comunista norteamericano, traductor de árabe y castellano, inveterado residente en Tánger, compositor e investigador de las músicas folclóricas africanas. De alguna manera, se puede decir que su estilo viajero facilitó esta tarea.

Dedicó parte de su vida a componer música académica en diversos formatos como música para voz, música de cámara, música para instrumento solista, música para orquesta y, sobre todo, música incidental. Importantes directores de la talla de Leonard Bernstein estuvieron en la batuta de sus trabajos.

En síntesis, su personalidad, expresada a través de su espíritu liberal e impredecible, su exilio voluntario al África, su estilo puramente humanista, la magia de su literatura, sus recurrentes temas, el encanto de sus descripciones, el misterio del desierto y su relación con la música, constituyen un tema interesante para este trabajo, que pretende valorar y dar a conocer a Paul Bowles en nuestro medio, aplicando los elementos que constituyen la columna vertebral de la monografía. Estos son, principalmente, lo investigativo y lo práctico.

Desde lo investigativo, a partir de la utilización de bases de datos, de diferentes recursos bibliográficos y de fuentes primarias (como lo son sus textos literarios),

se pretende reconstruir la vida de este autor, principalmente en la década en que compuso los *Seis Preludios para piano*. En esta obra, se busca reconocer algunos de los elementos utilizados en su escritura, para comprender el tipo de lenguaje y así complementar lo enunciado en la parte histórica.

Desde lo práctico, significa utilizar las herramientas adquiridas durante los estudios de posgrado en piano para poder interpretar el lenguaje expuesto en la partitura. Algunas de ellas son: el análisis textual, formal y estilístico. También permite a través de la interacción con el público, llevar una obra poco conocida como parte del programa del recital de grado de la maestría.

1. BIOGRAFÍA DE PAUL BOWLES HASTA 1945

Paul Bowles fue hijo único de una familia de norteamericanos residentes en Massachusetts, Estados Unidos. Sus abuelos paternos fueron emigrantes alemanes que llegaron a este país. Desde muy pequeño, desarrolló una aversión contra su padre, ya que éste era bastante duro y drástico con él. Esta apreciación se evidencia en su autobiografía: “*Comprendí muy pronto que siempre me impedirían hacer lo que me gustaba y me obligarían a hacer lo que no me gustaba. La familia Bowles daba por sentado que el placer es destructivo, mientras que consagrarse a una actividad poco agradable contribuye a la formación del carácter*”¹.

Esta primera etapa de privaciones y limitaciones, influyó directamente en su manera de comportarse en la edad adulta. Bowles siempre fue un irreverente pero desde su oficio, desde su quehacer diario. Sus críticas están plasmadas en su obra literaria e incluso en algunas de sus creaciones musicales.

En sus primeros estudios, mostró interés por las artes, especialmente por la literatura y por la música. Aunque recibió lecciones orientadas a estos oficios desde el colegio, sus principales avances se dieron a partir de su disciplina diaria y su búsqueda por lograr un estilo propio.

Desde muy temprana edad, salió de su país rumbo a París, centro de la artes por aquellos años. En su libro *Días y Viajes*, Bowles relató su experiencia en París:

Yo compartía la ciudad con todo ellos. Picasso acababa de iniciar su período de rag-bone and hank of hair; Gertrude Stein estaba ocupadísima preparando la publicación de su obras en Plain Edition; Stravinsky componía la Simphonie des Psaumes; Joyce estaba inmerso en su Work in Progress; Diaghilev estaba allí con su magnífica compañía. Además, en aquel tiempo, me parecía que las

¹ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. México: Ediciones Grijalbo S.A de C.V, 1990. p. 18

luchas y los escándalos del mundo de las artes eran de la mayor importancia; en cierta manera era como vivir cerca del frente durante una guerra cuyo resultado es para ti de interés vital...².

A la edad de dieciséis años, convencido de que nada había en sus manuscritos que delatara su juventud, mandó dos poemas surrealistas a *Transition*, una revista especializada en temas literarios. Sus dos poemas surrealistas fueron publicados y se convirtieron en su primera salida al medio. Importantes figuras del círculo literario parisino se interesaron por su trabajo, al mismo tiempo que recibió duras críticas como la de Gertrude Stein que objetó sobre su incipiente estructura literaria.

Desde su primera salida a París, sus viajes no pararon; recorrió antes de la Segunda Guerra Mundial, países de Europa y Cercano Oriente y, durante la guerra, parte de América del Sur y las Antillas. En las páginas de inicio de su novela *El cielo protector*, subrayó la diferencia entre el viajero y el turista, justificación que utilizó en entrevistas para definirse como un viajero. La voz narrativa describe las características de uno de sus personajes principales: "No se consideraba turista; él era un viajero. Explicaba que la diferencia residía, en parte en el tiempo. Mientras el turista se apresura por lo general a regresar a su casa al cabo de algunos meses o semanas, el viajero, que no pertenece más a un lugar que al siguiente, se desplaza con lentitud durante años de un punto a otro de la tierra"³.

Desde 1929 conoció al compositor Aaron Copland, quién lo aceptó como alumno. Desde aquel momento entabló una relación de amistad con él. En el año de 1931, viajaron a Berlín con la intención de asistir al estreno de una de las obras de Copland. Allí Bowles conoció a importantes personalidades intelectuales que en aquel entonces se encontraban reunidas en Berlín. Bajo este escenario, se relacionó con el pintor alemán Kurt Schwitters, perteneciente al movimiento *Dadá*

² BOWLES, Paul. Días y viajes. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993. p. 85

³ BOWLES, Paul. El cielo protector. México D.F.: Alfaguara S.A, 1992. p. 19

Hannover. A través de una de las anécdotas vividas con él, encontró, incluso, material para su trabajo compositivo, donde se puede apreciar la manera particular en que relacionaba la música y la literatura. Tales anécdotas son relatadas en su libro autobiográfico:

Cuando Schwitters empezó a sentirse alegre, le pedí que recitara algunos de sus poemas silábicos, a lo que accedió muy complacido. Uno que me gustó especialmente empezaba así:

Lanke trr gll

Pe pe pe pe pe

Ooka. Ooka. Ooka. Ooka.

Lanke trr gll.

Pi pipi pi pi

Tzuuka. Tzuuka. Tzuuka. Tzuuka

Anoté las palabras, el ritmo, y las inflexiones vocales, y posteriormente lo utilicé sin cambios como estructura para el tema del último movimiento de una sonata para oboe y clarinete...⁴.

Por sugerencia de Gertrude Stein, Bowles decidió embarcarse en compañía de Copland a su primer viaje al continente africano. En la siguiente entrevista concedida para el diario *Tánger Express* por Marcos Rosenzvaig, *Bowles* explicó algunas razones que lo llevaron, años después, a quedarse allí:

En 1931, cuando llegué aquí por primera vez, Tánger era una bonita ciudad para descansar, la vida era barata y había mucha libertad. Los franceses tenían su parte y los españoles tenían su ciudad. La parte española era pobre. Los soldados carecían de botas, había miles de soldados sin calzado, en cambio la parte francesa era más rica. En Estados Unidos nosotros éramos pobres. En Tánger teníamos tres sirvientes, se hacían fiestas a lo grande. En fin, éramos ricos con sólo cruzar el mar...⁵.

La ciudad de Tánger, África fue para Bowles un escenario de condiciones adversas, un sitio decadente y de personajes rudos con un temperamento agitado, como lo ilustró en su introducción el periodista David Feller para la revista

⁴ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada Op. Cit., p.124

⁵ ROSENZVAIG, Marcos. *Tanger Express*. En: Entrevista Exclusiva en *Tanger* al Escritor Paul Bowles [en línea]. <http://www.tangerexpress.com/15entrevistasb.asp?Registro=13> (Consulta: 16 septiembre, 2010)

Universidad de Antioquia⁶. Bajo éste entorno, Bowles compuso la *Sonata para Clarinete y Oboe*, obra que se constituyó como la primera de su catálogo. Su estreno se produjo en el *Aeolian Hall* de Wigmore Street en Londres, en un concierto compartido donde también se interpretó las *Variaciones para piano* de Aaron Copland.

En 1932, con la idea de resolver algunos asuntos personales, regresó a París donde sería víctima del famoso *tifus*. Ésta enfermedad bacteriana, lo obligó a suspender actividades por varios meses. En medio de su incapacidad, recibió un telegrama de Copland refiriéndose al estreno de una de sus piezas: "*Recibí carta de Aaron; me explicaba que Ada MacLeish había interpretado mis seis canciones en el festival de Yaddo y que habían recibido muy buena acogida. 'Ahora eres conocido, no lo olvides', agregaba. Su carta fue una inyección de moral*"⁷. Este ciclo de canciones las había comenzado a escribir a principio del año en París, estaban basadas en textos suyos.

El estilo de las composiciones de Bowles para éste período, estuvo directamente influenciado por Stravinsky, especialmente por el empleo de polirítmias y politonalidades. Esa corriente fue compartida por algunos compositores norteamericanos en los años 30, por ello Bowles cuenta en sus memorias que al conocer al compositor y pianista estadounidense George Antheil en París, se sorprendió por la ausencia de éstas tendencias dentro de las óperas de su colega:

George estaba consagrado a una campaña para inducir a los compositores a escribir óperas. Decía que era la forma musical del futuro. Él mismo estaba escribiendo una sobre la vida de Helena de Troya, basada en el libreto del entonces popular John Erskine; interpretó algunas arias. Yo esperaba algo del tipo de su conocidísimo Ballet *mécanique*, y me decepcionó un poco que la música se pareciera más a Hindemith que a una prolongación de la estética estravinskiana...⁸.

⁶ SPILKER, John. Paul Bowles entrevistado: Introducción David Feller Pegg. En: Revista Universidad de Antioquia (Medellín) No 0265, Jul.-Sep. 2001 p.14-18

⁷ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. Op. Cit., p. 165

⁸ IBID, p. 168.

Después de superar sus problemas de salud en su paso por París, regresó a Marruecos donde presentó varias piezas esbozadas desde su salida de Estados Unidos. Así lo registró en sus memorias: “*Gertrude Stein decía que era un comodón, pero, pese a tanto desplazamiento, había conseguido terminar la sonata de flauta, Scenes d’Anabase, la sonatina de piano y la cantata que había empezado en Laghout*”⁹. La cantata a la que se refirió en la cita anterior, se titula *Par le Détroit*. En sus memorias reveló que soñó varias veces con la música con un gran nivel de detalle y que sólo tuvo que levantarse a escribirla.

