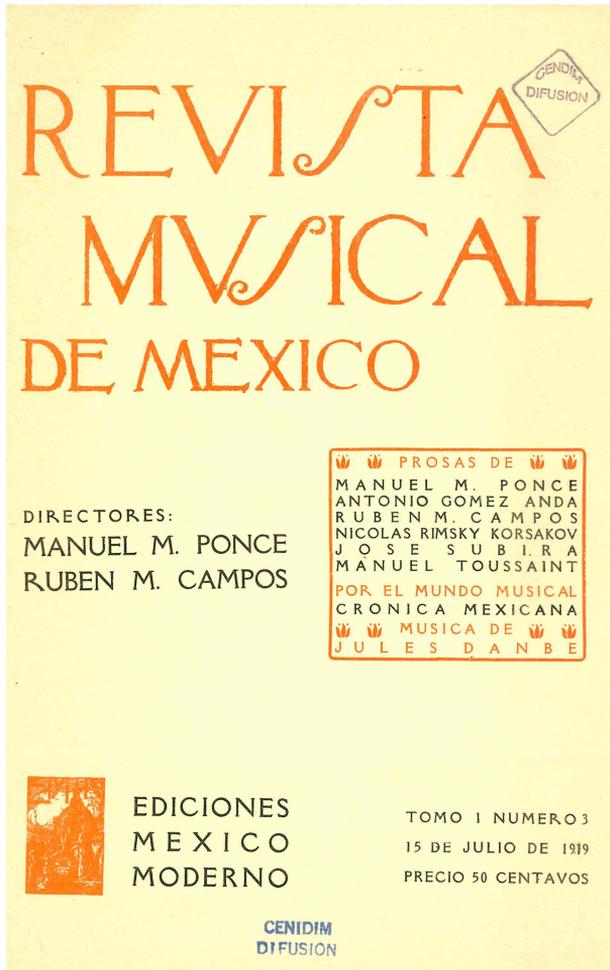


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Revista Musical de México, tomo I, número 3, reproducción facsimilar [julio 1919],  
México: Ediciones México Moderno, Conaculta, INBA, Cenidim, 1991.

# REVISTA MUSICAL DE MEXICO



DIRECTORES:

MANUEL M. PONCE  
RUBEN M. CAMPOS

PROSAS DE  
MANUEL M. PONCE  
ANTONIO GOMEZ ANDA  
RUBEN M. CAMPOS  
NICOLAS RIMSKY KORSAKOV  
JOSE SUBIRA  
MANUEL TOUSSAINT  
POR EL MUNDO MUSICAL  
CRONICA MEXICANA  
MUSICA DE  
JULES DANBE



EDICIONES  
MEXICO  
MODERNO

TOMO 1 NUMERO 3  
15 DE JULIO DE 1919  
PRECIO 50 CENTAVOS

CENIDIM  
DIFUSION

# REVISTA MUSICAL DE MEXICO

EDICIONES MEXICO MODERNO

OFICINAS: JESUS CARRANZA, 3 APARTADO 45-27

TELEFONOS: ERICSSON 56-10; MEXICANA 65-32 ROJO

PUBLICACION MENSUAL

SUSCRIPCION POR 6 MESES \$3.25

Registrado como artículo de 2a. clase en la Administración de Correos de México, D. F.

el 2 de Junio de 1919

DIRECTORIO

EDITORIAL MEXICO MODERNO, S. A.

Presidente Enrique González Martínez. Director-Gerente Agustín Loera y Chávez

REVISTA MUSICAL DE MEXICO

DIRECTORES:

Manuel M. Ponce.

Rubén M. Campos.

COLABORADORES:

Pantaleón Arzós.  
Horacio Avila.  
Mariano Brull.  
Gustavo E. Campa.  
Antonio Caso.  
Luis Castillo Ledón.  
Antonio Castro Leal.  
Alfonso Cravioto.  
Carlos Chávez Ramírez.  
Carlos Díaz Duffoo, jr.  
Eduardo Gariel.  
Antonio Gómez Anda.  
Enrique González Martínez.  
Carlos González Peña.

Alba Herrera y Ogazón.  
Pedro Henríquez Ureña.  
Julio Jiménez Rueda.  
Carlos J. Meneses.  
Pedro Luis Ogazón.  
Salvador Ordóñez.  
Alfonso Pruneda.  
José Rocabruna.  
Eduardo Sánchez de Fuentes.  
Manuel Toussaint.  
Luis G. Urbina.  
Jesús Urueta.  
José Vasconcelos.  
Daniel Zambrano.

## DIRECTORIO MUSICAL DE MEXICO



HORACIO AVILA  
Prof. de Violoncello  
Clases par. y en Academia:  
8a. del Naranjo 223. Dep. 8.



MANUEL BARAJAS  
Academia de Piano "Chopin".  
Avenida Madero, 30.



SRA. PILAR G. ROCHE  
Profesora de Canto  
Arista, No. 9



ACADEMIA DE MUSICA  
Prof. Francisco Nava  
6a. N. Méx. 118. Mex. 7673 Rojo



JOSE ROCABRUNA  
Profesor de Violín  
Priv. Mascota 17. Tel. Eric. 7896



PROF. JOSE F. VELAZQUEZ  
Academia de Piano.  
Tel. Eric. 47-86.  
Mex. 11-88 Negro.



ARTURO AGUIRRE  
Profesor de Violín  
5a. Av. Juárez, 1. Popotla, D.F.



ACADEMIA DE CANTO  
PARA SEÑORITAS  
Profesora Felicitas Zozaya  
Mina, 35 Monterrey, N. L.

CARLOS CHAVEZ RAMIREZ  
(Del Estudio de Pedro L. Ogazón)  
8a. Chihuahua, 192.

SRITA. MARIA INES GONZALEZ  
Del estudio Ogazón.

ANTONIO GOMEZ ANDA  
Profesor de Piano  
Privada Naranjo, 7.

SRITA. ASUNCION PARRA  
Profesora de Piano  
3a. del 5 de Febrero, 27

MANUEL M. PONCE  
Profesor de Piano  
Avenida Juárez, 46 (altos).

ACADEMIA BEETHOVEN  
Daniel Zambrano y Antonio Ortiz  
Dr. Mier 94 (altos). Monterrey, N. L.

ACADEMIA DE MUSICA  
José Rolón  
Guadalajara, Jal.

MARIA DE LOS DOLORES VAZQUEZ  
Profesora de Piano  
Prospectos—Wagner y Levien  
1ª Capuchinas, 21

ESTUDIO PARTICULAR DE PIANO  
Pedro Luis Ogazón  
San Angel, D. F.

PEDRO VALDES FRAGA  
Profesor de Violín  
6a. calle de Zarco Núm. 100

ROSA FILATTI  
Profesora de Piano  
Discípula de Pedro Luis Ogazón  
1a. Puente de Alvarado Núm. 20

REPERTORIOS:

CASA ALEMANA DE MUSICA  
Esq. San Juan de Letrán y Nuevo México  
Apartado 2563.

DE LA PEÑA GIL HERMANOS  
Avenida Juárez. 46. Apartado 1014.  
Teléfonos:  
Ericsson 21-74. Mexicana 18-74 Neri.

ENRIQUE MUNGUIA  
Av. Francisco I. Madero No. 30.

FANGHANEL Y KUNTZE  
Iturbide 22 y 26 Apartado 1794

OTTO Y ARZOS  
5 de Mayo, 57 y 61. Apartado 14.

A. WAGNER Y LEVIEN  
1ª Capuchinas, 21.

Primera inserción en este Directorio \$2.00; las subsecuentes \$1.00. Apartado 45-27. Tels. Eric. 56-10. Mex. 65-32 Rojo.

Para **PIANOS** 

**CASA ALEMANA DE MÚSICA, S. A.**



Gran surtido de Pianos de todas Clases,  
Pianos Automáticos y Eléctricos.

**REPERTORIO DE MUSICA**  
**Fonógrafos e Instrumentos Musicales.**

Esquina San Juan de Letrán y Nuevo México.

México, D. F. Apartado 2563.

Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos y Organos de

**OTTO Y ARZOZ**

La Casa Mejor Surtida de la República y la que Vende Más Barato.

MÉTODOS de Pianos. Música de Salón. Accesorios para todos los instrumentos. Cuerdas de todas clases. Papel pautado. Últimas novedades musicales, Couplets, Fox-Trots y One-Steps.

ESPECIALIDAD en Música Religiosa. Zarzuelas y libretos. Sección especial de Fonógrafos y Discos. Fonogramas Edison y Máquinas para aprender inglés.

ULTIMOS Discos de los grandes Artistas Titta Ruffo, Constantino, etc., etc. Últimas creaciones de Consuelo Mayendía.

**OTTO Y ARZOZ**

Avenida 5 de Mayo, 57 y 61.

Apartado Número 14

 PROXIMAMENTE 

**LOS MEJORES POEMAS DE  
AMADO NERVO**

Prólogo de  
Enrique González Martínez

Unica Selección  
Autorizada por el Poeta

Aparecerá en

**CULTURA**

OBRAS DE VENTA EN LA  
LIBRERIA Y PAPELERIA

# CVLTVRA

1a. Jesús Carranza, 3.

Teléfonos: Ericsson 56-10      Mexicana 65-32 Rojo

Apartado Postal 4527.

MEXICO. D. F.

BÉLGICA EN LA PAZ, por Francisco Orozco Muñoz. (La Escuela.—La Ciudad y el Amor.—El año en Lovaina.) Con una carta de Mauricio Maeterlinck y prólogo de Antonio Caso.—\$3.00 tomo con dibujos de Alfaro Siqueiroz, encuadernado en tela oriental.

MONOGRAFÍAS MEXICANAS DE ARTE. 2 RESIDENCIAS COLONIALES DE LA CIUDAD DE MEXICO. Prólogo del Marqués de S. Francisco. \$1.50

EL DESENCANTO DE DULCINEA, por Efrén Rebolledo. Nueva Edición. 50 centavos ejemplar.

ANÁHUAC. Poema épico por Manuel A. Chávez. 3 cantos \$1.50. Cada canto 60 centavos.

LOS SONETOS HERÁLDICOS, de Rodrigo Gamio. \$1.50 volumen.

