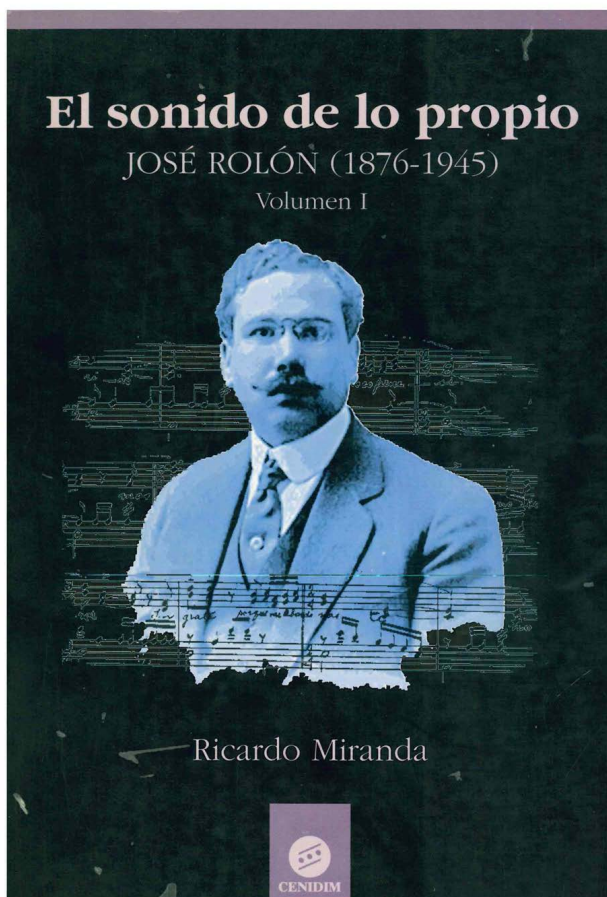


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:
Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*.
México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1993, 232 p.

El sonido de lo propio

JOSÉ ROLÓN (1876-1945)

Volumen I



Ricardo Miranda



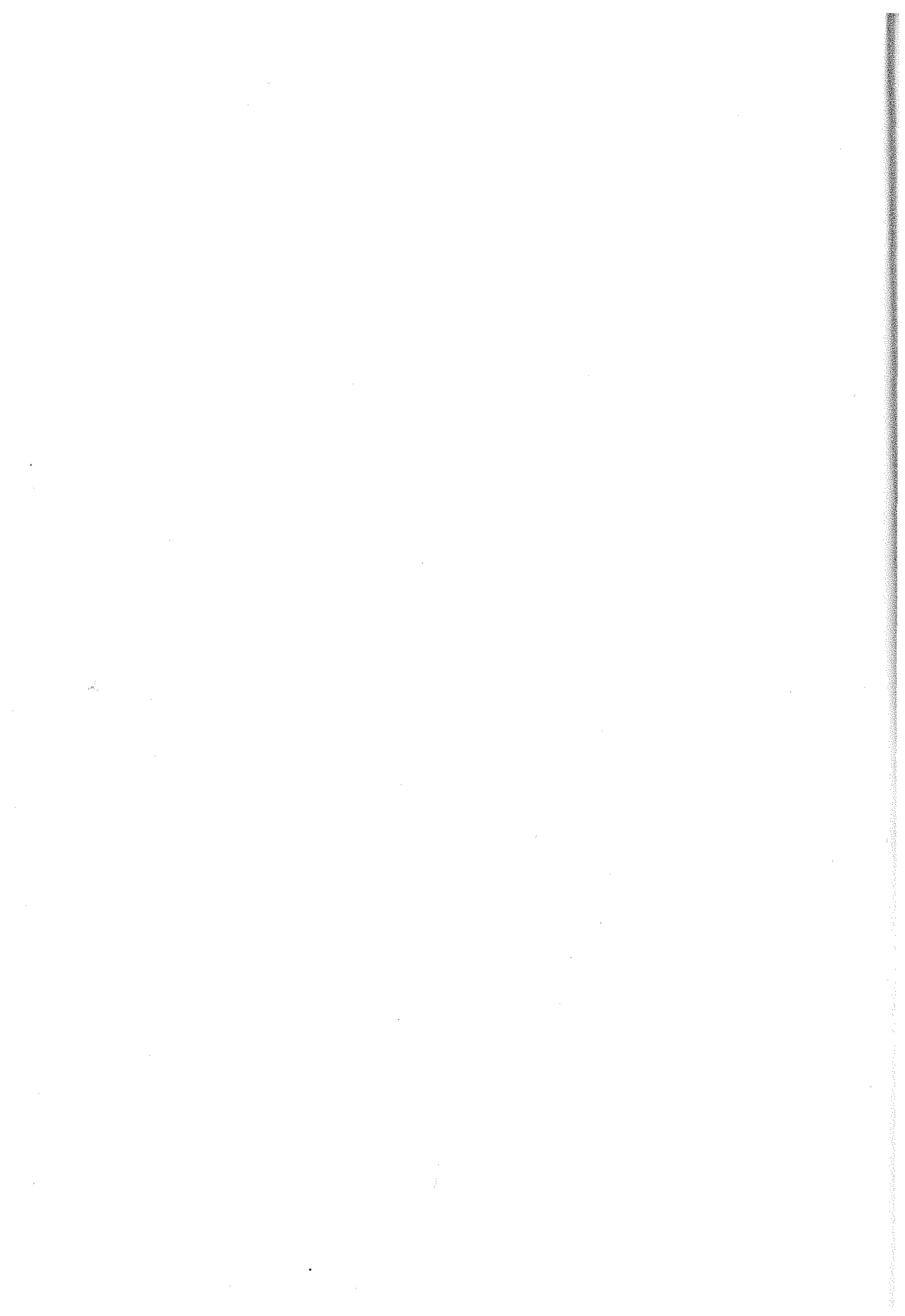
CENIDIM

Libros
N.º 65-C
£ 90.

El sonido de lo propio

José Rolón (1876-1945)

CENIDIM
DI FUSION



CENIDIM
DIFUSION

El sonido de lo propio

José Rolón (1876-1945)

Volumen I

POR
Ricardo Miranda

CENIDIM
DIFUSION



CENIDIM

Diseño: Sergio Vega C.

Miranda, Ricardo, 1966-

El sonido de lo propio : José Rolón (1876-1945).--

México : CENIDIM, 1993.

232 p.

ISBN 968-29-5806-7

1. Rolón José, 1876-1945. 2. Compositores mexicanos - correspondencia, memorias, ensayos, conferencias. 3. Música - alocuciones, ensayos, conferencias.

ML410.R

Primera edición, 1993.

DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA

Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA

Centro Nacional de Investigación, Documentación e

Información Musical "Carlos Chávez", CENIDIM

Liverpool 16 Col. Juárez C.P. 06600 México, D.F.

Tels. 546 6140 y 592 5953

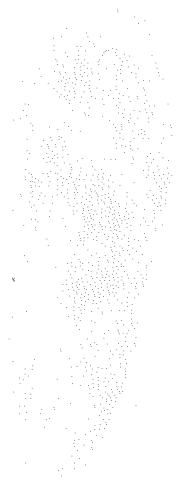
Impreso en México

Printed in Mexico

ISBN 968-29-5806-7



*La evocación constante de mi rancho y pueblo jaliscienses
me obliga a repetir lo propio y lo cercano
en vez de lo lejano y ajeno*



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
EPISTOLARIO	21
De Moritz Moszkowsky	23
De Nadia Boulanger	23
De Paul Dukas	24
De José Rolón a Refugio Villalvazo	25
De Paul Dukas	26
De Nadia Boulanger	27
De Paul Dukas	28
De Paul Dukas	29
De Paul Dukas	30
De Nadia Boulanger	31
De Paul Dukas	32
De Nadia Boulanger	33
De Ernest Ansermet a José Rolón	34
De Salvador Azuela y José Barros Sierra	36
De Ernest Ansermet a José Rolón	37
De Claudio Arrau	37
De Nadia Boulanger	38
De José Rolón a Nadia Boulanger	39
De Carlos Chávez a María Luisa Rolón de Sotomayor	40

TEXTOS DE JOSÉ ROLÓN	41
TEXTOS DIVERSOS	43
La misa solemne de Beethoven	43
La Sonata Pre-Beethoviana	45
Claude Achille Debussy	50
El punto de vista del arte musical en los principios del siglo xx	55
El problema de la enseñanza del solfeo en las escuelas primarias	61
Los problemas del Conservatorio Nacional	65
Cómo puede realizarse prácticamente una labor de acercamiento entre los pueblos de América por medio de la música	68
El porvenir de la música latinoamericana	70
Sobre música americana	72
A propósito de un concurso de música nacionalista	74
No existe el Manuel M. Ponce de las canciones mexicanas	77
Organización musical en México	81
La música contemporánea en México	85
La música autóctona mexicana y la técnica moderna	87
LOS PIANISTAS	90
Cómo conocí a Hofmann en París	90
Walter Giesecking	91
Los conciertos Brailowski	92
La probidad artística de José Iturbi	93
Arturo Rubinstein	94
Claudio Arrau	96
LA DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO	97
Nota preliminar	97
Los sucesos del Conservatorio Nacional	97
Memorándum: Capítulo de cargos que me hacen	99
Respuestas	100
Cargos administrativos	104
Capítulo de cargos que yo formulo	105
LA POLÉMICA	117
Nota preliminar	119
Crítico y cronista por José Rolón	119
¿Es posible ser crítico musical sin saber de música? por José Rolón	124
<i>Pro domo sua</i> (el caso José Rolón) por Salomón Kahan	126
Aclaraciones por José Rolón	132

¡En México sí es muy posible ser crítico musical sin saber música! por Antonio Gomezanda	134
El hijo de David y su defensor por José Rolón	135
Anécdotas de un cronista (texto anónimo)	137
Carta de Alfredo Carrasco	137
Carta de Luis G. Saloma	138
LA MÚSICA	141
Nota preliminar	143
Carta de Samuel Ramos	144
INTRODUCCIÓN	145
Panorama de la música en México a principios del siglo xx	145
Principales recursos de cultura musical en nuestro medio	148
Las Orquestas Sinfónicas	148
La Orquesta del Conservatorio	148
La Orquesta Sinfónica Beethoven	149
La Orquesta Sinfónica Nacional	150
La Orquesta Sinfónica de México	151
Otras orquestas	154
Orquesta Sinfónica Universitaria	154
Segunda época de la Orquesta Sinfónica Nacional	154
Orquesta Filarmónica	155
Orquesta Sinfónica de la Asociación Alemana de Música	155
Orquesta Sinfónica de Guadalajara	156
Orquesta Sinfónica de Puebla	157
Orquesta Sinfónica de Xalapa	157
Las bandas militares	157
Los orfeones	158
El Coro del Conservatorio	158
El Coro de Madrigalistas	159
El Coro Bach	159
La música de cámara	160
LOS COMPOSITORES	161
La Revolución Mexicana de 1910 y nuestro nacionalismo musical	161
Nuestro tradicionalismo musical	162
Compositores nacionalistas	163
Manuel M. Ponce	163
Candelario Huízar	165
Carlos Chávez	166
Silvestre Revueltas	168
Los compositores tradicionalistas	170

José Guadalupe Velázquez	170
Julián Carrillo	170
Rafael J. Tello	171
Aurelio Barrios y Morales	172
Estanislao Mejía	172
Arnulfo Miramontes	172
Alfredo Carrasco	172
Juan A. Aguilar	173
Alfonso de Elías	173
Juan D. Tercero	173
Fausto Gaitán	173
Ramón Serratos	174
José F. Vázquez	174
Pedro Michaca	174
Miguel Meza	174
Rafael Adame	175
J. Jesús Estrada	175
Los últimos compositores	175
Blas Galindo	176
José Pablo Moncayo	176
Daniel Ayala	177
Salvador Contreras	178
Armando Montiel Olvera	178
OTROS MEDIOS DE CULTURA MUSICAL	179
La ópera	179
Introducción	179
<i>Tata Vasco</i>	179
Las compañías	179
El ballet	180
El cine y los compositores mexicanos	181
ASOCIACIONES MUSICALES, PLANTELES	
EDUCATIVOS Y CONCERTISTAS	183
La Asociación Musical Daniel, A.C.	183
Planteles educativos	184
El Conservatorio Nacional	184
La Escuela de Música de la Universidad	
Nacional Autónoma	184
Escuela Libre de Música y Declamación	184
Escuela Normal de Música de Guadalajara	184
Las academias de piano	185
Los concertistas	185
CONCLUSIÓN	186

FORTUNA CRÍTICA (selección)	187
EXTRACTOS DE CRÍTICAS Y CRÓNICAS	
PERIODÍSTICAS SOBRE LA OBRA DE JOSÉ ROLÓN	189
El reparto de premios a los vencedores en el torneo musical	189
Extracto de una crónica de <i>El Universal</i>	189
Rolón y Tello resultaron triunfadores	190
"El quinto concierto de la orquesta sinfónica"	191
La carcajada simbólica	193
Enhebrados musicales	193
Obra Nacionalista	194
Ansermet fue recibido efusivamente	195
Festival Rolón	195
Una extraordinaria obra mexicana en la Orquesta Sinfónica de Dallas	196
NOTAS	197
Sobre el Cuarteto de Cuerdas Op. 35, por Jesús Bal y Gay	197
Concierto para piano y orquesta, por Gerónimo Baqueiro Foster	198
Concierto para piano y orquesta de José Rolón, por Otto Mayer-Serra	199
Concierto para piano y orquesta de José Rolón, por Ignacio Díaz Morales	200
Concierto para piano y orquesta de José Rolón, por Adolfo Salazar	201
Evocación del maestro, por Miguel García Mora	203
La obra de Rolón, por Silvestre Revueltas	205
José Rolón, por Manuel M. Ponce	206
OTROS DOCUMENTOS	209
Copia de la Fe de bautizo de José Rolón	211
Acta del Primer Congreso Nacional de Música sobre el certamen de Composición	212
Carta y escrito de José Rolón y Rafael J. Tello a Fanny Anitúa	213
CRONOLOGÍA	215
ÍNDICE DE FUENTES	222



AGRADECIMIENTOS

Mi trabajo sobre la obra de José Rolón se ha visto enriquecido por la ayuda invaluable de diversas personas e instituciones cuyo enlistado –en aras de la igualdad– sigue a continuación un mero orden cronológico y geográfico.

En Londres tuve el apoyo del Dr. Malcolm Troup, quien dirigió mi tesis doctoral, así como de Steve Stanton y Odaline de la Martínez, de quienes recibí aportaciones valiosas respecto a mi investigación. Mis amigas Nicole Exertier y Vartoug Gulbenkian ayudaron también al desarrollo de la misma. Mención aparte merecen mis maestros Nelly Ben-Or y el Dr. Hans Heimler, a quienes agradezco sus invaluable enseñanzas. A Don Raúl Ortiz y Ortiz, agregado cultural de la Embajada de México en Londres y cuyo entusiasmo por mi trabajo revistió diversas formas, le estoy también profundamente agradecido.

Durante mi estancia en París recibí la asistencia de Mme. Annet Courtenay-Mayers, Roland Quillici y Max Eschig Editores. La asistencia de Frederick James Kent, de la Fleischer Collection de Filadelfia, fue crucial para obtener el microfilm de las obras de Rolón ahí depositadas.

En México, el apoyo de la familia del compositor a través de sus nietas, Sras. Malú Martínez Sotomayor y Rolón de Torres Izabal y Lorenza Martínez Sotomayor y Rolón, ha sido fundamental. El confiarme todo el archivo de su ilustre abuelo no sólo impulsó mi trabajo de manera sustancial sino también constituye una distinción que no merezco y que agradezco profundamente. Mi querido amigo, el maestro Miguel García Mora ha sido constante en su entusiasmo para con mi trabajo, abriéndome sin reserva sus conocimientos como alumno e intérprete de Rolón.

Mi agradecimiento se extiende a la maestra Isolda Acevedo, de Ediciones Mexicanas de Música; a los maestros Eduardo Hernández Moncada y Blas Galindo, quienes me otorgaron su tiempo para hablar sobre Rolón y su obra; a Maura Bober, de la Biblioteca Eloísa, y Gerónimo Baqueiro Foster, del CENIDIM, y a mis colegas Karl Bellinghausen, Eduardo Contreras Soto, Juan José Escorza y José Antonio Robles, quienes amablemente revisaron el manuscrito de este trabajo aportando críticas y sugerencias fundamentales. A Luis Jaime Cortés, director del CENIDIM, agradezco todas las facilidades otorgadas para realizar el presente trabajo.

Mi amigo Patrick England amablemente tradujo las cartas a Rolón enviadas por Moszkowsky, Boulanger y Dukas; y además descifró la difícil escritura de este último. Francisco Jiménez trabajó en la localización y grabado

de diversos materiales, al igual que Ana Montaña. Durante la última etapa de mi trabajo, la entusiasta participación de Adriana Pérez Soto fue de gran ayuda. A Esperanza y Armando Miranda debo, entre otras cosas, el apoyo para emprender ésta y otras diversas aventuras musicológicas. Por último, pero no la última, mi esposa Claudia colaboró de manera entusiasta en innumerables aspectos de la producción de este trabajo. A todos ellos, mi profundo agradecimiento.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es resultado de diversos esfuerzos y preocupaciones, entre las que se encuentra una situación que parecería inverosímil: la música de José Rolón se encuentra callada y escondida. El autor de obras fundamentales del repertorio mexicano, destacado maestro, creador de un estilo propio dentro del llamado "nacionalismo", permanece en el olvido a casi cincuenta años de su muerte. Sólo algunos trabajos¹ y la interpretación muy esporádica de algunas obras han evitado el olvido absoluto de Rolón dentro del panorama musical de nuestro país. Por lo demás, José Rolón es sólo una figura de diccionario o de trabajos generales dedicados a la música de México, obras donde no se le dedica siquiera medio capítulo.²

José Rolón no es el único músico mexicano que se encuentra en esta situación, pero la suya es una de las ausencias más graves de nuestra experiencia musical en todos los niveles. El público y los intérpretes desconocen las delicias de sus primeras obras para piano, ignoran la fuerza de sus obras sinfónicas y no saben de sus canciones, inimitable mezcla de poesía y música. Por su parte, los críticos, historiadores, musicólogos y todos aquellos que estudian nuestra música siguen construyendo un rompecabezas al que faltan muchas piezas, algunas de ellas —como la de Rolón—, vitales para entender la imagen que se quiere reconstruir: la de una visión justa de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX.

La ausencia de Rolón en el ámbito de la música mexicana y mi entusiasmo personal por su música son las razones que inspiran este trabajo, cuyos orígenes se remontan a 1987. Residente en Londres, buscaba en aquel entonces un tema apropiado para mi disertación doctoral. Sin embargo, atracción y miedo crecían juntos. ¿De dónde obtener material suficiente para una tesis de doctorado? Breves artículos de diccionarios, referencias en obras generales y algunas partituras fue lo más que logré reunir.

A pesar de la escasez de material, presenté para su aprobación un ensayo

- 1 Me refiero en particular a los siguientes textos: Alcaraz, José, A., "México descubre a un gran compositor: José Rolón" en *Excelsior*, México, 26/II/1961; Baqueiro Foster, Gerónimo, "El Concierto en Mi menor para piano y orquesta" en *El Nacional*, México, 20/III/1959, y Rolón, Ma. Luisa, *Testimonio sobre José Rolón*, UNAM, México, 1969. (Cuadernos de Música 3).
- 2 Trabajos recientes, ejemplo de lo anterior son: *La Música en México*, editada por Julio Estrada (UNAM, México, 1984) y el libro de Y. Moreno, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1989).

preliminar donde describí el desarrollo de mi futura investigación.³ Una vez aprobado, hube de coordinar los esfuerzos de muchísimas personas e instituciones para poder desarrollar mi proyecto. En la Fleisher Collection de la Biblioteca de Filadelfia encontré las partituras sinfónicas más importantes. En París, donde residí en abril de 1989, encontré diversos documentos relacionados con Rolón, tanto en la Biblioteca Nacional como en los archivos de la Casa Max Eschig, editores franceses del compositor. Una vez en México, la familia de Rolón me permitió el acceso al archivo del compositor. Fue así como en 1992 completé mi tesis, la cual puede considerarse como el primer trabajo analítico y biográfico sobre el ilustre músico jalisciense.⁴ Por supuesto, la necesidad de continuar esta investigación así como de publicar sus resultados en México surgió inmediatamente después.

El presente volumen constituye la primera de dos partes de mi investigación sobre José Rolón. A la antología de textos y documentos contenida en este tomo, seguirán un ensayo biográfico y un estudio analítico de algunas obras del destacado compositor, así como el catálogo de su producción. La separación en dos volúmenes permite ganar en tiempo y espacio aunque representa siempre un peligro para el primer volumen, por ser éste un trabajo incompleto. Sin embargo, en este caso los beneficios parecen mayores que las desventajas y por ello —como dice Ignacio Manuel Altamirano— “no me queda más recurso que apelar a la bondad de los lectores”.

Es necesario aclarar que la gran mayoría de los documentos contenidos en este volumen —tanto los inéditos como aquéllos ya publicados— provienen del trabajo de ordenación que he realizado en el archivo del compositor bajo los auspicios del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes. Desafortunadamente, muchos de los documentos originales guardados en el archivo de Rolón no tienen los datos necesarios para obtener una ficha bibliográfica completa. Me refiero en particular a una gran cantidad de artículos periodísticos que Rolón guardó en forma de recortes sin escribir el título y la fecha del rotativo. Esta situación, aunada al desastroso panorama de nuestras hemerotecas, hace casi imposible su localización precisa. Por ello, el lector encontrará aquí algunos documentos con la referencia directa al Archivo José Rolón (A.J.R.) y no a un volumen —quizá no disponible— en las hemerotecas o bibliotecas del país. Al final, el lector puede consultar el índice de fuentes utilizadas.

La presente antología se compone de una selección de textos que iluminan significativamente algún aspecto de la vida y obra de José Rolón. Si bien el espacio disponible puede ser determinante en la selección de textos para un trabajo como el presente, creo pertinente mencionar algunos de los criterios de selección utilizados, particularmente en aquellas secciones a las que no antecede ninguna nota preliminar.

3 *José Rolón, a preliminary essay*, City University, Londres, 1990.

4 *José Rolón, a study of his life and music*, tesis doctoral inédita, City University, Londres, 1992.

En el caso de la correspondencia es importante recordar que Rolón no fue un corresponsal asiduo —excepto tal vez con sus maestros Dukas y Boulanger—, de tal modo que gran parte de sus cartas tiene un carácter administrativo. Tales son los casos de Carlos Pellicer, Estanislao Mejía, Otto Mayer-Serra y Ernesto de Quesada, nombres famosos que en sus comunicaciones con Rolón no nos dicen nada importante.

El orden que guardan los artículos de Rolón, y que forman la segunda parte de este trabajo, pretende trasladarse de la música europea a la nacional, incluyendo en dicho movimiento dos artículos sobre cuestiones pedagógicas. Aparte, y en la sección “Los pianistas”, se incluyen las notas periodísticas de Rolón sobre algunos intérpretes famosos. Destaca en ellos el conocimiento directo y cabal que Rolón tuvo de su instrumento así como algunas ideas relevantes sobre éste; por ejemplo, el elogio a la fidelidad a la partitura que Rolón advierte en las interpretaciones de José Iturbi, actitud novedosa en un pianista mexicano de la primera mitad del siglo XX.

En la sección “La polémica” se incluyen algunas de las reacciones escritas generadas por el artículo de Rolón intitulado *¿Es posible ser crítico de música sin saber de música?*. Esta cuestión, aparentemente obsoleta y superada por los múltiples pronunciamientos al respecto, parecería ajena al quehacer musical de nuestro tiempo, pero en su momento, y a juzgar por la reacción acalorada de terceras personas, la pregunta fue sin duda el origen de una aclaración muy oportuna. Por cierto que ésta no fue la única polémica donde Rolón se vio envuelto, aunque sí la que causó más revuelo. También dentro de la sección “Textos de José Rolón” se ha hecho un apartado para el poco conocido escándalo de la renuncia de Rolón a la dirección del Conservatorio Nacional de Música en 1938.

Han quedado fuera de esta antología ciertos trabajos teóricos en los que el compositor escribió acerca de aspectos técnicos de la composición, tales como la modulación armónica o la fuga. Estos trabajos, al no presentar nada nuevo ni incluir referencias a los propios avances en dichos campos, resultan un tanto obsoletos y de árida lectura.⁵ Siguiendo un criterio similar, también ha quedado fuera el *Prontuario de modulación analítico*, obra pedagógica en la que Rolón expresa sus conocimientos profundos de la modulación armónica; Para leerlo, además de los amplios conocimientos técnicos que Rolón presupone en el lector, se requiere de una reconstrucción cuidadosa del mismo. Han sido excluidos asimismo textos cuya temática es expresada de mejor manera en otros escritos. Es éste el caso de *Algo acerca de la música moderna* o *Causas del estancamiento de la enseñanza profesional de la música*, entre otros.

5 Dichos escritos son: “Diversas modalidades de la enseñanza de la composición” en *Música, Revista Mexicana*, vol. 1, núm. 4, 15/VII/1930; “Glosas Armónicas” en *Música, Revista Mexicana*, vol. 2, núms. 3 y 4, XII/1930-I/1931; “Glosas Armónicas” en *Música, Revista Mexicana*, vol. 2, Nos. 11 y 12, II-III/1930; “Algunas reflexiones sobre la mutación en la fuga tonal”, original s/f. (A.J.R.).

Se incluye por separado *La música*, título amplio de un texto donde Rolón escribe sobre la música mexicana de la primera mitad del siglo XX. El valor de este documento —como testimonio sobre sus contemporáneos y como muestra del conocimiento del compositor sobre la historia de la música mexicana— va más allá de cualquier ponderación. Es necesario advertir que éste fue el único texto donde surgió la necesidad de un proceso editorial de reconstrucción.⁶

Completan el volumen una cronología y un grupo de textos en torno a Rolón. Esta última sección se compone de dos partes. A una breve serie de crónicas periodísticas acerca de la música de Rolón, que capturan reacciones inmediatas producidas por la música de éste, siguen los testimonios de algunas destacadas personalidades del medio musical mexicano. Por otra parte, y a pesar de no ser la opinión de un especialista ni mucho menos, se ha incluido un texto del distinguido arquitecto jalisciense Ignacio Díaz Morales, quien se encarga de mostrarnos la atención que la obra de Rolón provocaba en otras esferas del arte nacional al mismo tiempo que nos revela el oído musical y la sensibilidad de otro gran artista mexicano en uno de los pocos ejemplos de crítica de arte interdisciplinaria en nuestro país. En todos los casos se ha considerado que los textos incluidos en esta sección son de particular relevancia por proceder de distinguidas personalidades de la escena musical mexicana.

Conviene declarar dos conclusiones importantes respecto a José Rolón y su obra. En primer lugar, Rolón contribuye significativamente a la evolución de la música mexicana. Heredero de un romanticismo maduro, acorde con las ideas de su tiempo, Rolón hereda a su vez obras totalmente alejadas de esa corriente; obras donde el sistema tonal se expande de manera inusual dentro de la producción mexicana. En segundo lugar, el estudio de la obra de Rolón muestra la necesidad de revalorar y cambiar nuestra visión de la llamada “Escuela nacionalista”. La necesidad de definir el término de manera más precisa y de subrayar la existencia de varios tipos de nacionalismo es la mínima conclusión a la que se llega después de conocer la obra de Rolón. Nuestra visión del desarrollo de la música mexicana en este siglo parece ser —tomando prestado un famoso concepto de Edmundo O’Gorman— una “invención imaginaria” cuya sencilla estructura de evolución no sobrevive a ningún análisis serio.

Al comienzo de esta introducción se habló de esfuerzos y preocupaciones. De los primeros, dejo constancia en los agradecimientos; de las segundas, destacan algunas de carácter diverso. Por una parte, cubrir las grandes lagunas de la investigación musicológica en nuestro país. Por la otra, promover la interpretación de la obra de Rolón. La semiología nos enseña que las posibilidades estéticas de una obra son casi infinitas. Es una lástima que la música de Rolón no haya sido objeto de mayor atención, y en este sentido, su obra permanece incompleta. Corresponde a los músicos de ahora explorar

⁶ Ver la nota preliminar para una explicación más detallada del trabajo editorial.