En la primavera de 1933, culminó una serie de seis canciones con textos de Cocteau, conocida bajo el título *Memnon*. Luego publicó *Éditions de la Vespère*, obra que contiene dos canciones con textos de su amiga Gertrude Stein. El primer contacto con la música incidental sucedió al final del año, cuando el director de cine Harry Edwards le propuso musicalizar su película. Llevaba el título de *Bride of Samoa*; era en realidad una producción de bajos recursos que se presentó en algunas salas de Tánger.

En los años siguientes además de estas publicaciones propias, editó música de David Diamond y Erick Satie, utilizando, para las portadas, ilustraciones de Anne Miracle, Tonny y Eugene Berman.

En 1934 se instaló en Fez, capital árabe de Marruecos. Esta ciudad era habitada, en su mayoría, por personas de escasos recursos y enfermos; principalmente leprosos y portadores de sífilis. También era común encontrar personas con amputaciones, como producto de la ley coránica. Allí Bowles permaneció algunas semanas, antes de emprender un viaje a Latinoamérica.

Después de recorrer gran parte del Caribe, el barco finalmente llegó a Colombia. Allí Bowles visitó las ciudades de Barranquilla y Santa Marta, donde dedicó parte

⁹ IBID, p. 178.

del tiempo en el aprendizaje del idioma español, a través de un fonógrafo y del contacto con sus habitantes. Luego de este viaje, regresó a Estados Unidos, allí conoció al pedagogo y compositor norteamericano Henry Cowell y se inscribió a sus clases de ritmo. Cowell decidió publicar algunos preludios para piano de Bowles bajo el sello *New Music*.

El pintor ruso Eugene Berman, que acababa de llegar a tierra estadounidense, le propone a Bowles escribir la música para un ballet, donde la historia, el vestuario y los decorados serían realizados por Berman. En el afán de conseguir un piano para comenzar a trabajar, Paul decidió ayudar a Mr. Furhman, un señor adinerado que vivía en Baltimore. Este se encontraba postrado en una cama y no podía realizar prácticamente ninguna actividad. El intercambio consistió en que Bowles le leería obras literarias a cambio de utilizar su piano para componer el ballet.

Dedicado completamente al trabajo de lectura y composición en Baltimore, fue invitado por su amigo y maestro Virgil Thomson a viajar a Hartford, Connecticut, donde la *Asociación de Amigos y Enemigos de la Música Moderna Inc.*, realizaría un concierto de música contemporánea en el que se incluirían partes de su obra *Scènes d'Anabase*. Aunque Bowles estuvo motivado a asistir, ya que nunca había escuchado esta pieza, no pudo dejar Baltimore debido a su trabajo.

Las motivaciones más fuertes para la vida de Bowles en aquellos años eran viajar y escribir música; aunque estaba dedicado a la música del ballet, su trabajo constante en la casa de Mr. Furhman y la poca remuneración por sus composiciones lo hacían sentir un poco frustrado, como se puede apreciar en el siguiente fragmento sacado de sus memorias: "*Pero 1935 fue un período difícil en mi vida. No veía ningún proyecto de viaje en el horizonte, ni indicio alguno de que pudiera llegar a ganarme la vida escribiendo música*"¹⁰. Agotado por la rutina, Paul comenzó a frecuentar Sullivan Street, templo del jazz, donde se reunían importantes figuras del arte. Bajo este ambiente bohemio, conoció al compositor

¹⁰ IBID, p. 202.

John Hammond, al pianista Teddy Wilson y al poeta Edward Cummings, entre otros.

Por otra parte, Bowles enseñó muestra de su música norteafricana a Henry Cowell, quien trabajaba en la *New School for Social Research*. Fascinado por sus muestras, Cowell animó a Paul para que le enviara un juego de ellas al compositor húngaro Béla Bartók que vivía en Pittsburgh. Años más tarde, Bowles reconoció fragmentos de esta música, especialmente de música *chleuh*, en el Concierto para Orquesta de Bartók.

Posteriormente, escribió un ballet basado en un viaje alrededor del mundo; se llamó *Yankee Clipper* y fue presentado por la compañía del Lincoln Center. También realizó la música de cortometrajes para el director y fotógrafo suizo Rudy Burckhardt.

A principios de 1936, el Programa Federal de Música organizó un concierto con lo mejor de Paul Bowles, como lo registra él en sus memorias: “*Era la primera vez que yo oía la mayor parte de mis obras. Me complació especialmente oírlas seguidas*”¹¹.

A mediados de julio de este mismo año, el dictador Francisco Franco invadió a España. En respuesta a ello, un grupo de artistas formaron lo que se llamó el *Comité pro España Republicana*. Esta asociación estrenó una obra de teatro con texto de Kenneth White, con dirección general de Joseph Losey, dirección musical de Earl Robinson y con música de Paul Bowles. El contenido era claramente antifascista y buscaba representar lo sucedido en España, como una invasión extranjera. La obra se tituló *¿Quién libra esta batalla?* El dinero recaudado fue enviado al ministro de educación de Madrid.

¹¹ IBID, p. 208.

Durante el verano, Paul Bowles conoció, por intermedio de Virgil Thomson, a la familia Welles, directores del *Programa 891* del Teatro Federal. Orson Welles se proponía dirigir la farsa de Labiche *Un chapeau de paille d'Italie*; a Virgil se le ocurrió entonces darle la oportunidad a Bowles de musicalizarla. La obra tuvo gran acogida en el público; Bowles, por su parte, disfrutó tanto la función que asistió a las siguientes durante varias semanas. Ya vinculado dentro de la nómina del *Programa 891*, realizó la musicalización de *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe, con dirección nuevamente de Orson Welles. La diferencia con el encargo anterior fue que, para esta ocasión, Bowles trabajó sin la asesoría de Virgil Thomson, quien abandonó el país para cumplir con algunos compromisos en Francia.

Al finalizar 1936, Bowles hizo la música para una película sobre el sindicato de aparceros del sur de Estados Unidos. El director de cine de nombre Hacker, llevó algunos campesinos sindicados de Kentucky que cuchicheaban y hacían cantos para una de sus escenas. Bowles tomó este material para elaborar la partitura; la música conservaría ese carácter militante.

A principios de 1937, en una fiesta en la casa del músico y escritor John Latouche, Paul conoció a la que sería su esposa meses más tarde, a la escritora Jane Auer. En compañía de los amigos Tonny y Marie-Claire Ivanov, emprendieron un viaje a México, tan sólo un mes después de conocerse. En su visita a México, Bowles llevó consigo quince mil copias de un texto de su autoría que proclamaba a Trotsky como un personaje peligroso para este país y en él, se pedía su muerte. Las primeras copias se repartieron en algunas universidades de Monterrey, despertando entusiasmo entre los estudiantes.

Por sugerencia de Aaron Copland, Paul conoció a Silvestre Revueltas. Su calidad humana y su estilo impecable lo sorprendieron desde el comienzo. Bowles lo conoció justo después de un concierto donde Revueltas estaba dirigiendo su *Homenaje a García Lorca*. Un año después de su encuentro, Revueltas murió en un lamentable estado de pobreza, como lo muestra Bowles en sus memorias:

Las condiciones en que vivía, en un barrio miserable, apenas le permitían más alternativa que la muerte. Jamás había visto tanta pobreza, ni en Europa ni en África. Su vivienda no tenía paredes propiamente dichas entre un apartamento y otro. Había tabiques divisorios que no llegaban al techo. La barahúnda de voces, radios, perros y niños era infernal. Parecía especialmente cruel que un compositor tuviera que vivir en semejante sitio”...¹².

A través de su corta amistad con Revueltas, tuvo contacto con el *Grupo de los Cuatro* formado por los jóvenes compositores Ayala, Moncayo, Contreras y Galindo. En su compañía, recorrió varias ciudades de México en las que asistió también a sus conciertos.

La propuesta de escribir un ballet que sería interpretado por la Filarmónica de Filadelfia lo llevó de nuevo a su país. En Nueva York, compuso parte de la obra. El ballet estaba integrado por una serie de escenas alternas de barco y escalas portuarias, para las cuales la escenografía supuso un reto. La obra fue entregada a tiempo y contó con la dirección del director ruso Alexander Smallens. Llevó el título *Yankee Clipper*.

Después de este proyecto, el compositor ruso Vernon Duke, organizó una serie de conciertos en Saint Regis, Nueva York. Tenían como finalidad incentivar en el público el gusto por la música moderna. Bowles presentó para ése evento su obra *Mediodía*, en la cual tocó la percusión. La pieza fue compuesta en su estancia en México y consta de tres movimientos para pequeña orquesta. En el mismo concierto, participó la banda de Duke Ellington.

Paul Bowles y Jane Auer contrajeron matrimonio en una pequeña iglesia holandesa en la calle 20 en Nueva York. A la ceremonia sólo asistieron los padres de Bowles y la madre de Jane. Acto seguido, los recién casados partieron en un barco rumbo a Panamá. De este viaje, Jane tomó material para su novela *Two Serious Ladies*. Luego continuaron recorriendo Centro América, cuando se les

¹² IBID, p. 216.

agotó todo el dinero, decidieron regresar a París. Allí se instalaron en *Éze*, una casa de campo, donde iniciaron una gran amistad con la cantante brasileña Elsie Houston y con el prolífico compositor norteamericano Samuel Barlow.

Atraído por una propuesta de trabajo, Bowles y su esposa se mudaron a Nueva York. Allí Paul realizó la musicalización de la farsa *"Too much Johnson"* de William Gillette. Lleno de problemas económicos tras el viaje por América Central y por el modesto pago recibido por sus servicios, Paul Bowles decidió pedir un subsidio al estado que incluía el derecho a reclamar víveres. La beneficencia del gobierno aceptó la petición, la cual fue utilizada por un período de dos años. En cuanto al trabajo, aceptó musicalizar la obra *My heart's in the Highland* de William Saroyan dirigida por Robert Lewis. Necesitado de un teclado para trabajar en los encargos, decidió instalarse en el apartamento del dramaturgo norteamericano Clifford Odets, donde utilizó su órgano *Hammond*. Con el dinero recibido, alquiló una casa en las afueras de Nueva York por un período de cinco meses. Pasado este tiempo, se mudó a un apartamento en Brooklyn Heights donde arrendó un piano de cola. En este lugar recibió a la poetisa norteamericana Mary Oliver, como una retribución a todas las ayudas prestadas en París.