EL PÁJARO AZUL, de Maeterlinck, bellísima edición de lujo en tela oriental. 1 volumen \$1.50.

DE CARA AL MAR, ODAS CAMPESTRES Y OTROS POEMAS de Carlos Barrera, \$1.50 volumen.

SÍ, DE RUDYARD KIPLING, versión de Efrén Rebolledo. 15 centavos ejemplar.

5 UNICAS COLECCIONES COMPLETAS DE CVLTVRA. 56 volúmenes \$50.00.

COMO EN LA VIDA, de Jiménez Rueda. \$1.75 ejemplar.

INVASIÓN Y CONQUISTA DE LA BÉLGICA MÁRTIR, por Francisco Orozco Muñoz. Un volumen \$2.00

# REVISTA MUSICAL

DE MEXICO

TOMO I      15 DE JULIO DE 1919      NUMERO 3

## EL PROBLEMA DE LOS COMPOSITORES

Por Manuel M. Ponce

Cargado de dolores y miserias pasa el compositor de música a través de crónicas y leyendas. Se ha admitido, como un hecho fatal e irremediable, que el compositor debe ser un famélico toda su vida. Verdi y Rossini—se dice—y algunos modernos compositores de ópera, son excepciones que confirman la regla; y aun esos dos maestros afortunados, lucharon con la pobreza al principio de su carrera.

El compositor, a pesar de ejercer una profesión, no puede vivir de ella; esto nos permite pensar que la composición musical es la profesión menos productiva y, frecuentemente, la más laboriosa. Wagner trabajó catorce años en su "Parsifal"; Beethoven meditó largo tiempo su "Novena Sinfonía"; Debussy consagró varios lustros a su "Peleas"... ¿Y los resultados pecuniarios? Nulos o poco menos.

Bien, diréis; pero ¿y la gloria? Ah, la gloria... casi siempre póstuma!

En 1818, Beethoven escribía a un amigo: "me veo casi reducido a la mendicidad y, sin embargo, tengo que fingir que no carezco de lo necesario". Si el compositor no sintiera la necesidad de escribir lo que lleva en su corazón, si una fuerza irresistible y misteriosa no lo arrastrase a crear música, seguramente encaminaría sus actividades a otros trabajos de resultados más prácticos.

En los Estados Unidos se piensa ya en asegurar la existencia de los compositores norteamericanos. Las Sociedades y Clubs musicales aportarán doscientos mil dólares anualmente para pensionar a los más distinguidos compositores, a juicio de un comité formado por prominentes personalidades del mundo musical neoyorquino. Se proyecta que dichos compositores reciban de seis a nueve mil dólares por año, cantidad que los pondrá al abrigo de las preocupaciones inherentes a la "lucha por la vida".

La idea es, indudablemente, loable y trascendental.

Un músico que tiene asegurada la existencia, puede dedicar todo su tiempo a meditar y escribir sus partituras en completa tranquilidad espiritual, rodeado de cierto *confort* y alejado del rudo combate de los negocios y de las pasiones. Podrá contemplar la borrasca desde segura playa.

Pero esa misma placidez de su existencia, ese alejamiento del escenario

de la vida donde se agitan los más encontrados sentimientos ¿no influirá en su producción? ¿No se reflejará en sus creaciones la monotonía de una vida sin choques, sin angustias, sin contrastes, de una vida gris de buen burgués? Beethoven sin su sordera, sin su pobreza, sin sus alegrías y desengaños, sin su vida atormentada, en fin, ¿habría escrito las páginas sollozantes de la "Appassionata", el estupendo *Scherzo* de la Sinfonía con coros o el divino Andante de la 5a. Sinfonía? Wagner, con sus nueve mil dólares anuales, escribiendo sus obras a *destajo*, como un albañil, ¿hubiera producido ese inmenso poema de pasión, ese extraño "Tristán"? ¿Y qué pensar de esos años de inactividad aparente en la vida de los compositores, treguas en las cuales las obras en embrión van perfilándose lentamente y sólo esperan, para surgir gloriosas, el impulso de la inspiración, la chispa que brota del choque doloroso del Ideal y la grosera realidad, del perenne contraste de loca alegría y profunda tristeza, de fe y escepticismo, de amor y decepción en la vida tumultuosa del artista? Esos años de lenta preparación espiritual no se pierden para el arte; pero en el caso que nos ocupa ¿podría el compositor justificar su aparente pereza ante el comité que lo ha pensionado, presentándose con las manos vacías aunque en su cerebro lleve el plan de futuras obras inmortales?

En Haydn, músico genial, sin duda alguna, podemos comprobar la influencia decisiva, en las creaciones musicales, de una vida tranquila consagrada totalmente a la música. Durante los treinta años que permaneció al servicio del príncipe Esterhazy, Haydn escribió una enorme cantidad de música saturada de quietud, de sencillez, de optimismo, sin gritos desgarradores, sin dolorosas explosiones, sin frases delirantes de amor. La exaltación es cosa desconocida en la música del buen *papá* Haydn. Todo es mesurado y correcto.

Cuenta uno de los biógrafos de Haydn, que, cuando este maestro daba principio a una obra importante, se vestía con sus mejores ropas y no se olvidaba de poner en su dedo el anillo que le había regalado Federico el Grande. Gustaba de trabajar sobre el papel más fino y blanco y escribía con extremada pulcritud. La muerte de Esterhazy vino a romper esa existencia dulce y amable, abriendo para el compositor una nueva vida que tuvo eco en sus composiciones de esa época.

Tres años vivió Haydn en Londres y en tan corto período de tiempo se efectuó en el músico una verdadera transformación. Las doce Sinfonías apellidadas *inglesas* y los últimos cuartetos, nos muestran al maestro mezclado en el mundo de los artistas y de la sociedad aristocrática, ampliando sus pensamientos y modificando sus viejos métodos de composición al contacto de la música de Haendel.

¿Hubiera Haydn sufrido esa renovación permaneciendo en Eisenstadt ganando los cuatrocientos florines que le pagaba Esterhazy? No, seguramente,

Y bien ¿esa bella idea de subvencionar a los compositores, al realizarse los impulsará a la creación de obras verdaderamente artísticas o, arrojándolos en la rutina, los convertirá en verdaderos trabajadores a *destajo*?

He aquí un tema interesante que merece discutirse.

## BASES TECNICAS DE LA MUSICA MODERNA

Por Antonio Gómez Anda

En arte, cuando creemos encontrar algunas formas nuevas, estamos precisamente retrocediendo para tocar un punto muy lejano.

Hoy, cuando oímos armonizaciones sonoras que nos ponen los cabellos de punta y que, como dice Chennivière, hacen que los viejos compositores rutinarios y obstruccionistas levanten los ojos al cielo con un aire de dulce piedad, hoy que percibimos esas melodías misteriosas, creemos nunca haberlas escuchado y las consideramos construídas sobre bases ultramodernas jamás ideadas; sin embargo, se está haciendo en la nueva tendencia musical, un retroceso de más de cinco mil años, hasta el tiempo de los griegos.

Efectivamente, ellos, con las escalas musicales, formaban modos distintos, teniendo cada uno de estos modos una aplicación diferente; así por ejemplo, el modo dorio, atribuído a Polymnesto de Tracia, era grandioso y sobre él construían los cantos en honor de un héroe, utilizándolo en todo lo que significara entusiasmo; al modo frigio también lo llamaban báquico, era alegre y de los más conocidos, símbolo de movimiento y energía, sobre él se hacían los famosos Ditirambos en honor de Dionisos, bacanales consistentes en danzas acompañadas de canto y música instrumental. Había también los modos lidio, mixo-lidio, eolio, jónico, mixofrigio y otros más, recibiendo distintas denominaciones según las diversas provincias donde estuvieran en uso, o se referían también al nombre de algún músico célebre como Pitermo de Mileto y Lasos de Hermiona. En resumen, los griegos poseían varios modos que aplicaban en distintas circunstancias de la vida. Estas diversas cualidades de los modos fueron bien comprendidas por los filósofos; Aristóteles, el padre de la lógica, decía: "ante una armonía lamentosa, como la del modo mixo-lidio, el alma se contrista y se comprime; otros modos enternecen el corazón y son los menos graves: entre esos extremos otro modo procura al alma una calma perfecta, es el modo dórico".

Mucho más tarde, en Roma, en el momento en que la lucha entre el cristianismo y el pagnismo había cesado, triunfando aquél, se pensó en construir una música que correspondiera a sus ideales religiosos y entonces San Ambrosio, Obispo de Milán, en el siglo IV emprende la primera organización de la música religiosa, conservando los cuatro primeros modos auténticos de los griegos: el dorio, el jonio, el frigio y el eolio.

El Papa San Gregorio el Magno, en el siglo VII modificó el canto llano introduciendo, además de los cuatro modos "auténticos" de San Ambrosio o sea el canto ambrosiano, los cuatro primeros modos "plagales" de los mismos

En efecto, en todo el Oriente se conserva hasta la fecha una infinita variedad de modos y de escalas que guardan gran semejanza con las de los griegos y del canto llano, de las que ya he hablado. El folklorismo eslavo está basado en estas escalas y los rusos sabiamente se aprovecharon de las riquezas de ellas y dieron el primer paso en la nueva base de la música construyendo obras maestras sobre tonalidades distintas a la tonalidad clásica. Debussy, presintiendo en esas obras, sobre todo en las de Moussorgsky, un renacimiento de la música, edifica también sobre nuevas bases y extiende y da a conocer tan nobles orientaciones, por toda la Europa y hasta aquí en América, por medio de sus geniales e inspiradas composiciones, pues Debussy fué el primero y más entusiasta propagador de las nuevas doctrinas.

Ya que cité el Orientalismo diré para terminar, algo sobre lo mucho que creo tendrá que tomar de él la música del porvenir.