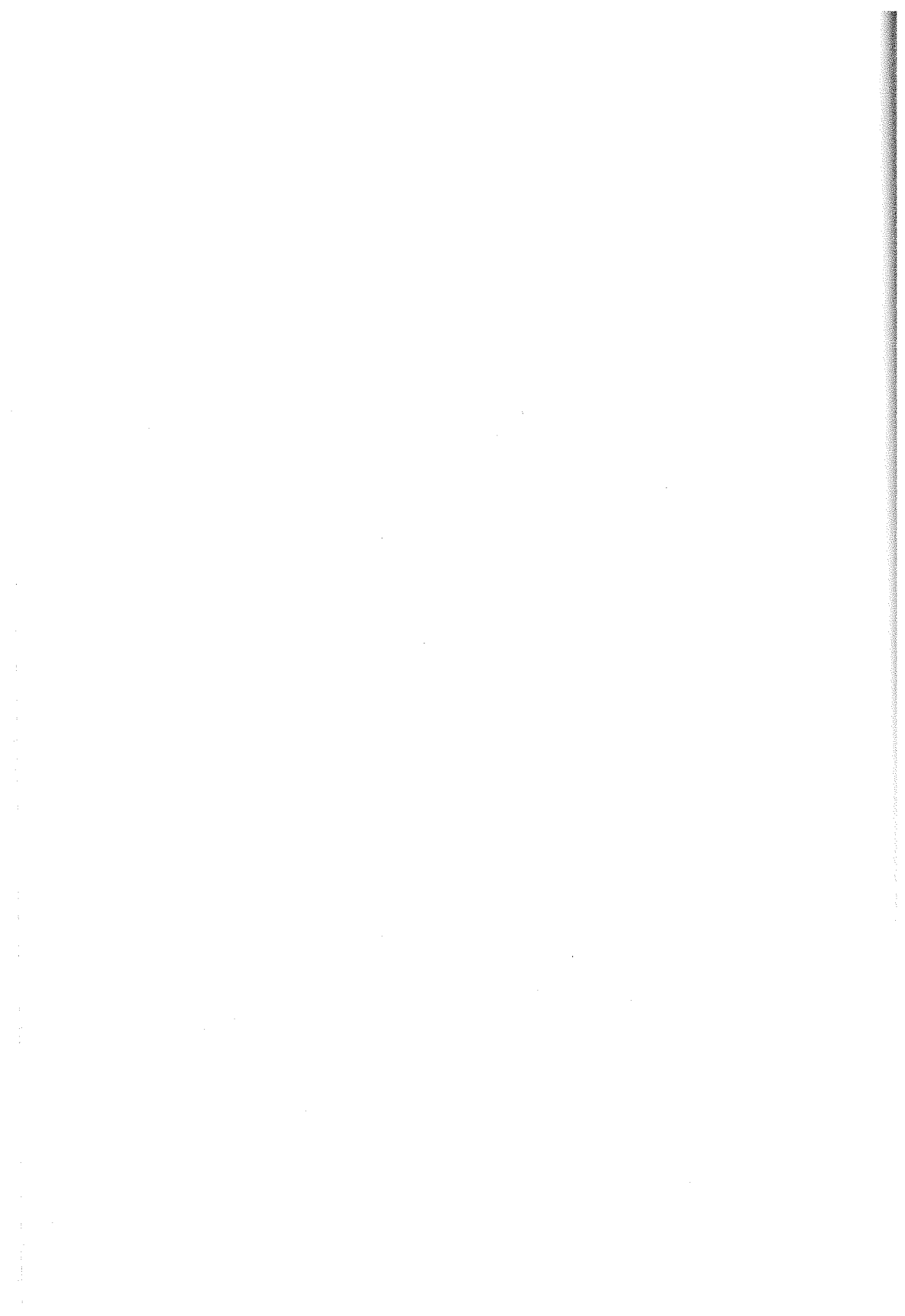
INTRODUCCIÓN

esta mina desconocida y emprender una nueva aventura musical. La recompensa, me atrevo a sugerir, superará cualquier expectativa.

Junto a la de José Rolón, el lector encontrará aquí las voces de diversos protagonistas de una época crucial en la historia de la música mexicana y que en esta ocasión hablan sobre Rolón y su música. Sirvan estos testimonios para construir una visión más detallada de nuestra historia musical, quizás el más misterioso y profundo campo de nuestra identidad.

Ricardo Miranda
San Jerónimo, mayo de 1993.

EPISTOLARIO



DE MORITZ MOSZKOWSKY

[París] 25 de julio de 1906

Estimado señor:

¡Qué extrañas son a veces las casualidades! Mi sirvienta iba justamente a pedir noticias tuyas cuando llegó su carta, misma que dispersó mis inquietudes. Estoy contento de saber que ya está completamente reestablecido y entonces lo esperaré como de costumbre el viernes por la mañana.

Suyo con afecto,

Moritz Moszkowsky

DE NADIA BOULANGER

[París] 22 de septiembre 1929

Estimado señor Rolón:

¡Qué gusto me ha dado recibir noticias tuyas! Con qué tristeza pienso que ya no regresará sino hasta más adelante. Uno se va acostumbrando, se encariña el uno con el otro, y después ya no se puede soportar la idea de no volverse a ver. Pero solamente quiero acordarme de la esperanza que deja su carta y voy a esperar con impaciencia el resultado del concurso¹ y el anuncio de su llegada. Dígale a su mujer que le envió mi más fiel simpatía. Perdóneme que le escriba otra pobre carta, estoy totalmente saturada de trabajo y espero que sabrá encontrar en ella todo lo que no escribo, toda mi más sincera amistad, sin olvidar los mejores recuerdos de mamá.

Nadia Boulanger

1 Nadia Boulanger se refiere al concurso de composición convocado por *El Universal* donde Rolón presentó *Cuaublémoc* y obtuvo el primer lugar.

DE PAUL DUKAS

[París] 26 de septiembre de 1929

Muy estimado señor y amigo:

¡Su amable carta me ha tocado sensiblemente y le agradezco de todo corazón los sentimientos que en ella me expresa! He quedado muy triste también al pensar que ya no podré verlo en esta clase en la cual usted fue tan asiduo, tan trabajador, y donde su presencia fiel y su entusiasmo atento eran para mí una verdadera razón para *interesarme en interesarlo*.² Deseo sinceramente el rápido y satisfactorio arreglo de sus asuntos así como su regreso al piano de la Escuela Normal³ a la brevedad posible.

Por desgracia usted está lejos tanto de Francia como de Europa. Espero por lo menos que su estancia en México le traiga todas las compensaciones que siempre nos reserva el país natal, y que obtenga usted, por cada cosa que extrañe, satisfacciones que lo compensen.

Estoy contento de volver a ver a *monsieur* Ponce,⁴ quien me traerá noticias del concierto de Barcelona y de la ejecución de su *Scherzo*⁵. Estoy seguro de que el resultado será excelente y deploro tanto que usted no pueda escucharlo, ya que *nada* vale más que la experiencia de la audición. ¿No habría modo si, como lo espero, su obra recibe una brillante acogida en España, de tocarla después en Guadalajara? Y, ¿no tiene usted la intención de organizar en su ciudad algunos conciertos? ¿Es posible? ¿Existen los elementos necesarios? Tantas cosas que ignoro. Pero supongo que de todos modos no suspenderá su actividad musical, ¡sobre todo si su estancia en México llega a prolongarse! Téngame al tanto, de vez en cuando, y créame que sus noticias siempre serán recibidas con el más afectuoso interés. La mejor será, a pesar de todo, la que informará del barco que tomará para regresar al Boulevard Malesherbes.

Con toda mi amistad para usted,

Paul Dukas

2 El subrayado es del autor.

3 Dukas se refiere a la *École Normale de Musique* en París, ubicada en el Boulevard Malesherbes, y donde Dukas impartía la clase de composición.

4 La personalidad y el respeto de Dukas por Manuel M. Ponce se manifiesta en su escritura. A diferencia del resto de sus discípulos durante el periodo 1925-1928, Dukas siempre se refiere a *Monsieur Ponce* mientras que para hablar de los demás, le bastaba escribir el apellido: "Pipkoff", "Rodrigo", etc. A propósito se conserva aquí la expresión *monsieur* en lugar de "señor".

5 Dukas se refiere al concierto realizado en la Exposición Internacional de Barcelona, el 8 de octubre de 1929, donde se interpretaron *Chapultepec* de Manuel M. Ponce y *El festín de los enanos*, dentro del marco del Festival Sinfónico Ibero Americano, organizado por la Diputación Provincial de Barcelona.

DE JOSÉ ROLÓN A REFUGIO VILLALVAZO⁶

México, 3 de enero de 1930

Querida hermana:

Mucho me he acordado que hizo un año que nos dejó María y ya me imagino cómo habrás pasado el aniversario. Pero no hay más que conformarse con lo que el destino ordena y... ¡adelante! que también nosotros tendremos que pagar nuestro tributo, andando el tiempo, a nuestra madre tierra, que al fin es lo mejor, viéndolo serenamente, que la naturaleza discurrió.

Vamos a ver cómo nos pinta este famoso 30, que después de todo es un número muy simpático, y que te deseo te sea propicio en salud y... en "morlacos".

Nosotros ya comenzamos a trabajar con 12 alumnos lo que es notable, según se dice, por ser casi llegando.

Me han recibido los compañeros con mil atenciones que contrastan con el simpático proceder de aquellas "celebridades" tapatías que muy cristianamente se habían empeñado en que yo era un cadáver queapestaba a varias leguas de distancia. Afortunadamente para mí, y quizá a su pesar, de cuando en cuando les llegan noticias de que estoy todavía "vivito". Vamos a ver más allá.

Ya te imaginarás qué bien me caería el último éxito⁷ cuando inicio mis trabajos en ésta. Eso me ha hecho un reclamo magnífico, y, como pienso no dormirme en mis laureles, espero Dios mediante, hacer algo en lo porvenir. Ayer me decía Carlos Chávez, que es el Director actual del Conservatorio y que fue presidente del jurado que me otorgó el primer premio: "Maestro Rolón déme Ud. un abrazo, pero que sea únicamente por su obra tan interesantísima, pues en el Concurso realmente no tuvo 'gallo' Ud.". Y luego me mostró las cinco partituras que jugaron aparte de la mía, y me quedé verdaderamente asombrado del atraso técnico en que se encuentran. Aparte de la de Tello había una de Gabrielli, de Miramontes, de Mariscal y una sin nombre que atribuyen a Carrillo (pues en la parte de las violas se encuentran 1/4 de tono) sólo que según la costumbre no puso nombre.⁸

Ana te saluda y recibe mis deseos porque este año sea lleno de prosperidad para ti,

Tu hermano que te quiere,

José

6 Esta carta nunca menciona el nombre de su destinatario, al que Rolón se dirige como su "hermana". El compositor fue hijo único pero seguramente la carta está dirigida a Refugio Villalvazo, hermana de Mercedes, primera esposa de Rolón. Refugio Villalvazo fue la cuñada más cercana a Rolón y por ello Rolón la llama así.

7 Rolón se refiere al triunfo en el certamen de composición convocado por el periódico *El Universal*, y en el que Rolón resultó vencedor con su Poema Sinfónico *Cuaubtémoc*. El segundo lugar correspondió a Rafael J. Tello.

8 Por supuesto, Rolón se refiere a Eduardo Gabrielli, Arnulfo Miramontes, Juan León Mariscal, y Julián Carrillo.

DE PAUL DUKAS

[París] 7 de febrero de 1930

Estimado señor Rolón:

¡He recibido con mucho placer las buenas noticias que me ha enviado acerca de sus éxitos como compositor y como profesor! Así pues, el trabajo asiduo y serio que hicimos juntos habrá dado frutos de los que estoy muy feliz de haber contribuido a su maduración. Estoy muy contento de este resultado y espero que por su parte obtendrá excelentes resultados en la clase de composición que usted ha aceptado a condición que tenga alumnos *muy dotados y trabajadores*.⁹ Es indispensable que los alumnos sean tan buenos como el profesor y todo está en eso para que el maestro llegue a algo. De no ser así, todo mundo pierde su tiempo.

Espero sinceramente que sus alumnos le darán satisfacción y que conseguirá con ellos todo lo que los métodos de trabajo que experimentamos juntos le han permitido a usted mismo conseguir. Si, como se lo deseo, llegase a conocer en México a un alumno de élite, quizás también logre decidirlo a acompañarlo a París cuando tenga el gran placer de volverlo a ver por aquí... el año próximo a lo mejor.

¿La ejecución de su poema lo ha dejado satisfecho? ¿La orquesta logró rendir su movimiento y su color?¹⁰ Según mis recuerdos, la preparación no debió ser de las más fáciles y el matiz muy modernista de su armonía tuvo que sorprender a los intérpretes o de lo contrario quedaría muy sorprendido. Pero imagino también la sonoridad potente de su orquesta y la impresión de novedad que tuvo que suscitar en el público mexicano, sin lugar a dudas menos hastiado que el nuestro.

¡Qué feliz ha de ser para usted poder abrir brecha en estos terrenos vírgenes de la sensibilidad auditiva! La vieja Europa, por desgracia, ya ni siquiera reacciona a la flagelación musical y nuestros snobs ya no escuchan otro deleite que el de la silla eléctrica. ¡Qué bueno que todavía quedan algunos escuchas menos ávidos de sensaciones fuertes! Sin usted, y sin algunos artistas que por suerte son ingenuamente músicos, ¡la música estaría bastante enferma por todos lados!

Muy cordial y amistosamente suyo,

Paul Dukas

9 Subrayados en el original.

10 Dukas se refiere a la ejecución de *Cuauhtémoc* por la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez el 10 de enero de 1930.

DE NADIA BOULANGER

[París] 31 de diciembre de 1930

Cuánto gusto me ha dado su carta, estimado señor Rolón. Le contestaré mal porque estos días el correo es agitado, pero por lo menos el año no acabará sin que le haya expresado nuestros más fieles y afectuosos pensamientos. Las noticias que me da no me sorprenden para nada, pero me causan una gran alegría. Ya sabía que iba usted a apasionarse cada vez más por su país y que esta pasión sería recíproca. Estoy muy contenta de haber tenido ecos de esto a través de usted. Es cuando cada quien cree lo más profundamente posible en lo que está en la base de nuestra vida, que nos volvemos a la vez lo más caracterizados y lo más libres. Los límites así creados, buscados, aceptados, nos permiten dejar fuera una parte de las viejas inquietudes, de las dudas destructivas y de las preguntas desalentadoras.

Pero estos pensamientos no son parte de lo que se debe decir un 31 de diciembre. Mi mamá le envía sus más sinceros deseos y yo le adjunto los míos. Le aseguro nuevamente que tengo una gigantesca alegría en seguir su trabajo y sus progresos. A usted y a su mujer, muy afectuosamente,

Nadia Boulanger

P.D. ¡Qué muchacho tan encantador y que buen músico es este [Juan D.] Tercero!

DE PAUL DUKAS

[París] 1 de enero de 1931

Estimado señor Rolón:

¡Aprecio sensiblemente sus buenos deseos a los que respondo cordialmente! Van hacia su salud, primero, y después, hacia la prosperidad de su Conservatorio y a la satisfacción que espero obtenga de sus trabajos de composición. Me parece que tiene una actividad desbordante, ya que además de este Conservatorio, cuya dirección ha de ser bastante absorbente, usted ha fundado otra escuela de música ¡y todavía encuentra manera de componer un ballet! Todo esto hace gran honor a su ardor musical y pensando en usted estoy muy feliz de comprobar que no le he dado una falsa dirección sino que seguramente lo ayudé bien en el desarrollo de sus facultades, gracias a su gusto por el trabajo y el progreso. Espero continuar recibiendo de usted noticias tan buenas de las cuales la mejor será, seguramente, la que me informará de su regreso con nosotros. Sus camaradas siguen siendo tan fieles a la Escuela Normal menos Alexandresco¹¹ que se retiró definitivamente a mi parecer. Pero transmitiré sus recuerdos a *Monsieur* Ponce, a Pipkoff, y a Rodrigo, a quienes se juntaron después de su partida varios nuevos que espero podrá conocer algún día.

Mi salud, de la cual pide noticias amablemente, es soportable, es decir, me soporta. A mi edad, ¡ya no tenemos derecho a pedir que nuestra salud nos transporte! Sepamos acoplarnos con la Naturaleza y todo irá bien. Créame amistosamente suyo,

Paul Dukas

11 Romeo Alexandresco, compositor rumano, compañero de Rolón junto con Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, Tudor Ciortea y Lubo Pipkoff en la clase de Dukas en la Escuela Normal.

DE PAUL DUKAS

[París] 7 de enero de 1932

Estimado señor Rolón:

Agradezco sensiblemente sus deseos y la fidelidad de su recuerdo. El mío es también constante y es de todo corazón que mis deseos de feliz año responden a los suyos. Estoy absolutamente feliz de enterarme de que su salud está bien reestablecida a pesar de la crisis de altura forzada que se impone usted mismo y a pesar del hecho de que el tratamiento a dos mil trescientos metros de altura no deba parecerle especialmente indicado a ningún médico del mundo en casos como el suyo o el mío. ¡Pero quién sabe! La esfinge guarda también sus secretos que a la mejor sin quererlo usted le ha robado, aunque Esculapio no haya logrado el verdadero tratamiento para su caso. Y la homeopatía encontraría ahí su triunfo.

Si México no estuviera tan lejos, iría a hacer una pequeña cura con usted, ya que entre más sube uno, más baja la presión, según parece. La mía, por lo menos, no sube, pero tampoco baja, a pesar de las privaciones de una dieta rigurosa. Sin embargo, después del percance bastante serio que me inmovilizó dos meses este verano, el médico está feliz de mi equilibrio reencontrado. Espero mantenerlo gracias a ciertos miramientos y poder volver a dar mis clases.

Pipkoff, Rodrigo y Krein están siempre aquí y les transmito sus recuerdos, así como al señor Mangeot.¹² Ya hace tiempo que Alexandresco nos ha dejado y que no he tenido ninguna noticia suya. ¿Qué habrá ocurrido con este pobre muchacho? Temo que la vida no tenga ninguna dulzura para él en estos tiempos de dureza para... [ilegible]...

Si yo tuviera el *t.s.f.*¹³ y supiera el día de la ejecución en Berlín de su Poema Sinfónico,¹⁴ ¡me precipitaría sobre el aparato! Pero no lo tengo. Sólo tengo, hablando de estas cosas, el placer de los aparatos auriculares, que no me encantan todos los días como puede imaginárselo. ¿Su partitura ha sido editada? ¿Dónde?

Reciba, estimado *Monsieur* Rolón, todos mis sentimientos más cordiales, con mis deseos reanudados: salud y felicidad.

Paul Dukas

12 Auguste Mangeot, director de la Escuela Normal.

13 Telégrafo inalámbrico.

14 *Cuaubiémoc* fue ejecutado en Berlín en 1932 por la Funkestunde Orchester bajo la dirección de Bruno Seidler y transmitido por radio a todo el mundo.

DE PAUL DUKAS

[París] 6 de enero de 1933

Querido amigo:

Estoy muy feliz de todas las buenas noticias que me trae su carta y de los deseos de año nuevo que las acompañan. Primero quisiera felicitarlo sinceramente por su nominación como Director General de la enseñanza del canto y del solfeo en todas las escuelas de México. Es una consagración brillante de sus méritos además de una posición excepcional cuyo privilegio le garantiza, a mi parecer, toda su seguridad para el futuro.

Comparto de todo corazón la felicidad que le ocasiona este reconocimiento oficial de su saber y de su talento, ¡y también me regocijo de los buenos prospectos de este poema sinfónico del que guardo el más interesante de los recuerdos cuando me lo hizo leer en la clase!

De Berlín a Filadelfia se trata ya de una maravillosa etapa¹⁵ y espero que París la completará, ya sea bajo la batuta de [Alfred] Cortot o la de [Pierre] Monteux y espero también que en esa ocasión usted vendrá a juzgar su efecto en la Sala Pleyel.

Aquí la vida continúa más o menos como en la época en la cual la compartíamos. Por supuesto, hay alumnos nuevos en mis clases de la Escuela Normal y varios antiguos se fueron: Pipkoff, para empezar, está actualmente en Sofía. *Monsieur* Ponce todavía está entre nosotros pero no viene muy a menudo al Boulevard Maiesherbes. Cuando lo vea, le transmitiré sin falta sus recuerdos así como a los señores Mangeot y Lamagueille.¹⁶

También estoy contento de saber que gracias a la cura de altura que ha seguido necesariamente en México, su salud se halla totalmente restablecida. Le envío mis deseos para que se mantenga excelente en 1933.

En lo que se refiere a mí, estoy en este momento en un buen periodo y por otra parte veo tantas miserias fisiológicas a mi alrededor, entre gente joven, que realmente no tendría caso quejarme de una salud todavía suficiente aunque los años la hayan alterado. ¡Esto es demasiado natural para que tenga el derecho a reclamar!

Crea como siempre, estimado amigo, en mis saludos más cordiales.

Paul Dukas

15 Dukas se refiere al proyecto de Leopold Stokowsky de dirigir *Cuauhtémoc* en la temporada de la Orquesta de Filadelfia, desafortunadamente no llevado a cabo.

16 Lamagueille, personaje no identificado, pero que seguramente conoció a Rolón en la Escuela Normal.

DE NADIA BOULANGER

[París] 5 de febrero de 1933¹⁷

Mi estimado José Rolón:

Había recibido perfectamente su carta del año pasado y le había contestado. Por lo tanto, no fue su mensaje el que se perdió sino el mío, y aprecio que usted haya escogido esta hipótesis... "carta perdida" más bien que haber creído en mi silencio. Hablamos tan frecuentemente de usted con mamá y con Tercero, y estoy muy emocionada de su fidelidad. Encomiendo esta carta a mis oraciones ya que realmente quiero que sepa de nuestro recuerdo.

El hecho de que conozca a Copland es una verdadera felicidad para mí, lo considero como un *verdadero* músico y como un *verdadero* artista¹⁸ y con un corazón poco común, tan seguro y tan profundo. Lo admiro y lo estimo mucho.

¡Bravo por sus obras! Es un gran apoyo el sentir la palabra que se ha dicho y oído, y nada puede estimularlo más. Pero ve usted, estimado amigo, cuando tenemos en sí la convicción y el entusiasmo que usted tiene, siempre sucede algo y atravesamos una puerta tras otra.

Tengo la intención –es sincera como ilusa– de volverle a escribir pronto para "tenerlo al tanto". Pero incluso si no lo hago, reciba de vez en cuando, el pensamiento que le enviamos sinceramente mamá y yo para usted y su mujer.

Nadia Boulanger

P.D. Tercero es un músico excelente y un hombre de primer orden. Su país debe considerarse feliz de tenerlo.

17 Esta fecha corresponde al timbre postal, pues el original no está fechado.

18 Subrayados en el original.

DE PAUL DUKAS

84 rue de Ranelagh,
París, 16ème.
15 de enero de 1935

Estimado amigo:

No puedo decirle lo sensible que me siento por la fidelidad de su recuerdo y de sus deseos afectuosos, a los cuales los míos responden de todo corazón. Antes de que usted me lo hiciera saber, una carta de *Monsieur Ponce* me había dado a conocer su cambio de situación debido a la política y le había contestado diciéndole que me parecía muy deplorable que él como artista hubiera padecido las consecuencias de eventos en los cuales el arte no tiene nada que ver. Estoy por lo tanto más contento todavía de enterarme de que su situación como profesor de composición no ha sido modificada por estas circunstancias y me alegro de saber que sigue usted tan satisfecho como antes de esta situación. Me imagino que los trabajos conjuntos que llevamos a cabo en la Escuela Normal, y de los cuales conserva por fortuna buena memoria, han encontrado un eco fiel en su enseñanza, y que de este modo, sus alumnos también se han vuelto un poco los míos por "curación"¹⁹ (espero que tenga alumnos bastante talentosos, nunca se puede esperar que todos serán genios en el futuro).

Según lo que me dice de sus trabajos, veo que la moda del concierto ha llegado a México. Aquí, todo el mundo escribe conciertos, menos yo por supuesto. En mi juventud, este género era muy despreciado. Únicamente se soñaba con música trascendental. Los tiempos han cambiado mucho, y no únicamente para los conceptos.

No me dice nada de su salud, espero que esto signifique que es buena. La mía está un poco mejor gracias al tratamiento y a la dieta que tenía cuando usted estaba en París. Qué bueno, porque en este momento mi vida es bastante cansada, con mis clases y mis cursos, con los ensayos de "Ariane"²⁰ que se dará el viernes próximo en la ópera, además de algunas ocupaciones "secundarias" bastante numerosas. Pero a pesar de todo resisto y es lo esencial.

A usted, estimado amigo, con toda mi cordial amistad,

Paul Dukas

19 "Curación" (así en el original).

20 Dukas se refiere a su ópera *Ariane et Barbe-Bleue*.

DE NADIA BOULANGER

Valkan Ward,
11 de junio de 1935

Estimado amigo:

Su carta tan llena de corazón, me toca más que lo que sabría decirle. Es una prueba tan difícil de soportar, nada es una consolación. Nada puede ni debe serlo. Pero la sensación de que nuestros amigos nos rodean es una gran ayuda. Mamá era todo para mí —a pesar de la vejez, de la enfermedad, de los sufrimientos y de su corazón desconsolado—, ella había guardado el alma joven de aquellos que no pueden reprocharse nada, y la casa resplandecía con su presencia.

Cada día que pasa vuelve más cruel el atroz vacío que Ella dejó al irse, y... estoy muy infeliz y descorazonada ante esta vida donde ya no quedan más que las sombras de lo mejor.

Por favor crea que pienso fielmente en usted a pesar de todo y que deseo profundamente la felicidad que se merece en todas circunstancias. A su mujer y a usted, estimado amigo, con afecto.

Nadia Boulanger

DE ERNEST ANSERMET A JOSÉ ROLÓN

Göteborg, 18 de marzo [de 1936]

Muy estimado amigo:

Acabo de recibir su carta del 20 de febrero por lo cual le doy muchas gracias. Lo que anuncia usted lo he sabido de Chávez mismo, quien me escribió que por distintas razones la Sinfónica este año no quería contratar director-huésped. Pero supongo que ahora la situación es tan clara para usted como lo es para mí. Desde dos años [antes], bajo la influencia del Lic. Bassols, se ha concedido una subvención de 50,000 pesos a la Sinfónica con la condición no explícita pero sí "implícita" que contractan [sic] a un director-huésped. Mientras estaba el Lic. Bassols en el gobierno, Chávez no podía sino cumplir con este propósito, y hacía buena figura a nuestra colaboración. Pero ahora que el Sr. Bassols está afuera, y en una situación que no le permite intervenir en los asuntos de México, Chávez ha echado la máscara, y quiere aprovechar por sí solo la situación creada por otros. Es una buena ilustración para el libro de Samuel Ramos *El perfil del hombre en México* y para mí la justa recompensa de mi buena fe con Chávez. Ahora bien, la cuestión es saber si la Orquesta Sinfónica de México es Carlos Chávez o una institución destinada a los fines personales de él o si es una institución de cultura en la cual hay otros intereses que los suyos, y en la cual él tiene que servir y no sólo aprovechar. En otros términos, ¿es Chávez único dueño del uso de la subvención, o va la subvención a una entidad en la cual el Comité y los músicos tienen su palabra de decir?

Sobre este punto no me parece haber duda, y, en ausencia del Sr. Bassols (que por otra parte, hubiera podido consultar) los señores Quijano y Montes de Oca (sobre todo este último, en la situación que nos ocupa), *si no por las palabras formales que me dieron a mí la salida*,²¹ a lo mejor por la responsabilidad y autoridad que tienen como miembros del Comité, hubieran podido recordar a Chávez lo oralmente ocurrido. Probablemente que no se dieran esta molestia porque no tienen bastante interés en el asunto. Es una situación altamente cómica y cuya comicidad merece ser bien saboreada: la subvención es dada por el gobierno, pero ningún ministro está interesado en ella y por consiguiente ningún ministro verificará su buen cumplimiento, pues ha sido dada bajo la influencia de una persona ahora ajena del gobierno — quien sabe muy bien a qué fin la ha hecho otorgar, pero no puede más intervenir—. Chávez mismo lo sabe, y el mismo comité de la Sinfónica. Pero Chávez, muy vivo, ha aprovechado la oportunidad, y como la subvención va a la Orquesta Sinfónica formalmente e incondicionalmente, y que el Comité, en ausencia del Sr. Bassols se deja guiar por él, él se la come. Muy bien hecho. Hay que admirar el golpe.

21 Subrayado en el original.

No creo que Revueltas pueda hacer algo, pues Chávez tiene el dinero. Lo que puede hacer Revueltas es esperar. ¡Porque 24 conciertos de Chávez es un golpe de locura! Él olvida, como siempre, que los conciertos son hechos para el público y no el público para los conciertos. Y aunque con su dinero Chávez pudiera contratar solistas muy atractivos (y al mismo tiempo hacer buen negocio en Estados Unidos), no basta. Al fin del año, según toda probabilidad, no habrá más subvención por el, y el porvenir será para Revueltas y la Orquesta Sinfónica Nacional. Así que, como usted ve, me parece inútil emprender cualquier trámite y, por mi parte, ya me he dado cuenta de que mi situación en México está terminada.