Por otro lado, Bowles recibió una propuesta de musicalizar una obra de Bill Saroyan titulada *"Dulce canción de amor"*. En la parte escenográfica, participaron el joven de 21 años, Oliver Smith, en lo que fue su primera incursión en el mundo del teatro. Seguidamente, el Ministerio de Agricultura le encargó la musicalización de la película *"Roots in the soil"*, producida por el Servicio de Erosión de Suelo, teniendo como tema El Valle del Río Grande. Por consiguiente, la familia Bowles se trasladó a Nuevo México acompañados por un amigo de Jane, el millonario Bob Faulkner.

Luego del rodaje de la película, atravesaron la frontera y llegaron a México donde se instalaron en las ciudades de Jajalpa, Acapulco y Taxco.

Meses después, Bowles regresó a Nueva York donde musicalizó la obra *Twelfth night* para *Guild Theater*, en un formato de música de cámara, el estreno se llevó a cabo en Filadelfia. Allí, Paul Bowles tuvo contacto con el pianista, director y compositor norteamericano Leonard Bernstein, quien dirigió varias de sus obras.

Luego, por iniciativa del empresario Lincoln Kirstein, se le encargó la composición de un ballet. La propuesta incluyó un buen pago y el derecho a ocupar una habitación con todas las comodidades en una residencia donde vivía toda una comunidad de artistas. En el primer piso, había una gran sala adecuada con un piano de cola; allí vivía el novelista y editor George Davis. En el segundo, Oliver Smith, Jane y Paul Bowles. En el tercero, el compositor británico Benjamin Britten, el poeta británico Wystan Hugh Auden y el tenor británico Peter Pears.

Bowles trabajó en el ballet, que lleva el título *Pastorela*, para el American Ballet Caravan. La temática contenida allí hace referencia a las *posadas* precristianas celebradas por las comunidades indígenas en México.

Al final del año 1941, Paul ganó la beca Guggenheim, la cual consistió en un respaldo económico para escribir una ópera sobre *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca. Motivado por el entorno natural y solitario, viajó a Taxco, México, lugar donde compuso toda la pieza. Allí también trabajó sobre un texto del hermano de la actriz norteamericana Katherine Hepburn, que se tituló *Love like wildfire*, pieza que nunca se estrenó.¹³ Durante su estancia en este lugar, fue internado en un sanatorio por problemas con el hígado; allí le sugirieron cambiar de ciudad ya que la altura de Taxco le estaba ocasionando esas anomalías. Por consiguiente, se mudó más al suroeste del país, a una ciudad llamada Tehuantepec. Por aquella época, era una pequeña aldea con pocos habitantes,

¹³ SPENCER, Virginia Paul Bowles: a life, 2004. p.154

donde todas las casas estaban alrededor de un mercado. En este ambiente, su esposa Jane terminó la novela *Two serious ladies* ¹⁴.

En 1942, fue contratado como uno de los críticos musicales del *New York Herald Tribune* por sugerencia de Virgil Thomson. La experiencia adquirida años atrás en el diario *Modern music* no le permitió rechazar la oferta. Meses después, en el mismo diario, introdujo una columna sobre el jazz, que luego se transformó en apreciaciones sobre la música folk ¹⁵. Por aquellos tiempos, sostuvo una cercana relación con los compositores norteamericanos John Cage, Samuel Barber y Gian Carlo Menotti.

En 1943 se estrenó *The wind remains*, ópera escrita en un sólo acto que cuenta con la particularidad de tener diálogos hablados sin música. La pieza utiliza solos cantados y partes instrumentales, además de danzas y coros. La producción contó con decorados de Oliver Smith, con la dirección coreográfica de Merce Cunningham quien, además, cantó en uno de los papeles y con la dirección musical de Leonard Bernstein. En el mismo año, se publicó la novela de su esposa Jane para la casa editorial *Knopf*. La crítica fue dura con su trabajo, tachándolo de vacío y absurdo, lo que le ocasionó una fuerte depresión que encontró refugio en el licor ¹⁶.

La mecenas estadounidense Peggy Guggenheim incluyó algunas obras de Bowles dentro de una colección de música llamada *Art of this century*. El diseño de la portada contó con grabados de su esposo, el pintor surrealista Max Ernst. Las grabaciones se vendieron en su galería de arte ¹⁷.

Por otro lado, el Gobierno Belga encargó a Bowles la musicalización de la película *Congo*. La producción contó con la dirección del cineasta André Cauvin. Paul

¹⁴ DILLON, Millicent. *You are not I, A Portrait of Paul Bowles*. London, England: University of California Press Ltd. 1998

¹⁵ University of Delaware Library. Paul Bowles 1910-1999. Disponible en: <http://www.lib.udel.edu/ud/spec/exhibits/bowles/music.htm>

¹⁶ SKERL, Jennie. *A tawdry place of salvation, The art of Jane Bowles*. 1997

¹⁷ DEARBORN, V. *Mary, mistress of modernism. The life of Peggy Guggenheim*. 2004

cuenta en sus memorias lo que fue esa producción: “*Cauvin volvió al Congo y empecé a recibir algunas secuencias que sonaban como la música de los pigmeos, en la que cada individuo toca sólo una nota pero la interpreta como parte de un esquema rítmico regularmente recurrente. En principio esto supuso problemas de dirección a la hora de grabar; sin embargo, al final, el sonido era perfecto*”¹⁸.

Al final del año, Paul trabajó con George de Piedrablanca, más conocido como el marqués de Cuevas. Este coreógrafo y empresario chileno incentivó a Bowles, con una gran remuneración, para que escribiera un ballet para su compañía. Los recursos plásticos del montaje fueron realizados por Salvador Dalí. La obra está basada en el poema *Dans un vieux parc solitaire et glacé* del escritor francés Paul Verlaine. Después de componer y orquestar todo el ballet, Bowles pasó un tiempo en México en las ciudades de Manzanillo, Uruapán y Guadalajara, donde tomó una temporada de vacaciones alejado del ruido de la metrópoli.

Luego del receso, regresó a Nueva York donde continuó sus críticas para el *New York Herald Tribune*, al mismo tiempo que asistió a los ensayos de su ballet *Colloque sentimental*.

1.1 CRONOLOGÍA DE SU OBRA MUSICAL 1934 - 1945

La siguiente es una tabla donde se muestran los aspectos más importantes de la vida artística de Paul Bowles, año por año, desde 1934 hasta 1945, período en el que se escribieron los *Seis preludios para piano*.

1934: Publicó el ciclo de canciones *Memnon* con textos del poeta y dramaturgo francés Jean Cocteau.

Terminó el cuarto preludio de los *Seis Preludios para piano*.

¹⁸ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. Op. Cit., p. 272

1935: Escribió la música para el ballet de Vernon Duke, *Union Pacific*.

Exploró armonías del jazz a través de la asesoría del productor musical John Hammond.

1936: Musicalizó *Who Fights This Battle* dirigida por Joseph Losey y la adaptación de la farsa *Un Sombrero de Paja en Italia*, de Eugene Labiche.

Terminó el quinto preludio de los *Seis Preludios para piano*.

1937: Compuso la ópera *Denmark Vesey* sobre la rebelión eslava.

Escribió la música para la adaptación de *Doctor Fausto* de Christopher Malowe dirigido por Orson Welles.

1938: Estrenó la suite *Mediodía*.

Musicalizó la farsa *Too much Johnson* del director Orson Welles.

Terminó el primer preludio de los *Seis Preludios para piano*.

1939: Escribió pequeñas piezas musicales como *Huapango I y II*, *Doce Canciones Americanas* y la obra *Té en el Sahara*.

Concluyó la obra *My Heart's in the Highlands* para el *Grupo de Teatro* de William Saroyan.

Terminó el ciclo de canciones *Twelve American Folk Songs*.

1940: Compuso la música del documental *Roots in the Soil*, para el *Soil Erosion Services de Estados Unidos*.

Escribió la música de *Twelfth Night*, obra estrenada en el *Saint James Theatre de Nueva York*.

1941: Musicalizó *Liberty Jones* de Philip Barry.

Terminó el ballet *Pastorela* para la compañía Lincoln Kirstein.

Recibió la beca *Guggenheim* para escribir la ópera *The wind remains* basada en *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca.

1942: Trabajó como crítico del *New York Herald Tribune*, cargo que desempeñó hasta 1945.

1943: Estrenó la obra *The Wind Remains* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dirigido por Leonard Bernstein.

Terminó el tercer preludio de los *Seis Preludios para piano*.

1944: Compuso el ballet *Colloque Sentimentale* para *La Compañía Internacional Marqués de Cuevas*.

Musicalizó *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams.

Compuso música para dos pianos para el dúo de norteamericanos Arthur Gold y Robert Fizdale.

Terminó el sexto preludio de *Seis preludios para piano*.

1945: Recibió el *Drama Critics' Circle Award* por la traducción de *No exit*, obra de teatro del filósofo Jean Paul- Sartre.

Terminó el segundo preludio de los *Seis Preludios para piano*.

2. PAUL BOWLES EL COMPOSITOR

Inició sus estudios musicales a una edad temprana, a los ocho años. Estos primeros acercamientos consistían en clases de armonía, lectura y piano. Las lecciones de piano eran orientadas a la interpretación de repertorio clásico; sin embargo, siempre se preocupó por el arte de la improvisación, acto que ejercitaba de forma voluntaria. Bowles cuenta en sus memorias, como se dieron esos inicios con la música:

El invierno en que cumplí ocho años decidieron en que debía empezar a aprender música. Esto suponía comprar un piano, y, como mi madre sólo quería uno de cola, suponía también adaptar el mobiliario. Tras prolongadas y desagradables discusiones, compraron el piano, y me llevaron con la señorita Chase. El martes daba teoría, solfeo y entonación; los viernes, técnica de piano...¹⁹.

En aquellos años, ya había mostrado interés por la composición. Inspirado en la música popular al estilo Broadway, escribió unas pequeñas piezas para piano.

Cuando cumplió los 18 años, comenzó las clases de composición con Aaron Copland. El trabajo con él fue muy exigente y se concentró principalmente en las estructuras y formas. La siguiente cita fue tomada de una entrevista de Phillip Ramey a Paul Bowles, donde el compositor habló de sus primeras clases con Copland: *“Él me dio bajos cifrados para practicar todos los días y también analizábamos las sonatas de Mozart. Sinceramente no disfruté de nada de ello. ¿Quién lo haría? No era nada divertido. Aaron solía encogerse de hombros y decir: “¿Si no trabajas ahora que tienes 20 años nadie te querrá a los 30?”.*

La misma cita en inglés: *“He gave me figured basses to do every day, and we analyzed Mozart sonatas. I didn't enjoy any of it. Who would? It was no fun.*

¹⁹ IBID, p. 35.