Nuestro oído se ha acostumbrado a percibir las combinaciones sonoras sobre la escala clásica, natural es que al oír música con otras escalas, por base, nos cause por lo pronto extrañeza; debemos tener en cuenta que hasta la fecha, los rusos, Debussy y los modernos han empleado escalas por tonos, o por tonos y semitonos (de la distinta colocación de éstos depende la variedad de aquéllos). Pues bien, ¿qué diremos cuando se tomen las escalas de los hindúes y de los pueblos orientales de Asia, que constan de cuartos, octavos y décimos de tono? Si con cien sonidos de distinta altura, que son aproximadamente los que percibimos, se ha llegado a impresionar tan fuertemente el espíritu de los hombres al escuchar una novena Sinfonía de Beethoven, una página romántica de Schumann o de Chopin, un Tristán e Isolde de Wagner o una Soirée en Granada de Debussy, ¿Qué goce tan intenso, qué sacudida tan formidable experimentará el hombre del año "dos mil" que tenga un oído lo suficientemente educado y perfeccionado para percibir los "diez mil" sonidos que podrá el oído distinguir, según lo comprueban los satisfactorios resultados de admirables y curiosos estudios de un físico alemán.

## ALGUNAS PALABRAS SOBRE LA ORQUESTACION

PREFACIO DE RIMSKY KORSAKOV  
A SU TRATADO DE ORQUESTACION

Nuestra época, la época post-wagneriana, es la del esplendor y de lo pintoresco del color orquestal. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, los compositores modernos Delibes, Bizet, y otros, los de la nueva escuela rusa—Borodine, Balakirew, Glazounow y Tchaikowsky— han llevado este lado del arte al apogeo de su magnificencia; y han relegado en la sombra, bajo este punto de vista, a los coloristas sus predecesores: Weber, Meyerbeer y Mendelssohn, al genio de los cuales son deudores de sus progresos mismos. Al componer mi libro he tenido por objeto principal proporcionar al lector ya instruido los principios esenciales de la orquestación moderna que tiende a lo pintoresco y lo espléndido; y a ella he consagrado una importante parte del estudio de las sonoridades (timbres) y sus combinaciones orquestales.

Me he esforzado por demostrar la manera de realizar un timbre determinado, la homogeneidad deseable, la fuerza necesaria; y también por especificar el carácter y el giro de las figuras, dibujos, ornamentos más especialmente propios para cada instrumento o cada grupo de la orquesta, de volver a traer todas estas cuestiones a preceptos generales tan breves y claros como se pueda; en una palabra, dar aquí materiales tan cuidadosamente elaborados como sea posible. Sin embargo, no pretendo absolutamente enseñar la manera de utilizar esos materiales para fines artísticos, darles su lugar en la lengua poética del arte musical. Del mismo modo que un tratado de armonía, de contrapunto o de forma da al aprendiz materiales armónicos o polifónicos, principios de construcción y de disposición formal, sanos métodos técnicos, pero sin aportar a nadie el talento de componer, del mismo modo un tratado de instrumentación puede enseñar a producir el acorde del timbre deseado, dispuesto de manera homogénea, que suena bien; a desprender la melodía sobre el fondo armónico; a dar a cada grupo el movimiento conveniente; en una palabra, dilucidar todos los puntos análogos; pero no puede jamás enseñar a instrumentar con arte y poesía. La instrumentación es una creación; y esto, crear, no se enseña absolutamente.

Es un gran error decir; tal compositor instrumenta bien; tal composición orquestal está bien instrumentada. Porque la instrumentación es uno de los aspectos *del alma misma de la obra*. La obra misma está pensada

orquestralmente, y promete desde su concepción ciertos colores de orquesta inherentes a ella y a su autor solos. ¿Sería posible separar de su orquestación la esencia misma de la música de Wagner? Esto equivaldría a decir: tal cuadro de tal pintor está admirablemente *dibujado* en colores.

Entre los compositores, antiguos y modernos, hay más de uno a quien falta el color bajo el punto de vista del pintoresco sonoro; esta cualidad está fuera del campo de su actividad creadora. ¿Se dirá por esto que ellos no *saben* absolutamente orquestrar? Muchos de entre ellos saben sin duda orquestrar mejor que más de un colorista. ¿Brahms no sabía entonces orquestrar? Sin embargo, no se encuentra de ningún modo en sus obras sonoridades eclosivas ni pintorescas. Esto quiere decir que por su esencia misma, su pensamiento creador no consentía absolutamente le tendencia hacia el color, ni lo exigía en modo alguno.

He ahí un secreto imposible de transmitir; y quien lo posee debe velar por él religiosamente y no ser tentado de envilecerlo reduciéndolo a un conjunto de fórmulas aprendidas.

Conviene hablar aquí del caso frecuente de obras orquestadas por otros según los borradores de un compositor. El que emprende una tarea parecida debe penetrarse del pensamiento del autor, adivinar sus intenciones no realizadas, y, realizándolas, desenvolver y concluir el pensamiento engendrado por el autor mismo y donado como principio esencial de su obra. Orquestrar de esa suerte es aún crear, aunque subordinándose en ello a otro, a un extraño. Pero orquestrar una composición que su autor no destinaba de ninguna manera a la orquestación, es por el contrario una enojosa y poco deseable empresa. Buen número de músicos han caído y caen en ese error. Pero en todo caso es esta la rama más baja de la orquestación, algo como la puesta en color de las fotografías o de los grabados. No es necesario decir que se puede colorear los unos y las otras bien o mal.

Mi destino quiso que yo fuese, en materia de orquestación, de buena escuela, y que adquiriese una experiencia de las más variadas. Desde luego, he podido oír todas mis composiciones ejecutadas por la orquesta modelo de la Opera de San Petersburgo. Después, como he conocido diferentes corrientes de tendencias, he orquesiado para efectivos de orquesta diversos, comenzando por los más sencillos (mi ópera la Noche de Mayo está escrita con trompetas y cornos naturales), para acabar con los más ricos. En tercer lugar, he dirigido durante algunos años los coros de la Música Marina, y pude estudiar así los instrumentos de viento. En cuarto lugar, he formado una orquesta de alumnos, de jovencitos que he conducido a poder ejecutar pasablemente obras de Beethoven, Mendelssohn, Glinka etc. Todo esto me ha llevado a presentar este trabajo como el resultado de mi larga experiencia.

He tomado por punto de partida los axiomas fundamentales siguientes:

I.—*No hay absolutamente en la orquesta timbres feos.*

II.—*Toda composición debe ser escrita de manera que pueda ejecutarse fácilmente: mientras más fáciles son las partes de los ejecutantes, práctica-*

mente realizadas, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor. (1)

III.—*La obra debe ser escrita para el efectivo orquestal real con el cual se cuenta, o cuando menos para el efectivo realmente deseable (si el autor tiene entre ojos algún dibujo nuevo), y no para un efectivo ilusorio, como persisten todavía en hacerlo muchos compositores que introducen en sus particiones instrumentos de cobre de tonos inusitados, en los cuales las partes no son ejecutables porque no se las toca en el tono deseado por el autor.*

Es difícil ofrecer un método cualquiera para aprender la orquestación sin maestro. Generalmente hablando, conviene proceder gradualmente de la orquestación más sencilla a tipos más y más complicados.

Ordinariamente, quien estudia la orquestación pasa por las fases siguientes:

1. El período durante el cual se concentra en los instrumentos de percusión, de donde se cree que depende por completo la belleza del sonido, en los cuales se cifran todas las esperanzas, es este el grado inferior; 2. El período en que se apasiona por el arpa, creyéndose doblar la sonoridad de este instrumento en todos los acordes; 3. No se venera más que las maderas y los cobres, se rebuscan sonidos cerrados a los cuales las cuerdas vienen a agregarse, sea en sordina o sea en *pizzicati*; 4. El gusto se comprueba más desenvuelto, y no se deja ya de preferir a todos los otros materiales el grupo de los arcos, que se sabe reconocer como el más rico y el más expresivo. Importa, cuando se trabaja solo, luchar contra los alucinamientos de los tres primeros períodos. El mejor recurso será siempre leer particiones y oír, partición en mano, ejecuciones orquestales. Pero sobre este punto es difícil fijar un orden determinado. Conviene oír de todo, pero principalmente música asaz moderna: ella sola enseñará cómo hay que orquestrar, la antigua suministrará ejemplos útiles bajo el punto de vista negativo, por contraste. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (en el Profeta), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, los compositores modernas, franceses o rusos, he aquí los mejores modelos. Es en vano que un Berlioz, un Gevaert se esfuerzen en aducir ejemplos sacados de las obras de Gluck. El idioma de esos ejemplos es muy antiguo, extraño a nuestra oreja musical de hoy; no pueden por tanto ser ya útiles. Puede decirse lo mismo de Mozart o de Haydn (un muy grande orquestador y el padre de la orquestación moderna).

La gigantesca figura de Beethoven queda aparte. Su música muestra los arranques leoninos de una fantasía orquestal profunda, inagotable; pero la ejecución, en el detalle, queda lejos detrás de las concepciones titánicas.

(1) A. Glazounov ha caracterizado finalmente los diferentes grados de excelencia en materia de orquestación que divide en tres categorías principales: 1. La orquesta suena bien siempre que la ejecución sea casi correcta, pero suena maravillosamente si se ha ensayado suficientemente. 2. Los efectos no se realizan bien sino después de grandes cuidados y esfuerzos del jefe y de los ejecutantes. 3. A pesar de todos los esfuerzos de la orquesta y del jefe, la sonoridad no llega jamás a ser satisfactoria. Evidentemente, la orquestación debe tener por ideal único la primera de esas categorías.

Sus trompetas fuera de lugar, los intervalos difíciles de ejecutar y poco favorables que impone a los cornos, con los rasgos geniales de sus instrumentos de arco y el empleo a menudo muy colorido que hace de las maderas: todo esto es un conjunto donde el alumno tropezará con multitud de puntos contradictorios.

Es fútil pensar que el debutante no sabría encontrar en la música moderna, de Wagner o de otros, ejemplos sencillos, instructivos; al contrario, encontrará allí en gran número, más claros y mejores que en lo que se llama la literatura clásica.