Como usted ha tomado tan amical [*sic*] interés en este asunto, he querido explicarle que me había dado cuenta perfectamente de lo [que] había sucedido. Pero no hay nada que hacer y le ruego guardar esas líneas por su propia información y no difundirlas de ningún modo. No quiero intervenir ni directamente ni indirectamente en los asuntos de la Orquesta Sinfónica. Los interesados saben perfectamente lo que estaba ocurriendo: han dejado actuar a Chávez como le ha dado la gana. Muy bien. Hay que aceptar las cosas —y las gentes— como son.

Espero que todo ande bien para usted. Le ruego presentar mis más cordiales saludos al Maestro Ponce y a su esposa, a Samuel Ramos y sus amigos, a Revueltas —si lo ve—, a su esposa de usted también y quedo su agradecido y sincero amigo,

E. Ansermet²²

22 En la transcripción de la carta anterior se ha respetado la redacción original así como los barbarismos inventados por Ansermet para comunicarse en español. En cambio, se han omitido las abreviaturas utilizadas por Ansermet en algunos párrafos (Ch. por Chávez, B. por Bassols, orq. sinf. por orquesta sinfónica).

DE SALVADOR AZUELA Y JOSÉ BARROS SIERRA

Universidad Nacional de México
Sociedad Filarmónica de México,
San Ildefonso 43.

México, D.F. a 6 de abril de 1936

Señor profesor Don José Rolón
Avenida Insurgentes No. 160.
Ciudad.

Al surgir a la vida activa, la Sociedad Filarmónica de México siente el deber primordial, que es también para ella una grata satisfacción, de rendir público homenaje a todas aquellas personas que dentro de sus respectivas esferas de acción han contribuido al desarrollo de nuestro medio musical.

La Sociedad ve en usted a uno de los músicos que con más generosa vocación y con más sólida preparación cultural se ha preocupado por la dignificación del arte nacional y por la difusión en nuestro medio de los altos valores universales de la música. Su meritoria labor como musicógrafo, maestro y compositor, que en estos tres aspectos ejerce una influencia preponderante en el arte patrio hace que la Sociedad experimente viva satisfacción al designar a usted como SOCIO HONORARIO.

Su ayuda moral y su colaboración en la realización de la obra que se propone emprender la Sociedad serán para ella un verdadero estímulo y una seguridad más de que los propósitos que la animan lograrán alcanzar su plena madurez.

La Sociedad agradecerá vivamente sus valiosos consejos y opiniones, así como también las censuras que pueda merecer su actuación y al respecto ruega a usted le envíe unas líneas expresando sus puntos de vista respecto de nuestro programa de acción ya dado a conocer por la prensa y de las futuras actividades que se propone llevar a cabo.

Muy atentamente,

El Presidente.
Lic. Salvador Azuela

El Secretario General.
José Barros Sierra.

DE ERNEST ANSERMET A JOSÉ ROLÓN

Oslo, Noruega, 25 de mayo de 1936

Muy estimado amigo:

Después de la carta que le mandé hace pocos días, me permito mandar hoy una copia de las críticas del concierto que acabo de dar en Berlín. Muy a menudo, mis amigos mexicanos me pidieron darles noticias de mi actividad por acá. He tenido buenos conciertos en todas partes, este invierno especialmente en Amsterdam (Concertgebouw) y Londres. Pero el de Berlín ha sido un acontecimiento y por eso le mando la crítica. El Sr. Kahan, quien entiende el alemán, se las podrá comunicar —al mismo tiempo que mis saludos— y así darlas a conocer a los que en México tienen interés en mí.

Le mando otra vez mis agradecimientos y mis saludos más cordiales,

E. Ansermet

DE CLAUDIO ARRAU

Amsterdam, 2 de mayo de 1938

Sr. José Rolón
México, D.F.

Mi querido y estimado amigo:

Recién hoy puedo contestar a sus líneas del 28 de marzo, debido a que su carta me ha seguido en mis viajes por Europa y ha llegado a mi poder hace muy poco.

Hoy le confirmo mi intención de aceptar su proposición para dar una *master class* en el Conservatorio de esa ciudad. El curso podría durar más o menos un mes y el número de discípulos convendría que no fuese más de veinte.

Respecto al estreno de su Concierto para piano y orquesta en México, puedo decirle que me interesa mucho hacerlo. Le daré contestación definitiva una vez que haya visto y tocado su obra. En algunos días regresaré a Berlín, donde espero encontrar el manuscrito de dicha obra, que entre tanto habrá llegado a mi domicilio.

Mi nueva dirección en Berlín es: Berlín-Haleusee, Kurfürsterdamm 75.

Lo saluda a Ud. y a su distinguida esposa con sincero afecto su amigo de siempre,

Claudio Arrau

DE NADIA BOULANGER

Gargenville, Seine & Oise
30 de agosto de 1938

Ha llegado el momento, estimado amigo, de precisar definitivamente mis fechas. Tengo tantos deseos de ir a México, de volver a verlo a usted y de conocer su país, que incluso antes de haber escrito esta carta, ¡quisiera ya tener respuesta! Podría irme de Boston en los primeros días de junio y quisiera, por lo menos eso creo, llegar a Veracruz por mar y subir tranquilamente hacia donde vive usted para no hacerle la broma siniestra de morir al llegar (no a causa de... ver... y ya no Nápoles, sino México... y morir).²³ Eso me parecería una singular coincidencia ¡pero a usted! Entonces, tomo mis precauciones y llego tranquilamente —si acaso esa palabra existe en su tierra—, lo veo a usted, a sus obras, a sus familiares, a sus estimados amigos, y doy, según su voluntad, conferencias, inspecciones de clases, lecciones e incluso a la mejor conciertos (Podríamos poner el *Requiem* de Fauré, una o dos obras corales de mi hermana que tanto quisiera hacer conocer en su país). Propóngame lo que le parezca posible. La cuestión más importante y muy urgente es fijar una fecha. Materialmente es necesario que todos mis gastos sean cubiertos en las mejores condiciones de viaje y que usted arregle lo demás como mejor convenga a mis intereses y sus posibilidades. En mi mente, este año es el último de mis años de viaje. Si Dios me deja todavía aquí abajo “activa”, tengo otras intenciones para el empleo de mis últimas fuerzas. ¡Verdaderamente es ahora o nunca que mi sueño mexicano puede realizarse!

Intente contestarme inmediatamente ya que así me rendiría un verdadero servicio.

Con mucha prisa le envío mil y mil saludos afectuosos a usted y a su mujer y deseo de todo corazón que esta carta ayude a que mi sueño se convierta en realidad.

Nadia Boulanger

P.D. Quisiera tener también algunas sugerencias para los programas —frecuentemente es al intercambiar ideas que se llega a un buen resultado—. Usted sabe, ¿verdad?, que muy a mi pesar, no hablo español.

23 Nadia Boulanger hace una broma sobre la famosa frase: “¡Ver Nápoles... y después morir!”.

DE JOSÉ ROLÓN A NADIA BOULANGER

23 de septiembre de 1938

Mi estimada señorita:

Tuve el placer de recibir su amable carta del treinta de agosto al regresar de mis vacaciones y me doy prisa a contestarle para decirle cuán encantados estaríamos de verla entre nosotros.

Me parece muy bien la fecha que nos ha propuesto, es decir, mediados de junio. Dígame por favor hasta cuando podría extender su estancia con nosotros para estudiar todas las posibilidades a nuestra disposición.

Si pudiera durar un mes o más podríamos desarrollar diversas actividades. Por ejemplo: un ciclo de conferencias sobre la historia de la música, poner el *Requiem* de Fauré que desgraciadamente casi no se conoce en nuestro país, además de las obras corales de su admirable hermana que sin lugar a dudas interesarán enormemente a los músicos de México, y otras actividades de las cuales hablaremos después según el tiempo que pueda permanecer aquí. Por lo demás, creo que en cualquier aspecto del que se trate, tendrá usted un éxito muy grande y merecido en México.

Hablé con el jefe de Bellas Artes acerca de sus condiciones y está de acuerdo. Sólo queda por definir el tiempo del que disponga para su estancia entre nosotros para poder hacer de antemano un programa general con las fechas más o menos precisas y para trabajar desde ahora.

Quedando en espera de su respuesta, reciba, estimada señorita, la seguridad de mi más alta admiración.

José Rolón

DE CARLOS CHÁVEZ A MARÍA LUISA ROLÓN DE SOTOMAYOR

Instituto Nacional de Bellas Artes
Director General
México, 26 de abril de 1949

Señora doña
María Luisa Rolón de Sotomayor.
Ciudad.

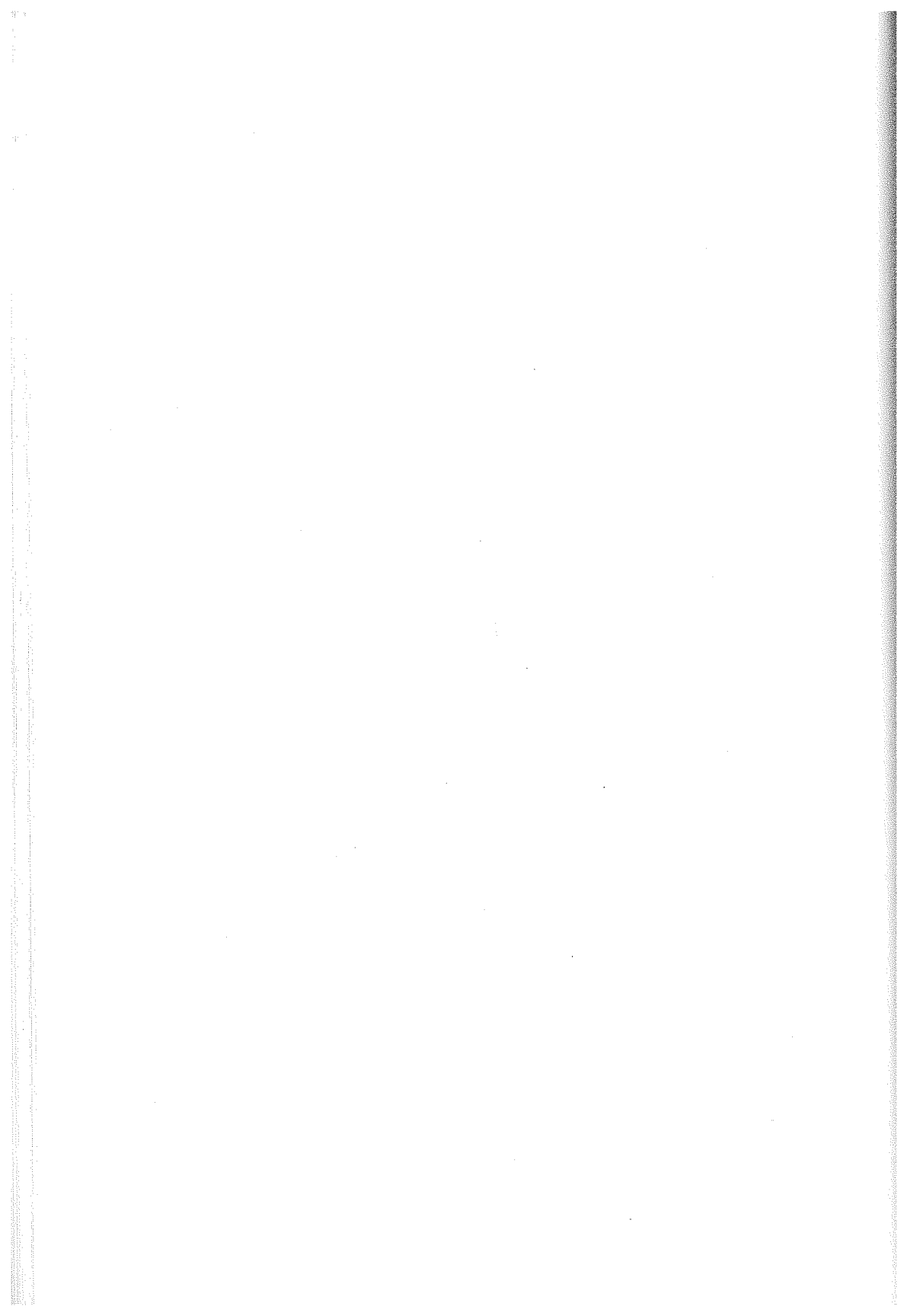
Muy distinguida señora:

Próximamente voy a dar una serie de conferencias sobre música mexicana y trataré, naturalmente, la obra del maestro Rolón. Como en esas conferencias habrá ilustraciones musicales, quiero rogar a usted que sea tan amable de decirme dónde puedo encontrar su música para piano editada. En caso de que no se pueda disponer de ella, quisiera que tuviera usted la bondad de prestármela, en el concepto de que será ejecutada por el pianista Miguel García Mora y de que tan pronto como se termine con ella le será devuelta a usted inmediatamente.

Muy agradecido de antemano por la atención que se sirva usted dispensar a esta carta, quedo suyo afectísimo, atento y seguro servidor.

Carlos Chávez

TEXTOS DE JOSÉ ROLÓN



TEXTOS DIVERSOS

LA MISA SOLEMNE DE BEETHOVEN

La *Gran Misa Solemne* en re mayor de Beethoven es una de aquellas obras que, en virtud de sus colosales dimensiones y por las enormes dificultades que en todos los órdenes su realización entraña, rara, muy rara vez se escucha, aun en los más grandes centros musicales del mundo, y puede decirse que, en ocasiones, transcurren años para que sea presentada de manera decorosa. Ahora, gracias a la National Broadcasting de New York, vamos a tener el singular privilegio de oírla en condiciones insuperables, en vista de los elementos que intervendrán en la ejecución, quienes, comenzando por el director, son de primerísima categoría en el escalafón del arte mundial.

Impertinente sería pretender hacer un análisis, aun en forma sintética, de semejante creación, durante los pocos minutos de que dispongo para cumplimentar la gentil invitación de X.E.W. que, con motivo de esta excepcional transmisión, me hizo para dar algunos puntos concretos acerca de aquella gran obra, por lo que sólo me limitaré a hacer una breve exposición de sus características esenciales y del ambiente especial que rodeaba a Beethoven en la época en que la concibió y la realizó, para que las personas que amablemente me escuchan, se den cuenta del estado psicológico del compositor en el periodo de gestación de aquella obra extraordinaria. Tal periodo comprendió, según algunos biógrafos, de 1815 a 1818, y conforme a otros, de 1818 a 1822. Es decir, la época más precaria, desde cualquier punto de vista que se observe, de la vida del gran hombre. No debemos echar en olvido que fue, justamente, en 1815 cuando Beethoven recogió aquel sobrino que tantas penas y sinsabores debía ocasionarle después. Así, al tomar aquella determinación, creaba su propio hogar y organizaba su vida de manera diferente que aquella llevada por él, antes.

Con este cambio de existencia, principió, también, el último período de su carrera de compositor, de la etapa que han dado en llamar "del último Beethoven", de la época creadora más admirable de su fecunda vida.

A ella pertenecen las cinco últimas sonatas para piano (Opus 101, 106, 109, 110 y 111), los grandes cuartetos para instrumentos de arco, Opus 127 en mi b, Opus 130 en si b, Opus 131 en do sostenido menor, 132 en la menor, 135 en fa mayor y la gran fuga Opus 133, también para cuarteto de cuerda, las dos oberturas Opus 115 y 124, la *Gran Misa Solemne* y la Novena Sinfonía, es decir, todo lo que de más elevado y grandioso se ha escrito en música desde el comienzo del siglo XIX a nuestros días. Pero, si esa época vio nacer tantas obras maravillosas debidas al genio creador de aquel hombre extraordinario, presencié, además, las luchas terribles y los dolores más cruentos que hubo, él mismo, de sufrir en los últimos doce años de su existencia. Ingratitudes incalificables, miserias sin cuento, enfermedades atroces, no siendo la menor de ellas, la completa sordera que lo acompañó hasta la tumba. ¿Pensamos lo

que esto debió de significar en su vida espiritual y, por ende, en las obras gestadas y nacidas en semejantes condiciones anímicas? Quienes han estudiado a fondo la producción beethoveniana de ese fecundo periodo y se han compenetrado, a la vez, del estado psicológico del gran compositor en sus últimos años de vida, están acordes en afirmar que, por una extraña paradoja, sin aquella inmensa desgracia, causantes de tantos dolores y de tantas rebeldías al grande artista, su producción final no hubiera alcanzado el grado de sana alegría, de serenidad y grandeza al par que de profundidad y perfección a que llegó; porque sólo un ser tan profundamente atormentado por el supremo sufrimiento y reducido a la completa separación del mundo material, es capaz de escalar tal grado de sublimidad.

A esa producción pertenece, justamente, la *Gran Misa Solemne* y si nosotros veneramos en Beethoven al más grande maestro de la música instrumental moderna, no por eso admiramos menos al creador de obras corales entre las que figuran un *Fidelio* y una Misa Solemne, que no ceden, en nada, a su producción instrumental pura. "Si, por una parte, el sentimiento religioso, dice Riemann, ha revestido su más perfecta expresión en la obra de un Juan Sebastián Bach, por otra, el elemento puramente humano, en su más alta elevación, hecho de alegría y de dolor y que habla el lenguaje del corazón, ha encontrado en Beethoven su más grande y acabado intérprete."

Ya lo he dicho, Beethoven planeó su Misa en re mayor de 1815 a 1818, y una vez realizada, por largo tiempo la consideró como su obra más completa. Así lo expresa en una carta dirigida a Luis XVIII, para darle las gracias por una bella medalla de oro que el monarca francés le envió por un ejemplar de la Misa, que obtuvo de él: "*Mon oeuvre la plus accomplie*", dice textualmente. Durante los referidos tres años estuvo completamente absorbido por su trabajo. Schindler refiere que jamás vio a su grande amigo en trance semejante. "En ciertos momentos, dice, pateaba el suelo, en otros marcaba el compás y aplaudía. A veces acontecía que regresaba sin sombrero bajo una lluvia torrencial, mojado hasta los huesos, sin darse cuenta de nada que no fuera su idea."

Seguramente esta obra, según cuentan quienes vivieron, entonces, en su intimidad, le costó más pena y trabajo que cualquiera otra de las anteriores; esto quizás se debió a que Beethoven estaba menos entrenado en la música vocal que en la instrumental, pues, por ese tiempo, la música coral de iglesia le era totalmente desconocida, por lo cual se sumergió con furor en el estudio de los viejos maestros; especialmente se consagró a Palestrina, del cual decía: "la música vocal, sin acompañamiento, de Palestrina, es la única conveniente para la iglesia". Sin embargo, nunca quiso Beethoven hacer un calco de música litúrgica, y al escribir la Misa en re, con orquesta, lo hizo siguiendo su temperamento dramático, exclusivamente. Pero la obra, lejos de ser teatral, es profundamente religiosa, mas no mística, grave, pero no abstraída, más bien expresiva a ultranza y llena de ímpetus gigantescos hacia el cielo y de ardientes plegarias. No es, por último, nada litúrgica, pero acusa una profunda belleza.

Beethoven destinó esta enorme obra a la ceremonia de toma de posesión del archiduque Rodolfo, como cardenal-arzobispo de Olmuts, efectuada en 1820.

Los intérpretes de la *Gran Misa Solemne* de Beethoven en esta excepcional transmisión, que van ustedes a escuchar dentro de breves momentos son: Arturo Toscanini, sin disputa el más grande director de orquesta de la actualidad. La orquesta N.B.C. creada por el mismo Toscanini, hace más o menos tres años, con elementos escrupulosamente seleccionados por él mismo, de las mejores orquestas europeas. Los solistas son Zinka Milanow, soprano, Bruna Castagni, contralto, Jussi Bjorling, tenor y Alexander Kipnes, famoso bajo ucraniano y, finalmente, el magnífico Coro Westminster, uno de los más serios y bien organizados de norteamérica.

La transmisión la hace la National Broadcasting desde el Carnegie Hall de Nueva York.

Texto original, (A.J.R.).

Sin duda, el texto leído por Rolón en una transmisión radiofónica. No existen sin embargo, más datos al respecto.

LA SONATA PRE-BEETHOVIANA

Señoras, señores:

Santo Tomás de Aquino en su magnífica obra la *Summa [Teológica]* expone como un axioma irrefutable lo siguiente: que en todas las cosas hay que considerar dos elementos primordiales: la materia y la forma.

¿Hay algo más cierto que esto? Sobre todo en arte, en que esos dos elementos organizados según ciertas condiciones, a manera de complementarse el uno al otro, constituyen así el organismo vital de toda obra humana.

Que la materia sea piedra o mármol (arquitectura, escultura), línea o color (pintura), sonido o timbre (música), debe, para poder existir, revestir una forma precisa, adecuada a su naturaleza y justificadora de su empleo.

Es por lo que toda concepción de arte debe estar sujeta a un corte determinado.

En música, por forma debemos entender el plan general de una obra, su arquitectura en grandes líneas, dejando a un lado los detalles meramente ornamentales que pertenecen al dominio de la armonía y del contrapunto.

La forma, comprendida en tal sentido, es la grande armadura, el esqueleto musical, digamos así, y, al insistir en esta definición, es que la creo indispensable para la buena inteligencia de lo que va a seguir.

Exactamente como el corte de un soneto puede concretarse así: dos cuartetos seguidos de dos tercetos, lo que en nada mengua la dimensión del verso al dejarlo en libertad para la disposición de los ritmos, así el de la sonata ditemática tipo "ternario", que es la derivación de toda una estética, puede

resumirse en este concepto: un tema principal, expuesto también en el tono principal, con inflexión a un tono relativo, en el que aparece un nuevo tema, lo que constituye la primera sección de la obra, que llamaremos "exposición", la segunda denominada "desarrollo", es una serie de "episodios" o "motivos", dimanados de alguno de los temas de la exposición o algunas veces de uno solo. Toda esta sección está animada por frecuentes y variadas modulaciones que, de manera natural y sugestiva, van encaminándose a la tercera sección o "confirmación" en la que reaparecerán los dos temas de la "exposición", en esta vez, ambos en el tono principal para terminar con una "peroración" o coda final.

Hablamos solamente de las dimensiones generales y proporcionales de un discurso musical, que en lo que a detalles se refiere, puede tener la misma elasticidad que la forma aplicada a la poesía.

Me voy a valer del siguiente esquema para la mejor comprensión de lo que acabo de definir.

Arquitectónicamente, la sonata y la fuga son las formas más perfectas de construcción musical y las que más idea dan de lo monumental y de lo grandioso. La sonata especialmente, con su disposición ternaria que acabamos de exponer, hace pensar en la majestad de una catedral con sus esbeltas torres que sirven de límite, en cuyo centro se eleva una grandiosa nave coronada por atrevida cúpula.

Siempre que escucho una composición sólida y lógicamente construida, me viene a la imaginación la magistral definición de John Ruskin aplicada a la arquitectura y que tiene su perfecto y natural acomodo en toda manifestación de arte, y más todavía quizás en la música. Mme Staël dijo: la música es la arquitectura de los sonidos.

"Componer—dice Ruskin— es ordenar elementos disímbolos. Téngase un gran motivo con otros distintos y más pequeños: o bien, un elemento principal con otros secundarios y únense satisfactoriamente entre sí. Tal procedimiento produce a veces una graduación perfectamente regular y equilibrada, como la de la altura de los pisos en edificios bien hechos: en ocasiones se diría un monarca seguido de su séquito, naturalmente más humilde; en otros una flecha en medio de sus campanarios...

"Los arreglos de tal concepto pueden variar al infinito; pero la ley permanece única e inmutable: que una cosa domine el resto, sea por sus dimensiones, sea por su función o por su interés."

Históricamente la sonata, lo mismo que la suite, tiene su origen en el madrigal, forma musical embrionaria y primitiva que se remonta a la época de la "diafonía" y del "discantus", o sea en pleno feudalismo.

Como la suite, la sonata se compone de una sucesión de piezas, generalmente de tres o cuatro, rarísimamente dos o cinco. Pero creo indispensable determinar desde el punto de vista técnico, qué caracteres diferencian a ambas formas: desde luego el menor número de piezas de que consta la sonata, y la estructura especial de éstas mismas.

Pero de estos caracteres, el último sólo bastaría para establecer una

profunda demarcación entre la sonata y la suite.

En efecto, la composición de ésta última puede definirse así: una doble modificación progresiva de su tonalidad en dos sentidos diferentes y opuestos; en tanto que la característica de la sonata es: una doble modificación de su tonalidad en dos sentidos idénticos y convergentes. En otros términos la suite exige que, al estar a la mitad de la pieza, se vaya del tono principal en que se comienza, a un tono relativo, con reposo en el mismo, idénticamente que en la sonata; pero, en tanto que esta última fuerza reexpone el tema principal como obligado final, la suite jamás termina con dicho tema.

De ahí que se denominen respectivamente, tipo "ternario" la sonata y "binario" la suite.

No sería difícil comprobar después de ambos análisis la superioridad incontestable de la forma sonata en lo referente a la unidad, que es uno de los basamentos de toda obra de arte.

Por supuesto que, en la forma ternaria, los movimientos lentos (tipo lied) o moderados (tipo minueto) o bien rápidos (tipo rondó) no son idénticos al movimiento inicial, el cual sintetiza más particularmente el verdadero tipo sonata. Pero sea cual fuere la diferencia entre el corte tradicional de cada uno de estos modelos, la forma tiene por base común y casi constante, la vuelta al tema inicial después de una especie de digresión central, que en el tipo sonata es el "desarrollo"; "sección media" en las piezas lentas como el lied, o trío en el minueto o *scherzo*, o finalmente "*couplet*" en el Rondó.

No se sabría insistir demasiado sobre esta preponderancia del régimen ternario, que hace de la sonata un tipo estable, elástico y fecundo a la vez, suplantando rápidamente el tipo "binario" y transitorio de la suite, en tanto que la fuga "unitaria" permanece en su infecunda inamovilidad.

Se descubriría sin pena numerosas analogías entre la evolución creadora del genio humano en sus múltiples realizaciones y el progreso de la composición musical instrumental, el que ha pasado de la "unidad" estéril a la poderosa "trinidad", por el intermediario obligado de la "dualidad" más o menos incompleta e inestable.

La evolución de las formas elementales arquitectónicas, partiendo del muro "unitario" para elevarse a la línea quebrada del "frontis" binario y de allí a la nave, son imágenes de una increíble analogía con el tipo ternario sinfónico, con la simetría de sus "pilares-exposición" e infinita armonía en el desarrollo de su curva central... y tantos otros ejemplos que podrían encontrar su lugar sin hablar de comparaciones de otra índole que nos proporcionaría el dominio abstracto o metafísico.

Tal es a grandes rasgos el origen de la forma sonata, en cuanto a la estructura típica; ahora sigamos el curso histórico de dicha forma musical y el contingente que aportaron a su desarrollo definitivo los compositores anteriores a Beethoven de los cuales sólo mencionaré los más representativos.

Al principio se le dio el nombre de sonata (pieza para instrumentos de cuerda) toccata (pieza para instrumentos de teclado) y cantata (obra para

canto) a una forma que distaba mucho de la verdadera sonata tal como la fijó Carl Philip Emmanuel Bach hacia mediados del siglo XVIII, y más bien se refiere a la elección de instrumentos ejecutantes, que a la forma de composición propiamente dicha.

Aquella acepción etimológica es hoy día de tal manera olvidada en la práctica, que sería a la vez inútil y pedante insistir en su uso.

Con razón o sin ella, se ha convenido en dar el nombre de sonata, a la forma de composición que acabamos de detallar, sin preocuparse a qué instrumento está destinada, sólo distinguiéndose de nombre, aunque la estructura es idéntica de aquéllas en que intervienen varios instrumentos, los que según su número se denominan tríos, cuartetos, quintetos, etc., o sinfonías para la orquesta.

Antes de Philip Emmanuel Bach, Giovanni Legrenzi, el padre de la sonata italiana (nacido en 1625 y muerto en 1690) ya había compuesto algunas obras llamadas por él "*Sonatas da Camera*", que no obstante no presentar ni siquiera huellas de la construcción ternaria, comportaban una innovación de alguna importancia: la reducción del número de piezas de la antigua suite a tres o cuatro.

Su célebre *Benivogliá* Op. 8 No. 1 (1667) sirvió de modelo a todas las sonatas italianas posteriores, y su división es en síntesis más o menos la misma que después siguieron todos los sinfonistas, aun los de nuestros días. Hela aquí:

Tiempo primero: *Allegro*.

Tiempo segundo: *Adagio*.

Tiempo tercero: *Allegro*.

Tiempo cuarto: *Presto*.