*Aaron used to shrug his shoulders and say, "If you don't work now when you're twenty, no one will love you when you're thirty"*²⁰.

En compañía de Copland, Bowles realizó viajes por Nueva York, Berlín y Madrid, antes de su primera llegada a Marruecos. La relación profesor alumno se hizo por consiguiente más personal. La siguiente cita se dió en la primera visita de Copland y Bowles a Tánger, Marruecos, en 1931. Paul, en aquel instante, trabajaba sobre su primera obra formal, la *Sonata para Clarinete y Oboe*, como se muestra en sus memorias: "*Aaron me daba clases de armonía todos los días después de desayunar; también corregíamos los bajos cifrados que había preparado el día anterior. Seguía estudiando las sonatas para piano de Mozart. Trabajaba echado en una tumbona en el jardín interior, donde no oía la composición de cuerda de Aaron*"²¹.

A su regreso a París, Bowles conoció a la compositora Nadia Boulanger. En su primer encuentro, Nadia le recomendó reforzar algunos aspectos deficientes antes de recibirlo como alumno de composición. Así se puede evidenciar en sus memorias:

Fui a ver a Nadia Boulanger; se mostró muy amable, pero creo que no me esperaba. Quizá me hubiera esperado durante varios meses y había dejado de hacerlo. De todos modos, no estaba dispuesta a aceptarme inmediatamente como alumno de composición; me aconsejó que me matriculara en su curso de contrapunto de la École Normale, y lo hice con la intención de empezar las clases a principios de año...²².

Sin embargo después de tomar el curso, Bowles no volvió a buscarla, posiblemente por el carácter fuerte y duro de Boulanger, como lo explica Bowles en el artículo *I never liked to raise my voice*, de Phillip Ramey²³. En el otoño de

²⁰ RAMEY, Phillip, *You Didn't Want Even to Meet Prokofiev?*, Paul Bowles: Music (New York: Eos Music, 1995): 9-28, a 1995 interview with Paul Bowles on his and others' music.)

²¹ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. Op.Cit., p. 139

²² IBID, p. 152.

²³ RAMEY, Op. Cit.,

1933, Aaron Copland reunió a un grupo de compositores para que analizaran sus obras. Estaba conformado por: Henry Brand, Bernard Herrmann e Israel Citkowitz (este último era alumno de Nadia Boulanger, un año más tarde, Bowles tomaría clases con él). El escenario de dicho encuentro era la casa de Bowles en Nueva York, aprovechando entre otras cosas, el piano que se hallaba en su sala. Durante aquel año, Bowles se inscribió en el curso de armonía con el compositor y crítico norteamericano Roger Sessions. En medio de la rutina de estudio, Bowles anhelaba escapar a África de nuevo, como lo evidencia en sus memorias: *“Procuraba ahogar mi melancolía en el trabajo, pero el recuerdo del aire y la luz de África del Norte me obsesionaba”*²⁴.

Otro de sus grandes maestros y amigos fue el compositor y crítico estadounidense Virgil Thomson. En una cita que se llevó a cabo en Nueva York en el verano de 1936, Virgil recomendó a su alumno Paul Bowles para la musicalización de *Un chapeau de paille d'Italie* con dirección de Orson Welles. En ella se muestra sus primeros acercamientos al mundo de la música incidental: *“Cuando Virgil y yo empezamos a trabajar, me enseñó a preparar guiones de cada parte, el material mío existente que podría utilizarse y la música nueva que tenía que escribir, mostrándome por último gran parte de la instrumentación real que había que completar. Tenía que trabajar deprisa porque ya habían empezado los ensayos”*²⁵.

En su viaje a México en 1937, conoció al compositor Silvestre Revueltas, cuyo estilo lo marcó en su manera de componer. De allí se originó su interés por los estilos musicales indígenas y por la utilización de ritmos folclóricos en sus obras, como lo muestra Irene Herrmann en el siguiente artículo:

En uno de sus viajes a México en 1937, llevando una carta de presentación de Copland, Bowles visitó al compositor Silvestre Revueltas cuyo estilo de composición ejerció cierta influencia en él. (*On a sojourn to Mexico in 1937*,

²⁴ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. Op. Cit., p. 183

²⁵ IBID, p. 210.

with a letter of introduction from Copland, Bowles visited the composer Silvestre Revueltas whose compositional style exerted some influence on his own)...²⁶.

Logró su fama como compositor de música incidental entre los años 1936 a 1938, con los trabajos de Orson Welles y John Houseman. También escribió la música de dramas literarios de autores como William Saroyan y Lillian Hellman, además de autores clásicos como William Shakespeare y John Ford. Sus obras fueron incluidas en producciones de Broadway por los escritores Giraudoux, Koestler, Werfel, Rostand y Tennessee Williams. También compuso una serie de ballets para el empresario Lincoln Kirstein, a la vez que trabajó como compositor de bandas sonoras para documentales y películas experimentales para la Administración de Proyectos de Trabajo y para el Proyecto Federal de Teatro.

Se desempeñó como crítico musical haciendo reseñas para *New York Herald Tribune* donde Virgil Thomson era su jefe. Sus publicaciones apuntaban a la música académica, popular y hacia algunas corrientes del jazz, lo que le exigió participar en una gran cantidad de conciertos y de eventos sociales.

Entre las distinciones más representativas que tuvo Bowles como músico, está la adquisición de las becas Guggenheim y Rockefeller. La primera se dio en el año 1941, y consistió en la elaboración de una ópera basada en un texto de Federico García Lorca, la cual se tituló *The wind remains*. La segunda se realizó en 1959, y consistió en un proyecto de investigación etnomusicológica sobre la música tradicional del norte y centro de Marruecos. La publicación estuvo a cargo de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y contenía 2 discos de larga duración.

En 1947, insatisfecho por su estilo de vida en Estados Unidos, Bowles decidió radicarse de forma definitiva en Tánger, Marruecos. Una especie de fatiga por la composición de música incidental y por su mala remuneración, lo lleva a refugiarse

²⁶ HERRRMANN, Irene. The Authorized Paul Bowles Web Site. *En:* Paul Bowles, Composer [en línea]. 2002. < <http://www.paulbowles.org/composer.html>> (Consulta: 22 agosto, 2010)

en esta ciudad, donde dedicó la mayor parte del tiempo a la traducción de textos y en la escritura. Su novela *El cielo protector* fue terminada en 1948 y su publicación se realizó al siguiente año.

Después del éxito rotundo de su novela, Paul Bowles decidió dedicarse definitivamente a la escritura, convirtiéndola en su fuente principal de ingresos. Sin embargo, continuó componiendo música pero de forma secundaria, como lo afirma Irene Herrmann en su artículo sobre Bowles:

Animado, sin embargo, por el notable éxito de *El cielo protector* a partir de su publicación en 1949, Bowles se hizo más activo como escritor y traductor que como compositor....

Cita original en inglés: *Encouraged, however, by the remarkable success of The Sheltering Sky upon its publication in 1949, Bowles became more active as a writer and translator than as a composer...²⁷.*

En 1949, compuso algunas obras para dos pianos por encargo del dúo integrado por Arthur Gold y Robert Fizdale. De allí salieron su *Concierto para dos pianos y percusión* y la *Sonata para dos pianos*. También en aquel momento, continuó con sus investigaciones sobre la música folclórica algunas regiones de África del Norte.

Por aquel momento, Bowles se interesó por hacer canciones con textos de Jane Bowles, Tennessee Williams, Gertrude Stein, Jean Cocteau, García Lorca, entre otros. Consideraba este formato como una continuación de la palabra escrita. Aunque, en los años posteriores, se dedicó casi exclusivamente a la literatura nunca dejó de componer, como lo afirmó en una entrevista en 1999, el año de su muerte:

Pregunta. Usted dijo ayer, en un momento determinado de la conversación: "Yo fui músico". ¿Por qué lo dice en pasado?

²⁷ IBID

Respuesta. Porque me ganaba la vida escribiendo música. Ahora puedo decir: "Soy autor, soy escritor". Pero todavía soy músico. Sí, hice una gran partitura la primavera pasada. Sí. Bueno, a veces digo también "cuando estuve vivo"...²⁸.

2.1 LENGUAJE MUSICAL

La producción total de Bowles cuenta con obras en diferentes formatos, entre los que se encuentran ballets, óperas y operetas, música para teatro, obras orquestales, música para piano sólo y para dos pianos, música vocal, canciones y conciertos. Su estilo se definió como miniaturista, ya que se interesó por las pequeñas formas; incluso sus más grandes estructuras como las suites, las sonatas, las óperas y el concierto son una suma de pequeñas piezas breves, como se muestra en la siguiente cita:

El ideal para mí era escribir pequeñas obras con el número de notas estrictamente necesarias; piezas que pudieran ser escuchadas muchas veces sin que se perdiera el gusto de oírlas.

La misma cita en inglés: My ideal was to write small pieces with only as many notes as absolutely necessary; pieces which could be listened to many times and would be fun to hear...²⁹.

Otro elemento predominante en su música es el uso de la armonía pantonal, influido tal vez por Stravinsky, su compositor favorito, donde el trazo de las líneas se da de forma horizontal; es decir, utilizó armonías funcionales pero con superposición de diferentes tonos, que se mueven libremente durante un periodo de tiempo conservando ejes tonales en sus comienzos y sus cadencias.

²⁸ CRUZ, Juan. Paul Bowles: Escritor y Compositor, "La soledad es preferible a todo". En: El País, Madrid (19 noviembre 1999); N° 1295

²⁹ RAMEY, Op. Cit.,

Para Bowles, la música era entretenimiento a través del juego de sonidos. Por esta razón, rechazó rotundamente la complejidad de la música, que consideraba debía presentarse de forma simple para que el oyente la pudiera comprender. En la siguiente entrevista, lograda por Phillip Ramey, Bowles complementa esta idea:

R: ¿Cuál cree usted que es la función de la música de concierto?

P: En primer lugar, creo que es entretenimiento. Cuando uno escucha la palabra entretenimiento sólo se piensa en el gran negocio del espectáculo pero desde luego que no es así. La música debe llamar la atención del oyente y debe motivarlo a conocer el sonido musical que en efecto más le atraiga.