Mi objeto al emprender este trabajo es mostrar los principios de la orquestación moderna a una luz un poco distinta de la que tienen la mayor parte de los tratados. Son esos principios los que me han guiado para la orquestación de mis propias obras; y, deseando hacer a los jóvenes compositores y alumnos partícipes de algunas ideas, doy ejemplos tomados de mis propias composiciones o los remito a ellas, esforzándome en mostrar con sinceridad y objetivamente lo que ha resultado y lo que no. Nadie sabía conocer tan de cerca como el autor mismo, ciertos impulsos, ciertas intenciones que guían a éste mientras crea. Así como a menudo la manera con que investigadores por lo demás respetuosos y juiciosos explican esas intenciones me ha parecido poco satisfactoria. Se da a esos hechos muy sencillos una significación muy herméticamente filosófica, o poética en exceso. A veces la veneración que inspiran los grandes nombres de autores (ya sea muy antiguos, ya sea muy modernos), incita a dar por buenos, ejemplos mediocres; casos de negligencia o de ignorancia, fácilmente explicables por la imperfección de la técnica reinante, o que de otro modo provocan páginas enteras de explicaciones laboriosas que tienden a la descarga y a veces también a la exaltación del pasaje defectuoso.

Yo destino este libro a los que han estudiado ya la técnica instrumental en el excelente manual de Gevaert o en cualquier otro tratado corriente y tienen también algún conocimiento de un cierto número de particiones de orquesta.

He aquí por qué no he hecho más que desflorar al paso las cuestiones técnicas (digitación, extensión, procedimientos de emisión de sonido, etc.). La presente obra comprenderá principalmente: las combinaciones de instrumentos por grupos separados o en el conjunto orquestal; las maneras de realizar la sonoridad, la pujanza, homogeneidad, la repartición de las partes, la variedad de colorido y la expresividad de la orquestación, en vista, principalmente, de la música dramática.

(R. M. C. tradujo).



## ARTURO RUBINSTEIN

Por Manuel M. Ponce

Llegó a México en época poco propicia, en los momentos en que los habitantes de la Metrópoli habían agotado sus economías y su entusiasmo, durante la temporada de ópera. Los nombres de Rosa Raisa y Gabriela Besanzoni, de Edith Mason y Titta Ruffo absorbían toda la atención del público. Nadie pensaba en recitales de piano. Rubinstein... ¿el autor de la *Melodía en fa mayor?* se preguntaban las gentes poco versadas en achaques biográficos de pianistas célebres. Y el nombre ilustre apenas si asomaba tímidamente en alguna nota reporteril.

Pasaron las grandes emociones de las veladas líricas del teatro Iris y las tardes de entusiasmo tumultuoso en el "Toreo" y entonces la personalidad del joven pianista polaco se destacó con más claros contornos. Los amantes del arte del piano asistieron al primer recital con desconfianza: ¿tantas veces se han visto engañados por *celebridades mundiales*, por *artistas émulos* de aquel que pomposamente se titulaba "*rey de los solistas*" y que, en efecto lo era, pues siempre tocaba con las salas vacías! Pero bien pronto la desconfianza se trocó en admiración. El reducido grupo de aficionados que asistió a la primera audición, pudo darse cuenta de que se encontraba frente a un pianista de extraordinarias facultades, poseedor de una técnica omnipotente y de un gran temperamento artístico. Aplaudió, en esta vez, la interpretación

vigorosa de la Toccata y Fuga de Bach-Tausing, las excelencias de dicción en las obras de Chopin, la elegancia y ponderación en su manera de tocar las difíciles composiciones de los *modernistas* y *futuristas*, la deslumbradora ejecución de la Rapsodia XII de Liszt.

Desde entonces y a medida que el gran pianista ha venido desarrollando su vasto repertorio en subsecuentes recitales, la admiración y el entusiasmo del público (numerosísimo en los efectuados últimamente) ha crecido hasta tocar los límites de la locura. Rubinstein, solo, sin *mise en scene*, sin orquesta, sin los mil atractivos que presenta una fiesta lírica, ha realizado el milagro de resucitar las grandes ovaciones de las noches de ópera. Ha luchado bravamente contra los prejuicios de la multitud y su triunfo es ya incontestable.

Y bien ¿a qué se debe conquista tan halagadora? Ante todo—lo decimos sin vacilar—al extraordinario poder emotivo del pianista. Rubinstein pone toda su alma en cada una de sus interpretaciones; sus dedos obedientes comunican a su auditorio el fuego que arde en su corazón, la sugestión que ejerce en sus oyentes es inmensa, su técnica poderosa despierta la admiración y arranca el aplauso; y es tan profunda la emoción que siembra en los espectadores que, después de cada recital, la concurrencia espera al pianista en el pórtico del teatro para despedirlo con aclamaciones y aplausos.

No ha faltado quien, con el cristal de aumento de una crítica minuciosa haya malgastado su tiempo en buscar deficiencias en la labor pianística de Rubinstein. Encontrar defectos es más fácil que descubrir cualidades y, claro está, no existe la perfección absoluta en los humanos. Un pianista impecable en la parte mecánica sería una excelente pianola y, los que atisban las más ligeras notas falsas, haciendo caso omiso de la sensación de dicha que inunda el alma al escuchar, por medio de un verdadero artista, las altas creaciones musicales, acusan un espíritu enfermo, incapaz de sentir las hondas emociones; son como los pobres buscadores de basuras que no levantan sus ojos para contemplar la muda magnificencia de los cielos. . . . Por lo demás, nosotros creemos que, en un plano superior, los artistas de la talla de Rubinstein, sin caer nunca en la mediocridad, están sujetos a la tiranía de los nervios que les impide, a veces, realizar plenamente su anhelo de perfección. La superioridad de un pianista consiste en salir victorioso de la rebeldía ingénita de sus dedos, convirtiéndolos en vehículos de su emoción, en transmisores de ese algo misterioso, esencia de su sér, que ata las voluntades y une a las almas en un inefable estado de supremo deleite. Y esto lo conseguido ampliamente por Rubinstein.

Analicemos ahora su labor educativa para nuestros estudiantes de piano y nuestros aficionados.

Se advierte desde luego en sus programas, la predilección del pianista por los autores modernos. No desdeña ni a Bach, ni a Beethoven, ni a Mozart, antes bien, los venera y respeta; pero su temperamento meridional, se amolda a las obras de los románticos y, muy especialmente, a las de los maestros modernos. ¿Por qué no tocar en este siglo de los sumergibles y de los aeroplanos, me decía Rubinstein, la música de Debussy y Ravel? La ambición de los hom-

# MÉLANCOLIE

PARA PIANO

Andante

PIANO

*p dolce*

*p*

First system of musical notation on the left page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Second system of musical notation on the left page, continuing the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation on the left page, showing a continuation of the piece's texture.

Fourth system of musical notation on the left page, including a dynamic marking of *p* (piano) in the bass line.

Fifth system of musical notation on the left page, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the treble line and a *Sostenuto mf* instruction below the staff.

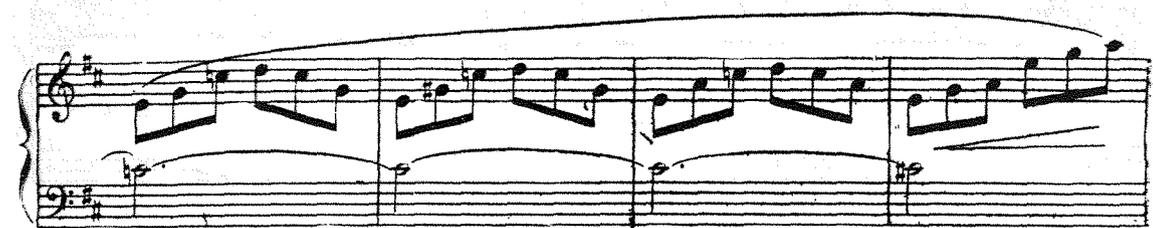
First system of musical notation on the right page, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a *Poco rall* (poco rallentando) instruction and a *p* (piano) dynamic marking.

Second system of musical notation on the right page, marked *Tempo*, showing a return to the original tempo with dense chordal textures.

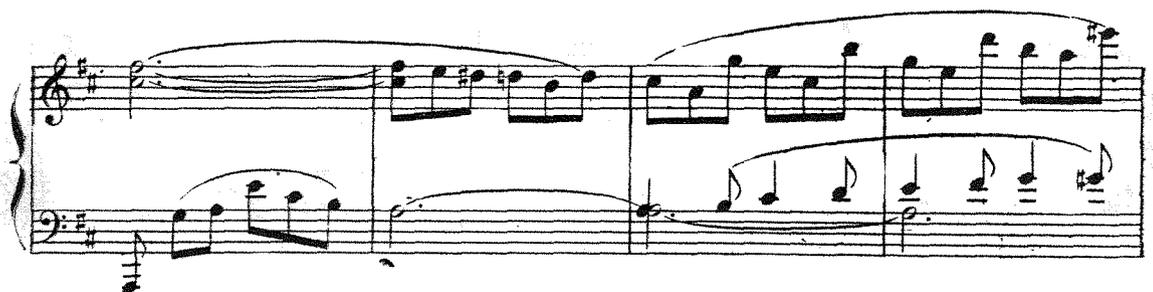
Third system of musical notation on the right page, continuing the dense harmonic texture with *mf* (mezzo-forte) dynamics.

Fourth system of musical notation on the right page, featuring complex chordal structures and melodic lines.

Fifth system of musical notation on the right page, concluding with a *p* (piano) dynamic marking in the bass line.



a Tempo



bres es insaciable: han conquistado las profundidades del mar y las profundidades del cielo y, natural aspiración, desean descubrir lo incognoscible del mundo prodigioso de los sonidos. ¿Por qué condenar *a priori* lo que no comprendemos? ¿Por qué sujetar a *juicio sumarísimo* ciertas composiciones cuando no bastaría una docena de audiciones de ellas para fallar en justicia?

Lo más interesante en la serie de recitales de Rubinstein radica ciertamente en habernos dado a conocer lo más notable de la escuela impresionista, (Debussy, Ravel, Cyril Scott, Szymanowski, Medtner, Scriabine, Baccaran, y los españoles Albéniz, Granados y de Falla) proporcionándonos la brillante oportunidad de oír, perfectamente interpretada, esa extraña música que, buena o mala, (este no es el momento de discutirla) se va abriendo camino en los programas de los más eminentes pianistas.