Bajo ese orden de ideas escribieron sus sonatas Corelli, Geminiani, Tartini, Locatelli, Pescetti, Galuppi, Nardini y Pugnani en Italia; Kuhnau, Mattenson, Telemann, Graupner, Haendel y J.S. Bach, en Alemania. Desde ese momento, sería la nación alemana la que debería guardar casi exclusivamente el pendón de la música sinfónica hasta llegar al siglo XX.

Hemos visto cómo la forma llamada sonata por los compositores anteriores a Philip Emmanuel Bach, su mismo ilustre padre inclusive, había sido unitemática, a pesar que este inmenso genio Juan Sebastián, había ya esbozado el corte ternario en su quinta sonata para clavecín con dos teclados y pedalier, compuesta en 1727 con objeto de preparar a su primogénito Guillermo en el juego de tres teclados independientes, cuyo primer movimiento contiene una reexposición perfectamente neta de la tónica, y el segundo movimiento, *largo*, en 6/8, es un verdadero *lied* en tres secciones. Su quinta sonata para violín, tan fecunda en preciosas enseñanzas para los violinistas, comienza por un *largo* en forma de *lied* de expresión tan profunda, que no volveremos a encontrar más ejemplo sino mucho después en los grandes *andantes* de Beethoven.

El advenimiento de Philip Emmanuel Bach marcará una fecha gloriosa en la música sinfónica, puesto que, gracias a su maravilloso instinto musical,

robustecido por el ejemplo de su ilustre padre Juan Sebastián, creó, o mejor dicho fijó definitivamente la sonata ditématica, tipo perfecto y admirable que serviría de modelo a los Mozart, Haydn, Paradiçi y Rust, para la creación de tantas obras maestras que deberían encontrar más tarde su más alta expresión en el inmenso genio de Beethoven.

No obstante haber sentido la influencia de las sólidas enseñanzas prodigadas por J. Sebastián Bach a sus hijos y discípulos, Philip estaba dotado de un juicio bastante sano para no tratar de imitar servilmente el estilo de su padre; adoptó la nueva escritura que los sensualistas de entonces pusieron a la moda exaltándola como un progreso sobre el rígido contrapunto. Se le llamaba "el estilo galante", probablemente porque gustaba sobre manera a las damas.

El segundo elemento melódico añadido por él en la exposición y en la reexposición, había de hacer el milagro de salvar la sonata, fecundando de nuevo esta bella forma amenazada a desaparecer y a confundirse con el concierto que reinaba por completo en Italia, lo que en mucho había contribuido a la decadencia de la sonata.

Si en Philip Emmanuel Bach la melodía carece a veces de variedad y distinción, en cambio lo imprevisto del ritmo y de la armonía da a sus obras un sabor particular. Nada intimida a este innovador; no vacila en lanzar combinaciones armónicas de lo más atrevidas y novedosas para la época en que vivió.

El estilo musical de Haydn es, sin duda alguna, la continuación de Philip Emmanuel Bach, con quien hay notables analogías, sobre todo en sus primeras producciones. Sus temas son sin embargo más caracterizados que los de Philip Emmanuel Bach; además poseen esa propensión al "italianismo", común a todos los compositores del sur de Alemania, que existieron en aquella época.

La sonata de Haydn es a menudo más indeterminada como estructura que la de sus predecesores, y el minueto parece ser su forma favorita.

Haydn construyó la mayor parte de sus sonatas en tres movimientos; algunas en dos y sólo la primera fue en cuatro tiempos.

Las sonatas de Mozart no realizan ningún progreso notable sobre las de Haydn; la mayor parte de entre ellas son hasta inferiores en interés a las del padre de la sinfonía. Sin embargo, en ellas se distingue más netamente y de constante uso, el desarrollo y el pasaje de transición llamado después por Cesar Franck "el puente" que servía para unir las dos ideas principales, ambos, nuevos elementos que tomarán en Beethoven importancia capital en la construcción de sus admirables sonatas.

Se puede decir, sin embargo, que las sonatas tanto de Haydn como las de Mozart están vaciadas en el mismo molde de las de Philip Emmanuel Bach.

En ninguno de los compositores de su tiempo se encuentran en el orden de la sonata, las audacias y las innovaciones que llenan la obra de Federico Guillermo Rust, tanto en lo tocante a la disposición arquitectónica de las piezas, como en la parte técnica e ideológica de las mismas: figuraciones esparcidas, rasgos de agilidad no indiferentes y vulgares como los de la

mayoría de sus contemporáneos, sino tendiendo siempre a la expresión melódica; empleo de octavas en las dos manos; cruzamientos con el objeto de variar la sonoridad; armónicos, etc., etc. Todo esto está mucho más cerca del estilo moderno que del de Mozart y Haydn.

Pero es principalmente en la forma y en la construcción, donde Rust tiene mayor mérito para que se le admire. Si el primer periodo de su vida no nos proporciona más que interesantes imitaciones del estilo de Philip Emmanuel Bach, un poco mitigadas por la influencia de Domenico Scarlatti, en su segundo periodo, hacia 1765, la tendencia pre-beethoveniana se afirma, las modulaciones se vuelven más atrevidas; las tres piezas de la sonata se siguen sin interrupción. Pero a partir del tercer periodo, hacia 1792, es cuando la originalidad del maestro alcanza su completa plenitud. Entonces fue cuando deliberadamente estableció la sonata en dos movimientos, forma que no se volverá a encontrar sino en las últimas sonatas de Beethoven. Más aún, Rust adoptó para alguna de sus sonatas el "tema único" generador de las principales partes melódicas de la obra, lo que hace prever la transformación "cíclica" que no se operó definitivamente, si no al final del siglo XIX, con Brahms y Cesar Franck.

En esto fue el verdadero precursor de Beethoven, no solamente por la paridad de ideas, que es flagrante, sino por la manera misma de disponer las diversas partes de la obra musical. El primer tema del *adagio* que precede al primer tiempo de la sonata que oiréis dentro de algunos instantes fue casi copiado y sólo transportado al modo mayor por Beethoven en el *largo* de su tercer concierto para piano. Es curioso hacer notar la especie de fascinación que dicho tema poseía para algunos grandes músicos del siglo XIX, pues Gounod a su vez lo calcó en el principio de su famosa aria "*Salve dimora casta e pura*" de su *Fausto*.

Tal es en su conjunto, señoras y señores, la historia de la sonata pre-beethoveniana y no vacilamos en considerar a Rust como el verdadero precursor del inmenso genio de Bonn, pues ni Haydn ni Mozart ejercieron tal influencia en su estilo y en sus tendencias.

Después de las sonatas de Rust no quedaba por franquear sino un paso para penetrar en un campo sinfónico desconocido y fecundo, cuya existencia había sido presentida ya por tan grandes músicos; pero ese paso era de gigantes; sólo Beethoven podría, con un genial esfuerzo, salvar el obstáculo y permitir en fin al arte, entrar en la Tierra Prometida.

Texto original (A.J.R.)

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

Se ha dicho mucho que toda manifestación de arte moderno no es sino una insurrección contra la sensibilidad, una reacción inevitable contra el sentimentalismo al que se apegaron todos los artistas de una centuria de

romanticismo; poetas, músicos, pintores, etc., y cuyo objetivo fue, entre otros, el de reemplazar el llamado único de la razón por una continua serie de choques sobre los nervios. Weber, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Berlioz y Verdi expresan maravillosamente esa propensión que en Wagner llega al paroxismo; sensibilidad, sentimentalismo, intelectualidad, misticismo... El genio de Wagner es la síntesis de todos los elementos, desde los más triviales hasta los más puros, capaces de producir en el auditor una sacudida, cualquiera que fuese.

De idéntica manera se opina sobre los pintores y literatos, y se piensa que, durante un siglo, se ha hecho un uso, o mejor dicho un abuso, un derroche increíble de la fuerza nerviosa humana y que nuestra sensibilidad ha sido provocada sin interrupción, al perseguir en toda obra de arte la búsqueda de elementos emotivos más y más profundos, elementos que, al final del siglo XIX, se convierten en una verdadera histeria musical. Y la preocupación casi constante de los artistas modernos ha sido la oposición sistemática no a la sensibilidad, entendámoslo bien, sino al sentimentalismo nacido al calor del romanticismo germánico, y repito que no contra la sensibilidad, porque ésta es y será siempre el motor irresistible que se encargue de impulsar a toda creación de arte, la fuerza propulsora que la reanime, el factor esencial que la renueve. Esta noche, amable auditorio, tendremos pues que luchar contra el romanticismo. Hablemos un poco sobre él.

El romanticismo, señoras, señores, es un crecimiento del lado meramente subjetivista del ideal clásico; un desprendimiento absoluto, exclusivo de la individualidad única.

La primera voluntad del romanticismo es la de levantar, elevar digamos, todos los elementos que acentúen el lado fortuitamente personal del individuo.

Lo único y lo extraordinario son los puntos de partida; el fin es la ilusión, el deseo de transformar el conjunto por medio de lo único. La imposibilidad de realizar esta ilusión es la causa del carácter trágico y pesimista de la época.

Las manifestaciones del romanticismo llevan como características: la violencia de los conflictos, el descontentamiento de la vida, la separación del mundo, la búsqueda de soledad absoluta. En el romanticismo, señores, hay un crecimiento de los elementos patológicos. El elemento patológico era absolutamente necesario a la creación artística del siglo XIX. Además, repito, la música romántica está sujeta al lado excepcional de la personalidad y esto determina el carácter de su estilo. El romanticismo lleva tan lejos lo individual, que acaba por tomar, como he dicho, un carácter verdaderamente patológico.

La concepción romántica ve pues, en la música, un lenguaje sonoro; un lenguaje capaz de seguir los movimientos del alma, hasta en sus más íntimos acentos. Pero este lenguaje no tiene un fin absoluto como todo lenguaje, sino que está hecho para, está obligado a, expresar y a formular algo, algo que en sí mismo está fuera de la música. Este algo es un movimiento violento, rápido, del sentimiento, y el carácter de este movimiento decide el principio que organiza a la forma musical. El carácter del movimiento sentimental es el que

decide la forma musical. De ahí que el músico romántico se ve forzado a buscar ímpetus de movimientos muy variados, muy apasionados y opuestos entre sí. Mientras más múltiples son los impulsos apasionados más ricas son las aspiraciones que de ellos se desprenden.

La idea poética, el programa, la donación, la entrega del individuo, eran el tipo perfecto de esos impulsos.

El romanticismo, señoras y señores, era la gran victoria, el gran triunfo de la personalidad; y la oposición de los modernos a ese sentimentalismo romántico, a esa invasión de la personalidad, es justamente, el punto de vista, la característica de todo el arte musical moderno.

La lucha de los modernos contra el romanticismo es justificada, señoras y señores.

El concepto de la vida ha sufrido profunda y radical metamorfosis en las sociedades modernas; los usos, las costumbres, los gustos, todo en fin, busca nuevos senderos, nuevas rutas y naturalmente que, siendo el arte una de las más genuinas consecuencias de la vida, investiga y hurga también nuevos horizontes para que sus manifestaciones tengan un nexo con aquéllas, pues de otra suerte serían ilógicas y anacrónicas.

Al frente de este problema de transformación absoluta nos encontramos con el genio más portentoso acaso, más colosal que la música ha dado: Claude Achille Debussy, músico francés.

Debussy, señoras y señores, tuvo por enemigo a la rutina, a la rutina secular y al triunfar, al deshacerse de ella, realizó, oídlo bien, la hazaña más alta, más incomparable que encierra la historia musical de todos los tiempos.

Debussy expulsó violentamente de la música todos aquellos temas universales a que se apegaron los compositores del siglo XIX y que tan caros son a la humanidad —el amor, el odio, el ensueño poético, la historia, la metafísica—. Para Debussy no volvería a haber más “cantos de amor”, “sueños de amor”, “A mi novia”, “Yo te amo”, “No te odio”, etc. Para él, en lo sucesivo sólo habría *Estampas, Pagodas, Tardes en Granada, Jardines bajo la lluvia, Islas alegres, Máscaras, Reflejos en el agua, Sirenas, El mar, Campanas, A través de las hojas, La luna descende sobre el templo, Pescados de oro, La siesta del fauno, Bailarinas de Delfos, Velos, Pasos sobre la nieve, El viento sobre la llanura, Los sonidos y los perfumes revolotean en el aire de la noche, Lo que vio el viento de Oeste, La niña de los cabellos de lino, La Catedral hundida, Rincón de los niños.*

Y así como en Schumann, Chopin y Wagner el “yo” es un grito angustioso, una llamarada roja que nunca se consume; en Debussy, señores, es un “yo” silencioso, suave; es como una luz tenue que se extingue.

Debussy es quien determina el cambio radical en la percepción de la belleza musical. Esta belleza, él la encaminó hacia planos más ideales, más refinados, más deshumanizados y con ello dio vuelta para siempre a la página en que escribieran Beethoven y Wagner.

Y así como Bach para su obra colosal partió de la sensación instrumental, Haendel de la vocal, Debussy, señoras y señores, para su obra también

colosal, partió de la sensación inmensa del color. Debussy es por excelencia el músico del color; es la imagen profunda de la modernidad y la hora en que él surgió le era necesaria a la música. En estos momentos precisamente se tenía necesidad de él.

Chenevière dice que ignorar a Debussy, desconocerlo, es desconocer las necesidades de la música.

Debussy fue el primero en desprenderse de la tiranía, de la opresión germánica. Su reacción fue contra *Parsifal*. Contra el genio teutón. Él terminó con el sistema uni-tonal de Europa dándonos al Asia con su multitudinaria superabundante de tonalidades regeneradoras; ya que los rusos, guardianes de los rejugos del folklore eslavo, casi oriental, dieron toda su influencia, su colorido al genio de Claudio Debussy. La música francesa sin él se habría corrompido con el italianismo posterior a Rameau o se habría ahogado en las neblinas del Norte. Debussy reanudó de manera espléndida la vieja tradición de los clavecinistas; Rameau, Couperin, sintieron el calosfrío de los soplos poéticos del Oriente.

Debussy cambió pues el objeto de la música, su inspiración.

El dominio de la música romántica eran los sentimientos y las pasiones de la humanidad. El dominio de la música debussysta es el simbolismo. En lugar de abstraerse, como el arte romántico, en el estudio de las pasiones, el arte simbolista se atiende casi exclusivamente a las impresiones concretas, a las reacciones nerviosas que producen sobre nosotros las cosas, los *ambientes*. Toda una parte de la obra de Debussy, acaso la más interesante, no fue sino un simbolismo puro. Es la época más importante de su creación musical.

En sus melodías encontramos versos de poetas simbolistas como Verlaine, Baudelaire; a esta época simbolista pertenecen también sus más bellos preludios entre los que se encuentran *La Cathédrale Engloutie*. Evocación admirable de las leyendas d'Armorique, de la vieja villa d'Is, tragada hace siglos por el mar y la que, por cuentos que cuentan los pescadores, surge a veces de las olas, en el alba, entre los *tintements* de las campanas de las Catedrales.

A ese primer Cuaderno de preludios pertenecen también: *Las bailarinas del Delfos*, imagen radiante de las procesiones sagradas del Ática. *Velos*, fantasía escrita (salvo 6 compases) sobre la escala de los tonos enteros; *Los sonidos y los perfumes revolotean en el aire de la noche*, tomado de un poema de Baudelaire; *Las colinas de Anacapri*, visión deliciosa de la alegría Napolitana, etc. En esta época, Debussy nos da también el *Cuarteto de cuerdas*, obra inconmensurable, *La demoiselle élue*, y la *Siesta del fauno*, inspirada en los versos majestuosos de Stephan Mallarmé; y nos lleva, por último, a una de las cumbres más altas, acaso la más elevada del arte humano: *Pelleas y Melisande*, un milagro del genio, obra de perfecto equilibrio, obra única en la historia musical. Este drama musical de Debussy es un drama sin clamores, ni gritos, ni convulsiones; es obra de medias luces, claro-oscuros, tintes suaves. Todas las escenas y los actos concluyen en un silencio inimitable, forma única y profunda de la verdadera emoción.

Después de *Pelleas y Melisande*, Debussy abandona el simbolismo.

Dos corrientes nuevas atraen su atención:

El impresionismo. Pero Debussy en el impresionismo va más lejos, más hondo que la impresión; hace cantar en sus obras la vida misma, la vida íntima de la naturaleza; así es que esto ya no es simplemente impresionismo. Este es absolutamente subjetivo y no se preocupa más que del elemento más variable de subjetividad; el elemento nervioso, la sensación. Así pues, Debussy nos da el "naturalismo", que tiende, al contrario del subjetivismo, a hacer la objetividad más grande; el naturismo está basado no sobre impresiones, sino más bien sobre intuición.

El impresionismo ve las cosas a través de un prisma que analiza sus colores pero los deforma un poco o un mucho. El naturismo las ve con una especie de rayos X que descubre el ser íntimo, la esencia eterna y vital. En efecto, la evolución de un sentimiento ofrece al romanticismo un terreno bastante simple y lógico. Ahora, en lugar de un sentimiento neto, pongamos el prodigio complejo de la naturaleza; la música se torna más compleja también.

Voluptuoso, corporal, naturista, tal es el arte de Debussy.

Las pasiones, los sentimientos lo dejan, a menudo, indiferente. Él canta la belleza concreta, la naturaleza, el alma del universo. Ciertamente que el descubrimiento del alma del universo, de la poesía total de la naturaleza le corresponde al ruso Borodín. Sus *Estepas del Asia Central* es el primer poema sinfónico en donde se siente al paisaje vivir una vida intensa. Después de Borodín, Moussorgsky y los de la escuela rusa dieron también obras naturistas; pero fue Debussy quien firmó vigorosamente lo que no era sino tendencia y nos dio las primeras dos obras maestras de este dominio musical tan inexplorado y tan inmenso: *Iberia* y *El mar*.

Bajo el impulso del genio eslavo, Debussy llevó, condujo a la música hacia ese nuevo plano que se extiende largamente. Así pues él es realmente el jefe, casi el promotor de una concepción nueva, fecunda e incomparablemente bella de la música.

Debussy nos hace vivir sueños, nos da impresiones fugitivas, fantasías delicadas e irreales; Debussy juega, describe y hace brotar, sobre todo, una ironía, de una fineza, de una ligereza inusitadas.

Debussy sueña caprichosamente, fantásticamente. Como los clavecinistas de los siglos XVI y XVII, tiene él esa gracia francesa, esa ligereza corriente, púdica, esa emoción contenida no se escapa como los aullidos románticos, sino que canta dulcemente, adorablemente.

A menudo parece inspirarse en las fantasías del Japón. Tal nos parecen sus *Pescados de oro* que nos traen el recuerdo de bordados y pinturas de los viejos maestros nipones; así como en su obra *Pagodas* tiembla la atmósfera de las indias profundas y santas, con sus bailarinas extrañas.

En *Estampas e Imágenes* el extremo oriente es fuente de inspiración.

Del impresionismo de Debussy nos quedan los tres nocturnos: *Nuages*, en donde la música llega a una especie de puntillismo musical absolutamente idéntico en sus principios al de los pintores, *Siestas y Sirenas* y *Gigues*.

Del naturismo debussysta recordemos las siguientes obras: *Estampas, Pagodas, Tardes en Granada, Jardines bajo la lluvia, Máscaras, Reflejos en el agua, Movimiento, Cloches à travers, Les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poisson d'or, El mar, Iberia, Rondes de Printemps*, etcétera.

Pero viene luego una tendencia nueva que no puede acercarse ni compararse a ninguna otra de la historia del arte musical. Esta tendencia es el dominio más original del arte debussysta. El último Debussy, es un Debussy puramente idealista, melodista de una simplicidad y claridad áticas. Esta última etapa nos hace pensar en las obras de la escultura antigua en las que la línea es tan pura y tan clara.

Pero en Debussy este rigor del dibujo va aliado a un abandono más suave. Parece que cada nota vive una vida intensa y que todo se funde en una curva de una gracia inusitada. En esta última etapa sus fantasías se impregnan de una sensibilidad más ricas e intensa. Las melodías se hacen más cantarinas, más expresivas, más condensadas. La emoción ya es más profunda también. Se siente menos al capricho y más al corazón. Vienen entonces estas obras de arte, *Children's Corner*.

Este es un arte que no se puede analizar, ni definir, tal es su limpidez y su sencillez. Todo elemento superfluo queda fuera de él.

Por esto, señoras y señores, la obra de Debussy será siempre obra para la minoría. Es obra sin oropel, es obra moderna, obra antipopular como dijera Ortega y Gasset. Aunque construida diferentemente de la obra clásica, es obra de una perfección incomparable.

No queramos, no pidamos pues, que la obra de Debussy sea idéntica a la de Bach y Beethoven en tonalidades y materia musical. Esto sería dar prueba de una singular incomprensión de las necesidades del arte.

Texto de una conferencia impartida
por Rolón en Guadalajara, (A.J.R.).

EL PUNTO DE VISTA DEL ARTE MUSICAL EN LOS PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Hace mucho vino a mis manos un artículo debido a la pluma del distinguido crítico francés Jean R. Bloch, intitulado: *Une Insurrection Contre la Sensibilité*, aparecido en la magnífica revista *Europa*.

En dicho artículo, Bloch establece de manera rotunda la tesis que toda manifestación de arte, ultramoderno o futurista, no es sino una reacción inevitable contra la sensibilidad y el sentimentalismo, a los que exclusivamente se pegaron todos los artistas de una centuria de romanticismo, así se llamaran poetas, músicos o pintores, y cuyo objetivo fue, según el criterio del articulista, entre otros "el de reemplazar el llamamiento único de la razón por medio de una serie de choques sobre los nervios".

"En música —dice Bloch— Weber, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt,

Berlioz y Franck, expresan maravillosamente esa propensión. Y con Wagner, esto llega al paroxismo: sensibilidad, sentimentalismo, intelectualidad, misticismo... Su genio universal hace la síntesis de todos los elementos —desde los más triviales, hasta los más puros— capaces de ejercer sobre el auditor una sacudida, sea cual ella fuere.”

Al referirse a la pintura del siglo XIX, dice: “Por excelente que pueda volverse la técnica en ciertas manos, siempre usa de los mismos procedimientos y busca obrar sobre los mismos resortes patéticos. Ejemplo: Delacroix. Y cuando abandona la moda de asuntos melodramáticos propios a excitar nuestra sensibilidad, no permanece menos fiel al sujeto o motivo. Entonces, para la interpretación del mundo exterior, tratará de resucitar nuestra emoción delante de la naturaleza. Ejemplo: Corot, Millet, Monet”.

De la misma manera opina de los literatos, desde Chateaubriand hasta Victor Hugo, y piensa que durante un siglo por lo menos, se ha hecho un uso, mejor dicho, un derroche increíble de la fuerza nerviosa humana, y que nuestra sensibilidad ha sido provocada sin interrupción, al perseguir en toda obra de arte, la búsqueda de asientos emotivos de más en más profundos, asistiendo con ello a una verdadera cirugía de sensibilidad, que en el sentir de Bloch, al final del siglo último, se había convertido en una verdadera histeria musical.

Quien haya seguido de cerca la actual evolución musical podrá convenir en que, si bien es cierto que Bloch exagera demasiado al afirmar que la música de todo un siglo está concebida con el único y premeditado fin de obrar morbosamente sobre nuestro sistema nervioso, no es menos cierto que la preocupación casi constante de los modernos compositores ha sido una oposición sistemática al sentimentalismo —no a la sensibilidad— musical, nacido al calor del romanticismo italo-germano. Y digo que no a la sensibilidad, porque en mi modesto entender, ésta es, y tendrá que ser siempre, la fuerza irresistible que vivifique toda creación de arte, y el factor esencial de toda renovación. Hablamos por supuesto de esa vibrante sensibilidad creadora; de esa profunda sensibilidad de orden superior, patrimonio de espíritus de *élite*, tales como Debussy, Honegger, Cézanne o Picasso. Por supuesto, no hay que confundir la lacrimosa e insubstantial sensibilidad de un cantor de las estrellas, o la de un cursi hacedor de endechas, madrigales o nocturnos, con esa sensibilidad inteligente e intuitiva, fuente perenne de toda expresión de belleza.

Yo pienso que la evolución que ha sufrido el arte en general no es más que la consecuencia del espíritu de la época, que está en completo desacuerdo con manifestaciones estéticas de pretéritos tiempos, basadas en rígidos preceptos y reglas aplicables entonces, pero ya caducas hoy en día, porque el artista de la actualidad siente anhelos de una emancipación técnica que cause un cambio radical en la percepción de la belleza, un cambio que esté más en consonancia con ese espíritu moderno y refinado.

La actual generación asiste a la formación de un nuevo y opulento estilo, flor de la nueva conciencia estética, producto de la época en que vivimos, y yo pienso que, al contrario de lo que afirma Bloch, para compenetrarse de

los secretos que encierra una obra de arte de concepción moderna, es necesaria una dosis de sensibilidad casi equivalente a la requerida para crearla. Claro es que tal sensibilidad [es] excepcional, de ahí la miopía de la generalidad para aquilatar una nueva manifestación de arte, cuyas tendencias estén en contraposición con añejas convicciones y prejuicios, o viejos e inveterados gustos, que su particular educación y su medio ambiente se han encargado de arraigar profundamente en el espíritu del hombre. Esa corriente de ideas nuevas ha dado por resultado el desarrollo universal de dos castas diversas: los SNOBS y los CRÍTICOS.

De los primeros apenas haré mención por ser completamente pasivos, y por tal razón inofensivos. A los segundos, hay que clasificarlos primeramente: los verdaderos críticos, es decir, los sabios, los ecuánimes, los que por su acervo de conocimientos y su amplitud de criterio, están capacitados para la disección de una obra de arte, aquilatando sus méritos o sus defectos; pero siempre despojados de arcaicos prejuicios, si éstos son una inmediata y efectiva rémora al bueno y sereno fallo. Éstos son desgraciadamente escasos. Los otros, los segundos, los herméticos de espíritu, los que, encasillados en sus estrechas ideas, por un prurito de conservatismo a ultranza, cierran sus oídos y su criterio a toda renovación, preconizando vanamente, en todos los tonos, la vuelta a la "tradición", sin tomarse siquiera el trabajo de meditar un poco, en que los que llamamos clásicos hoy, fueron los revolucionarios de ayer, lo mismo que los de la avanzada vanguardia de hoy, serán indudablemente los clásicos del porvenir. La historia de la música nos autoriza a pensar así. Ahí están como ejemplos J. S. Bach, Monteverdi, el mismo Beethoven, Wagner, Berlioz, Bizet y, recientemente, Debussy, considerado hoy día un clásico. El error capital de ese enojoso y torpe concepto de los críticos falsos y perjudiciales, es la confusión en que incurren al considerar negativo todo hecho artístico del presente, que no encaje con el conglomerado de principios y dogmas que el tiempo ha consagrado, los que incondicionalmente se respetan sin la indispensable revisión que amerita de tiempo en tiempo todo principio y todo dogma artístico, sea cual fuere su naturaleza.

"Para la nueva ciencia del arte —dice Worringer— ha de ser axiomático que en arte se ha podido siempre todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido, es porque no coincidía con la orientación del "querer artístico". El problema está pues en querer.

Ahora bien, el "querer" artístico de hoy —esto es evidente— exige concentración, sutileza, un carácter eminentemente espiritual y tendiente cada vez más hacia lo abstracto, hacia lo irreal, lo que a decir verdad presenta exiguos caminos de acceso a la comprensión limitada de la generalidad. ¿Cuál ha sido, pues, para los actuales compositores, el problema para llegar a la vera de ese ideal moderno? Obtener la misma potencia de realización, de penetración y de convicción, sin tocar la más remota fibra sentimental, sin recurrir a ninguna asociación que no fuera estrictamente musical. Expulsar violentamente fuera de la música la idea de programa, la metafísica, la historia, el símbolo, todo concepto intelectual y aun todo sentimiento susceptible de

ser traducido en otra forma de arte. Así el amor, la ternura, el ensueño poético, en una palabra, todo lo que expresaba una canción de Schubert o un drama de Wagner, ha sido proscrito, de hecho, del moderno concepto del arte musical. ¿Es esto una regresión o un avance? No, no es ni una ni otra cosa: Es una de tantas evoluciones que ha sufrido el arte, que, en su infinito dominio, busca diferencias para manifestarse, y nada más.

Veamos ahora quiénes han sido los precursores y los realizadores de ese intenso movimiento que ha sacudido hasta la médula el admirable y robusto sistema técnico que sirvió de base a los hoy llamados clásicos, creando esa nueva estética, cimentada en un concepto más abstracto y más irreal a que antes hacíamos mérito.

Fue al principio Mussorgsky, el que, con talento indiscutible, abrió esa nueva vía que debería conducir a los buscadores de nuevas ideas, cristalizadas en nuevas y extrañas sonoridades, por senderos desconocidos hasta arribar al impresionismo, del que deberían ser sus más eminentes representantes Ravel y Debussy.