La misma cita en inglés: First, I suppose, it has to entertain. When one hears the word entertainment, one thinks of show biz, but of course that isn't it. Music should engage the attention of the listener and make him more aware of what sound can do to him...³⁰.

La forma en la que se crea ese contacto entre el compositor y el oyente fue muy importante para Paul; en la siguiente cita explicó cómo se puede lograr ese diálogo a través del sonido:

Para el compositor la comunicación es un factor insustituible. Si no hay comunicación, sencillamente no hay música. Como todos sabemos, el oyente "promedio" no ha tenido educación musical y uno debe tener por lo menos la cortesía de comunicarse de tal forma que él entienda y no se sienta aislado, desconectado. Sin tener en cuenta cuál es el mensaje que lleve la obra, por lo menos el lenguaje con que se expresa dicho mensaje debe ser comprensible para el oyente promedio, así como también debe traer a su memoria algo de la música que en algún momento pasado ya había escuchado. De otra forma, no la escuchará, porque no se creó el contacto necesario. Diciendo esto en términos figurados, el compositor debe extender una red para poder captar el interés del oyente.

La misma cita en inglés: For the composer, communication is a *sin qua non*. If there is no communication, there is no music. Knowing that the 'average' listener has not had a musical education, one must have the courtesy to address his listener in terms which will not alienate him. Regardless of what his message may be, the language for expressing it must be comprehensible, which is to say that it must remind the listener of music he has already heard, otherwise he will not listen, and there will be no contact. Displaying perfect manners, the composer spins a web to catch the listener...³¹.

³⁰ IBID

³¹ Herrmann, Irene. Op. Cit.,

Aunque Paul Bowles realizó estudios sobre técnica de composición, la complejidad de su obra radica en las libertades que se tomó. Sus obras se pueden definir como una mixtura entre elementos de la música académica y elementos puramente intuitivos. Como lo demuestra el artículo de Irene Herrmann:

Él nunca consiguió un conocimiento sólido en las reglas de la notación musical; por ejemplo, no sabía cómo adornar unas notas juntas o como usar adecuadamente los sostenidos o bemoles en pasajes enarmónicos y, como resultado de esto, sus manuscritos en algunas ocasiones se muestran con una sorprendente apariencia de analfabetismo musical.

La misma cita en inglés: He never even gained solid knowledge of music's notational rules—for instance, how notes should be beamed together and, more important, how to decide whether to use sharps or flats in enharmonic passages—and, as a result, his manuscripts ever after could sometimes present a surprising appearance of musical illiteracy...³².

Por otra parte, Paul Bowles elaboró sus piezas siguiendo procedimientos similares. Siempre necesitó de un teclado para componer su música como lo muestra la siguiente cita tomada de sus memorias:

³² IBID.

Katherine Hepburn me había dicho una noche en una fiesta en Nueva York que su hermano pequeño Richard me enviaría una obra de teatro que estaba terminando y que estuviera al tanto. Cuando llegué a Taxco, me esperaba en casa junto con una carta de Hepburn preguntándome si podría encargarme de la música de las canciones de texto. Intercambiamos unas cuantas cartas y acordamos los honorarios. Así que podía empezar. Eso suponía encontrar un piano, objeto tan escaso en Taxco como en Tánger. Puesto que el elemento básico de mi concepción musical era la armonía más que la melodía, no podía componer sin un instrumento de teclado. En mi teclado mental sólo puedo distinguir claramente cinco tonos; después vacilo...³³.

En sus inicios, esa dependencia del piano, le trajo algunos problemas para orquestar, como lo muestra la siguiente cita registrada en sus memorias, cuando Bowles estaba musicalizando la obra *Yankee Clipper*: *“En realidad, en mi ignorancia, cometí el gran error de utilizar un idioma pianístico que hacía prácticamente imposible la orquestación de la pieza; pero eso no lo descubrí hasta después. Siempre me sonó mucho mejor al piano que la versión orquestal”*³⁴.

Otro hábito a la hora de componer era escribir las piezas de principio a fin. La elaboración de pequeños fragmentos aislados como lo hacía su maestro Copland nunca fue seguido por él. La siguiente entrevista realizada por Phillip Ramey a Paul Bowles, da cuenta de ello:

R: ¿Usted compone secuencialmente, es decir, de principio a fin?

P: Siempre lo hago de esta manera.

R: Copland casi nunca trabajaba de esta forma. El componía pequeños pedazos de una obra que luego juntaba. Por lo tanto todo era más coherente.

P: Eso le daba resultado a Copland pero no a mí. La considero una forma sintética que sinceramente no puedo manejar.

La misma cita en inglés:

³³ BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. Op. Cit., p. 255

³⁴ IBID, p. 207.

R: Do you compose sequentially, from beginning to end?

P: Always.

R: Copland often did not work that way. He would compose bits and pieces of a movement and eventually fit them together so that everything was coherent.

P: That wouldn't work for me. That's a synthetic way I couldn't manage.³⁵

³⁵ RAMEY. Op. Cit.,

3. SEIS PRELUDIOS PARA PIANO

Los *Seis Preludios para piano* fueron compuestos entre los años 1934 a 1945. Una etapa en la que Bowles recorre parte de Europa y realiza sus primeras visitas a África. En su labor compositiva, como se mostró en la parte histórica, se destacó por la producción de obras incidentales, alternó a ello, trabajó en otros formatos como lo fue la música para piano.

3.1 PRIMER PRELUDIO

La pieza muestra tres indicaciones diferentes de carácter. Al principio, se encuentran *Tranquillo* negra igual 100, luego *meno mosso* negra igual 88 y hacia el final, *meno mosso morendo al fine* negra igual 66. Estas sugerencias, van alterando el tempo a través de un *rallentando* en el penúltimo compás. Se observa a su vez, el empleo de armonías estáticas acompañado de indicaciones de ritardando al final de cada una de las secciones, como se muestra en la Figura 1 (compases 11 a 13) y Figura 2 (compases 18 a 20):

Figura 1.



Figura 2.



La célula más pequeña está formada por cuatro figuras. Estas son las tres primeras corcheas en anacrusa que tienen como dirección el tiempo fuerte del primer compás. En este movimiento, se muestran claramente las tríadas de un acorde que constituyen como el motivo conductor de toda la pieza. En la siguiente ilustración (Figura 3, compas 1), se observa ese primer motivo (MT):

Figura 3.



Se llamará sección A a la música escrita entre los compases 1 y 12. Esta primera sección cuenta con dos pequeñas frases simétricas de cinco compases en su interior. La primera frases de A (1FA) se da entre los compases 1 y 6, la segunda frases de A (2FA) aparece entre los compases 7 y 12. Sus finales, muestran el reposo cadencial a partir del empleo de acordes paralelos. Al final de la sección,

se evidencia la superposición de los acordes de B bemol mayor y D bemol aumentado. Para el profesor y compositor Víctor Agudelo ³⁶, la falsa relación cromática en esos dos acordes es influencia del género *Blues*. Los inicios de cada frase se caracterizan por la utilización de la misma célula. La Figura 4 (compases 1 a 13) ilustra lo anteriormente nombrado:

Figura 4.

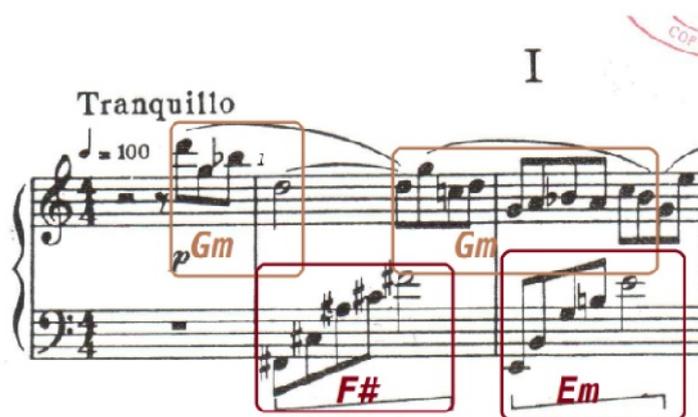
The image shows a page of musical notation for "SIX PRELUDES" by Paul Bowles. At the top left, there is a legend with four colored boxes: a blue box labeled "1FA", an orange box labeled "2FA", a red box labeled "MT", and a purple box labeled "AR". The title "SIX PRELUDES" is centered, with "by PAUL BOWLES" below it. To the right of the title is a red circular stamp that reads "2 Theodore Presser Co. Bryn Mawr, Pa. COPYRIGHT PROTECTED". Below the title is the Roman numeral "I". The first system of music is titled "Tranquillo" and has a tempo marking of "♩ = 100". It features a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 5, with dynamics "poco rit.", "mp", and "sub. p". The third system starts at measure 10, with dynamics "sub. p", "poco rit.", and "rit.". Three specific chord cells are highlighted with colored boxes: a red box at the beginning of the first system, an orange box at the beginning of the second system, and a purple box at the end of the third system. A blue line is drawn across the top of the first system, and an orange line is drawn across the top of the second system.

En la parte armónica, no se encuentra una relación directa entre las dos voces. Las armonías se dan de forma horizontal creando una especie de independencia pero generando disonancias en su estructura vertical. Se concluye, por lo tanto,

³⁶ Asesoría individual con Víctor Agudelo, Profesor de Composición de la Universidad Eafit. 13 de Septiembre de 2010

que el tipo de armonía es politonal, es decir, está construida a partir de una simultaneidad de varios tonos donde los elementos melódicos y de acompañamiento forman armonías independientes. El pulso armónico cambia durante cada compás, como lo ilustra la Figura 5 (compases 1 y 2):

Figura 5.



La segunda sección comienza con la exposición del primer motivo, con una variación en la altura. La línea melódica aparece esta vez con intervalos en forma ascendente, como lo muestra la Figura 6 (compás 13):

Figura 6.



Se llamará B, a la sección comprendida entre los compases 13 al 20, donde se perciben dos frases simétricas. La primera frases de B (1FB) se encuentra entre los compases 13 y 16, la segunda frase de B (2FB) aparece entre los compases

17 y 20. En la Figura 7 (compases 13 a 20), se muestra el desarrollo motivico (MT) y cada uno de estas frases:

Figura 7.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows measures 13-14, the second system shows measures 15-18, and the third system shows measures 19-20. A legend at the top left identifies three motifs: a blue square for '1FB', a red square for 'MT', and an orange square for '2FB'. The 'MT' motif is highlighted with a red box in measures 13, 15, and 17. The '1FB' motif is indicated by blue brackets above measures 13-14, 15-16, and 17-18. The '2FB' motif is indicated by an orange bracket below measures 15-18. Performance markings include 'meno mosso' in measure 13, 'mf poco rit.' in measure 17, and 'a tempo sub pp poco rit.' in measure 18. A 'Copyright' notice is located at the bottom center of the score.