Y el público de México ha comprendido la progresista tarea del notable pianista polaco y ha aplaudido por igual la "Aurora" de Beethoven que los "Preludios" de Debussy, ha gustado tanto de la estupenda "Ondina" de Ravel como de los inmortales "Estudios Sinfónicos" de Schumann.

Por lo que respecta a su manera de tocar las obras de los románticos, Rubinstein ha restaurado la música de Chopin, tan lamentablemente manoseada entre nosotros, dignificándola con su viril interpretación. Una crítica suspicaz, sin embargo, encontraría ciertas exageraciones en los pasajes rápidos hijas quizá, de la vivacidad de su temperamento, Brahms, Schumann y César Franck tienen, en cambio, un intérprete fiel en Arturo Rubinstein.

No podemos dejar de hacer mención en este ligero resumen, de la espléndida Sonata de Liszt, en la cual el notable pianista no sólo maravilló por la maestría de su técnica sino muy particularmente por la profunda comprensión de esta obra colosal. Ha sido ésta, seguramente, una de las más grandes victorias del admirable pianista.

Otra de las proezas de Rubinstein fué la brillante ejecución de la "Iberia" de Albéniz. Contados son los pianistas que se atreven a abordar la tremenda *suite*, magnífica síntesis musical de la vida española. En este enorme cuadro, en el que están trazadas con mano maestra y colorido insuperable las diversas modalidades del alma de España, se acumulan las más intrincadas dificultades de técnica, ritmo y acentuación. Rubinstein es un intérprete ideal de la música de Albéniz, la comprende, la siente y la ama, y de ahí sus clamorosos éxitos con "Triana" y la "Navarra", obras que el auditorio pide como *bis* en cada audición.

Rubinstein ha triunfado en México por sus extraordinarios merecimientos. Es joven y fuerte, posee un gran talento de pianista y una irresistible emotividad. Nuestro público le admira y le quiere y ha deshojado las rosas del entusiasmo en su camino de triunfador.

No olvidará fácilmente el insigne pianista los breves días pasados en tierra mexicana, dulce parentesis romántico en su brillante carrera. Ojalá que ese grato recuerdo lo decida alguna vez a volver entre nosotros; se encontrará, además de demostraciones de afecto del público, con los brazos abiertos de muchos amigos.

## LA OBRA DE RICARDO WAGNER

Por José Subirá

II (1)

Hablemos del *leit motif*, procedimiento musical marcadamente wagneriano. . . . .

Los *leit motifs* son motivos tipos que representan sonoramente la idea invariable de un personaje, una acción o un carácter y sirven de hilos conductores, a través del drama, para el auditorio. Esta denominación, inventada por Mr. de Wolzogen, adquirió bien pronto carta de naturaleza e hizo olvidar la de "momentos melódicos", aplicada por Wagner a la expresión de la misma idea.

Se ha condenado, por razones de dogmática musical, este procedimiento de intensidad luminosa y de valor expresivo tan grandes. Preténdese que, con él, se arrebató su elevación a la música, colocándola al nivel de la simple representación. Nada menos cierto, sin embargo, pues el arte musical, que, es, ante todo, el arte de la expresión, puede materializar con una claridad incomparable, personas, hechos e impresiones. Precisamente lo vago de su lenguaje le da tan vasto dominio en esa esfera. Por esto, muchos compositores asimilan cada una de sus ideas, objetivas y subjetivas, a formas musicales, líneas melódicas o contornos sonoros que, en lo sucesivo, quedan fijadas, como etiquetas inconfundibles, a la idea correspondiente.

Riemann ha escrito acerca de la perfecta unanimidad de opiniones sobre la representación de algunas figuras sonoras. En ellas puede verse, mediante asociaciones de ideas, unas próximas y otras lejanas, imágenes de una concreción absoluta. Los sonidos graves evocan lo tétrico, lo sombrío, lo macizo, y, más remotamente, lo subterráneo y lo demoniaco. Paralelamente con ellos, los sonidos agudos dan la sensación de lo vago y aéreo, de lo luminoso, de lo sobrenatural y de lo celeste.

Las variedades de la intensidad sonora contribuyen a fijar estas representaciones musicales. El *pianissimo* expresa lo invisible, seres misteriosos escenas fantásticas; el *fortissimo*, lo gigantesco y lo poderoso. La línea melódica, el armazón armónico, la estructura rítmica, los diversos timbres de la policromía orquestal, son otros tantos factores que, al relacionarse con los dos precedentes—altura e intensidad sonoras—, multiplican las significaciones posibles de las figuras musicales.

Desde muy antiguo, los compositores nos suministran ejemplos más o menos rudimentarios de motivos tipos, contruídos tal vez, inconscientemente. Las oberturas dramáticas, tejidas con temas sobresalientes de la ópera, son una presentación de personajes, caracteres o situaciones. El archiclásico Cristóbal Gluck nos dió muestras admirables en este género. Dentro de su clasicismo sobrio y añejo, Mozart nos legó trazas embrionarias de tales represen-

L A O B R A D E R I C A R D O W A G N E R

taciones jeroglíficas y representativas de estados de alma o de concepciones intelectuales. Beethoven, al escribir sus obras sinfónicas, asoció los diversos motivos a pensamientos filosóficos. Si los conociéramos, tendríamos la clave del trascendental subjetivismo con que impregnó su producción en los últimos años, y se habrían evitado las interpretaciones, fantásticas o verosímiles, que han vertido sus innumerables comentaristas. Ya en su juventud, según Wegeler y Ries, describía, en reuniones familiares, el carácter de los asistentes por medio de improvisaciones y variaciones musicales. ¿No eran estos los primeros ensayos para crear un lenguaje de la emoción que después hablaría tan elocuentemente en sus obras de madurez? Como escribió Wagner a Teodoro Uhlig: "la verdadera esencia de las grandes obras de Beethoven es que tienen música en último término solamente y en primer lugar contienen un asunto poético. Afirmar que este asunto está únicamente tomado del dominio de la música sería equivalente a decir que el poeta toma su asunto de la palabra y el pintor de los colores."

Con los compositores románticos e idealistas del pasado siglo, el empleo de los motivos tipos adquiere un desarrollo siempre creciente y surca la producción de Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Berlioz. Meyerbeer contribuyó en algunas de sus óperas al desenvolvimiento de la fórmula nueva.

Esta fórmula se cultivaba aisladamente hasta que Wagner la sistematizó después de una maduración progresiva de sus ideas, que fueron esclareciéndose a medida que adquiría experiencia en la práctica de su arte dramático. Cuenta él mismo: "Antes de ponerme a trabajar en el *Buque Fantasma*, compuse letra y música de la banda de *Senta*. Allí, fijé inconscientemente el germen temático de toda la ópera; aquella era la imagen condensada del drama completo tal como aparecía en mi espíritu. Cuando procedí a la composición musical de la obra entera, la imagen temática recibida en mí se extendía contra mi voluntad sobre todo el drama, recubriéndole con una trama semitransparente, y sólo tuve que desenvolver los gérmenes temáticos que contenía la balada. Para *Tannhauser* y *Lohengrin*, procedí de igual modo; pero no disponía de un fragmento musical terminado, sino de una imagen sobre la cual se concentraban los rayos temáticos y que hacía nacer de sí misma las escenas y su encadenamiento orgánico, transformándose a medida que lo reclamaba la inteligencia de las situaciones." En las obras posteriores, los *leit motifs*, empleados sistemáticamente, constituyen la parte esencial del desenvolvimiento sinfónico.

Se caracterizan por su brevedad y sencillez. Expónense primeramente completos en el momento en que las palabras del libro o la acción escénica muestran su significación de una manera indubitable. En las sucesivas apariciones, sufren cambios que indican las situaciones transitorias; pero conservan siempre su significación pristina.

La melodía wagneriana es libre y se pliega, por sus inflexiones múltiples, al sentido del texto poético, ensanchándose y restringiéndose para someterse al efecto deseado. Es infinita y discontinua, vocal o instrumental, y encadena las frases en un permanente cambiar de tonalidades, sirviendo de comentario

(1). Véase la "Revista Musical de México", número 2, 15 de junio de 1919, pág. 24.

a la situación escénica. Su fuente se halla en la producción sinfónica de Beethoven.

El tejido polifónico de la obra wagneriana es contrapuntístico más que simplemente armónico, por la necesidad de combinar los diversos *leit motifs*. El acorde consonante pierde casi siempre su carácter de reposo, gracias al revestimiento con que le disfraza: retardo, apoyatura, alteración. Lo corriente es la disonancia exquisita y sabrosa, dotada de un alto poder expresivo y de vida intensa, la disonancia que resuelve de las maneras más imprevistas. Progresiones, ritornelos, *da capos*, todos los procedimientos estereotipados y sujetos a fórmulas vulgarísimas, son aquí sustituidos por el triunfo de lo nuevo, de lo inesperado y de lo ingenioso.

Se sienta la tonalidad atendiendo a consideraciones de orden dramático o a razones del dominio de la orquestación. En el comienzo de algunos preludios o escenas, se fija con una insistencia que no tiene precedentes. Así, los 136 primeros compases de *El oro del Rhin* descansan en el único acorde perfecto de *mi bemol mayor*. La cadencia perfecta se ve muy pocas veces y está reservada para la conclusión de actos o de escenas que reclaman un reposo. Este *parti pris* deriva del sistema de la melodía infinita, en donde se enlazan todas las frases para la confección del discurso musical, imprimiéndole una elocuencia soberana.

La gran diversidad de timbres de la orquestación arranca de los primeros románticos. Antes, como lo hace notar Riemann, los clásicos no iban más allá del sonido absoluto y perseguían la nivelación o neutralización de los timbres mediante la escritura al unísono de instrumentos pertenecientes a diferentes grupos, como, por ejemplo, el violín y el oboe, el violonchelo y el fagot. Según ellos, las sonoridades diferentes eran recursos subalternos para la expresión del sentimiento y de la idea. Lo pintoresco sólo accidentalmente ocupaba un puesto en la música instrumental de esta época. Los tres grupos que comprendían la orquesta clásica—cuerda, madera y metal—se utilizaban a lo sumo y casi mecánicamente, para obtener efectos de contraste de intensidad o de timbre.