Erik Satie, naturaleza extraña y compleja, carácter desconcertante y raro, burlón lleno de originales y sugestivas ideas con respecto al arte y a la vida, de quien se cuentan anécdotas de lo más ingeniosas y espirituales, fue el primero en escribir en sus Sarabandas, por el año de 1887, algunos de esos acordes extraños, tormento de ciertos tratadistas de inteligencia enjuta y negativa de aquel tiempo, y fuente de renovación para los elegidos, por lo que ocupará un lugar prominente en la historia del arte ultramoderno. Todo en ese hombre acusa una extraordinaria originalidad e independencia de carácter. Su obra denominada *Les filles des étoiles*, que data de 1891, fue escrita en tono de do, sin división de compás, y en las indicaciones de los aires hizo a un lado la terminología italiana acostumbrada siglos atrás por todos los compositores de Europa, e introdujo locuciones de carácter ambiguo. En el preludio del 1^{er}. acto dice: "En blanco e inmóvil". En el 2^o. dice: "En la cabeza"; y en el 3^o.: "Valerosamente fácil y complacientemente solitario". Satie era un conversador de un gracejo y un ingenio inagotables y esmaltaba sus pláticas con multitud de observaciones inesperadas. Cuéntase que cuando la primera ejecución de *El mar* de Debussy, todo mundo se extasiaba en la belleza de la primera parte de dicha obra, intitulada "Del alba al medio día sobre las olas", y Satie mezclándose al coro de elogios de los que por tal motivo felicitaban a Debussy, le dijo: "Ah, viejo, hay sobretodo un pequeño instante entre las diez y media y las once menos cuarto que yo encuentro despampanante."

En una autocaricatura puso la siguiente inscripción, llena de una sutil ironía: "Yo he venido al mundo muy joven, en un tiempo muy viejo".

En un principio a sus pequeñas composiciones —a las que no acordaba mayor importancia—, las revestía de títulos humorísticos que afligían a sus admiradores y desconcertaban a los no conocedores de su carácter; sea por su lado cómico netamente fantasista como el siguiente: "Croquis de un hombre gordo de madera" o "Capítulo volteado en todos sentidos"; sea por su apariencia un poco sibilina, como las anotaciones de "aire" en su obra *Les*

filles des étoiles ya mencionada. ¡Entre esos títulos hay algunos tan evocadores! ¡*Viejos zequines, viejas corazas!* Otros en que se percibe fácilmente el sentido como éste: *Sonatina burocrática*, oponiéndose a aquéllos de los cuales es necesario conocer la razón secreta, como *Tres piezas en forma de pera*, o como las denominadas *Verdaderos preludeos flojos para un perro*.

He hecho hincapié en todas estas características de Satie, para que este ilustrado auditorio se forme una idea exacta de la profunda originalidad que, hasta en sus más pueriles detalles distingue al que debería ser el padre del llamado impresionismo musical.

“No os dejéis sorprender por el sabor particular de esos títulos –dice Koechelin–, sino pensad ante todo, en ese despertar del arte familiar, en un tiempo en que, –salvo raras excepciones– los músicos se orientaban, unos hacia un resto del sublime wagnerianismo o frankismo, y los otros hacia el refinamiento nostálgico, lejano, nocturno y profundo de Verlaine y de Gabriel Fauré. Y es demasiado curioso que Satie haya parecido prever y aun preparado a su manera esta nueva concepción del arte post-guerra, que si bien es cierto, no es todo en el Arte de ahora, sí ha creado movimientos de bastante importancia.”

Otro gran precursor de la música de hoy día es sin duda alguna Mussorgsky. Este genial compositor ocupa un lugar aparte en la música contemporánea. Músico más por instinto que por estudio, pues descuidó de una manera lamentable la técnica de su arte, en cambio, llevó muy lejos sus investigaciones sobre los medios de expresión, enriqueciendo la música con procedimientos desconocidos hasta entonces.

Su influencia ejercida sobre los compositores de la escuela impresionista es manifiesta, pero quizá menos efectiva que la de Satie.

En efecto, basta hojear las Sarabandas de este último, antes mencionadas, para encontrar en ellas toda la génesis de la técnica ultramoderna.

Por vez primera en la historia del arte musical, aparecen las *appogiaturas* sin resolución; los “escapados” libres; los acordes de novena manejados por grados conjuntos; el empleo definitivo de la disonancia de segunda, ese intervalo que parece hipnotizar a los modernos compositores; también ese misterioso acorde de treceava, compuesto por los armónicos naturales 1, 5, 6, 7, 9, 11 y 13, ¡que Scriabin llama hoy consonancia perfecta! Con tales procedimientos, ¡cuántas maravillas debería crear el espíritu más exquisito y refinado, más suave, sutil y armonioso que ha producido la música en los últimos cincuenta años, Claude Achille Debussy!

Quien haya seguido atentamente las diversas transformaciones técnicas del arte y sus distintas tendencias estéticas, convendrá en que, todas esas evoluciones una vez llegadas a su plenitud, han necesitado una “oposición”, que en todos los órdenes de la vida es periódica, y aquello que, al advenimiento del impresionismo pareció a los conservadores y retrasados una regresión o decadencia del arte no fue sino un hecho perfectamente lógico y justificado, la natural y necesaria “oposición” al romanticismo cuyo pontífice máximo, Wagner, había dicho ya, hacía tiempo, su última palabra mágica.

Otra estética contraria y más atrevida debería pronto oponerse al agonizante impresionismo: la basada en la pluralidad tonal, cuyo exponente más alto, Stravinsky, es hoy día el músico más discutido del universo. Ningún compositor de la actualidad puede comparársele. Su genio, su cultura, su fenomenal habilidad técnica, lo colocan en un nivel tan elevado, que se ha convertido en el más formidable jefe de Escuela de estos tiempos. Stravinsky es realmente uno de los *representative men*, de que habla Emerson.

La vía trazada por él en el campo de la "politonalidad" ha abierto profunda brecha en el terreno de los sonidos. Esa nueva corriente de ideas ha invadido los cerebros más potentes, haciéndolos sus tributarios y, extendiéndose del uno al otro confín de Europa, ha encontrado por doquier numerosos y exaltados prosélitos. Todas las razas europeas han aportado su contingente a ese poderoso movimiento. La eslava está representada por Scriabin, Prokoffiev, Rebikof, Orstein, Béla Bartók, Kodály y Szymanowsky; la sajona por Schoenberg y Hindemith; la anglosajona por Cyril Scott, Whithorne, Goosens y Howells; la escandinava por Palmgren; y la latina por Enesco, Casella, Malipiero, Honneger, Milhaud, Varèse, Auric, Poulenc y De Falla.

La concepción del arte en nuestros días es objetiva, dinámica con tendencias al clasicismo cuya materia estética primaria es la disonancia, materia fecunda, ya que en música la disonancia es la representativa de la vida y del movimiento. Es necesario escuchar esta música sin predisposición y tal vez sus ritmos novedosos, sus acentos rudos y aun salvajes por momentos, su extraordinario poder dinámico y agógico logrará interesarnos.

Escuchad atentamente esa *Danza del oso* de Béla Bartók y convendréis en que hay en ella mucho color y carácter, y en que, de manera magistral, evoca el forzado y continuo danzar de la pesada y feroz bestia.

Escuchad esos interesantes cuadros familiares de Poulenc, denominados *Paseos*, que tan bien caracterizan nuestra intensa y febril vida actual.

Escuchad esas extrañas y misteriosas *Impresiones* de Leo Orstein, que tan admirablemente pintan la incoherencia en que la brutal guerra sumió a la humanidad entera.

Muy equivocado estará quien piense que esos acordes extraños y complejos son el producto del azar o del capricho... o hasta de la anarquía musical. No; así como dos siglos atrás fue la admirable fuga cromática la que emancipó definitivamente al arte musical del rígido diatonismo del austero contrapunto, así la técnica actual es la derivación natural del refinamiento armónico llevado a su extremo límite de nuestro sistema de tonos y medios tonos.

Con tales valores estéticos, no sería pues aventurado afirmar que en música todo es posible, siempre, naturalmente, que la materia esté manejada por espíritus superiores, provistos de manos hábiles y expertas. Quizá dicha aseveración parezca atrevida de pronto. Pero la encontraremos hasta axiomática, si analizamos atentamente la profunda frase de Leibnitz que dice: "La música es un cálculo oculto que, sin saberlo, hace nuestro espíritu".

Guadalajara, enero de 1925. Texto original (A.J.R.).

EL PROBLEMA DE LA ENSEÑANZA DEL SOLFEO EN LAS ESCUELAS PRIMARIAS

Evidentemente nada es más trascendental, ni resiste la importancia para el progreso y desarrollo musical de un pueblo, que el estudio del solfeo en las escuelas primarias.

Es allí donde con mayor probabilidad de éxito, podrá iniciarse al niño en los secretos de esa gran disciplina no apreciada aún, por desgracia, entre nosotros en toda su magnitud.

Es allí también, donde más efectivamente podrá inculcarse a aquél, por medio del progresivo conocimiento de tales nociones, el interés y el amor por los atributos de perenne belleza contenida en las obras de los grandes maestros.

Mas, para lograr este resultado, es necesario que los medios que se apliquen estén ceñidos en todas sus partes, a un plan perfectamente bien meditado, en el que además de que el estudio esté pedagógicamente orientado de manera irreprochable, no se caiga en el error de presentarlo, ni árido, ni fastidioso; sino, más bien, esforzarse por llevar el convencimiento al niño, valiéndose de un trabajo interesante y agradable, de que lo que está haciendo es el medio seguro por excelencia, para despertar en él los instintos sensoriales del ritmo y de la audición, los que deberán conducirlo, más tarde, ya sea al cultivo dedicado de la música como profesión —¡cuántas vocaciones se habrán perdido por falta de un estudio planteado así!—, o ir a sumarse, en todo caso, al número de verdaderos *amateurs*, que tengan que crear un público musical realmente inteligente y bien preparado.

Tarea ardua en México donde el estudio del solfeo, en lo general, ha sido tratado hasta ahora —hay que decirlo sin ambages ni eufemismos— de la manera más irracional posible; con un increíble apego a la rutina y con un total desconocimiento de la psicología infantil, cuando se ha querido, conforme lo aconsejan los viejos apolillados métodos, de golpe y porrazo, atiborrar al niño, desordenadamente, de conocimientos múltiples y complejos que, claro, estando fuera de su alcance mental, y no pudiendo, por lo mismo, asimilarse debidamente, lo inclinan sin remedio a ver con horror y repugnancia un estudio presentado en forma tan poco atractiva e inteligente.

Esto, nadie que obre con honradez y que entienda un poco de esos achaques, podrá ni negarlo ni ponerlo en duda.

Y curioso es anotar cómo, si en algunos sectores del arte, el músico mexicano ha participado en la inquietud de la época, y se ha esforzado por salir de los caminos trillados, tratando de provocar en su mentalidad un proceso evolutivo que los lleve, en suprema decisión a la búsqueda de nuevas posibilidades técnicas y de nuevas orientaciones estéticas —como lo demuestra la actuación de algunos instrumentistas y cierto núcleo de jóvenes compositores, quienes han obtenido en los últimos tiempos un indiscutible avance para lograr una independencia de criterio que los conduzca a la prístina fuente donde poder extraer de sus limpias aguas el contenido de una

genuina fisonomía artística nuestra—. En lo fundamental, es decir, en el estudio del solfeo, se ha permanecido en el más lamentable de los estancamientos, en el más increíble de los atrasos, y, enfáticamente, podría afirmarse que, tanto técnica como ideológicamente, en tal materia, no se ha dado, en realidad, un paso hacia adelante del lugar en que nos dejara hace alrededor de cien años el bueno de don Hilarión Eslava.

De entonces a esta parte, salvo apariciones esporádicas de tal o cual sistema, en el que, tímidamente, se refleja un propósito más o menos innovador, que, a decir verdad, no han logrado abrir ninguna brecha en el progreso de la educación musical de México, en lo básico hemos estado, hasta hoy, bajo el influjo de los puntos de vista sustentados en su método de solfeo por el mencionado músico español, y que apenas se ha pretendido encubrir, en algunos casos, con el uso de ciertos cuadernos de solfeo, que también adolecen de los mismos defectos, por ser trasunto fiel de aquellas normas pedagógicas. Me refiero a las contenidas en esa vieja forma de enseñanza tradicional que, oponiéndose al método intuitivo y racional, exige que se parta de las fórmulas, leyes y reglas —la mayor parte de ellas convencionales— para llegar, al fin, a la práctica. Enseñanza que se empeña en dar definiciones desde el primer contacto con los alumnos, antes de conocer éstos, ni siquiera los más elementales principios de lo que ya se pretende teorizar, que abre su método con el tradicional, ¿qué cosa es música?, otras cuestiones aún más enigmáticas para el alumno, por estar dentro de un concepto todavía más abstracto (“pretender iniciar el conocimiento de la música con semejante mentalidad, dice Jules Combarieu, sería lo mismo que comenzar un curso de esgrima o de natación con una lección escrita”). Que gusta recorrer todos los campos de lo absurdo, cuando quiere, a todo trance, plasmar las fórmulas, dirigiéndose más a la memoria, que al análisis y al razonamiento; es decir, que no sólo desdeña, sino que va precisamente en contra de los principios de pedagogía general sustentados por todos los grandes educadores de todos los tiempos, así se llamen Quintiliano, Comenio, Pestalozzi o Hergart, quienes de manera terminante han condenado, con razón, la enseñanza memorística sin contenido efectivo. Que recurre desde el primer momento a la notación usual, en sí tan complicada, presentando con la pauta la clave —a veces las claves—, los signos, tanto de altura como de duración de los sonidos; y si de altura se trata, no según una serie musical, como es el acorde perfecto, sino conforme el lugar que estos signos de notación ocupan en las cinco líneas. Que cae en el grave error de pretender que el alumno aprenda, digiera y asimile, englobadas, las cuatro nociones principales de que se compone el solfeo y, para justificar tal procedimiento, de no separar la idea del signo, curiosamente se apoya en el razonamiento de que la notación es complicada, difícil de conocer y larga de aprender, por lo que, necesario es enseñarla en forma tal, desde la más temprana edad, ya que exige de los niños el más grande esfuerzo de atención; es decir, tácticamente prohija esa singular pedagogía que reserva a los niños la tarea más ardua y menos atractiva, lo que la hace aparecer, también, con toda su crueldad y su ausencia de base

psicológica. Que su fundamento de aprendizaje de los sonidos es por grados conjuntos (escala), la cual es falsa y en mucho contribuye al fracaso de la formación del oído —lo que hay que tenerlo siempre presente, para el músico es de tal importancia, como para el pintor su desarrollo visual—, pues comenzar la enseñanza musical por medio de la escala sería empezar por el fin; porque, como muy bien dice Combarieu, ya antes citado... “principiar por deletrear do, re, mi, fa, sol, etc., sería contrariar a la naturaleza misma de las cosas enseñadas como fundado sobre una base musical inexistente —la escala— y por lo tanto mucho más difícil”.

Ahora la Secretaría de Educación Pública, fiel al plan que se ha venido trazando, de efectuar una revisión y renovación de los métodos que se empleen en sus diversas dependencias, ha aprobado por medio del Consejo de Bellas Artes un programa de Enseñanza del solfeo en las escuelas primarias del Distrito Federal, que, sin duda alguna, es la renovación más trascendental que hasta ahora se haya llevado a cabo en México, en la materia de pedagogía musical infantil.

Elaborado tal programa de acuerdo con las novísimas ideas sustentadas por una de los más eminentes pedagogos europeos de la hora actual, y apogado en todas sus partes a las necesidades de la época que vivimos, podremos sintetizar sus principales lineamientos en la forma que sigue:

Cultura racional y progresiva de la sensibilidad musical por medio del *estudio específico y analítico* de cada una de las nociones del solfeo, *trabajadas siempre por separado*, las cuales *sólo vendrán a reunirse cuando los automatismos de cada uno de ellos, lo hayan llevado a su espontánea y perfecta coordinación.*

Por lo que se ve, dicho programa está concebido para desarrollar en forma paralela, natural y amena: la sensibilidad auditiva, el sentido rítmico, la agilidad mental en la lectura y la justeza de la entonación de los alumnos. Especie de simbiosis docente, en cada elemento trabaja y se favorece mutuamente en su desarrollo hasta llegar a la creación de un organismo permanente y único.

En la iniciación de la enseñanza se hará uso exclusivo de los sonidos do, mi, sol, o sea, los primeramente presentados por la naturaleza misma en los armónicos de la nota do tomada como punto de partida, combinados de diversas maneras, hasta que los alumnos *reconozcan cada sonido* —cosa en que jamás se insistirá lo suficiente—, no importa en qué situación se encuentren cada uno de ellos y sin ningún punto de apoyo. Para comenzar por allí, existen dos razones igualmente poderosas y decisivas, de las cuales cualquiera sería suficiente para justificar por completo su elección; causa de simplificación y de placer para el alumno y razón perentoria de *verdad musical.*

Una vez adquirida la audición absoluta de esos tres sonidos fundamentales —¡cuán pocos podrán ufanarse en este momento en México de poseerla!—, vendrán nuevos elementos en seguida, los cuales, trabajados en la misma forma que los anteriores, irán enriqueciendo el caudal de sonidos ya fijos en el oído de los niños hasta completar el ciclo de los doce del sistema temperado actual.

Es decir, al cabo de tres años de aplicada tal forma de enseñanza, *de manera efectiva*, el sentido auditivo de millares de niños de México habrá evolucionado y alcanzado tal desarrollo y perfección que, quizá no pocos músicos profesionales, de educación tradicional, se encontrarán entonces, en tal sentido, en situación de evidente inferioridad.

También el estudio del ritmo efectuado por medio de un proceso evolutivo hábilmente calculado que, partiendo de lo más simple va a lo más complicado, dejará, sin duda, al fin, a los alumnos la formación rítmica más completa, tan necesaria, por otra parte, para aquellos que después quisieran ahondar y resolver los problemas que, en tal sentido, nos ha planteado la música de nuestro siglo.

El estudio de coordinación en el curso de todos los grados —y esto constituirá también una innovación— no se hará por medio de fríos y anodinos solfeos, en los que casi siempre hay una completa ausencia de musicalidad, sino que se elegirán bellas melodías de no importa qué procedencia y latitud, de origen popular o extraídas de las obras de los grandes maestros, es decir, desde un principio se concederá una importancia capital a la formación del buen gusto musical de los niños. Por otra parte, ese criterio prevalecerá desde los tres primeros años en que sólo se les enseñarán los cantos de “oídas”.

En suma, las ideas que sirvieron de norma a la elaboración del programa de solfeo, aprobado por la Secretaría de Educación Pública, que, como antes dijimos, se deben a la experiencia de un notabilísimo profesor europeo, además que encarnan absolutamente nuestras necesidades de hoy, revelan a la vez, a un psicólogo y a un pedagogo de la más rara sagacidad, pues dan margen para que un estudio cuyas principales características habían sido, siempre, la aridez y la falta de orden, se conviertan en materia agradable e interesante, lo que constituye un triunfo cuya importancia es inútil subrayar.

Cuando se examinan de cerca tales principios, y se analizan en lo que, en cualquier terreno, valen, pero muy especialmente en la preocupación del autor por despojar el estudio de todo aquello que, por incomprendido, resulta enfadoso para el alumno, involuntariamente sugiere la idea de que, al concebirlos y depurarlos, estaba poseído de la célebre frase de Marcel Prevost... “Bien está que me introduzcáis al Templo; pero no lo hagáis a bofetones”.

Publicado en *El Universal*, 24/5/1932.

LOS PROBLEMAS DEL CONSERVATORIO NACIONAL

Muchos y complejos problemas de todas clases y de todos matices se agrupan en torno del Conservatorio Nacional. Unos de carácter pedagógico, otros de naturaleza artística, muchos de índole disciplinaria, y, como si no fuera bastante todo esto, ni siquiera escasean los de orden material.

Entre tanto, y casi al margen del conocimiento y del estudio previo de tales cuestiones, mucho se ha discutido y se discute aún, lo mismo en nuestros pequeños cenáculos que en nuestros círculos de aficionados; lo mismo entre los de casa que entre los extraños, sobre el palpitante tema de si nuestro primer plantel musical ha llenado o no el objetivo para el cual fue creado; y contradictorias opiniones y variados comentarios se han externado en pro o en contra de su eficiencia pedagógica, artística y cultural.

Empero, estéril o fecundo, cumpliendo o no con su destino, lo cierto es que ni los amigos ni los detractores se han ocupado de analizar con hondura su verdadera situación; porque, de haberlo hecho, ya tendría cada quien la posibilidad de normar su criterio sobre bases firmes. En efecto, un minucioso estudio los haría conocer a fondo los substanciales problemas de disciplina y de organización, no resueltos aún, que ha tenido que enfrentar el profesorado, durante todo su ejercicio; y así atisbarían mejor, también, las causas por las cuales, a pesar de haber contado en tiempos de bonanza con elementos materiales de cuantía y, en diversas épocas, con la colaboración de los más eminentes músicos mexicanos, el Conservatorio no ha dado los rendimientos que, a simple vista, se tendría derecho a esperar de él.

Para dar una idea somera de su estado real, voy a referirme por ahora sólo a dos de sus aspectos pedagógicos fundamentales, que pienso que constituyen el meollo de la cuestión.

El Conservatorio Nacional ha sido creado con todos [los] elementos necesarios y con todas las formalidades debidas para alcanzar, me imagino yo, el más alto rango que por antonomasia debe corresponderle entre las escuelas musicales del país, y con la finalidad única de formar músicos profesionales; concepto primario, éste, que está remachado, creo yo, en la conciencia de todo el mundo. Sin embargo, por razones que jamás he alcanzado a comprender, se ha desvirtuado la alta y primitiva significación del Conservatorio y se ha hecho de él un centro educativo *sui generis*: un centro dual de aficionados y de profesionistas. Esto aconteció cuando, al olvidar la índole misma del establecimiento, se cayó en el error—no sé si esto fue desde su nacimiento, pero cuando menos, me consta que en los últimos años ha sido—de consentir que de alguna de las facetas esenciales, de su organización, se siguieran las tendencias propias de la generalidad de las academias de México particulares, tolerando la admisión ilimitada y sin restricciones de alumnos que, si es explicable y necesaria en los planteles privados, cuya vida se debe exclusivamente a la clientela que paga, es por completo incongruente con el espíritu de un instituto gratuito y totalmente sostenido por el Gobierno con fines de selección artística y de superación profesional. En vano sus dirigentes, que de seguro se han compenetrado del contrasentido que ésta representa, tratándose de una escuela superior profesional destinada a ser la orientadora oficial del arte musical en México, se han preocupado por incluir en los diversos planes de estudio que han regido al establecimiento cláusulas restrictivas para poner un valladar al ingreso de elementos no suficientemente dotados, pues al fin, por causas que desconozco, ha prevalecido siempre el

sistema de "manga ancha", en tal aspecto. Pero hay más aún: no solamente se ha favorecido el libre acceso a quienes carecen de facultades artísticas, sino que, hasta uno de los artículos más acertados del referido ordenamiento, o sea, el que establece un año preparatorio —uno de los escasísimos y débiles medios de investigación relativa a la aptitud de los alumnos con que cuenta el Conservatorio—, ha sido continuamente transgredido, lo que aparte de fomentar desde el principio la irregularidad de los alumnos, ha determinado que las clases de instrumentos o las de canto, siempre hayan estado congestionadas de elementos heterogéneos en cuanto a capacidad, por la falta de selección al grado que, en las de piano, por ejemplo, cuya enseñanza es individual, algunas hay con un promedio de treinta y cinco a cuarenta alumnos, atendidos por un solo profesor con seis horas semanales de trabajo. Es decir, más o menos diez minutos de clase para cada alumno. ¿Es posible concebir un sistema más antipedagógico? ¿Cómo poder exigir responsabilidades a un profesor, cuando todavía tiene que aplicar buena parte de este tiempo, tan exiguo de por sí, a la ingrata labor de desbrozar una clase cuando un porcentaje elevadísimo de los componentes de la misma carecen de dotes necesarias para seguir carreras tan escabrosas como son la artística y la magisterial? Y este desbroce, ya difícil de suyo, se complica enormemente a causa de otro vicio existente en el Conservatorio (que es el segundo aspecto pedagógico a que me refiero al principio de este artículo) y propio también de algunas academias particulares: hablo de la benevolencia y de la debilidad con la que se llevan a cabo los reconocimientos y los exámenes, que más bien dan a tales actos el sello de amables y complacientes simulaciones, que de un efectivo balance de valores.

Tal vicio pedagógico es quizá más pernicioso que el anterior, porque por razones sentimentales o de otra orden, se concede el "pase" a alumnos malos o perezosos e indisciplinados, con lo cual, a sabiendas se van dotando las clases de mediocridades: mediocridades que al fin de la jornada —no olvidar que aquella benevolencia y el programa sin ningún seccionamiento les da todo el derecho de llegar a la meta— serán como ya he presenciado yo en innumerables casos, verdaderos bochornos para el profesor y para el plantel mismo. Ese procedimiento antipedagógico por excelencia, puede ser, y de hecho ha sido ya en muchas ocasiones, el causante de que hasta jóvenes bien dotados fracasen rotundamente en sus estudios; porque el halago torpe e inmoderado, las calificaciones elevadas sin el respaldo del mérito y del esfuerzo continuado, pueden hacerlos inconscientes de su propio valer, estimulando en ellos, además, esa proclividad presuntuosa y negligente que fatalmente los conduce al aniquilamiento de sus mejores cualidades. ¿Qué decir ahora de tal método aplicado a los no dotados y medianamente dispuestos? Que la cosa se agrava mucho más aún, pues se contribuye a torcer el camino de aquellos ilusos que se lanzan por tan espinoso sendero, impulsados por el señuelo de la fama, de la gloria y del bienestar material, cuando lo menos pudiese ser encontrado por aquéllos en la industria, en el comercio, en la mecánica, etc. ¿Cuál es el porvenir que semejante organización pedagógica puede brindar a éste último tipo de alumnos faltos de dotes musicales? Helo aquí:

pseudoprofesores con títulos pero sin clientela, sumidos en la desesperación y en la desgracia, pésimos "artistas" que deambulan por el mundo exhibiendo su vanidad y su ignorancia. Aún podría alargarse este sombrío panorama con otros casos típicos de sujetos fracasados que descienden a peores cosas.

A grandes rasgos he hecho un análisis de los dos problemas que, a mi juicio, constituyen la médula del fracaso del Conservatorio. ¿De qué manera pueden resolverse? A menudo he oído críticas y comentarios sobre el Plan de Estudios y Reglamento actual del Conservatorio, al que algunos achacan los pocos resultados del mismo. Quizá tal ordenamiento tenga sus puntos vulnerables que, en mi concepto, más bien se refieren a una conveniente reglamentación del mismo (lo que ya estudia detenidamente el Consejo de Profesores y de Alumnos), que a su esencia misma.

En realidad, el Conservatorio más necesita de una renovación de criterio que de un cambio de Plan de Estudios. El porvenir artístico del plantel está, sin ningún género de duda, íntimamente vinculado con este dilema que deriva de su situación actual: o se le da realmente una orientación cien por ciento profesional, según el espíritu de la Ley que lo creó, restringiendo con efectividad el acceso a quien no tenga facultades mediante pruebas severas de admisión, como se hace en los conservatorios sostenidos por el Estado en Europa, o que de una buena vez se declare de manera oficial y se reglamente la dualidad a que antes me refiero, ahora existente de hecho en el Plantel, con la grandísima desventaja que tienen las cosas inciertas y no definidas del todo; es decir, que el Conservatorio abra sus puertas de par en par a quienes aspiren a formar o a ampliar su cultura musical (sistema por el que yo abogaré ardientemente, por estar más en armonía con las tendencias totales de la época); pero que se establezcan las dos categorías diferentes a que antes aludo: la de profesionistas, sujeta al programa actual con su reglamentación correspondiente, y la de *amateurs*, con la liberalidad consecuente, pero también, con sus naturales limitaciones de derechos, y un plan adecuado a su postura y a su finalidad.

En síntesis: el Conservatorio Nacional debe objetivar sus funciones substituyendo su actual fisonomía, incolora y superficial, por un postulado de acción bien determinada. Claro, al ponerse en práctica esto, se encontrarían al principio naturales reacciones y resistencias, críticas y oposiciones. Nunca la rutina se combatió con la complacencia y con la blandura, ni tampoco reforma alguna se llevó a cabo sin esfuerzo ni tesón; pero lograda ésta, el éxito de la enseñanza profesional en el Conservatorio sería, creo yo, un hecho tangible y los benéficos resultados no tardarían en hacerse sentir.

Publicado en *El Universal*, 14/VIII/1937.