Al igual que en la sección anterior, la armonía tiene las mismas características en cuanto a independencia; sin embargo, la actividad de la figuración en los tiempos 3 y 4 de la clave de fa, acompañada del cambio de disposición de los acordes, ratifican el comienzo de otra sección. También la utilización, una y otra vez, del motivo inicial durante la elaboración de cada frase, le da características de

desarrollo de la primera sección. La figura 8 (compases 13 a 18) muestra lo anteriormente nombrado:

Figura 8.

Motivo

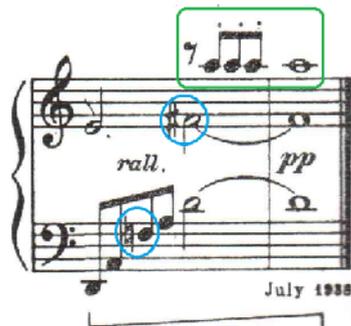
La coda está integrada por el motivo de la pieza en forma reiterada (MT). No se nombra como otra sección porque no desarrolla la célula. Esta parte conclusiva aparece entre los compases 21 y 24. En la Figura 9 (compases 21 a 24), se observa todo ello:

Figura 9.

La armonía, con igual características y disposición que en la primera sección en cuanto a pulso armónico y figuración, concluye sobre el último compás bajo una armonía con falsa relación cromática donde se pasa de un D menor a un D mayor,

evocando en las últimas cuatro figuras el motivo inicial a través del mismo ritmo sobre una sola nota, como lo muestra la Figura 10 (compases 23 y 24):

Figura 10.



Observaciones:

Los efectos de pedal sugeridos ayudan a crear una atmósfera confusa, ya que las armonías lineales se juntan, creando disonancias que refuerzan su sentido independiente. Los contrastes entre crescendos de dos tiempos seguidos de un súbito piano, crean efectos de color muy llamativos. Entre las dos secciones hay claras diferencias dinámicas; la sección B es un poco más dramática pues allí se emplea la dinámica más sonora de la pieza, un *mf*, sin dejar de lado el uso de secuencias rítmicas utilizadas en toda la obra. Las dos secciones diferenciadas hacen cadencia utilizando acordes en segunda inversión en movimiento paralelo en la voz superior.

3.2 SEGUNDO PRELUDIO

Fue compuesto en 1945. Fue el último dentro del orden cronológico pero aparece como el segundo de ellos, según el catálogo presentado por el compositor.

No se observa ningún motivo cíclico durante la pieza; sin embargo, se utilizan varias frases pequeñas de dos compases que integran una sola sección.

La línea melódica aparece sobre un bajo ostinato durante toda la pieza.

La sección comprendida entre los compases 2 y 14, se llamará A y la sección formada por los compases 15 a 25 se llamará A'.

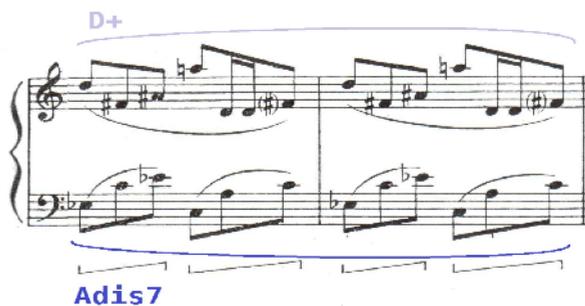
La primera frase está construida a partir de una escala cromática en la línea superior sobre un bajo en Mi bemol menor y muestra una armonía pantonal, como lo ilustra la Figura 11 (compases 2 a 4):

Figura 11.



La segunda frase está dada mediante la superposición de las armonías de Re aumentado en la línea de arriba sobre una armonía de La disminuido con séptima en el bajo, como se muestra en la Figura 12 (compases 5 y 6):

Figura 12.



La tercera frase está elaborada sobre una armonía de acordes con novena bemol. Se reconoce el contraste de esta frase por la indicación *mf* y por el cambio de registro en la melodía, siendo la más grave de todo el preludio, en cuanto a material melódico se refiere, como se muestra en la Figura 13 (compases 7 y 8):

Figura 13.

Figura 13 shows a musical score for piano accompaniment. The score is written in treble and bass clefs. The tempo is marked *mf*. The bass line features a series of chords: B7b9, A7b9, B7b9,5b, and A7b9. The chords are indicated by brackets below the notes.

Las frases cuarta y quinta tienen características similares ya que utilizan la misma relación interválica en su melodía por medio de acordes de novena y séptima, como lo muestra la Figura 14 (compases 9 a 12):

Figura 14.

Figura 14 shows a musical score for piano accompaniment. The score is written in treble and bass clefs. The tempo is marked *mp* for the first phrase and *mf* for the second phrase. The first phrase is labeled "Cuarta frase" and the second phrase is labeled "Quinta frase". The chords are indicated by brackets below the notes: B97M, B#dis7,9, B7, and G#m/F#m.

El puente que une las secciones A y A', utiliza un contraste dinámico en la pieza, por medio de un *forte* y una disposición de acentos que recupera la división de 3 más 3 dentro del compás de 6/8, como se observa en la siguiente figura:

Figura 15.

The image shows a musical score for two staves, measures 15 and 16. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is marked *f* *molto staccato e ritmico*. Above the first staff, blue annotations indicate rhythmic patterns: a bracket labeled '4' spans the first two notes of measure 15, followed by a '+' sign, a bracket labeled '2' spans the next two notes, another '+' sign, a bracket labeled '3' spans the first three notes of measure 16, another '+' sign, and a final bracket labeled '3' spans the last three notes. The bass staff contains accompaniment with dynamic markings *sf* and *f*.

Luego de esta exposición de frases, se da una repetición de toda la sección pero con algunas variaciones; la utilización de octavas y cuartas en la melodía principal y un cambio armónico en las frases cuatro y cinco, como se observa en la Figura 16 (compases 15 a 25) :

Figura 16.

The image displays a musical score for piano and voice. The top staff is for the voice, marked *come sopra*. The piano accompaniment is shown in two systems. The first system is marked *pp* and features the instruction **Melodía en octavas** in red. The second system is marked *mf* and includes the instruction **mp Ebm7** in red. The third system is marked *p dim.* and features the instruction **Melodía en cuartas** in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La sección conclusiva o coda, se encuentra entre los compases 26 y 29. A través del cambio de tempo *meno mosso* y de acordes superpuestos, como el de Mi bemol menor sobre Re mayor, la obra concluye como se muestra en la siguiente gráfica:

Figura 17.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a prelude. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is *meno mosso*. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section has a tempo marking of *meno mosso* and the second section has a tempo marking of *non stacc.*. There are four measures in total. The first measure has a chord of B-flat major (Bb) in the treble and a bass line starting with a quarter rest followed by a quarter note. The second measure has a chord of B-flat major (Bb) in the treble and a bass line starting with a quarter rest followed by a quarter note. The third measure has a chord of D major (D) in the treble and a bass line starting with a quarter rest followed by a quarter note. The fourth measure has a chord of C minor 7 major (Cm7M) in the treble and a bass line starting with a quarter rest followed by a quarter note. Chord symbols are written in blue: D, Cm7M, Ebm, and Db. The page number 194 is visible in the bottom right corner.

3.3 TERCER PRELUDIO

El tercer prelude fue terminado en Octubre de 1943. Con indicación *Stately*, que significa majestuosamente, se construye bajo la métrica de un $\frac{3}{4}$, donde se distingue, a lo largo de la obra, el apoyo hacia el primer tiempo a través de la preparación del tercer pulso.

La primera sección cuenta con dos motivos que se desarrollan durante la exposición de las frases. El primero se forma a partir de dos figuras de negra y blanca del tercero al primer tiempo, utilizando intervalos de tercera mayor, como lo muestra la Figura 18 (compas 1):

Figura 18.

The image shows a single staff of music with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation shows a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

La figuración utilizada en el acompañamiento en ese primer pulso, se convierte en el otro motivo ya que se hace presente durante la sección, integrando luego, parte de la melodía. Este motivo está formado a partir de tres figuras: una corchea con

doble puntillo, fusa y una blanca, lleva la tensión sobre el primer tiempo y el reposo sobre el segundo, como lo muestra la gráfica:

Figura 19.



En la pieza, se observan dos secciones contrastantes. La primera, utiliza los dos motivos anteriormente nombrados. Aparece entre los compases 1 y 9. La armonía de esta primera parte gira en torno a si menor como lo muestran sus inicios y terminaciones de frases; a diferencia de los primeros preludios, la armonía de esta pieza es mucho más vertical. Particularmente, algunos de los segundos tiempos durante la sección forman un acorde disminuido. En la Figura 20 (compases 1 a 9), se puede observar la estructura armónica de todo el fragmento:

Figura 20.

Stately
= 76
p

Eb7 *Cm*

Bm G#dis7 E C#m C Ab7 Fm7 F#

Bm Bm G#dis7 C#m A#dis7 Bm

mf cresc.

La segunda sección se distingue por el ritmo paralelo entre las dos voces; está comprendida entre los compases 9 y 19. La armonía entre las voces es vertical, con un pulso armónico que cambia cada compás, como lo muestra la Figura 21 (compases 10 a 19):

Figura 21.

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 10 to 15, and the second system covers measures 16 to 19. The music is in 4/4 time and features a parallel rhythmic pattern between the two vocal lines. The harmony is vertical, with a chord change every measure. The chords are labeled in blue: Cm, Bm, D#dis7b9, Ebm, Dm, Bm in the first system; and D, Em7, Bm, C#m in the second system. A blue circle highlights the Bm chord in measure 10, and a blue bracket highlights the C#m chord in measure 19. Dynamics include *f* and *p*.

Al final de la sección central, se muestra un punto de elisión donde se concluye B y a la vez empieza la reexposición de A; la única diferencia con la primera sección sería el uso de una nota tenida sobre la voz superior, como lo indica la Figura 22 (compases 19 y 20):

Figura 22.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The first part is labeled 'ELISIÓN' with an orange box above it. The second part is labeled 'REEXPOSICIÓN A' with a black box above it. A vertical orange line marks the transition between the two sections. The music features various chords and melodic lines. A dynamic marking 'p' is visible in the first staff of the second section.