Weber persigue, juntamente con la expresión, la policromía sonora. Desde él y Berlioz, los diversos timbres, dentro de su complejidad autónoma, expresan sentimientos personales, partiendo de sus afinidades específicas. Y mediante esta subjetivación o individualización, adquieren un valor propio y concreto.

Wagner adoptó el principio de la individualización de timbres y aumentó el colorido y la riqueza de la orquestación introduciendo algunos instrumentos (corno inglés, clarinete bajo, trompeta baja y la familia de las tubas), subdividiendo los instrumentos de cuerda y obteniendo acordes homogéneos y sonoridades de órgano mediante la escritura a tres partes de flautas, oboes, clarinetes, etc., en vez de la escritura a dos que era empleada por todos los compositores, salvo Berlioz y Meyerbeer.

Tales son, expuestas a grandes rasgos, las notas características de la producción musical wagneriana.

## MASCARAS MUSICALES

Alberto Villaseñor

Por Rubén M. Campos

Una noche había fiesta jubilosa en el pequeño teatro del Conservatorio Nacional. El pianista Alberto Villaseñor acababa de tocar la *Krakowiak* de Chopín acompañado por la orquesta, y los músicos espontáneamente prorrumpieron en una diana estruendosa que se repitió dos o tres veces; las damas, de pie, aplaudían desde sus palcos y butacas; las estudiantes, sin ningún miramiento disciplinario, invadían el minúsculo escenario para sacar en peso al pianista, que, estudiante como era, acababa de ser consagrado por los profesores, los estudiantes y los auditores invitados. El Maestro Meneses, conmovido por el triunfo de su discípulo más querido, fué el primero que le dió un abrazo, y luego desfilamos todos los amigos del joven artista, que sin darse cuenta de lo que ocurría en torno suyo, como un sonámbulo, recibía los abrazos y las felicitaciones confundido.

El director del Conservatorio se puso en pie, y en el silencio que se hizo súbitamente, anunció que el jurado acababa de votar por unanimidad, por aclamación, la pensión a Europa para Villaseñor. El estruendo volvió formidable, los músicos redoblaban las dianas con furor, los vivos y los bravos saludaban la decisión tan merecida, y el pianista marchó a Europa con su ligero bagaje, tan ligero como sus dedos. Estudió en Berlín, en Viena, en Leipzig y en Bruselas, afinó su gusto artístico en París, y luego nada se supo de él, hasta que un cónsul envió la noticia de que Villaseñor estaba moribundo en Lausanne. La consternación fué general. La Secretaría de Bellas Artes hizo gestiones para repatriar al pianista, pero entonces se supo que había desaparecido de Suiza. Pasó más tiempo, y en fin un día apareció en México, sano y salvo, traído a América por una millonaria dama neoyorkina.

Antes de presentarse en público dió una audición íntima y me hizo el honor de invitarme. Juan Velázquez Uriarte—exquisito diletante—recibió en su casa la primicia del músico, y la primera impresión que recibimos con el tercer Nocturno y la Mazurka 21 (opus 30 No. 4) de Chopín, no se nos

olvidará jamás. El pianista tenía dedos cefirosos y fuertes como garras. Después de ese primor de arabescos que son como una cajita de música, atacó fugas transcritas por Busoni, por Liszt, por D'Albert, música de Beethoven, de Schumann, de Liszt, de Chopin, incansable y complaciente, y nos llevaba de asombro en asombro. Las sonoridades magníficas del Steinway eran una orquesta sinfónica bajo los dedos de hierro del gimnasta. Poseía una técnica perfecta. Tenía todas las cualidades del virtuoso, y una poesía delicada para interpretar a los románticos. Había estudiado la tradición de la interpretación de la música de Chopin, que se guarda religiosamente en Alemania y que es transmitida como una herencia sagrada de maestros a discípulos (el pianista Ponce trajo de Berlín las Mazurkas 13 y 20, opus 17 No. 4 y opus 30 No. 3, estudiadas en esa misma tradición); y era en esa música donde vertía su inspiración raudalosa de interpretador, de mago evocador de la poesía divina que duerme en los poemas de las notas.

Fué el pianista consentido de nuestro país, el más admirado, y agasajado. Sus recitales eran noches de fiesta, de regocijo, de placer para el espíritu. Ibase a ellos en peregrinación como a una fuente, como a una piscina sagrada que tuviese el don de quitar los pesares. Dejaba impresiones imborrables, como la de la interpretación del *Liebeslied* de Schumann transcrito por Liszt. Dominaba todos los géneros, y según las revistas musicales de Berlín y de París, donde se presentó en las mejores salas de conciertos, podía presentarse sin rubor donde se presentasen los pianistas de fama mundial.

Una noche, durante el último recital que dió en el teatro Arbeu el pianista Lhevinne, corrió por la sala la funesta noticia de que Villaseñor había muerto ese día en Orizaba, su ciudad natal, y los *Funerales* de Liszt, que estaban en el programa del grande artista ruso, fueron para nuestro artista muerto en la flor de la edad, súbitamente, en plena victoria y en pleno dominio de su arte. Cuando Lhevinne, después del concierto, recibió la noticia, lloró por el pianista mexicano.

## ESTUDIOS FOLKLORICOS

Por Manuel Toussaint

Inauguramos hoy una serie de artículos acerca del folklore hispano-mexicano. La reunión de los elementos que constituyen nuestro conjunto de tradiciones populares es de urgente necesidad. No hay país que no la haya verificado ya, aun aquellos que más pobreza folklórica tienen. México, cuyo arraigo por las tradiciones primero españolas y después criollas es proverbial, ha mostrado muy poco interés por esta clase de estudios que hoy preocupan intensamente al mundo intelectual y que tienen revistas propias y sociedades destinadas a ellos únicamente.

Varias personas han reunido datos sobre el particular y creemos que ya puede hacerse algún aporte serio que represente a México en las recopilaciones hispano-americanas que preparan los folkloristas europeos. En esta sección daremos sucesivamente canciones, romances tradicionales, adivinanzas, coplas, canciones de cuna, juegos, etc., que ayuden a formar dicho aporte; a la vez que algunos estudios históricos acerca de los mismos asuntos.

### La Canción de Mambrú

Mambrú su fué a la guerra,

*do-re-mi,*

Mambrú se fué a la guerra,

no sé cuándo vendrá,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

no sé cuándo vendrá.

Sube a la torre, niña,

*do-re-mi,*

Sube a la torre, niña,

a ver si viene ya,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

a ver si viene ya.

Ahí viene un pajarito,

*do-re-mi,*

Ahí viene un pajarito,

¿qué noticias traerá?

*do-re-mi, fa-sol-la,*

¿qué noticias traerá?

La noticia que traigo,

*do-re-mi,*

La noticia que traigo,

Mambrú ha muerto ya,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

Mambrú ha muerto ya.

En caja de terciopelo,

*do-re-mi,*

En caja de terciopelo,

lo llevan a enterrar,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

lo llevan a enterrar.

Arriba de la caja,

*do-re-mi,*

arriba de la caja,

dos pajaritos van,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

dos pajaritos van.

Los pajaritos cantan,

*do-re-mi,*

Los pajaritos cantan,

el pío-pío-pan,

*do-re-mi, fa-sol-la,*

el pío-pío-pan.

Esta conocidísima canción es de origen francés y fué transmitida a la América por intermedio de la Metrópoli, donde se había aclimatado rápida-

mente. Su historia la refiere el Bibliófilo Jacob—no podía ser otro quien historiase semejante minucia—del modo siguiente. Fué compuesta, según él (1), a raíz de la batalla de Malplaquet, en 1709, y no después de la muerte del duque de Marlborough, ocurrida en 1722, como se ha pensado, pues entonces el duque estaba en desgracia y nadie hablaba de él. La batalla fué una horrible matanza por ambas partes; el campo se vió abandonado por los franceses y el enemigo se apoderó de la ciudad de Mons, cantando victoria a pesar de sus enormes pérdidas. El duque de Marlborough y el príncipe Eugenio mandaban el ejército aliado, tres veces superior al francés, a cuyo frente estaban los mariscales de Villers y de Boufflers. Marlborough, muy temido por sus hazañas como capitán, había adquirido gran prestigio entre la soldadesca. La tarde de la batalla circuló la noticia de su muerte—como lo prueba la antigua leyenda en prosa que acompañaba la canción—y algún cantor maligno quiso vengar con su sátira la derrota de sus hermanos, si no es que él mismo era soldado. “No pudiendo vencerlo, se le hizo objeto de canciones, y cada una de sus victorias fué señalada por una nueva canción satírica. La canción era aún en Francia, como en los buenos tiempos del cardenal de Mazarino, la expresión más frecuente de las venganzas y represalias del pueblo”.

La *chanson* fué olvidada a poco de morir su héroe. Se conservó solamente por tradición en algunas provincias; escapando a las inmensas colecciones de cantos anecdóticos que formaban parte de los archivos de la nobleza. Pero en 1787, surgió de improviso y resonó por todo el reino: María Antonieta dió a luz un Delfín, cuya nodriza, una potente mujer nombrada *Madame Poitrine*, adormecía su real crío con el estribillo de *Marlborough*. La Reina escuchó la canción y su ingenuidad y sencillez hicieron se grabase en su memoria. Entonces fué el verdadero triunfo de *Marlborough*: todos repetían el estribillo y el nombre del héroe y el asunto de la canción fueron el tema del día y de la moda. Termina el bibliófilo Jacob recordando que Beaumarchais hizo uso de la música de *Marlborough*, en una cancioncita inserta en su *Mariage de Figaro*, y que Goethe, que viajaba entonces por Francia, oyó tantas veces la tonada que llegó a aborrecer la canción.

Seguramente el cantar de Marlborough trascendió a España, que sufría entonces una enorme influencia francesa en todas actividades, y de allí pasó a las colonias. En un documento fechado en 1789, ocho años más tarde al resurgir de Marlborough, hay una referencia al héroe de la canción; este dato permite creer que en dicho año se conocía ya en México. Es una carta del Marqués de Cruillas al Conde de Regla: “cuando yo vaya de virrey,—escribía el Marqués—entonces volverá el Malbrucito” (2). Ya se ve, la influencia que recibía la Metrópoli, se derramaba al mismo tiempo en todos los dominios iberos.