CÓMO PUEDE REALIZARSE PRÁCTICAMENTE UNA LABOR DE
ACERCAMIENTO ENTRE LOS PUEBLOS DE AMÉRICA
POR MEDIO DE LA MÚSICA

Señoras, señores:

Atendiendo a una gentil invitación que se me ha hecho por un grupo de damas conscientemente interesadas en los problemas artísticos de América, voy a tener el gusto de presentar a la consideración de esta asamblea, no un estudio crítico-histórico del folklore musical panamericano, ni tampoco una exégesis del panorama que presenta en nuestro continente la música culta, pues para ambas cosas serían necesarios varios volúmenes de innúmeras páginas; sino más bien, una serie de sugerencias encaminadas a contribuir a la mejor realización de la ardua, pero loable tarea, que la UFIA ha emprendido en pro del efectivo acercamiento espiritual entre nuestros pueblos hermanos.

Premeditadamente no he querido exponer una tesis, primero, porque la experiencia nos convence de que los congresos o convenciones son en algunas ocasiones almacenamiento de trabajos eruditos y magníficos, pero cuyas conclusiones, por desgracia, aguardan casi siempre, en sueño eterno su realización; y segundo, porque sería ocioso subrayar ante el ilustrado auditorio que me escucha la importancia del folklore musical, bien sea tomado en su prístina pureza o sirviendo de base a edificios sonoros de envergadura, como fuerza activa y fecunda de un pueblo, fuerza en que se concentran todas las potencialidades sensitivas y creadoras de una raza.

Por desgracia, tanto Europa como América han emprendido solamente estudios parciales sobre la música indígena, mestiza y culta latinoamericana; pero un ensayo serio de conjunto no se ha llevado a cabo hasta hoy, que yo sepa. ¿Por qué semejante laguna? Porque han faltado, en general, para el caso, datos, documentación, interés por parte de gobiernos y de misiones diplomáticas, medios propicios de difusión, *verbigracia*: libros específicos, ediciones musicales de todos géneros, revistas musicales permanentes, etc., pues apenas de manera esporádica han aparecido en algunas de las grandes urbes latinoamericanas ciertas revistas consagradas especialmente a la música, cuyo material en muchos casos excelente, no ha dado, sin embargo, verdaderos rendimientos prácticos a causa de la vida efímera de la casi totalidad de tales publicaciones. En cuanto a la edición de obras ya sean serias o folklóricas auténticas, en México, cuando menos, ha sido casi insignificante, pues los señores editores están ocupadísimos en su negocio, consistente en lanzar al mercado copiosas ediciones de música comercial de calidad detestable.

En el horizonte de nuestra miseria continental en relación con publicaciones y ediciones musicales, se destacan, sin embargo, hechos dignos de servir de ejemplo: el caso insólito del *Boletín Latino Americano de Música* de Montevideo, publicación importante, desde cualquier punto de vista que se le examine y, en lo que a ediciones musicales se refiere, las magníficas publicaciones de la Universidad de Río de Janeiro y las no menos significativas

del Grupo Renovación, Sociedad Internacional de Música Contemporánea, Sección Argentina, de Buenos Aires.

Ahora, si la UFIA, lucha realmente por alcanzar la unión espiritual latinoamericana, no debe descuidar, en su noble labor el primer requisito, el fundamento y esencia de toda amistad perdurable: el conocimiento, y el conocimiento de un pueblo sólo se logra a través de sus manifestaciones artísticas, difundidas ya sea por audición o por el libro, y me pregunto ¿quién en América, salvo contadísimos especialistas, conoce nuestros cantos aborígenes "seris", "yaquis", "lacandonos", "tarahumaras", "coras", "tepehuanes", "mayas", etc.? Y si tomamos una pequeñísima porción, tan sólo, de nuestro continente, Bolivia, pongamos por caso, ¿quiénes, aparte de uno que otro erudito, no ignoran hasta su panorama humano tan múltiple y tan diverso, en donde el indio y el "cholo" son las figuras actualmente representativas del espíritu del país? Hemos conocido algunas melodías de los "quechuas" y "aymaras" a través de los d'Harcourt, por desgracia, posiblemente adulteradas o mistificadas; pero desconocemos, en lo absoluto, la expresión musical de los "urus", habitantes de la isla de Panza del Lago Poopó; de los "chipayas", moradores de la región del lago de Coipasa; de los "guarayos", de los "mojeños", de los "araones", de los "chiriguanos", de los "tobas", de los "ziriones", de los "yuracares" y de otros tantos más, todos ellos indígenas puros que pueblan parte del noroeste, oriente y suroeste de Bolivia, a la que he tomado en este caso como único ejemplo para hacer todavía más patente el total desconocimiento que tenemos de todo lo que representa nuestra más pura y magnífica tradición musical.

Resultaría interminable mi exposición si procediéramos a recordar y a examinar los centenares de tribus o familias indígenas del continente.

Sírvanos el panorama humano que he presentado a ustedes de Bolivia solamente para considerar lo que nos queda por estudiar y conocer de esta tierra ubérrima que se llama América.

Yo espero que la UFIA tome interés en los puntos que a continuación expongo y que, como había dicho al principio de mi disertación, sólo son propuestas concretas, y haga un esfuerzo que mucho la honrará por realizar un programa cuya trascendencia e interés son incalculables. Gran parte, acaso, del porvenir de la música latinoamericana, podrá depender de este esfuerzo colectivo.

No quiero terminar sin recordar a la UFIA la frase de Rodó: "Sólo han sido grandes en América, aquellos que han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano."

Por lo expuesto, me permito someter a la ilustrada consideración de esta asamblea, las siguientes

Conclusiones

- I. Que se organice y se convoque a una Convención Continental de Música Americana, que se efectúe en la ciudad de México, bajo los auspicios de la UFIA, en que se traten los puntos siguientes:

- a) Exposición y estudio en cuanto a sus posibilidades dentro de la música contemporánea de los diversos instrumentos aborígenes de América.
 - b) Exposición y estudio de los diversos tipos de música que se produce en el continente (indígena, mestiza, culta).
 - c) Exposición de los diversos tipos de danza que se cultiva en América.
 - d) Estudio de las posibilidades para la fundación de una Sociedad Internacional, que se ocupe de hacer una edición monumental de la producción musical iberoamericana, tanto en su aspecto folklórico, como en el profesional.
- II. Que tal Convención, en caso de ser aprobada, esté bajo el patrocinio de la UFAIA, del Cuerpo Diplomático de América, del c. Secretario de Relaciones Exteriores, del Departamento de Acción Cívica (Depto. Central), del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, del Departamento de Bellas Artes, del Departamento de Cultura Indígena, de la Comisión de Geografía y Estadística.
- III. Que se invite formalmente al Sr. [Francisco] Curt Lange, editor y director del magnífico *Boletín Latino Americano de Música* de Montevideo, para que el V volumen del referido *Boletín* sea editado en México y dedicado a la música y a los artistas mexicanos, según los deseos expresados por dicho señor en carta reciente, dirigida al que habla.

Texto original (A.J.R.)

EL PORVENIR DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Si despojándonos de toda idea sentimental, de todo prejuicio que crea dentro de sí esa especie de entidad mórbida tan humana y, por lo mismo, tan universal que se llama provincialismo, y, sólo desde el punto de vista de la crítica y de la observación escueta, contemplamos la producción musical contemporánea en la América latina, no podremos menos que comprobar, cómo en unos cuantos años se ha operado una evolución tan radical y completa en la mentalidad de los músicos de este continente, muy especialmente en la de aquellos cuyos países por su mayor grado de cultura, o por su contacto más efectivo y continuado con las nuevas corrientes estéticas que irradian de los grandes emporios de la ciencia y el arte, los han puesto en un terreno más propicio para realizar su evolución.

Pero ¡cosa curiosa!, para compenetrarnos de esa verdad, por un fenómeno incomprensible y desconcertante, no es de aquí del continente nuestro de donde debemos dirigir la escudriñadora mirada hacia el mismo, sino de más lejos, de allá, del otro confín del océano: de la vieja y culta Europa, asiento y refugio de los artistas e intelectuales del mundo.

Sólo desde allí podría valorarse, en cómputo bien documentado, todo lo que, en materia musical, tiene de selecto y de representativo la América

contemporánea. Sólo desde allí, disgregando en porciones analíticas los factores principales que han determinado la nueva orientación musical americana, podrían precisarse y ponerse en claro varios puntos que dan la clave de esa evolución. Y de ese examen circunstanciado sacaríamos las siguientes conclusiones:

En primer término, que el músico moderno americano ha despertado, al fin, del letargo secular en que estuvo sumergido y ha abierto su espíritu a la inquietud y a la curiosidad; a esa inquietud bienhechora y germinante que le ha conducido, en primer lugar, a conocerse a sí mismo y a aquilatar las lágrimas y deficiencias que una incompleta y viciada educación le ha dejado. De ahí esa febril ansiedad que manifiesta por su perfeccionamiento técnico; porque ahora más consciente de sí mismo sabe que, para construir obra duradera que dé real honor y prestigio a su patria, en una palabra, para hacer labor auténtica nacionalista, punto de vista actual de todos los músicos del mundo, no basta que en los gérmenes o partículas que forman el embrión de sus ideas palpite el alma de su raza, en ritmos característicos o en elementos melódicos de fuerte sabor local, sino que, ante todo, es necesario que esos embriones se desarrollen con robustez hasta constituirse en forma definitiva y espléndida, capaz de impresionar por su belleza y por su perfección a cualquier ser bien organizado, no importa a qué latitud o raza pertenezca, y, para lograrlo, precisa conocer los más recónditos secretos de la técnica; sólo a ese precio se realiza la universalidad del arte, que constituye una de las legítimas aspiraciones de todo compositor serio.

En seguida, que el músico latinoamericano cada día se identifica más con una estética que, a despecho de los furibundos cuanto estériles ataques de los retardatarios del universo, se ha impuesto definitivamente porque obedece a una razón, a la vez, sociológica y fisiológica que el arte esencialmente dinámico, viviente y libre, emanado de esa estética, se ha amoldado maravillosamente a su sensibilidad racial y le ha dado ocasión de producir obras que la crítica llama representativas.

Además, veremos cómo todos los pueblos latinos —que sufrieron, por espacio de quince lustros, la perniciosa influencia del decadente romanticismo italiano, divulgado profusamente desde el Bravo hasta el Plata por las innumerables compañías de ópera italiana, por desgracia árbitros durante todo ese largo periodo de una cultura musical, indudablemente inferior, que relajó el gusto y retardó, por lo mismo, el imperio del gran arte en nuestro continente—, por medio de sus músicos serios, vigorosamente sacuden esa tutela y decididamente se aventuran hacia rutas menos trilladas y se apegan a estilos más robustos y afines a su actual percepción artística.

Interesante me parece consignar la indiferencia, por no decir aversión, que el mismo latinoamericano actual siente por el género dramático, al grado que sería rarísimo encontrar en la producción contemporánea una ópera.

Todo esto síntoma es, a no dudarlo, de una tendencia mucho más fuerte, atrevida y vigorosa; de una tendencia de recios perfiles y firmes cimientos, cuyas primicias están ya lejos de ser meras tentativas, o aisladas experiencias,

sino hechos completamente cuajados que nos hacen asistir a los ubérrimos brotes de una música que, dentro de las diversas modalidades de una misma raza extendida por las más diversas latitudes y condiciones climatológicas, será el asiento de una escuela —no me atrevo a decir música, porque ésta no conoce ni razas ni fronteras— latinoamericana que por sus marcadas características etnográficas, y por su especialísima sensibilidad, vaya inyectando nuevo jugo al arte internacional, de que tanto ha menester de cuando en cuando.

Tan cierto es esto, que ya su actual importancia comienza a despertar vivo interés y a ser apreciada en los grandes centros musicales, y no pocos representativos de nuestra raza son hoy día agasajados en los cenáculos más exigentes del mundo.

Para su futura preponderancia cuenta la música latinoamericana con varios factores de primer orden: su juventud, su lozanía, sus bellas tradiciones y, por encima de todo, su origen musical multiforme que le da una indiscutible riqueza rítmica y melódica. En efecto, la totalidad de los pueblos que forman el conglomerado de nuestra raza, como dice Eduardo Sánchez de Fuentes, poseen un origen musical bigénito y, algunos hay que, con el Brasil y Cuba son trigénitos puesto que sus raíces fundamentales participan del aborigen, del criollo y del africano.

Esa amalgama de razas, esa mezcla de sensibilidades tan divergentes y disímbolas ha creado, sin embargo, una música *sui generis* cuya fisonomía participa de la indolencia morisca, de la tristeza ancestral india y de la exultación negra.

Con tales materiales se tiene derecho a ser optimista y a pensar que, explotados aquéllos por músicos fuertemente preparados y de talento, pueda forjarse un interesante nuevo mundo sonoro. Y de hecho se construye ya.

Música, Revista Mexicana Vol. I. No. 2, V/1930.

SOBRE MÚSICA AMERICANA

Sonaban las cinco de una espléndida tarde, de esas tardes luminosas que de vez en cuando la Naturaleza se complace en regalar a los habitantes de París. El entresuelo que ocupa Villa-Lobos en la Plaza de San Miguel, se encontraba pletórico de personalidades del mundo del arte: músicos, literatos, pintores, críticos, de la extrema vanguardia en su mayoría, y una cohorte de *amateurs* llenaban la residencia.

La gentil señora de Villa-Lobos prodigaba sus atenciones y finezas a todo el mundo, y su eminente marido se entretenía con el notabilísimo pianista español Terán en forjar el programa a que debería sujetarse aquella reunión semanal, en la que, como siempre, se ejecutaría solamente música suya...

Mientras, la concurrencia departía animadamente en grupos diseminados por todo el salón. En torno de Leopoldo Stokowski, el célebre director de la

Sinfónica de Filadelfia, se agrupaban: el gran "kapelmeister" alemán Oskar Fried, el director de la *Revue Musicale*, Henry Prunières, y el compositor franco-americano Varèse, quienes comentaban acaloradamente el magno escándalo musical provocado algunas noches antes en la sala Gaveu, con motivo del estreno en París del poema sinfónico *Américas* de dicho agresivo compositor. Stokowski se admiraba de cómo el público de París, tan acostumbrado a las mayores excentricidades y tan amante de lo nuevo y lo exótico, habíase, en aquella ocasión, olvidado de sus blasones; en tanto Varèse dirigía una melancólica mirada hacia el *plafond*.

No lejos de ahí, Lucie Delarue Mardurs, la célebre y encantadora literata, departía alegremente con Alejo Carpentier, el joven y simpático crítico en París de *Musicalia* (la magnífica revista musical cubana), con el pianista Gaillard y con la cantatriz Madeleine Baillat, quienes hablaban de la celebrísima [sic] compañía wagneriana de Bayreuth, que, a la sazón, daba el *Anillo de los Nibelungos* en el Teatro de los Campos Elíseos.

"Yo, decía la última, me rebelo contra los llamados iconoclastas, y a despecho de pasar por retardataria, continúo y continuaré venerando al ídolo. ¿Qué queda después de esa estúpida creación, sino caer de rodillas...?"

Estas frases eran sancionadas o atacadas, conforme el criterio de cada uno de los que formaban el corrillo, y, no lejos de allí, Villa-Lobos sonreía maliciosamente al darse cuenta de aquella curiosa controversia.

Entretanto Terán se había sentado al piano y preludiaba los primeros compases del último trío del celebrado compositor brasileño. Todo el mundo calla, y los ejecutantes atacan la magnífica obra. Interpretación extraordinaria llameada de fuego en la cual parecía reflejarse el exuberante suelo del Amazonas. Ejecución de esas únicas, íntimas, de las que sólo a un reducido número de privilegiados le es dable disfrutar. Villa-Lobos escuchaba conmovido de codos sobre el piano, y todo el mundo seguía interesado en el desarrollo de la composición. Al terminar ésta de manera espléndida, el auditorio prorrumpió en largo y espontáneo aplauso. Varèse elogiaba la ponderación de la obra, que, en medio de los atrevimientos extraordinarios, caros al compositor, conservaba, sin embargo, un equilibrio y una claridad desconcertantes. Fried hablaba de lo personal de su estructura y de lo original de su realización.

"Yo —decía Villa-Lobos—, hago la siguiente clasificación de los actuales compositores: tradicionalistas (escasos por fortuna), modernos (abundantes por desgracia) y personales. Yo me coloco, sin falsa modestia, en el número de los últimos, y no considero ningún mérito de mi parte, puesto que es el producto de una situación ventajosa en que desde mi niñez me encontraba en relación con otros compositores. Mi país, mezcla de lusitanos, afroamericanos e indígenas, se ha conservado, musicalmente hablando, con una independencia que quizá no se encuentre en ningún otro país hermano de América. Alejado el Brasil de la influencia europea, y por un misterio incomprensible —acordaos que dicho país contiene un apreciable porcentaje de sangre negra— también del jazz, la música autóctona de mi patria es profundamente personal,

ya sea en sus ritmos, como en sus melodías. Si echamos una ojeada, veremos cómo Argentina y el Uruguay están completamente italianizados; Chile semiitalianizado y semigermanizado, y sólo el país de los Incas se conserva algo más distante de cualquier influencia. En cuanto a México, cuando el centenario de la Independencia de mi país, tuve el gusto de oír una magnífica banda de su patria, en Río de Janeiro; pero, créame que tuve la desilusión de no oírle nada original. Me dicen, sin embargo, que hay cosas extraordinarias entre los indígenas de México, y mi más vehemente deseo es de visitarlo y compenetrarme de su alma traducida en su música; pero, en caso de realizar ese deseo, no quiero ir a las ciudades; quiero remontarme en los montes más alejados, en las selvas más intrincadas, ahí donde la cultura europea jamás haya penetrado. ¿Quisiera usted, amigo Rolón, acompañarme, si algún día logro ir allí?" Asentí, asegurándole que sería un verdadero placer para mí.

Después se habló de los valores musicales de la América, conviniendo todos en que actualmente hay un gran movimiento interesante, el cual es tomado en consideración en todo el mundo y que el porvenir artístico de la América latina será brillante, mencionándose como fuertes exponentes de su alta cultura a los chilenos Lavín, Allende y Cotopos, a los argentinos Pedrell y López Buchardo; al uruguayo Brogua; a los cubanos Roldán, Lecuona, y a los mexicanos Ponce y Carlos Chávez.

La conversación fue interrumpida por la señora de Villa-Lobos, que invitaba a pasar al comedor donde el té estaba servido.

Publicado en *Occidente*, V-VI/1945.

A PROPÓSITO DE UN CONCURSO DE MÚSICA NACIONALISTA

Al escribir estas líneas me apresuro a advertirlo: mi intención está muy lejos de querer atacar, bajo ninguna forma, ni concepto, una idea por todos motivos encomiable y simpática, como fue la de la Universidad Nacional Autónoma, al convocar al Concurso de música de carácter nacionalista que, por iniciativa de su Facultad de Música, y patrocinado por *El Universal*, culminó con la ejecución de las obras que obtuvieron los primeros premios, en el concierto verificado en el Anfiteatro Bolívar, la mañana del domingo 21 del mes que acaba de pasar. No; con toda sinceridad aplaudo cualquier actividad que pueda traer aliento a nuestra producción musical seria; que estimule en alguna forma a nuestros músicos, algunos ya desmoralizados y faltos de fe, por la escandalosa especulación de un género que, no por mínimo e insignificante, deja de ser menos funesto y perjudicial para el desarrollo del buen gusto musical, y para nuestro prestigio artístico, ni por ufanarse de su agudo mexicanismo está más cerca de efectivamente contenerlo. Solamente deseo hacer un comentario, desapasionado y sereno, acerca del resultado obtenido, considerado éste desde un único y exclusivo punto de vista: *el nacionalismo*;

pero no un nacionalismo ficticio y engañoso, sino aquél a que, ante todo, debemos aspirar y que, en última instancia, supongo, es el que ha perseguido la iniciativa de referencia: un *nacionalismo universalizable*.

Una pregunta se impone: ¿ha respondido ese resultado a los buenos deseos de los iniciadores de dicho concurso, y de los que en él tomaron participación? Categóricamente podremos responder que no; y esto no porque no se hayan presentado obras dignas de loa, como, por ejemplo, el Poema Sinfónico del señor De Elías, que yo encuentro muy bien logrado, dentro, naturalmente, del estilo en que está escrito, pues tanto sus ideas, el desarrollo lógico y natural de las mismas, como su fluida y ponderada orquestación, que acusa una mano experta, son indiscutibles testimonios de ello, pero todas esas apreciables cualidades se desvirtúan por completo en este caso, porque desgraciadamente se desarrollan, a mi modo de ver, dentro de un plano inadecuado y estéril, pues aparte de no contener la médula melódica de la obra el menor indicio de lo típicamente nuestro, tanto su estructura rítmica como su concepción armónica (fórmulas cadenciales, modulatorias, etc.) *son genuinamente europeas de la última mitad del siglo XIX*, es decir, que el vocabulario musical empleado por el compositor, es de aquellos que han pasado ya, hace tiempo, a formar parte de los elementos constitutivos pertenecientes a idiomas musicales muertos.

Quien quiera convencerse de esta verdad, que frecuente por algún tiempo los grandes centros de cultura musical del mundo, y observe el desdén con que, tanto la crítica seria, como el público musical, acogen la presentación de obras escritas en estilos pretéritos, y estas audiciones son, por otra parte, rarísimos acontecimientos, sujetos a circunstancias muy especiales, porque, lo mismo los directores de orquesta, que los concertistas, se muestran reacios en prohijar una "primera" de obras *que no hablan una lengua musical viva*, y yo creo que tienen razón, pues no tiene objeto repetir en pleno año 1931, por bien que se exprese, lo que de manera magistral dijeron ya, hace más de medio siglo, los Mendelssohn, los Schumann, los Brahms y los Franck.

Más o menos con las mismas reservas pueden tratarse las otras obras premiadas, o sea, las elegantes y correctas composiciones de Pedro Valdés Fraga, que, aunque es cierto que tienen más conexión con lo nacional, puesto que aquí y allá se esboza el estilo propio del "Bajío", su forma, su material armónico, su ideología, todo se apega a la estética de los románticos de mediados del siglo pasado, con cuyo estilo casi se identifican, y esta afinidad se hace más sensible aún, con el "virtuosismo" que el autor magníficamente empleó, y cuya factura es también de aquella época.

En cuanto a la obra no premiada, pero también ejecutada *Otoño*, del señor Arnulfo Miramontes, ¿quién podría encontrar el más remoto vestigio de mexicanismo, en donde, al estilo de cavatina operística del decadentismo italiano, se alía cierta grandilocuencia, propia de algunos compositores alemanes del principio del siglo pasado, y, como complemento, ambos distintos estilos van todavía escoltados por algunas de las fórmulas armónicas

de los siglos XVI y XVII: los "retardos" en forma rítmica de dactylo, por ejemplo.

No es mi idea, ni mi propósito, hacer crítica de la manera de expresarse musicalmente de dichos estimables señores, a quienes hay que reconocer su legítimo derecho de decir su mensaje como mejor les plazca, conforme a su gusto personal y a la estética que más les acomoda. Sólo que, en este caso, por tratarse de un hecho vital y de inmensa trascendencia, para la orientación de nuestra música futura, folklórica o no, creo que todos los músicos mexicanos tenemos el deber ineludible de aportar ideas, hacer observaciones, establecer premisas, etc., por lo que he querido señalar el error en que, en mi concepto, caeríamos al pretender cimentar nuestra música sobre bases inconsistentes y deleznable, como pasaría si recurriéramos al formulismo armónico y rítmico europeo de los siglos pasados, que ha servido de norma a las expresadas composiciones, porque aparte de lo anacrónico, ese formulismo tiene una fisonomía tan peculiar y acusada que en vano se esforzaría el compositor que usara de él, por conservar a una melodía, aún prevista de fuertes lineamientos nacionales, su sello especial, pues al fin aquél la dominaría y le impondría su estilo propio.

Por otra parte, nada hay más infecundo dentro del terreno de la creación artística que las fórmulas, sean cuales fueran, porque limitan la fantasía, matan o, cuando menos, entorpecen el espíritu de invención, y son tanto más peligrosas y atractivas, cuanto que constituyen un medio eficaz para evitar el esfuerzo para llenar huecos y encubrir deficiencias; son, en suma, verdaderas recetas de cocina al alcance de todas las fortunas.

En música el formulismo ha sido siempre un escollo; los músicos han luchado por apartarse de él; pero su fuerza de atracción es tan poderosa, que el mismo Juan Sebastián Bach, no pudo substraerse a ella, y así empleó las "marchas armónicas" que, como dice Vincent d'Indy, son quizá el solo punto débil de sus fugas admirables, a pesar de que su genio supo encubrirlas.

En la actualidad la preocupación constante de notables y conocidos artistas, de las más diversas razas y latitudes, perseguidores del nacionalismo musical, son los resabios que piensan poder tener aún del formulismo armónico y rítmico—"cuadratura", etc.—de escuelas pasadas, que juzgan como el más grande obstáculo para la realización de sus ideales.

Así opinan lo mismo el checo Martinu, el búlgaro Lubo Pipkoff, los rusos Julián Krein e Igor Markevitch, el suizo Conrad Beck, como el norteamericano Copland, el brasileño Héctor Villa-Lobos y el chileno Carlos Lavín.

En resumen, si queremos sentar las bases firmes de una música genuinamente nuestra, en mi concepto debemos, ante todo, prescindir de todo formulismo y emplear un vocabulario armónico que contenga inminentes, a la vez que características esenciales de nuestra idiosincracia romántica—¿quién duda que somos románticos?—, los rasgos más salientes de una lengua musical viva.

Muchos, erróneamente, suponen que lo que ha dado en llamarse modernismo consiste en el manejo más o menos inmoderado de la disonancia. Es que ignoran el verdadero espíritu de aquel que no es otra cosa, en realidad,

que la condensación de esta divisa fundamental: combatir y rechazar el formulismo dondequiera que se encuentre. Dentro de esa idea libertaria cabe, en consecuencia, una diversidad de modalidades, entre las cuales, muy bien pudiera tener su asiento una técnica nueva y original, lo cual es bien difícil, pero no imposible, pues desde luego, el enlace de acordes mayores y menores, en sus relaciones cromáticas y politónicas, ofrecen un campo casi inexplorado y fecundo, que bien pudiera utilizarse como uno de los elementos de nuestra base armónica futura. Esto unido al estudio concienzudo de nuestra rítmica tan rica (con especialidad la de los "sones" y los "mariachis" abajeños), nos acercaría quizá a la solución integral del problema; lo esencial es encontrar un léxico que no sólo satisfaga a los de casa, sino que sea comprensible a todo el mundo. ¿Quién ignora las magníficas *Siete canciones* de Manuel [de] Falla, verdaderos modelos de estilización de cantos populares? Yo presumo que nadie podrá refutarme que su universalidad se debe exclusivamente al ropaje armónico empleado por el eminente músico español, que, además de refundirse, de la manera más perfecta, con la melodía, pertenece al léxico armónico de la época que vivimos.

El mismo Debussy, a quien debemos nuestra emancipación técnica, con su genio multiforme, nos trazó además la vía del verdadero nacionalismo, al legarnos en su música admirables ejemplos, en los que palpita de tal manera el alma de su raza que Gabriel d'Annunzio lo llamó: Claude France.

La ocasión es propicia para nuestra naciente música: estamos en la etapa primaria de una nueva era musical; aprovechémonos de las ventajas que esta circunstancia nos brinda, para escoger nuestro material sonoro, libres de prejuicios y preocupaciones escolásticas.

Publicado en *El Universal*, México, 1/VII/1931.

NO EXISTE EL MANUEL M. PONCE DE LAS CANCIONES MEXICANAS

"Quien persevera, alcanza...", dice un viejo proverbio de rigurosa exactitud.

Diríase que esa sentencia artística ha sido la norma de trabajo, y servido de lema de conciencia artística al noble músico mexicano cuyo nombre encabeza este estudio.

Sus prestigiosos antecedentes, su comunión intelectual con seres de "élite", habían creado en él un concepto, con relación al arte y a las obligaciones del artista, rarísimo en estos tiempos de "bluff", de agudo mercantilismo y de impaciente avidez por lucrar sin mérito, ni esfuerzo alguno.

Ésta fue la causa que le hizo olvidar el canto de la sirena, que en su terruño le murmuraba palabras dulces y lisonjas llenas de promesas... Desdeñando los máximos éxitos que lo habían elevado al más alto rango entre los compositores de su país, éxitos que seguramente habrían colmado las ambiciones de otro cuya grandeza de miras fuera menos considerable, y comprendiendo, al

mismo tiempo, cuánta razón tenía Schumann al afirmar categóricamente que jamás se acaba de aprender, decidió emigrar hacia los vastos horizontes que su privilegiado ingenio necesitaba.