3.4 CUARTO PRELUDIO

Este preludio fue compuesto en Junio de 1934. Está estructurado a partir de pequeñas frases independientes que le dan una forma libre por secciones. Estas frases son elaboradas sobre un bajo ostinato que cambia para cada una de las líneas.

La primera frase está formada a partir de una sucesión de terceras menores sobre un bajo ostinato. Las armonías resultantes aparecen señaladas en la Figura 23 (compases 1 y 2):

Figura 23.

The image shows the first two measures of a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/8 time. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 184. The first measure is marked 'legato' and the second measure is marked 'staccato'. The dynamics are marked 'mp' and 'strict tempo'. The score includes various chords and melodic lines. Below the score, the following chords are listed: Cm7b9, Bbdis, D7b9, Eb+7, Eb7, Bb7b9, Ddis7.

La segunda frase aparece después de dos episodios transitivos o puentes. Allí la melodía surge sobre un bajo ostinato donde se altera la armonía en cada compás. Los primeros dos compases muestran características pantonales; los dos restantes retoman la armonía vertical de la primera frase, como se señala en la Figura 24 (compases 7 a 10):

Figura 24.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bajo). The piano staff has a dynamic marking of *sub. p* and a slur over the first two measures. The bass staff has a dynamic marking of *legato* and a slur over the first two measures. The score is divided into four measures. Above the first two measures, the chord E_b is indicated. Above the last two measures, the chord B_b is indicated. Below the bass staff, the following chords are indicated: G_b (under the first measure), D_b7 (under the second measure), $G_b m$ (under the third measure), and D_b7 and B_b7b9 (under the fourth measure). There are blue circles around the piano staff in the first two measures and around the bass staff in the second and third measures. A blue arrow points from the G_b chord label to the first measure of the bass staff.

La tercera frase aparece entre los compases 14 y 17. La melodía se mueve en una especie de $C\#m$, mientras que el acompañamiento en acordes de la mano izquierda sugiere otros tonos, dando al trozo un carácter politonal. Se conserva la figura de bajo ostinato que sólo cambia con cada una de las frases. El pulso armónico en el bajo cambia con la barra de compás. En la Figura 25 (compases 14 a 17), se muestran todas las características anteriormente nombradas:

Figura 25.

The musical score for Figure 25 is written for piano in 4/8 time. The key signature is one sharp (F#). The piece is marked *leggiero e p*. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords. A horizontal line above the treble staff is labeled "Falsa relación cromática" and spans the first three measures. The first measure is marked with a C#m chord. The second measure is marked with an Em chord. The third measure is marked with a D#m chord. The fourth measure is marked with a D+/D chord. The final measure of the fourth phrase is circled in blue, and a blue oval highlights a specific chromatic relationship in the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

La cuarta frase utiliza dos semifrases iguales pero con una ligera variación rítmica. Se conservan el ostinato y el carácter pantonal; en la Figura 26 (compases 20 a 23), se pueden observar esos elementos:

Figura 26.

The musical score for Figure 26 is written for piano in 4/8 time. The key signature is one sharp (F#). The piece is marked *p* and *pp*. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords. The piece is divided into two phrases, each consisting of four measures. The first phrase is marked with a *p* dynamic and the second phrase is marked with a *pp* dynamic. The first measure of the first phrase is marked with a G#m chord. The second measure is marked with a Gm chord. The third measure is marked with a F#m chord. The fourth measure is marked with a Fm chord. The first measure of the second phrase is marked with a G#m chord. The second measure is marked with a Gm chord. The third measure is marked with a F#m chord. The fourth measure is marked with a Fm chord. The piece concludes with a double bar line.

Al final, hay una re-exposición de la primera frase en forma literal y una pequeña coda que concluye sobre un acorde con oncená, como lo muestra la Figura 27 (compases 28 a 36):

Figura 27.

Reexposición Tema 1

come sopra
a tempo mp

Coda con material de primer puente

cresc. 5/16 4/8 mf poco rit. pp

B11

June 1934

Los puentes empleados para pasar de una frase a otra son muy rítmicos y utilizan acordes pluscuamtriádicos con novenas y oncenas, como lo muestra la figura 28 (compases 18 y 19):

Figura 28.



Este preludio es el más rítmico de los seis por el empleo de polirítmias y cambios en la disposición de los acentos, como se aprecia en la Figura 29 (compases 17 a 23):

Figura 29.



3.5 QUINTO PRELUDIO

Este preludio fue terminado en Enero de 1938. Cuenta con dos secciones contrastantes en dinámica e incluso en registro y una coda que desarrolla la cadencia de la primera sección.

Las melodías de cada sección están construidas sobre un bajo ostinato y conserva el carácter pantonal en cada una de ellas.

Se llamará primera sección a la música construida entre los compases 1 y 8. En ella, se observan dos frases simétricas de cuatro compases; el pulso armónico, en ambas voces, cambia cada dos compases. En la figura 30 (compases 1 a 8), se muestran cada una de esas características

Figura 30.

The image displays the musical score for the first section of the Fifth Prelude, spanning measures 1 to 8. It is written in 4/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line.

System 1 (Measures 1-4):
- **Tempo/Markings:** Allegro 1FA, $\text{♩} = 168$, *non legato*.
- **Harmony:** **Bbm7** (measures 1-2), **Eb** (measures 3-4).
- **Basso Ostinato:** *pp* **Bdis7** (measures 1-2), **Abm7** (measures 3-4).

System 2 (Measures 5-8):
- **Tempo/Markings:** 2FA, *8va*.
- **Harmony:** **Cm** (measures 5-6), **Adis7** (measures 7-8).
- **Basso Ostinato:** **Abm7** (measures 5-6), **Gdis7** (measures 7-8).

System 3 (Measures 9-12):
- **Tempo/Markings:** *poco rit.* (measures 9-10), *molto rit.* (measures 11-12).
- **Harmony:** **Ebm** (measures 9-10), **Gm7** (measures 11-12).
- **Basso Ostinato:** **Edis7** (measures 9-10), **Cdis7** (measures 11-12).

Se llamará sección B a la música escrita entre los compases 9 y 18. Cuenta con un cambio dinámico de *mf a ff*. El primer compás de la sección expone su material temático sobre un claro Eb7; sin embargo, los siguientes compases retoman la armonía pantonal de la primera sección. La primera frase se encuentra entre los compases 9 y 14, y tiene como característica el desarrollo del primer motivo de A. El puente que une la sección con la parte A, se estructura sobre un compás de 7/8; la Figura 31 (compases 9 a 18), muestra lo anteriormente nombrado:

Figura 31.

MOTIVO DE A

Después de este trozo, aparece la primera sección, pero se utiliza sólo la segunda frase de A con una repetición escrita, como lo muestra la Figura 32 (compases 19 a 22):

Figura 32.

Sobre los compases 23 a 26, se forma una coda donde se reitera uno de los motivos de la sección inicial. Como en toda la obra, cada vez que se utiliza un diferente material temático, el bajo cambia su disposición pero permanece constante durante cada exposición. En la Figura 33 (compases 23 a 26), se muestran todos estos elementos:

Figura 33.

MOTIVO CADENCIAL DE A

Ebm
Gm7
Bm*
Ebm7
Adis
Abm
Ab9

3.6 SEXTO PRELUDIO

El sexto preludio fue terminado en Noviembre de 1944. Es el único de los seis que no tiene sugerencia de carácter en su inicio; solamente se observa la indicación $\text{♩} = 54$, y se convierte así en el más lento de los *Seis preludios para piano*.

Cuenta con dos secciones grandes y una coda. Dentro de las secciones, se observa una simetría entre las frases

La primera sección aparece entre los compases 1 y 8. En ella, se observan dos frases simétricas de cuatro compases. La melodía se construye por medio de un bajo ostinato que reitera un intervalo de séptima y una resolución descendente por grado conjunto. Esta figura se mueve en escala por grado conjunto; la Figura 34 (compases 1 a 8) muestra esos elementos:

Figura 34.

INTERVALLO SÉPTIMA

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked *mf* and includes annotations "1FA" and "2FA". The second system is marked *cresc.*. Green circles highlight specific notes in the bass line, and a red circle highlights a chord in the second measure of the first system.

Después de estas frases, aparece una sección transitiva que conduce hacia la sección central. En ella, se emplean acordes abiertos de séptima, novena y oncena, como se observa en la Figura 35 (compases 9 a 14):

Figura 35.

ACORDES CON SEPTIMA O NOVENA

ACORDE CON ONCENA

sub. *p*

poco rit. *mf*

lean on uppermost notes

p

pp

ppp

La segunda sección empieza en la anacrusa del compás 15 y va hasta el compás 30. La integran dos frases simétricas; la melodía sobresale sobre la figura de un bajo ostinato; el motivo de los temas es derivado de la primera frase de la sección inicial. A diferencia de A, la sección intermedia utiliza un puente para unir las dos frases. La Figura 36 (compases 15 a 30), muestra esas características:

Figura 36.

SECCIÓN B
1FB

DERIVADO TEMA INICIAL DE A
PUENTE ENTRE LAS DOS FRASES

2FB

La forma de encadenar la sección B con la coda, es por medio de un puente ya utilizado para unir las dos primeras secciones. Este material está integrado por una sucesión de acordes con séptima y novena, dispuestos en forma paralela bajo la indicación de tempo *meno mosso*. La diferencia con el primer puente es la

indicación *lean on lowermost note*, ya que la primera es el efecto contrario, es decir *on uppermost note*. La Figura 37 (compases 31 y 32), muestra ese material:

Figura 37.



La coda se forma entre los compases 33 y 40. En ella, se hace una evocación del tema inicial, resolviendo en el mismo acorde donde se muestra una falsa relación cromática entre el mi natural y el mi bemol, como lo muestra la Figura 38 (compases 33 a 40):

Figura 38.