La canción se conservó tradicionalmente tanto en Francia como en los

(1) *Curiosités de l'Histoire de France*, par P. L. Jacob, Bibliophile. París.—1858. P. 379, *La Chanson de Malbrough*.

(2) *Una gran dama de antaño*, por El Marqués de San Francisco. Artículo publicado en la Revista *Mundial*, México, febrero de 1914.

países a donde se había propagado. El nombre del héroe se españolizó como antes se había afrancesado y fué sencillamente Malbrú o Mambrú. Así pasó a América y así se conserva en algunas partes de una, en otras de la otra manera.

Desconozco el antiguo texto francés, recopilado por el Bibliófilo Jacob en la colección *Chants et Chansons populaires de la France*, y por tanto no puedo precisar las modificaciones que haya sufrido hasta hoy. Sólo he visto el que cantan los niños actualmente, transcrito en esos vulgares libros de juegos infantiles; es mucho más extenso que las versiones españolas y en éstas ha perdido bellas estrofas:

*Beau page, ah! mon beau page,  
Quell'nouvelle apportez?  
Aux nouvelles que j'apporte,  
Vous beaux yeux vont pleurer.  
Quittez vos habits roses.  
Et vos satins brochez.  
Monsieur d'Malbrough est mort,  
Est mort et enterré...*

Los textos españoles siguen fielmente la canción francesa. De los tres que da Don Fernando Llorca en un interesante librito en que ha reunido infinidad de juegos infantiles (1), uno hay que imita hasta el viejo estribillo francés:

*mironton, mironton, mirontaine,*

convirtiéndolo en

*mirondn, mirondón, mirondela;*

otro va modificando el final del estribillo de manera que al principio de la canción es asonante con el verso principal de la estrofa y en el resto, consonante; esta adaptación es del peor gusto. Y el tercero cambia hasta la música—aunque no se indica esto en la colección—por acoger insólitos estribillos.

La versión mexicana que day, menos extensa que las mismas españolas, es universalmente conocida. Reprodúzcola con toda su complicación de estribillos y versos repetidos

No he podido recoger otra versión que existe, análoga a la que encontró don Pedro Henríquez Ureña en Santo Domingo (2). En ella se refiere el mismo asunto comenzando desde el nacimiento del héroe; no es de gran importancia pues, en esencia, es el mismo texto con aditamento al principio. Las añiduras son quizás de factura posterior; siempre lo fueron los poemas que narran sucesos de la niñez de los héroes, con relación a los poemas en que son éstos hombres maduros. Hay razón para asignar fecha más tardía a estas *Enfances de Malbrough*, o, como diríamos nosotros, a las *Mocedades de Malbrú*.

(1) *Lo que cantan los niños*.—Canciones de cuna, de rorro, coplillas, adivinanzas, relaciones, juegos y otras cosas infantiles, anotadas y recopiladas por F. Ll. Madrid.—(1914).

(2) *Romances en América*, artículo publicado en la Revista *Cuba Contemporánea*, T. III, No. 4, diciembre de 1913 y reproducido en *La Lectura*, Números 157 y 158, enero y febrero de 1914.

## POR EL MUNDO MUSICAL

En "Le Monde Musical" de París, Camilo Saint-Saens renueva sus ataques a la música alemana y, especialmente a Ricardo Wagner. Dice el ilustre maestro, que, aceptar la música wagneriana, sería tanto como vivir bajo la bandera alemana. Sin embargo, de la encuesta sobre la "cuestión Wagner", llevada a cabo entre 55 músicos franceses que pelearon en el frente, 46 opinaron que la música de Wagner debe figurar de nuevo en el repertorio francés. Por su parte, el general Mangin y su estado mayor han asistido a una representación de las "Walkyrias" en Wiesbaden.

Bronislaw Huberman, el celebrado violinista polaco, se ha presentado en el "Albert Hall" de Londres, después de haber permanecido en Alemania durante la guerra, como prisionero civil. En el público inglés ha causado verdadero furor el notable violinista, comparable sólo al que produjo Kubelik en su primera aparición en Inglaterra.

"Nausicaa", nueva ópera de Reynaldo Hahn, acaba de estrenarse en el teatro de Montecarlo. Esta ópera fué escrita en el Frente francés durante la guerra, cuando el compositor cumplía su servicio militar. Dice el "Monde Musical" de París, que en la nueva obra abundan las ideas musicales, cosa bien rara en estos tiempos.

En Akron, Ohio, se celebró una convención de músicos durante los días 3, 4, 5 y 6 de junio próximo pasado. Con este motivo, se efectuaron varios festivales artísticos, abriéndose un concurso para un Cuarteto de arcos con un premio de 150 dólares. El jurado calificador lo integraron Eugenio Ysaye, de Cincinnati; Jorge Chadwick, de Boston, y Edgar Stillman Kelley, de Oxford, Ohio.

Muchos artistas norteamericanos han sido contratados para la próxima temporada de ópera en el Metropolitan de Nueva York, entre otros, el tenor Orville Harrold, las sopranos Evelyn Scotney, Gladys Axman, Ellen Dalossy, Margaret Farmam, Edna Kellog y Adelina Vasari y las contraltos Jeanne Gordon, Frances Ingram y Carolina Lazzari. Como novedades, figurarán en el repertorio: "Una noche de Cleopatra" del compositor americano Henry Hadley, "Eugenio Onegin" de Tchaikowsky y el "Pájaro Azul" de Albert Wolff, con argumento de Maeterlink.

Se ha constituido una nueva orquesta sinfónica en los Angeles, con un fondo de 100,000 dólares, y ochenta y cuatro profesores, los cuales tendrán sueldos bastante elevados para dedicar todo su tiempo a los estudios de la orquesta. Doce conciertos anuncia esta flamante agrupación para el próximo invierno. Fué elegido como director Henry Schoenfeld.

John McCormack, el célebre tenor obtuvo su carta de naturalización como ciudadano americano, el 17 del pasado junio.

Gabriela Besanzoni, la gloriosa artista que se encuentra actualmente entre nosotros, cantará en la próxima temporada del Metropolitan, según el "Corriere di Milano", varias óperas de Wagner, entre las cuales se mencionan "Parsifal" y "Tristán e Isolda."

Ha resultado falsa la noticia de la muerte de Cosima Wagner. La viuda del gran Ricardo, vive aún en Bayreut y se queja de los trastornos que en sus negocios ha causado la guerra. A pesar de su avanzada edad, doña Cosima abraza la esperanza de reanudar las famosas re-

## P O R E L M U N D O M V S I C A L

presentaciones wagnerianas en el "Festpiel", en 1921.

Siegfried Wagner ha escrito una nueva ópera "Sonnenflammen", cuya acción dramática se desarrolla en la época de las Cruzadas. Los críticos señalan en la nueva producción del hijo de Wagner, muchas reminiscencias de la música de su padre. "Sonnenflammen", sin embargo, ha obtenido bastante éxito alcanzando cinco representaciones consecutivas en una temporada.

En Zurich en el Stadt Theater, se cantó la nueva ópera "Xenia" del maestro Alexander Lavin, ex-director de la "Montreal Opera Co." Lillian Blauvelt, soprano americana, cantó el principal papel, alcanzando, tanto ella como la nueva ópera, un buen éxito.

El gran pianista Leopoldo Godowsky, ha firmado un contrato para efectuar una *tournee* de cinco semanas en Inglaterra, el próximo mes de diciembre. Entre tanto, dará quince conciertos en Canadá y ocho en California, donde su popularidad es enorme y sus méritos muy estimados.

La gran Opera de París, prepara la primera representación de una nueva ópera de Camilo Saint-Saens, cuyo nombre es "Helena". El veterano maestro francés, será muy agasajado con motivo de esta *première*. También se llevará a la escena el mes entrante la obra patriótica "Patria" de Paladilhe, esperando que con motivo de los actuales sucesos, la obra obtendrá una acogida más favorable que en sus primeras representaciones.

## CRONICA MEXICANA

Antonio Gómez Anda, el aplaudido pianista, ha visitado últimamente Guadalajara y Puebla, cosechando grandes aplausos en los recitales pianísticos que organizó en dichas ciudades. "Restauración" de Guadalajara se expresa así: "Conocedor (Gómez Anda) de todos los recursos de la técnica, que domina completamente, sabe producir efectos de sonido que sorprenden, que maravillan: el piano pulsado por él, es a veces una voz que canta, suena a veces como una cítara, tiene notas que vibran como las del violín o produce el efecto de toda una orquesta....." Por su parte, "Musa Púber" de Puebla, dice que "el pianista Gómez Anda posee todas las características necesarias para ser lo que es: un virtuoso en toda la extensión de la palabra..." Nuestras felicitaciones al joven pianista.

En el quinto Concierto popular efectuado el sábado 28 del pasado mes, se tocó el celebrado Cuarteto óp. 16 de Beethoven, tomando parte los profesores José Rocabrana, (violín); Torelló, (viola); J. Torres, (cello), y Manuel Ponce, (pia-

no). Además, los maestros Rocabrana y Ponce interpretaron la bella Sonata de Niels W. Gade, recibiendo calurosos aplausos.

El recital organizado por la señorita Prof. Isabel Ochoa, para presentar a un grupo de sus alumnas, se celebró con lucimiento en la "Sala Wagner", habiendo demostrado buen aprovechamiento las discípulas de la distinguida señorita profesora.

En el salón del Repertorio de Música De la Peña Gil Hermanos, Avenida Juárez, 46, tuvo verificativo la noche del día 20 de junio próximo pasado, un Recital de Piano que el Profesor José Valadez, infatigable y entusiasta educador de la juventud, organizó con motivo del primer aniversario de la fundación de su Academia Particular, situada en los altos del mismo local.

El programa adjunto fué satisfactoriamente desempeñado en todos sus números, distinguiéndose la niña Alicia Prado, por su temperamento artístico, no obstante su tierna edad; y la señorita Victoria González, que reveló su emo-

tividad susceptible de un gran desarrollo, interpretando con bastante acierto el raro estilo de la Chaminade y mereciendo los honores del bis. La concurrencia premió con calurosos aplausos el trabajo de las pequeñas ejecutantes, felicitando al maestro Valadez por su meritoria labor.

PROGRAMA:

1a. Parte.