Fue París el centro elegido. Allí se instaló y tranquilamente esperó el momento de poder desarrollar el programa que, de antemano, había elaborado, y habría de llevarlo al triunfo definitivo.

¿En qué consistía ese programa? En la cosa más sencilla, inteligente y opuesta al proceder de no pocos músicos latinoamericanos, cuya suprema aspiración es presentarse ante el público parisiense, casi siempre de manera prematura, y conformándose, la mayor parte de las veces, con éxitos muy discutibles. Comprendiendo, con una notable clarividencia, y a la vez con una modestia que mucho lo enaltece, que para llegar a la absoluta maestría, objeto de sus aspiraciones, aún le faltaba algo, resolvió volver a comenzar sus estudios y sus investigaciones, pero no como hubiera obrado otro más celoso de su calidad profesional, que consciente de su real saber, no; Ponce, poco creyente, mejor dicho, completamente escéptico, no confió en los métodos autodidácticos, no quiso arriesgarse solo por tan incierto sendero, y decidió confiar su definitivo perfeccionamiento técnico a la pericia y sagacidad pedagógica de uno de los más grandes maestros de la actualidad: el ilustre Paul Dukas.

Asiduamente, por espacio de dos años, siguió el curso de Fuga y Composición, que tan esclarecido maestro tiene a su cargo en la Escuela Normal de Música de París; y, como era natural, los resultados no se hicieron esperar: tanto técnica, como ideológicamente, sufrió una noble transformación, adquiriendo su personalidad relieves de gran músico.

Basta comparar atentamente sus obras anteriores, tales como el Concierto para piano, el Trío con piano y la Sonata para violonchelo, por no mencionar más que sus composiciones extensas, con sus últimas Sonatas para Guitarra, su Trío en el estilo antiguo para violín, viola y cello, pero muy especialmente, sus bellísimas *Miniaturas* para cuarteto de cuerda, para comprobar su profunda evolución.

Su escritura volvióse resueltamente contrapuntística, de un sobrio y nada agresivo modernismo, sobre el cual flota, sutil y transparente, su inconfundible y vigoroso temperamento.

Debido a la robustez de esa técnica y a la indispensable disciplina para adquirirla, su estilo, como natural era, se ha refinado; su desarrollo ha alcanzado mayor lógica y concisión; sus modulaciones se han vuelto más hábiles e imprevistas; en una palabra, ha llegado a un extraordinario dominio de la forma.

Quizá ése sea el mayor timbre de gloria de la sabia enseñanza del maestro Dukas, quien, con esa irresistible persuasión que se desprende de su persona, y que tan atractiva hace su cátedra, no cesa de repetir a sus discípulos que vayan a beber a las limpias fuentes en que florecieron aquellos admirables maestros de los siglos XVII y XVIII... porque, "cada diez años —dice—, la escritura armónica pasa de moda, y los acordes que hoy nos parecen extraordinarios

mañana los encontraremos comunes y vulgares; sólo la armonía nacida del contrapunto no envejece y desafía los asaltos del tiempo". La perseverancia, la fe en el éxito; sus excepcionales aptitudes sabiamente encauzadas, lo han conducido por el camino del triunfo verdadero. Y le han captado la profunda estimación de su maestro y la de sus compañeros de cursos. Quienes hemos tenido la fortuna de seguir éstos (creo interesante consignar que, dentro de ellos, están representadas todas las razas de Europa: latinos, eslavos, anglosajones, germanos, anglo y latinoamericanos, etc.), somos testigos de la particular afición que el maestro Dukas le profesa y el alto concepto que, como artista, le merece. ¿Podrá haber un elogio que más le halague y le satisfaga? Después de todo lo expuesto, a nadie sorprenderán los reales éxitos que últimamente ha obtenido, tanto en París (primera audición de las obras de alumnos del señor Dukas en la Escuela Normal de Música de París, donde se hallaban los más connotados críticos de la ciudad), como en Londres, Roma, Buenos Aires, etc.; ni, tampoco, los laudatorios términos de la crítica de dichas ciudades al referirse a sus obras. No resistiendo al deseo, transcribo a continuación algunos de esos juicios...

La Sonata de Ponce, para guitarra, uno de los más eminentes compositores de hispanoamérica, acredita a un artista sincero, personal y culto. El *Allegro* es una página magistral; la *Canción*, una confidencia íntima, impregnada de poesía y emoción, y el *Rondó*, una pieza graciosa y brillante. (*La Prensa* de Buenos Aires.)

En el programa de la quinta audición de guitarra de Andrés Segovia, figuraban como novedades obras del inglés Cyril Scott, del polaco Alejandro Tansman y del mexicano Manuel M. Ponce, todas ellas escritas para guitarra. La composición de mayor envergadura fue la *Sonata Clásica* de Ponce. Esta obra, dedicada a Sor, es una joya de estilo clásico puro, realizada con mano maestra; la vivacidad del *Allegretto*, la serenidad del *Andante*, la elegancia del *Minuet* y la gracia del *Rondó*, que Segovia detalló con arte supremo, son cuatro páginas de un músico de raza, culto, y que, sin mengua de su cautivadora personalidad, sabe transportarse a tiempos idos y hacerlos revivir sin afición y sin intelectualismo seco, tan frecuente en ese género de reconstrucciones. (*La Prensa*, de Buenos Aires.)

...Las *Miniaturas* para cuarteto de cuerda, de Manuel M. Ponce, hermosamente variadas y de una perfecta realización, señalan un músico dominador de técnica. (*El Mundo Musical*, París.)

Juicios semejantes han escrito los eminentes críticos Arturo Hoeure, Raimond Petit, Gustav Samazeuilh, Marc Pincherle, etcétera.

Además, sus actividades no se han concretado sólo a la composición, y al fundar la *Gaceta Musical*, cuyo prestigio se afirma día a día, ha hecho un señalado servicio a los músicos de habla española del mundo, pues debido a ese órgano, tan serio y bien documentado, podrán estar al tanto del movimiento artístico universal; pero su mayor mérito consiste en que, indiscutiblemente, esta publicación servirá como lazo de unión para la confraternidad

artística entre los músicos de los países hermanos de América latina. ¿Cuáles son sus aspiraciones artísticas? ¿Cuáles sus futuros proyectos?, y ¿cómo se propone desarrollarlos?

He aquí tres cuestiones que él mismo, en amena charla, se ha encargado de esbozar. Uno de sus ideales sería alcanzar a ver la completa formación de una escuela mexicana, cuyo grano fue él mismo a quien el Destino encargó sembrar, allá por el año de 1910. Mas no esa escuela derivación de aquella primera tentativa originada por circunstancias muy especiales, que comprende, poco o ningún prestigio puede dar actualmente el arte nacional, y que, por el contrario, con su lamentable exclusivismo, y, por qué no decirlo, con su inconsciencia y frivolidad, amenaza paralizar las serias aptitudes que, felizmente, posee nuestra raza para todo lo grande y lo bello. Sino una escuela fuerte, robusta; de carácter folklórico de preferencia si se quiere, pero cuyo fundamento sea el completo dominio de la materia sonora —“*splendor formae in materia apta*”, que diría santo Tomás—, único medio para alcanzar la pujanza necesaria que permita franquear las fronteras y ocupar un digno lugar en el concierto mundial, porque sin la técnica, como muy atinadamente dice Arturo Honneger, nada sólido, grande ni duradero puede hacerse, y, antes de haberla completamente dominado, como afirma Dunton Green, ningún compositor podrá esperar el logro de una forma clara y sensible a su inspiración.

Nada es más irrefutable que los hechos, y éstos han demostrado con luz meridiana, que los últimos años de producción musical mexicana, circunscrita con algunas y honrosas excepciones, casi exclusivamente a la “canción”, han sido, por desgracia, completamente estériles para el progreso artístico de la patria. ¿Qué tiene esto de extraño? “*Attend peu des talents que l'art n'a point formés*”, dice un adagio francés. La simplicidad técnica de esa forma, verdadera música de *amateur*, que da a cualquiera la posibilidad de producirla, sin ninguna preparación, y, además, su frecuente éxito pecuniario, no sólo constituye un peligro de estancamiento artístico, sino el mayor enemigo que la composición seria tiene hoy día en México.

Mucho se habla en estos tiempos de folklorismo... ¿Quién podrá poner en duda su importancia como fuente de verdadera originalidad, de inspiración, sobre todo, como medio de exteriorización de las características de alma de un pueblo? (No sólo eso; para el compositor es tan importante, que George Migot se aventura a asegurar que “no han sido, ni serán reconocidos grandes músicos internacionales, sino [aquellos] que se expresan perfectamente en el idioma adecuado a su geografía y a su etnografía, y que la evolución total de un músico no se realiza sin la identificación de su personalidad con el genio musical de su raza”.)

Pero, no basta ser poseedor de las mayores riquezas, es necesario, además, saberles dar un buen empleo. España, dueña del caudal folklórico, quizás el más vasto, excepcional y característico que exista, no pudo lograr, sin embargo, que el mundo musical la tomara en consideración como exponente de una escuela propia y bien definida, y aun tuvo el bochorno de

que más bien extranjeros trataran de explotar ese tesoro.

Fue necesaria la aparición de un Pedrell, de un Albéniz, de un [del] Falla, etc., músicos bien nutridos y fuertes técnicos; y quedó así fundada una escuela verdaderamente nacional, que por su fuerza y su seriedad se ha hecho acreedora al respeto del mundo. ¡Hermoso y admirable ejemplo que todos los pueblos jóvenes debían de esforzarse por seguir!

Este ejemplo ha hecho mella, naturalmente, en el espíritu de Ponce, quien piensa emplear todo su esfuerzo en pro de la orientación de la juventud musical mexicana por las sendas que conducen a la cristalización de un verdadero arte nacional.

¿De qué medios se valdrá para ello? Sería largo y prolijo enumerarlos; pero uno de ellos y no de los menos importantes, es su revista, donde tendrá campo amplio para desarrollar sus ideas relativas al folklore, y muy especialmente del nuestro, en el cual hay que convenir, la "canción", que se ha explotado en los últimos años hasta la saciedad, es lo menos interesante y característico de nuestro nacional acervo, ya que su esencia musical, con excepciones contadas, es de un italianismo evidente.

Aquel que fuera el "rey de la canción mexicana", no existe ya. Claro; esto dará lugar a que sean incontables en nuestro país quienes tal cosa lamenten; pero, para bien del verdadero arte nacional, para regocijo de aquellos que sueñan con el engrandecimiento artístico de México, queda felizmente, en cambio, el músico fuerte y completo, el artista que, con su talento, perseverancia y estudio, da verdadero prestigio a la Patria en estos grandes centros de saber y de cultura musicales.

José Rolón, París. Octubre, 1928

Publicado en *Revista de Revistas*, 4/IX/1928.

ORGANIZACIÓN MUSICAL EN MÉXICO

No creemos pecar de exagerados si afirmamos que la cultura integral de un pueblo está en razón directa del grado de organización musical a que ha llegado. Para atrevernos a sustentar semejante tesis, nos basamos en hechos concretos que nos autorizan a llegar a tal conclusión. Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, etc., por no hacer mención sino de aquellas naciones que por su cultura y civilización ejercen una indiscutible influencia, por no decir hegemonía intelectual que las convierte, de hecho, en dirigentes espirituales de la humanidad, poseen las más fuertes organizaciones musicales del mundo. Éstas, se puede decir, han alcanzado la meta de su evolución, debido a la efectiva coordinación de sus elementos constitutivos, por lo que sus estructuras no solamente son fácilmente reconocibles, sino que se manifiestan por la textura visible que presentan. Alguien ha dicho que cuando hay estructura es fácil reconocer la organización, lo cual es una perogrullada.

Ahora bien, ¿en qué se distingue esa estructura en el dominio de la organización musical, y cuáles son los elementos que la constituyen? A nuestro entender, una estructura de organización musical perfecta debe constar de tres elementos diversos que, armonizando entre sí, formen un todo indivisible: el *social*, que trata de las relaciones y deberes mutuos de los músicos en común, relaciones indispensables para poder desarrollar, en condiciones propicias, las actividades que han de llevarlos al cumplimiento de su alta misión colectiva; el *pedagógico* que se encarga de obtener la unificación de una sólida y bien fundada enseñanza musical; y en fin, el meramente *artístico*, cuyo papel educativo debe ser el de difundir la buena música, al mismo tiempo que combatir, por cuantos medios sean posibles, todo aquello que sea contrario a los buenos principios de la estética.

Si alguno de esos tres elementos, pensamos nosotros, queda excluido, o, cuando menos, si su asociación es defectuosa o superficial, la estructura, propiamente dicha, no existe, y, por ende, la organización, en el sentido lato de la palabra, tampoco es viable.

Si admitimos lo anteriormente expuesto como una premisa, podremos intentar hacer un estudio, aunque sólo abarque, dada la índole de este artículo, los principales lineamientos de este problema, en sí tan interesante y complejo.

Tomemos, entonces, separadamente cada elemento, tratando de aplicarlos a la realidad nuestra, aunque a veces sea con crudeza de criterio, y esto nos permitirá formarnos una idea del grado de organización musical en que nos encontramos.

Comencemos por el elemento social, quizás el más importante, ya que comprende aspectos vitales, entre ellos, nada menos que el de asociación, médula de toda organización, y el factor económico que, hoy día, más que nunca, es decisivo, pues sin él cualquier programa, cualquier proyecto, cualquier iniciativa mueren al nacer. "No son las ideas sino los hechos económicos los que mueven al mundo", ha dicho Karl Marx. Esto, si no es, precisamente, una verdad absoluta, hay que convenir en que contiene una gran dosis de razón. Ahora, si bien es cierto que el músico mexicano aspira como todo el mundo, a un justo mejoramiento económico, por desgracia carece de armas adecuadas para lograrlo, pues si no es el más desconocedor de los hechos que llevan a la formación de la conciencia clasista, cuando menos es, tal vez, el menos preparado para afrontar la lucha que de ella deriva. Educado en un medio en el que el romanticismo ha dejado aún sus vestigios tangibles, el músico, en México, por lo general, salvo pocas excepciones, es idealista; pero más que idealista es tradicionalista, al grado que las ideas que actualmente prevalecen en otros sectores no sólo no encuentran arraigo ni acomodo en él, sino que más bien le producen una repulsión manifiesta; idealista platónico e individualista muy siglo XIX, todo aquello extraño al "yo", casi le es indiferente: encariñado con la ancestral modorra y espíritu de inercia desoye los preceptos aristotélicos que enseñan que la actividad es un movimiento del ser hacia la propia entelequia o sea su estado de perfección.

Algunos de entre ellos, espíritus dotados de más clara visión, se esfuerzan por llevar a su conciencia la idea de que él, el músico, constituye nada menos que una "unidad orgánica social"; de darle noción de lo que significa su "vida social", subrayándole la parte potencial que el músico retiene en sí, en los tiempos modernos y la necesidad imperiosa de organizarse gremialmente, pero sólo se logra de él una conformidad tibia que traduce los síntomas de una abulia de alarmantes caracteres.

Faltaría sin embargo a la verdad, si no consignase en estas líneas, que actualmente, en contra de lo que he expresado más arriba, algunos músicos se han agrupado con fines sociales, y aun se han constituido en organismos sindicales. Tal es el caso del Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal, de la Unión de Filarmónicos, y, recientemente, el del Sindicato de Profesores de la Sección de Música de la Secretaría de Educación Pública, y de la Unión de Profesores del Conservatorio Nacional, asociaciones que cuando menos, luchan porque el músico logre un real mejoramiento artístico y económico, aunque sea en forma lenta pero segura. Mas, por desgracia, aun dentro de agrupaciones como éstas, se encuentran sedimentos morbosos que los separan y dividen. Y esa resistencia incomprensible para unirse ¿no es el más evidente síntoma de desorganización gremial? En México no existe aún una organización musical que se haya preocupado por hacer una clasificación de sus componentes según sus méritos y sus aptitudes, con el fin de que quién más merezca más tenga. Si el siglo XX puede caracterizarse según Doubresse por la fórmula: "De la búsqueda y producción intensiva de valores" que, felizmente, impera en otras latitudes, México podría en ocasiones caracterizarse en esta época por la antítesis: "De la búsqueda y producción intensiva de los sin valer". La culpa de esta lamentable aberración es, precisamente, el estado de no organización de los *valores positivos*, del aislamiento, a veces egoísta o perezoso, de éstos, de sus mutuas rencillas, ocasionadas, casi siempre, por razones pueriles de amor propio lastimado, o por antagonismos ideológicos de poca monta.

Atendiendo pues, a todo lo expuesto, tenemos que convenir en que, dentro del aspecto social, apenas hemos franqueado la etapa primaria de organización, aquélla en que los principios inmediatos se hallan simplemente asociados, sin forma ni estructura determinadas.

Estudiemos ahora el segundo elemento: la pedagogía de la música. Dos son las principales fuentes educativo-musicales superiores con que cuenta la Nación, ambas de carácter oficial y son: el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Universitaria de Música. Dichos centros educativos, que en un tiempo fueron, más bien, antagónicos, tanto por sus orientaciones artísticas, como por sus puntos de vista pedagógicos, se encuentran hoy en día más afines una de la otra, al grado de que puede decirse que están ya unificados, cuando menos, en los puntos esenciales de su criterio artístico. Bueno o malo que sea éste, es evidente que constituye un progreso muy apreciable en cuanto a la organización musical nuestra. No quiero, ni es posible dentro del marco de este estudio, entrar en detalle ni minucias que, si en ocasiones sirven

de lastre a una más rápida y eficiente organización, no son de naturaleza a pensar que constituyen un obstáculo infranqueable para lograrla. No podré hablar así en cambio de la enseñanza que se imparte en lo particular. Salvo contadas y honrosas excepciones, ahí es donde, en general, reina una completa desunificación, por no decir anarquía, en la enseñanza. Multitud de sistemas, patentados o no, pero con una inconfundible etiqueta comercial, sirven de base a tal enseñanza. Quienes, amparados en un diploma o certificado, enseñan el Método H, o el Sistema X; otros, razonando conforme al criterio que les ha formado su estudio, toman como una bandera ya sea la escuela francesa, alemana, americana o rusa, declarándola, según su simpatía, la mejor en la educación pianística; algunos más ponderan las excelcitudes de la escuela italiana sobre la francesa o alemana, o viceversa, si del canto se trata. Y, con raras excepciones, no sólo contemporizan con el gusto musical, por lo regular, mediocre, de la clientela, sino que hasta lo halagan, con el cultivo de obras de relumbrón o de hueca virtuosidad. ¿No es eso un signo de evidente desorganización?

Consecuentemente podemos concluir que dentro del factor pedagógico musical, sus componentes se encuentran, también, por su disgregación, en su etapa primaria.

Sólo nos queda por estudiar el último aspecto o sea el de difusión artística.

Ciertamente de los tres, éste es el que presenta forma más definida, acercándose, casi, a una verdadera estructura.

El organismo por excelencia destinado a llevar una real cultura musical a un pueblo es la Orquesta Sinfónica, tanto por su admirable literatura, sólo comparable a la del piano, como por sus recursos infinitos que abarcan toda la gama de sensaciones y de colores. México tiene actualmente dos agrupaciones Sinfónicas: la Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica Nacional —oficial ésta— de las cuales, la primera, por su larga y continuada ejecutoria, presenta todos los caracteres de un verdadero organismo. En cuanto a la otra, que ya cuenta con dos años de vida, va en vía de consolidar su estructura, lo que todo el mundo desea. Además, hay dos agrupaciones cuya importancia cultural es inútil subrayar: el Cuarteto Clásico Nacional y el Cuarteto Ruvalcaba. Por otra parte, debemos hacer mención de la eminente labor educativa llevada a cabo por la Sociedad de Conciertos "Daniel", durante dos o tres años, casi permanentemente. Debemos anotar también en el "haber", las actividades de un grupo de particulares, personas cultas y entusiastas, que con el fin de impulsar la música elevada, han constituido la Sociedad Filarmónica. No pasaremos tampoco inadvertidas las actuaciones personales de algunos de los pocos artistas de valer con que cuenta nuestro ambiente.

Sin duda que todo esto es un indicio de que, por ese lado, comienza a perfilarse una estructura de verdadera organización. Pero en contrario de ese "haber" halagador, existe una rémora terrible que no sólo se esfuerza por neutralizar los beneficios que aportan todas las agrupaciones a que hemos venido refiriéndonos, sino que han logrado pervertir, a un grado increíble, el gusto musical en el sector más importante y más necesitado de cultura; el

pueblo, la masa: nos referimos a las funestas estaciones radio-difusoras nuestras que, seguramente, desarrollan la más perniciosa propaganda musical en el mundo entero.

Como corolario de todo esto se puede, pues, afirmar que la organización musical de México está, apenas, en estado embrionario, pues las partes que deben formar su estructura, tanto aisladamente como en su conjunto, no presentan, ni mucho menos, la cohesión requerida para dar forma a un organismo verdadero.

México, D.F., noviembre de 1936.

Boletín Latino Americano de Música, Vol III, No. 3, III/1937.

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

Pocos temas habrá en el sector del arte en México que sean tan apasionantes y llenos de instructivas sorpresas y de útiles enseñanzas a la par que propias para sacar deducciones fecundas, como el referente al movimiento musical contemporáneo en nuestro país, o, para ser más concretos y precisos, al de la ciudad de México.

Para comprender su alcance e importancia y poder percibir con claridad el proceso de su evolución, es necesario remontarnos a sus orígenes —el lustro comprendido entre 1913 y 1918— y analizar el estado que tal movimiento revestía por aquella época en nuestra patria.

Quienes vivieron en el principio del segundo decenio de este siglo recordarán cómo los últimos residuos del atrayente romanticismo musical germánico, o del no menos prestigioso, entre nosotros, romanticismo operístico italiano, absorbían totalmente la atención y el interés de nuestro público.

Ciertos iniciados o contados profesionistas se esforzaban por comprender, gustar y asimilar, determinados procedimientos técnicos propios del novedoso y entonces casi incomprendido estilo creado por aquel singular artista, llamado por antonomasia Claudio de Francia. Mas aquel movimiento, acogido en México con las reservas y la timidez peculiares de la desconfianza y de la incompreensión, sólo tuvo cabida dentro de contados cenáculos; la gran masa del público capitalino, poseído de esa indiferencia e inercia características en toda multitud, que se siente complacida cuando sus necesidades artísticas están ya satisfechas, permanecía insensible a cualquier intento de reforma o de evolución que viniese a perturbar su criterio musical, secularmente encauzado por las solas corrientes estéticas antes señaladas.

Así nos encontrábamos cuando fuimos sorprendidos por dos tremendos sucesos, casi coincidentes entre sí en tiempo y en trascendencia. Uno de ellos venía a sacudir hasta la médula los resortes de la vida nacional, toda; y el otro, aunque indirectamente y sólo por reflejo, debía también de repercutir poderosa y decisivamente en nuestros destinos: la gran Revolución de 1910 y la primera Guerra Mundial.

Como natural era, ambos cataclismos tenían que operar un cambio profundo, radical, no sólo en nuestros sistemas políticos, sino en nuestras costumbres y hasta en la concepción misma de la vida. Tan trascendental conmoción debía, también, traer consigo un nuevo concepto estético. El Impresionismo y el Simbolismo, productos espirituales del fin de siglo, tan plenos de ese sutil sentido de vaguedad y de refinamiento, propios de sus mismas esencias, se antojaban ya, no sólo anacrónicos sino contradictorios. El mundo necesitaba, pues, un arte en concordancia con su nueva sensibilidad. Un arte enérgico, dinámico y conciso, fincado en la fuerza y en la rudeza. Un arte que revolucionara asimismo los sistemas técnicos e ideológicos. Y la reacción se produjo. Los noveles compositores europeos, fogueados todos ellos en las trincheras, se atribuyeron la dirección del nuevo movimiento estético y abrieron honda brecha no sólo en contraposición a la seguida por sus inmediatos predecesores, a quienes irreverentemente llamaban *pompiers*, sino que su campaña reformista y revolucionaria alcanzó proporciones de verdadero escándalo y agresividad. De tal pugna nacieron en Europa varias escuelas o grupos, equipados de diversos conocimientos que abordaron distintas tendencias; pero que, todos ellos, convergían al mismo punto y a la misma finalidad: hacer música contemporánea en su esencia y en su técnica; esto es, música en que palpitase la nueva sensibilidad forjada al crisol de las guerras y revoluciones. Así se revelaron los llamados "Seis" en Francia; de ahí surgieron los "atonalistas" de la Europa Central. Entre tanto la juventud mexicana no podía permanecer indiferente a tales hechos y avizoraba con curiosidad manifiesta los nuevos horizontes que se abrían ante ella.

El momento era propicio para tratar de formar una escuela de caracteres nacionales, en que las ideas y recursos europeos sirviesen sólo de estímulo y de medios conductores para llegar a tal fin. Así lo comprendieron nuestros músicos y se pusieron a trabajar. Hay que reconocer con honradez y también con satisfacción, que México —quizás excepción hecha del Brasil— lleva una gran ventaja a sus hermanas latinas del hemisferio sur en ese aspecto, pues en tanto que la mayor parte de ellas se inclinaban a seguir estrechamente los pasos de las diversas tendencias nacidas en el Viejo Mundo —especialmente aquéllas de la Europa Central—, México, representado por Chávez, Revueltas, Huízar y otros, como también por sus epígonos, se alineaban preferente y resueltamente hacia el cultivo de un multiforme nacionalismo musical.

Con frecuencia se oye decir, aun a personas idóneas, que la música de claros y netos perfiles mexicanos no existe, que la hasta hoy producida no pasa de representar meros balbucesos. Ese criterio nos parece no sólo falto de solidez, sino hasta demasiado simplista. Por el contrario, nosotros pensamos que los fundamentos de una música propia están ya más o menos fijados, y que sólo falta para afirmarlos persistencia en la acción. Nuestros compositores explotan en la actualidad diversos campos y modalidades del nacionalismo. Unos optan por el criollismo o por el mestizaje —que nosotros creemos ser la mejor ruta elegida, la más robusta y viviente—, otros investigan en el indianismo y resueltamente se adentran en la pentafonía, sistema de suyo más limitado y, por

lo mismo, más propicio para caer en lugares comunes. Pero de cualquier manera, todas esas modalidades están acordes, no importa sea esto en proporciones modestas, pero no por eso menos acusadas y características, con lo expresado por Bourgault Ducoudray, cuando, al hablar del nacionalismo ruso dice:

La escuela rusa, creada por Glinka y basada en la explotación más profunda de la música popular, ha avanzado triunfalmente en esta vía. Es en la actualidad, a mi parecer, la que ha comprendido de mejor manera —entre todas las escuelas europeas— la verdadera dirección del progreso musical. Los documentos históricos y el estudio de los cantos populares de todos los países pueden dar a los espíritus despiertos los medios de pasar, al dominio del arte contemporáneo, todos los elementos de expresión guardados en el pasado.

En suma, se puede afirmar que la música contemporánea en México ha hecho su camino y se encuentra en pleno auge y desarrollo. Basta echar una mirada sobre los magníficos programas de la actual temporada de la Orquesta Sinfónica de México, portavoz del actual movimiento artístico mexicano, para convencernos de ello. En esos programas se percibe con toda claridad la importancia que ha alcanzado nuestra producción contemporánea. Serán oídas aquí por vez primera, ocho o diez obras nuevas, entre las cuales figuran algunas de gran aliento e importancia: sinfonías y conciertos para diversos instrumentos. Cosa tan insólita entre nosotros es, sin duda, reconfortante y demuestra, con certeza, que México ha entrado, musicalmente, en una franca etapa de florecimiento lleno de sorpresas.

Ciudad de México, junio de 1942
Texto original, (A.J.R.).

LA MÚSICA AUTÓCTONA MEXICANA Y LA TÉCNICA MODERNA

Ningún esfuerzo de los músicos mexicanos sería más loable en los actuales momentos que aquel que tendiese a unificar un estilo en nuestra música; un estilo propio, fiel reflejo del alma nacional y encaminado hacia una artística y definitiva realización.

Hasta ahora todas nuestras tentativas se han concretado a espigar cantos populares, unos bellos, otros triviales y sin carácter, para en seguida forjar con su contenido una “rapsodia” —la forma, no sé por qué, más cara a nuestros compositores— o hacer estilizaciones de determinada “canción”.

Semejante labor ha sido, sin duda, meritoria desde el punto de vista nacionalista que los autores han tratado de perseguir; pero por desgracia, los resultados no han correspondido la mayor parte de las veces a ese esfuerzo.

Un amigo mío, profano en música, pero dotado en cambio de un marcado instinto natural me decía una vez: “¿Por qué será que me impresiona mucho

más una canción “ranchera”, dicha, de seguro, sin las menores reglas y rudamente acompañada, pero cantada por campesinos, que otras que he oído en salones elegantes entre gente “bien” por músicos profesionales de reputación? ¿Será una simple sugestión mía —pues el caso hasta tiene visos de paradoja— o realmente existirá alguna causa musical impenetrable para mí, lego en la materia?”