FALSA RELACIÓN CROMÁTICA

EVOCACIÓN PRIMER TEMA

4. CATÁLOGO DE SU OBRA MUSICAL

4.1 OBRAS PARA ORQUESTA

Suite for Small Orchestra (1932-33)

Mediodía, Suite de Danzas Mexicanas para Pequeña Orquesta (1937)

Concierto for Two Pianos, Winds and Percussion (1946-47). Versión para Dos Pianos y Orquesta (1947-49)

4.2 MÚSICA DE CÁMARA

Preludio and Dance (1947)

Sonata for Oboe y Clarinet (1931)

Sonata for Flute and Piano (1932)

Par le Détroit (1933)

Sonata for Violín and Piano (1934)

Trío for Violín, Cello y Piano (1936-no se tiene registro exacto)

Romantic Suite for Trompet, Clarinet, Piano y Percussion (1938)

4.3 PIANO

Aria, Chorale and Rondo (1930)

Tamanar o "Sixto years in Limbo: The Rediscovery of Tamanar"

Four Miniatures; Prelude pour Bernard Suares (1932), Two Portraits (1935), Reverie (1932), Sarbande (1943)

Sonatina (1932-33)

La Femme de Dakar (1933)

Guayanilla (1933)

Café Sin Nombre (1933)

Sonata Fragmentaria (1933)

Prelude: Theseus and Maldoror (1933)

8 Impasse de Tombouctou (1934)

Constance Askew in the Garden (1935)

Portrait of Five (1935): "Virgil Thomson (smiling)", "Aaron Copland (remembering the world)", Roger Sessions (looking carefully and honest), George Antheil (in a hurry to go) and Israel Citkowitz (practicing being pleasant)

Huapango N°1 (1937)

Huapango N°2 (El Sol) (1937)

Seis Preludes for Piano (1938; 1945; 1943; 1934; 1936; 1944)

Folk Preludes (1939)

Carretera de Estrepona (1939)

El Indio (1941) de Pastorela (Ver el Ballet)

Dance (1941) de El Viento Permanece (Ver Opera y Opereta)

La Cuelga (1943)

El Bejuco (1943)

Sayula (1946)

Apoteosis (1946) (Ver Ballet)

Tierra Mojada (Iquitos) (1947)

Orosí (1948)

4.4 DOS PIANOS

Nocturne (1935)

Fantasía (1935)

Small Suite (1939)

Sonata for Two Pianos (1947)

Night Waltz (1949)

Cross Country (1976)

4.5 CORAL

Lullaby (1939)

Tornado Blues (1945)

4.6 ENSAMBLE VOCAL

Scènes d'Anabase for Tenor Piano y Oboe (1932)

Cantata for Soprano, Four Male Voices and Harmonium (1933)

Three Pastoral Songs for Voice and String Ensemble (1944) (también hay una versión para Piano hecha por el autor)

A Picnic Cantata, for four female voices, two pianos and percussion (1953)

4.7 CANCIONES

Select Songs (1938) (out of print)

"A little Closer, Please" (1939) from My Hearts in the Highlands

"On a quiet Conscience" (1947)

"David" (1935 – 36)

"Letter to Freddy" for Voice and Piano (1947)

"In the Woods" (1945)

"Three" (1947)

Blue Mountains Ballads (1946)

"Farther from the Heart" (1946)

"Sleeping Song" (1946)

"Once a Lady was here" (1946)

"Cuatro Canciones" (1944)

"Nighth without Sleep" (1943)

"Song for my Sister" (1943)

"April Fool Baby" (1944)

"This Place of Fire"

"Voici la Feuille"

"Six Chansons" (1930-32)

"Three Pastoral Songs" (1944)

"Green Songs" (1935)

"They Cannot Stop Death" (1944)

"Three Songs from the Sierras" (1944)

"The Hearts Grows Old"

"Her Head on the Pillow"

"Gothic Suite" (1960)

"My Sister's Hand in Mine" (1945)

"Secret Words"(1944). Título original: "I Heard the Sea"

4.8 ÓPERA Y OPERETTA

Denmark Vesey (1937 – 38)

The Wind Remains, Zarzuela (1941 – 1942)

Yerma (1958)

4.9 BALLET

Yankee Clipper (1938)

Johnny Applesseed (1940)

Pastorela (1941)

Colloque Sentimental (1944)

Apotheosis: a dance for Welland Lathrop (1946)

5. CONCLUSIONES

- La vida de Paul Bowles estuvo llena de contrastes, por un lado se dedicó a recorrer el mundo experimentando una vida de nómada rodeado de personalidades celebres en el campo de las artes. Por otro lado, rechazó la academia y la rigidez de las normas desempeñando múltiples oficios donde se destacó en la música y en la literatura.
- En su obra musical, a diferencia de su producción literaria, mostró una tendencia hacia las pequeñas formas; inclusive sus óperas y conciertos, son una suma de piezas breves. En su literatura, por el contrario, predominó la escritura de grandes formas entre las que se destacó la novela.
- Concretamente en los *Seis Preludios para piano*, se observó una tendencia a utilizar las formas clásicas, como son la forma binaria y la forma ternaria. Sin embargo, en los preludios II y VI, empleó una forma libre a través del encadenamiento de frases breves.
- En cada una de las piezas de los *Seis Preludios para piano*, se utilizan frases simétricas sobre la figura de un bajo ostinato. Es decir, cada uno de los materiales temáticos existentes siguen una proporción en el número de compases utilizados, todos estos elementos surgen sobre la figura de un bajo estricto, en cuanto al patrón rítmico dado.
- La influencia del estilo jazz se evidencia por el empleo de acordes pluscuamtriádicos de novena y oncenaria, de apoyaturas de tres o más notas en grado conjunto y a partir del uso de falsas relaciones cromáticas.
- Aunque hay momentos tonales en los preludios, la armonía recurrente es de carácter pantonal; es decir, hay una superposición de acordes con armonías independientes entre sí.

- En cada una de las piezas, excepto en la III, se utiliza material conclusivo o coda, que desarrolla elementos temáticos de la primera sección. En cada una de ellas, se altera el tempo en los compases finales.
- Aunque Paul Bowles nunca dejó de componer, como lo sustenta la investigación histórica realizada, prefirió dedicarse a la escritura como su principal fuente de ingresos a partir de la publicación de su primera novela *El cielo protector* en 1949.
- Después de la adaptación al cine de su novela *El cielo protector* en 1991 por Bernardo Bertolucci, surgió un interés en los medios norteamericanos por redescubrir la obra de Bowles. A raíz de esto, su música se volvió a grabar por compañías como *Cedille Records* y *Koch International Classics*, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

BOWLES, Paul. Días y Viajes. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993

BOWLES, Paul. El cielo protector. México D.F.: Alfaguara S.A, 1992

BOWLES, Paul. Memorias de un nómada. México: Ediciones Grijalbo S.A de C.V, 1990

BOWLES, Paul. Muy lejos de casa. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1992

BOWLES, Paul. Por encima del mundo. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A, 2007

HERRMANN, Irene y MANGAN Timothy, editors, Paul Bowles on Music. Berkeley: University of California Press, September 2003

PULSIFER, Gary. Paul Bowles visto por sus amigos. México D.F.: Alfaguara S.A, 1993

SPENCER, Virginia. Paul Bowles: a life. New York: Scribner, 2004

Artículos

ARMAS, Marcelo J.J. El viajero sin retorno. Prólogo Cuentos escogidos de Paul Bowles. México: Alfaguara S.A, 1995: 9-22

CRUZ, Juan. Paul Bowles: Escritor y Compositor, "La soledad es preferible a todo". En: El País, Madrid (19 noviembre 1999); N° 1295

DILLON, Millicent. You are not I, A Portrait of Paul Bowles. London, England: University of California Press Ltd. 1998

GLANVILLE-HICKS, Peggy. Paul Bowles: American Composer, En: Oxford University Press, Music and Letters, Oxford (Abril 1945); Volumen XXVI, Numero 2: p. 88-96

HALPERN, Daniel, An Interview with Paul Bowles [1970], En: The Ecco Press, Too Far Home: Selected Writings of Paul Bowles, New Jersey (1992); p. 523-538.

MILLER, Jeffrey. Paul Bowles: A descriptive Bibliography. Santa Barbara, California: Black Sparrow Press, 1986

PATTESON, Richard. The External World of Paul Bowles, Perspectives on Contemporary Literature: Rage and Order. Lexington: University Press of Kentucky, 1984. p 16-22

RAMEY, Phillip, You Didn't Want Even to Meet Prokofiev?, Paul Bowles: Music (New York: Eos Music, 1995): 9-28, a 1995 interview with Paul Bowles on his and others' music.)

ROREM, Ned: Come back Paul Bowles: New Republic, 22 de Abril, 1972: 22

SANZ DE SOTO, Emilio. Bowles... y España. En: El País , Madrid (19 noviembre 1999); No. 1295

SAWYER-LAUCANNO, Christophe. An Invisible Spectator: A Biography of Paul Bowles. New York: Weidenfeld & Nicolson, 1989

SHARPE, Matthew. La Falla de Paul Bowles. En: El Malpensante (Oct. 31, 2002); No 041, p. 58-60

SPIPKER, John. Paul Bowles entrevistado: Revista Universidad de Antioquia (Medellín) No 0265, Jul.-Sep. 2001 p.14-18

Páginas Web

CRUZ, Juan. El gesto. En: El País Digital [en línea]. <<http://www.carm.es/brmu/literatura/especiales/bowles/a4.htm>> (Consulta: 4 mayo, 2010)

DE VILLENA, Luis Antonio. Obituarios. Paul Bowles: El existencialista exótico. En: El Mundo [en línea]. <<http://www.elmundo.es/opinion/19/11/99.htm>>. (Consulta: 5 octubre, 2010)

HARO TECGLÉN, Eduardo. El Cielo sobre Paul Bowles. En: El País Digital [en línea]. <<http://www.carm.es/brmu/literatura/especiales/bowles/a2.htm>>. (Consulta 6 julio, 2010)

HERRMANN, Irene. The Authorized Paul Bowles Web Site. En: Paul Bowles, Composer [en línea]. 2002. < <http://www.paulbowles.org/composer.html>> (Consulta: 22 agosto, 2010)

PROBS, Barbara. Un escritor precoz y una figura mítica. En: El País Digital [en línea]. <<http://www.carm.es/brmu/literatura/especiales/bowles/a5.htm>> (Consulta: 27 agosto, 2010)

ROSENZVAIG, Marcos. Tanger Express. En: Entrevista Exclusiva en Tanger al Escritor Paul Bowles [en línea]. <<http://www.tangerexpress.com/15entrevistasb.asp?Registro=13>> (Consulta: 16 septiembre, 2010)

Partituras

BOWLES, Paul. Six Preludes for Piano. Mercury Music Corporation, New York.

BOWLES, Paul. Sonata for Two Pianos. G.Schirmer, Inc. Milwaukee, 1998

Recursos Audio Visuales

BERTOLUCCI, Bernardo. The Sheltering sky. Warner Bros, 1990.

BOWLES, Paul. Black Star at the Point of Darkness. Music Stories Recordings, 1993