- I. Estudios Nros 45 y 54.....BEYER  
*Niña Carmen Gallegos.*
- II. Sonatina a cuatro manos.....DIABELLY  
*Niñas Luz y Paz Guillén.*
- III. Escenas de la infancia,  
No. 1..... SCHUMANN  
Estudios Nros. 12 y 14..... CZERNY  
*Niña Virginia Duplán.*
- IV. Walzer No. 3.....GRIEG  
Estudios Nros. 48 y 50.....CZERNY  
*Niña Luz Guillén.*
- V. Escenas de la infancia  
números 3 y 5..... SCHUMANN  
Estudios Nros. 25 y 34.....CZERNY  
*Niña Alicia Prado.*
- VI. Habanera de la Opera  
"Carmen"..... BIZET  
*Srita. Sara Elena Flores.*
- VII. Recitación.  
*Niña Alicia Prado.*
- VIII. Pomponet.....DURAND  
*Srita. Dolores Valadez.*

2a. Parte.

- I. Minueto.....PADEREWSKY  
*Sra. María Teresa González de Valencia.*
- II. Papillon.....GRIEG  
*Srita. María Quijano.*
- III. La Morena.....CHAMINADE  
*Srita. Victoria González.*
- IV. Arlequin.....CHAMINADE  
*Srita. Emma Naués.*
- V. a. Bacarola.....MENDELSSON  
b. impromptu Mazurka.....LACK  
*Srita. Berta Riquelme.*
- VI. a. Murmullos de Primavera..SINDING  
b. Lolita .....CHAMINADE  
*Srita. Sara Elena Flores.*
- VII. Improtu.....SCHUBERT  
*Srita. Rebeca Riquelme.*

- VIII. a. Source.....BLUMENTHAL  
b. Vals Capricho.....R CASTRO  
*Srita. Concepción Muñoz de Cote.*
- IX. Keofar.....VILLANUEVA  
*Sra. María Pérez Reguera de González.*
- X. Primer tiempo en Re Mayor...MOZART  
*Sritas. Clotilde González García y  
Adela Orozco.*

Después de una serie de conciertos, el pianista Salvador Ordóñez, se ha establecido en la ciudad de Puebla. Al año de labor incesante y tenaz que lleva gastado en beneficio de la cultura musical, comienza a corresponder el éxito y pueden preverse los magníficos resultados que traerá este trabajo del joven profesor entre el elemento estudiantil de Puebla.

Entre los más aventajados de sus discípulos, figura la señorita Elena González, quien por su técnica, por su emotividad, por su poder de interpretación es una verdadera pianista. Muchos otros de dichos discípulos llegarán a serlo.

Hemos recibido la siguiente invitación: Antonio Gómez Anda, invita a Ud., al Recital Privado que dará su discípulo Pedro Zabalza Claverie, el miércoles 16, a las 6.30 p. m., en su estudio particular (Ant. Priv. Naranjo, 7).—México, julio de 1919.

PROGRAMA:

- I  
Sonata Pastoral .....Beethoven.  
Allegro-Andante.  
Scherzo-Rondo.
- II  
Si fuera pájaro .....Henselt.  
Estudio fa menor .....Chopin.  
Nocturno do # menor.....  
Vals sol bemol .....  
Estudio Mi bemol .....Paganini-Listz.
- III  
Balada sol menor.....Chopin.  
Minueto. . . . .Schubert.  
Danza de Puck .....Debussy.  
Rapsodia 12 .....Liszt.

Deseamos todo éxito a los discípulos del joven profesor y colaborador de esta Revista, don Antonio Gómez Anda.

CHICKERING-AMPICO,  
EL PIANO REPRODUCTOR MAS PERFECTO DEL MUNDO



EL NOTABLE PIANISTA

A. RUBINSTEIN,

HA TOCADO VARIOS ROLLOS  
PARA ESTE INSTRUMENTO, QUE  
CONSIDERA INSUPERABLE.

PASE UD. A OIR A

RUBINSTEIN

EN LOS ROLLOS:

Polonaise, Op. 40.-No. 1 la. mayor. Chopin

Des Abends.-Op. 12, No. 1. Schumann

SOLICITO SU VISITA

ENRIQUE MUNGUÍA

UNICO AGENTE EN LA REPUBLICA MEXICANA

MEXICO.

AV. F. I. MADERO No. 30

ACADEMIA DE MUSICA

# "BEETHOVEN"

DR. MIER, 94 (ALTOS.)

TELEFONO. 437.

MONTERREY, N. L.

LOCAL PERFECTAMENTE  
ACONDICIONADO

## CLASES DIURNAS Y NOCTURNAS

DE

PIANO, VIOLIN, CANTO, ITA-  
LIANO, SOLFEO, TEORIA,  
TODAS LAS MATERIAS  
CORRESPONDIENTES  
A LA COMPOSICION  
E INSTRUMENTACION  
PARA BANDA  
Y ORQUESTA SINFONICA

CLASE ESPECIAL PARA NIÑOS.

MATRICULA PERMANENTE.

DIRECTORES Y PROPIETARIOS

DANIEL ZAMBRANO.

ANTONIO ORTIZ.

# Sascha Jacobsen

El Eminente Violinista

Vendrá a México.

## ACADEMIA DE MUSICA DE GUADALAJARA

FUNDADA EN 1907.

SECTOR JUAREZ, CALLE 14 No. 126. (ALTOS)

### SALA PARA CONCIERTOS Y AUDICIONES

CLASES DE

PIANO, VIOLIN, SOLFEO, TEORIA, DICTADO, \* HARMONIA,  
CONTRAPUNTO Y FUGA, COMPOSICION.

### MATRICULA PERMANENTE.

\*\*\*

DIRECTOR,  
JOSE ROLON.

Sub-Director,  
TOMAS ESCOBEDO.

Secretaria,  
ANA MARIA MENDEZ.

\* Estos cursos pueden tomarse por correspondencia.

**AUTOPIANOS** LOS MEJORES  
PRECIOS SIN COMPETENCIA. Y MAS BARATOS  
GARANTIA ABSOLUTA.

**FANGHANEL Y KUNTZE**

GRAN FABRICA Y TALLERES ALEMANES  
DE PIANOS, ORGANOS, PIANOS AUTOMATICOS Y PIANOLAS.  
FABRICA DE ROLLOS PARA PIANOLA.

COMPRA Y VENTA DE PIANOS. TOMAMOS PIANOS EN CAMBIO

IMPORTACION DE LAS MEJORES MARCAS DE PIANOS,  
ORGANOS Y PIANOS AUTOMATICOS.

TENEMOS EL MEJOR SURTIDO EN PIANOS DE MEDIO USO.

TELEFONOS: { MEXICANA 1176  
ERICSSON 3805 NERI

APARTADO POSTAL 1794 MEXICO, D. F. 1A. ITURBIDE 22 Y 26

LAS MEJORES AFINACIONES Y COMPOSTURAS.

ESTUDIO PARTICULAR DE PIANO

DE

**PEDRO LUIS OGAZON**

SAN ANGEL, D. F.

Profesores Ayudantes:

Manuel Rodríguez Vizcarra.  
José Montes de Oca.  
Carlos Chávez Ramírez.

Profesores de Armonía:

Juan B. Fuentes.  
Carlos Chávez Ramírez.

Estudio de Arte  
Fotográfico

**JOS LUP**

Av. Madero, 42  
Tel. Eric. 2309

RECIBO ORDENES EN MI TALLER  
PARA TRABAJOS A DOMICILIO

MEXICO, D. F.

(FOTOGRAFO DE ESTA REVISTA.)

ULTIMAS PRODUCCIONES  
DE LA LITERATURA MEXICANA:

EN PRENSA

**CON LA SED EN LOS LABIOS**

POEMAS DE

ENRIQUE FERNANDEZ LEDESMA

LA EXISTENCIA COMO ECONOMIA,  
COMO DESINTERES Y COMO CARIDAD

POR

ANTONIO CASO

\$ 2.00 EJEMPLAR

EDICIONES MEXICO MODERNO

OBRAS DE

FRANCISCO OROZCO MUÑOZ

INVASION Y CONQUISTA DE LA BELGICA  
MARTIR

\$ 2.00 EJEMPLAR

**BELGICA EN LA PAZ**

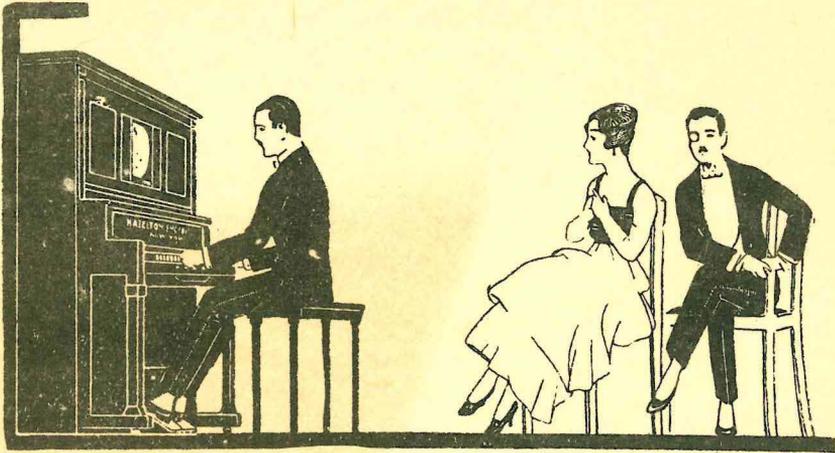
\$ 3.00 EJEMPLAR [Encuadernado en tela]

AGENCIA GENERAL:

**"LIBRERIA CULTURA"**

1a. Jesús Carranza, 3.

Apartado 4527.



PIANOS AUTOMATICOS.  
PIANOS ELECTRICOS.  
PIANOS REPRODUCTORES.

LOS ULTIMOS ESTILOS.  
EL MEJOR MECANISMO.

AUDICIONES DIARIAS DE 6 A 7 P. M.

DE LA PEÑA GIL HERMANOS

AVENIDA JUAREZ, 46.

APARTADO POSTAL 1014.

MEXICO, D. F.

CASA ESPECIALISTA EN PIANOS AUTOMATICOS.