He aquí una cuestión que no carece de interés y que suscita serias reflexiones sobre el particular.

Desde luego, creo que mi amigo tendría razón, y, confieso que yo mismo he sentido en muchas ocasiones la misma impresión.

Es esto lo que ha dado margen a que escriba este estudio.

¿En qué radican las causas por las cuales las llamadas estilizaciones de nuestras melodías populares pierden ese perfume, ese sabor de las cosas nuestras al grado de ser perceptible aun para oídos no ejercitados?

En mi concepto, dos son los factores principales responsables de ello: la *viciosa* traducción de su rítmica, a veces mistificada hasta no conocerse —ejemplo exclusivo de la “cuadratura” clásica—, y el *inadecuado* léxico armónico empleado: acordes clásico-románticos, y por colmo escolásticamente realizados.

La rítmica es de tal importancia en nuestros “mariachis” y “sones” que, no digamos un cambio en su parte esencial como a menudo pasa, sino cualquiera omisión de sus “acentos a contratiempo” le hacen perder por completo sus características.

La casualidad me llevó últimamente a uno de los pueblos inmediatos a Guadalajara, donde había una fiesta popular y entre la abigarrada multitud que discurría por la plazita del lugar, tuve la fortuna de encontrar un grupo de músicos ambulantes indígenas y escuchar varios “sones”, entre los cuales uno me llamó en particular la atención. Verdaderamente maravillado quedé al oírlo. Su melodía bella y sencilla, encomendada al principio a los violines, con sus imprescindibles “terceras” continuas, sello inconfundible de nuestro folklore, mezcla feliz de ironía melancólica y serena resignación tan peculiar en la música popular mexicana, iba desarrollándose con esa persistencia terca y testaruda que todos conocemos. Una guitarra hacía cargo de la parte del acompañamiento, en tanto que un arpa subrayaba sus encontrados ritmos. Inútil es decir que ese acompañamiento, armónicamente hablando, era de lo más rudimentario y primitivo: los tres acordes perfectos mayores de la escala al estado fundamental, pero, en cambio, ¡qué interesante y complejo por su rítmica completamente libre de toda cuadratura y sujeción!

Poco a poco sus acentos volvíanse más intensos; multiplicábanse sus posibilidades y recursos; en ese momento intervienen las voces; la guitarra, el arpa, los violines, todos, bajo un mutuo impulso, acrecientan extraordinariamente su dinamismo, para estrechamente ceñidos ir, al fin, a fundirse en lujuriosa y deslumbrante orgía de sonoridades y de ritmos...

He aquí, me dije, la verdadera fuente de perenne belleza. Quien logre asir fielmente esa rítmica y encuentre un vocabulario armónico, que, conservando

en el fondo esos acordes fundamentales suficientes a las exigencias auditivas y estéticas de esos sencillos campesinos, lleven, además, un acopio de interés musical para los iniciados, ése será seguramente el más grande músico mexicano, porque habrá traducido en un lenguaje capaz de salvar las fronteras y los mares, el alma nacional.

¿Cuál será, pues, el procedimiento armónico más idóneo para tal realización?

Incuestionablemente la técnica clásica, no; y la razón es obvia: nuestra música, la de origen indígena, muy en particular —la más interesante desde todos los puntos de vista— conserva las propiedades inherentes a todo lo primitivo: la sencillez, la energía, la persistencia y la rudeza. Querer revestirla con los severos y suntuosos ropajes armónicos y contrapuntísticos, usados por los grandes maestros de los siglos XVII y XVIII (procedimientos admirables sí; pero propios sólo para aquella música representativa de una época, de otra ética y de otra mentalidad, cuya pureza de líneas y sobriedad de estilo exige una realización de la más alta calidad), sería además de anacrónico, estéticamente un error fundamental.

Ahora, pretender asimilarle los refinamientos de escritura a veces hasta afeminados, del romanticismo, sería otro error tan flagrante como aquél.

De la híbrida amalgama con cualesquiera de esos sistemas armónicos resultaría, naturalmente, la irremisible pérdida del estilo de nuestra música, que evidentemente requiere armonías de recios perfiles y de rudos choques sonoros.

Afortunadamente el anhelo de crear una música de carácter meramente nacional, ha coincidido, poco más o menos, con la profunda transformación técnica genialmente esbozada por Moussorgski y espléndidamente realizada por Debussy, cuya médula consiste en la total emancipación de los antiguos y apollados preceptos que, todavía por desgracia, para algunos músicos, guardan las proporciones de verdaderos dogmas, y digo felizmente, porque en mi concepto para la genuina estilización de nuestra música folklórica, que, como antes digo, es un conjunto de enérgica rudeza, de racial ironía y de marcado pero varonil sentimentalismo, ha sido punto capital esa revolución que no reconoce como guía para el manejo de la materia sonora más que el instinto y la sensibilidad, ni más restricciones que... la experiencia.

¡Qué maravillas han resultado para el folklore mundial de ese nuevo concepto armónico! Ahí están esas siete canciones españolas de De Falla, modelo admirable de estilización que me permito recomendar a nuestros arregladores de canciones; el Concierto para clavecín del mismo autor, e infinidad de obras de Albéniz, Béla Bartók, de Villa-Lobos y otros más.

Por lo antes expuesto, creo que para crear la verdadera música mexicana, es decir, la música que llegue a ser tomada en consideración en los centros mundiales de cultura, es ante todo indispensable que nuestros músicos evolucionen, que se emancipen del círculo de hierro en que voluntariamente se han encerrado, que sean libres; que reflexionen cómo en arte no pueden

caber dogmas, y como todos esos preceptos y reglas que muchos consideran erróneamente inmutables, no son en realidad más que simples fórmulas convencionales al servicio de determinada necesidad estética.

Claro, esa emancipación que preconizo, como primordial en la formación de nuestro propio estilo musical y de nuestra evolución artística, se dirige sólo a los músicos ya fuertemente nutridos, pues aquélla no debe ser prematura, ni mucho menos irreflexiva, sino el fruto de largos y pacientes estudios; del concienzudo y constante comercio con las grandes obras de los grandes maestros de todos los tiempos, hasta llegar naturalmente a lo que Paul Dukas llama *l'ignorance acquise*, frase admirable que sintetiza la verdadera situación de la música actual: ignorancia aparente en un fondo de profunda sabiduría.

Música, Revista Mexicana, Vol. I. No. 5, VIII/1930.

LOS PIANISTAS

CÓMO CONOCÍ A HOFMANN EN PARÍS

Más de cinco lustros hace, y lo recuerdo como si fuese ayer, una mañana en que tenía mi clase reglamentaria de piano con Moszkowsky, me presenté en su domicilio de la rue Neuvelle, encontrándole de excelente humor. Una vez que hube terminado mi trabajo, Moszkowsky, que estaba dotado de un gran ingenio, y, por lo mismo, era un gran conversador, como de costumbre inició su amenísima charla sobre los diversos aspectos de la vida artística parisiense. De pronto con visible interés me pregunta: "¿Ha oído usted a Hofmann?". A lo cual, reprochándome interiormente mi ignorancia de no conocerle, ni siquiera de nombre, respondí que no. "Es necesario —continuó diciéndome— que ahora que va a venir a París le escuche usted cuántas veces le sea posible, pues en mi concepto, de la nueva generación de pianistas —esto pasaba en 1906— es el único genial, verdaderamente". Y en seguida me relató cómo se había maravillado algunos años antes en Berlín, cuando Hofmann, que todavía era un niño, de la manera más extraordinaria se puso a improvisar sobre un tema que el mismo Moszkowsky le había proporcionado.

Pocos días después recibía yo una carta de Pedro Luis Ogazón fechada en Nueva York, en la cual me participaba que Hofmann embarcaría en esos días rumbo a Europa, que daría una serie de recitales en París, y al expresarme su admiración sin límites por el grande artista, me exhortaba, de la manera más cálida, para que no perdiese ninguno de sus conciertos, pues para él no había un modelo mejor en el mundo.

Esas dos opiniones de personas para mí tan autorizadas forjaron en mi mente una especie de obsesión por conocerle y escucharle. Pronto se realizó mi deseo y jamás olvidaré la impresión que desde la primera obra que le oí,

me causo. Era ésta el Preludio y fuga para Órgano de Bach, transcrita por Liszt.

Han transcurrido, de entonces acá, veintiocho largos años, en el curso de los cuales, la humanidad atónita, ha presenciado enormes catástrofes que han trastornado por completo el mundo, acontecimientos trascendentales que han operado manifestaciones radicales en el concepto de la vida, y creado, como consecuencia, una mentalidad nueva, y un modo de sentir también nuevo.

Esos trascendentales sucesos, que yo comprendo han abierto profundamente mi espíritu, al grado de cambiar, en buena proporción, los derroteros de mis gustos artísticos actuales, debido a todo lo que [de] substancial han aportado a mi acervo emocional las nuevas ideas y tendencias musicales, no han logrado, sin embargo, tales hechos, no digamos destruir, pero ni siquiera ligeramente esfumar la visión de aquellas perspectivas que, en el dominio de la estética musical, nos dio entonces a conocer Hofmann. ¡Cuán vivas vienen aún a mi memoria las extraordinarias interpretaciones de la Sonata en Mi bemol Op. 31 Núm. 3 de Beethoven, que yo estudiaba entonces, y la de la Overture de Tannhauser, con su increíble caudal de sonoridades!

La juventud musical mexicana tendrá no poca fortuna de escuchar, dentro de poco, en Hofmann, al pianista por excelencia, al virtuoso extraordinario en todos sus aspectos, cuyo arte esencialmente robusto y profundo posee, como ningún otro, las características de absoluto equilibrio y ponderación, atributos éstos que sólo se encuentran en los auténticos grandes artistas.

WALTER GIESEKING

Sin género de duda que, haciendo abstracción de un reducidísimo número de personas, en su mayoría profesionales, este nombre era totalmente desconocido, hace apenas tres meses, del público de conciertos de esta metrópoli. Y, sin embargo, quien lo porta es sin disputa, hoy día, el más alto exponente de la técnica moderna del piano y uno de los más grandes artistas del mundo. Tengo presente aún la gran impresión que produjo en mí su singular manera de tocar el piano, y su extraordinaria personalidad como intérprete, la primera vez que tuve la fortuna de escucharle. Fue en un ensayo de la Orquesta Sinfónica de París, dirigida entonces por Ansermet, efectuado en un salón de la planta alta del Teatro de los Campos Elíseos — circunstancia que mucho celebré después, ya que, de haber sido en el teatro mismo se me habrían escapado, a causa de la lejanía, ciertos detalles interesantísimos de su juego.

Se estudiaban el 4º Concierto de Beethoven —que hasta ahora a nadie se lo he oído como a él— y una obra moderna, cuya parte de piano está tratada de manera trascendental, pues su autor es también un ilustre pianista: la Partita para piano y orquesta, de Alfredo Casella, que Giesecking debía estrenar la noche siguiente en el propio teatro.

Desde las primeras notas atacadas por él, me di cuenta de que el juego de este artista formidable era algo en verdad original y distinto de lo que hasta

entonces había oído, y tuve la impresión de que podíamos considerar en él el advenimiento del verdadero pianista de nuestro tiempo, cuya técnica fulgurante y sensibilidad moderada dentro de la realidad que vivimos, colmaba nuestra presencia de un arte libre, inventivo y audaz. Su simplicidad en la expresión, su respeto al estilo, la ausencia total de su juego de todo *cabotinage*, SU ABSOLUTA PROIBIDAD, en fin, todas esas cualidades inapreciables que me hicieron pensar que con Giesecking nacía un nuevo tipo de artista, con un concepto del arte pianístico más acercado a lo natural, y por lo mismo, más alejado de exterioridades vanas de las que, por desgracia, no han escapado muchos, aun de los más grandes. Después pude corroborar mis apreciaciones cuando le oí tocar solo. Jamás olvidaré sus admirables interpretaciones de la Partita en Si bemol de Bach, de los Preludios de Debussy, de *Ondine* de Ravel, etcétera.

Pronto el público capitalino tendrá oportunidad de escuchar a tan gran artista, y tengo fe en que su juicio, como siempre certero, lo convertirá en un apasionado admirador de Walter Giesecking, el pianista moderno por antonomasia.

LOS CONCIERTOS BRAILOWSKI

Una de las cosas en que la naturaleza muestra más parquedad es en conceder al artista esa especie de fluido imponderable e indefinido, por medio del cual, de manera súbita, le convierte en ídolo de los públicos, al grado que, aun aquellos que presumen de iconoclastas, no pueden substraerse a su fuerte predominio. Tan cierto es esto, que artistas hay, y de los grandes, que a pesar de sus dotes, que engloban todas las cualidades requeridas para triunfar en toda línea, jamás logran, sin embargo, ese supremo galardón. ¿Y esto por qué? Porque de seguro carecen de ese atributo a que antes hacemos referencia. Alejandro Brailowski es de los elegidos; posee ese don en grado superlativo. Aquí fue suficiente su versión, magnífica por cierto, de una de las primeras obras de su programa de presentación, para que el auditorio quedase aprisionado, desde luego, en la red de su magnetismo irresistible. Y, sin embargo, esa obra no contenía ni los fulgores del virtuosismo acrobático de una *Campanela*, ni los prestigios de ejecución trascendental de un Pagannini-Brahms, por ejemplo. No: se trataba de una Pastoral y de un Capricho de Scarlatti, música pura, de la más alta calidad, pero, por lo mismo, poco propicia para despertar el entusiasmo delirante de las multitudes, más inclinadas al brillo exterior, que a la transparente y tranquila simplicidad que caracteriza a esas piezas encantadoras, lo que es una prueba de nuestra aserción. Después, su triunfo delirante no ha hecho más que afirmarse.

Entre las obras que hasta ahora ha tocado, pocas se prestan tanto como la Fantasía en Do mayor de Schumann para poder juzgar las capacidades efectivas de un pianista, pues contiene todo el caudal de materia musical necesario: emoción, lirismo, bravura, poesía, en fin una verdadera gama de

matices y de estados de ánimo, en los cuales Brailowski tuvo campo amplio para poner de relieve las múltiples facetas de su fuerte y singular personalidad. Nada escapó a su escalpelo; las menores sutilezas de ritmo y de sonoridad han sido fiel y artísticamente subrayadas. Lo mismo puede afirmarse de los Estudios de Chopin, los que difícilmente podrán encontrar en la actualidad un intérprete más prestigioso.

LA PROBIDAD ARTÍSTICA DE JOSÉ ITURBI

Uno de los aspectos menos apreciados y en que pocas veces se hace hincapié al aquilatar la labor de un virtuoso, es el que se refiere a su honradez personal integral: es decir, a ese estado psicológico de verdadera conciencia artística, que consiste en la voluntaria y completa renunciación al "ego", tan difícil de dominar, para modestamente convertirse en un respetuoso y fiel traductor del texto y de la emoción estética que de él dimana.

Esa cualidad inapreciable, que por ningún motivo se concibe inexistente, cuando de grandes artistas se trata —como que hasta paradójico resulta suponer tal carencia en ellos— es, sin embargo, poco común de encontrarse en los virtuosos que discurren por el mundo.

Por eso, cuando se tiene el privilegio de encontrar en la ruta de la vida a uno de esos raros y completos ejemplares de probidad artística, debemos regocijarnos de ello, y recoger con todo esmero el caudal de sus magníficas enseñanzas.

Éste es el caso de José Iturbi, a quien basta escucharle cualquier obra, de no importa qué escuela o tendencia —hay que subrayar su multiforme comprensión y asimilación de los estilos más diversos— para en el acto convencerse de la cantidad de atención y meticulosidad puestas por su parte al servicio de aquéllas, tanto durante el proceso de preparación, como en la realización delante del público. ¿Quién podrá negar esta verdad después de oírle las encantadoras sonatinas de Scarlatti o las sonatas de Mozart, con la interpretación seria y respetuosa de los "trinos", "mordentes", "grupetti", etc., usados por aquellos ilustres maestros? ¿Quién podría poner en duda su afectiva honradez artística después de oírle el *Capricho a la partida de mi hermano predilecto*, de J.S. Bach, que tantos otros, y no de los menos grandes, desfiguran con trinos inadecuados y con adornos fuera de lugar? Por eso admiraré tanto su versión de la *Campanella* que, a la inversa de la mayoría de sus colegas, quienes ponen tanto de su cosecha para hacerla aún más *épatante*, fue presentada por él rigurosamente apegada al manuscrito del autor. De la parte técnica de esta temida obra, que todos sabemos que es trascendente, ni siquiera mención hago, ya que de todo el mundo es conocida la increíble perfección alcanzada por Iturbi, y de la cual jamás se ufana, pues como estupendo intérprete que es, no le da otra importancia que la que se concede a un medio para alcanzar un fin. He ahí uno de los secretos de su propiedad. "No soy pianista, dígalo usted en su periódico..." , decía un día en

mi presencia a un conocido cronista musical. Y tenía sobrada razón. Iturbi ha dejado de ser puramente pianista, para convertirse en un altísimo músico, en un intérprete de esos cuyo número podría contarse con los dedos de la mano. ¡Cuánta serena y auténtica belleza imprime ese alto concepto de sumisión de que está poseído cuando ejecuta esas maravillas de música pura, que son las Sonatas de Mozart!

De la alianza de esta sumisión y de esa perfección técnica, resulta un producto ideal en el que, el respeto al autor y su personal sentir se funden en soberana armonía, desprendiéndose de él, el mismo contenido cálido que de tranquila filosofía. He aquí un rotundo mentís a quienes piensan que adular o "componer" las ideas de los autores y escoger actitudes estudiadas es cosa necesaria para formarse una personalidad saliente como virtuoso. Iturbi ha consolidado una de las más vigorosas y originales que hoy día existan, con su respeto a los autores, con su naturalidad y sencillez y con su horror a la "pose".

Todos esos eminentes dones con que la naturaleza ha dotado a Iturbi, se han cristalizado en las más altas virtudes a que pueda aspirar la humanidad: la modestia y la bondad, atributo de los hombres verdaderamente superiores.

Debemos, pues, a José Iturbi, ese representativo de la raza que tanto honor nos da, una particular gratitud porque, además de habernos dado un pan espiritual de tan alta calidad, del cual tan necesitados estamos, ha venido a proporcionarnos, también, una buena lección de modestia y ética profesional.

Aprovechémosla.

ARTURO RUBINSTEIN

Tengo entendido, si mi memoria no me es infiel, que conocí y oí por vez primera a Arturo Rubinstein en una de las *soirées* a fines de diciembre de 1904, de la Asociación de Conciertos de Lamoureux, que se efectuaban entonces en el Nouveau-Théâtre. Si mal no recuerdo en tal ocasión tocaba dicho artista el Concerto en Sol menor de Saint-Saëns dirigido por Camilo Chevillard, titular de la orquesta.

Por aquella época tenía yo una marcada predilección por la asociación de referencia, tanto por la calidad artística del conjunto orquestal, que era de primer orden, como porque su director me satisfacía en alto grado debido a sus cualidades de dinamismo, de absoluto dominio de la técnica de la orquesta y, por encima de todo, porque era un músico en toda la extensión de la palabra. En virtud de todo eso, en aquella vez, más que la curiosidad de oír a un virtuoso, entonces completamente desconocido para mí, fue la fuerza de aquella predilección a que antes me refiero, la que me llevó al Coliseo de la Rue Blanche.

Tiempos eran aquellos, en que por algo que jamás pude ni he logrado aún comprender debidamente, había, entre un limitado sector del público que asistía a los conciertos sinfónicos de París, una reacción manifiesta, por no

decir notoria aversión, por toda clase de solistas. Sector, aquel, cuya pequeñez estaba en contraposición justamente con su agresividad inaudita. Solista que se atrevía a presentarse en no importa qué orquesta, solista que se exponía irremisiblemente a afrontar las iras de *messieurs les siffleurs*, quienes al grito "*assez de piano*", "*assez de violon*", etc., armaban una gresca endemoniada. Y no es que aquellos fanáticos enemigos del "concierto" desconocieran o no apreciaran en lo que valían los merecimientos de los grandes artistas que, generalmente, se producían [sic] como solistas. No; lo que pretendían era hacer una tenaz campaña con el fin de eliminar de los conciertos sinfónicos todo aquello que no fuera exclusivamente orquestal. Época aquella, aciaga no sólo para los debutantes, como era el caso de Rubinstein, sino aun para los artistas de larga e ilustre ejecutoria que tenían la mala ocurrencia de actuar como solistas en los grandes conciertos de París.

En tales condiciones, y con la certeza absoluta de un seguro "meneo", me dirigía aquella noche al Nouveau-Théâtre. Y grande fue mi sorpresa cuando me percaté que salía a la escena un adolescente, mejor dicho un niño, quien, con su seguro y erguido porte y con la simpatía que de su figura juvenil se desprendía, no sólo había logrado desde luego quebrantar la actitud acostumbrada de los escandalosos, sino que era recibido por ellos, primero, con complaciente curiosidad, y al final del concierto con tronadores aplausos. Y a fe que había razón de sobra para que aquellos señores intransigentes observaran tal actitud, si tenemos en cuenta dos circunstancias: el hecho insólito, primeramente, de que un joven de quince a diez y seis años de edad, hubiese tenido la audacia y el valor suficientes para afrontar, a sabiendas, la hostilidad de quienes defendían porfiadamente un punto de vista muy especial, y, en seguida, un factor decisivo para justificar aquella cordial acogida: los méritos indiscutibles del debutante, quien, de buenas a primeras, se había revelado como un virtuoso de raza, con todas las cualidades inherentes a tal postura, a saber: completa comprensión artística, mecanismo capaz de resolver los más arduos problemas de la técnica trascendente, perfecto sentido de las proporciones y un temperamento desbordante.

Pocos días después confirmaba Rubinstein, en una serie de recitales dados, si mal no recuerdo, en la Sala *des Agriculteurs*, las eminentes cualidades antes apuntadas. Aún recuerdo con toda claridad su manera de interpretar en aquella ocasión, la Sonata en Si menor, el primer *Scherzo*, el Estudio Op. 12 y la Mazurka en La menor, Núm. 51, de Chopin. Versiones, todas ellas, notables por todos conceptos. Pero nada comparable a su ejecución absolutamente extraordinaria para un joven de su edad.

Sería superfluo pretender hacer la exégesis de lo que es actualmente Rubinstein, después de haber alcanzado su máximo desarrollo técnico e intelectual, pues en México hay infinidad de personas que presenciaron sus éxitos clamorosos, en dos distintas ocasiones en que ha visitado nuestra capital. ¿Quién no recuerda, entre otras cosas, su estupenda interpretación de la *Navarra* de Albéniz, que ponía al público en delirio? En el capítulo de la música española es, sencillamente, inimitable.

Gran pianista, de un temperamento artístico extraordinario, Rubinstein causará de seguro esta vez en nuestro medio musical actual, la misma grande impresión que produjo cuando su primera actuación en México.

CLAUDIO ARRAU

Claudio Arrau. He aquí el nombre de un auténtico gran artista, de uno de esos rarísimos epígonos de la estirpe que ilustraron los Liszt, los Chopin, los Busonis; de esa prosapia gloriosa de virtuosos natos, en quienes la adaptación física al instrumento se opera espontáneamente, dejando en el auditor la sensación, no tan sólo de una perfección técnica absoluta, sino de que ésta se ha logrado sin tropiezos ni suertes, milagrosamente, como por obra de magia, pareciendo contradecir al gran Rubinstein, quien al tratar de ella, afirmaba que preciso era antes de alcanzarla, llorar lágrimas de sangre, de tal manera nos parecen fáciles y naturales en las manos de esos privilegiados, los más intrincados y trascendentes problemas de mecanismo.

Muy común es que se juzgue a los concertistas más bien por dones de intérpretes, es decir, por sus atributos de sensibilidad, temperamento, comprensión musical, etc., que por sus posibilidades meramente manuales, y si se admite que la perfección del mecanismo debe necesariamente contar con el fundamento de su personalidad y de su talento, no considerándose por lo mismo, materia desdenable, si se le concede una categoría de secundaria importancia.

Poseyendo Arrau en grado superlativo las más eminentes cualidades de intérprete, de las que ha dado extensa nota la prensa diaria de esta capital, quiero referirme en estas líneas únicamente a su técnica fabulosa, y subrayar la misma importancia que forzosamente ha tenido ésta en su admirable evolución.

No hay artes sin ciencia, se oye decir con frecuencia. Esto es una verdad, y en el caso de un virtuoso es el mecanismo el elemento fundamental donde debe reposar su desenvolvimiento artístico. Es el mecanismo el que, desarrollado metódica y juiciosamente, le dará todos los principales elementos de orden estético: claridad, precisión, amplitud y belleza de sonido, independencia absoluta en la concepción polifónica; vigor y delicadeza en el juego. Es el mecanismo el que le abrirá los más vastos e insospechables horizontes con mil y un matices que pone a su disposición, sólo con su auxilio estará capacitado para hurgar en los lugares más recónditos de la idea del compositor a quien interpreta, y sacar a la luz aquello que él mismo olvidó consignar, o que a sabiendas dejó encomendado a la suspicacia del intérprete: extraer esa porción imponderable de materia estética contenida entre línea y línea, imposible de precisar por medio de signos.

Arrau, niño prodigio, tuvo la fortuna, como en otro tiempo la tuviera su par Joseph Hofmann, de lograr desde su más tierna infancia un encauzamiento artístico envidiable: su iniciación técnica fue enfocada hacia el más fecundo de los estudios en todos sus órdenes: el de las obras del más grande de los músicos: Juan Sebastián Bach, y así a la edad de diez años, ¡cosa prodigiosa!

tenía bajo sus dedos el llamado Antiguo Testamento de la música, o sea el *Clavecín bien temperado*.

Yo encuentro que ese hecho solo nos da la clave de su colosal actual envergadura técnica. De ahí extrajo, de manera metódica y consciente, los materiales preciosos de orden tan elevado como son: la impalpable suavidad, la nitidez inconmensurable, la bravura indómita, en fin, los matices de la gama pasional, sentimental y afectiva de que puede disponer sólo un gran virtuoso como él, y que indefectiblemente deberían de conducirlo en sus admirables, extraordinarias versiones de las variaciones de Paganini-Brahms, de la Sonata de Liszt y de la Fantasía de Schumann, por no mencionar sino las obras de ejecución trascendental.

En Arrau contemplamos el arte de un genio de nuestra raza, por lo que los latinoamericanos tenemos el derecho de ufanarnos de contar entre nuestros componentes a un virtuoso de su talla gigantesca.

Notas periodísticas sin fechas (A.J.R.).

LA DIRECCIÓN DEL CONSERVATORIO

NOTA PRELIMINAR

El primero de marzo de 1938 José Rolón asume la dirección del Conservatorio Nacional de Música en sustitución de Estanislao Mejía. Pero la llegada de Rolón a la dirección será breve y conflictiva, terminando el 5 de noviembre del mismo año. Como nos dice el compositor en su escrito "La música": "La escuela musical máxima, en México, ha vivido muchas etapas y pasado por muchas épocas, en las que vicisitudes de todas clases no han sido ni extrañas ni escasas..."

Pocas gestiones superan a la de Rolón en cuanto a brevedad y poca información de lo ocurrido. Y no es hasta ahora cuando la versión del propio Rolón se difunde, a pesar de que el manuscrito de "Los sucesos del Conservatorio Nacional" parece haber sido escrito para su publicación inmediata.

Al igual que en la sección "La polémica", no interesa tanto esclarecer los acontecimientos que dieron lugar a la renuncia de Rolón sino dejar constancia de problemas pasados, con el objeto de buscar su no repetición y de beneficiarse así de la labor emprendida por nuestros músicos destacados.

LOS SUCESOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL

Con toda intención he dejado pasar algunos días antes de referirme a los acontecimientos que se desarrollaron en el curso del mes pasado en nuestra vieja institución musical.

Las diferencias surgidas entre la Delegación sindical del Conservatorio y la Dirección del mismo, entonces a mi cargo, son de tal manera claras que, a despecho de los líderes de aquélla, quienes han pretendido torcer o desvirtuar su verdadero significado, atribuyéndole diversas causas, todas ellas imaginarias, en la conciencia de todo el elemento sano y de valía del plantel, ya sean maestros o alumnos, está plasmada la realidad, que no es otra que el inevitable choque de intereses opuestos, en total conflicto; de objetivos contrarios, en abierta pugna. De una parte, los intereses de la Secretaría de Educación, del profesorado—claro, hablo del auténtico—y de los alumnos, en su triple aspecto docente, artístico y administrativo, representados por la Dirección del plantel. De otro lado, los intereses particulares de un grupo—diez o doce individuos, unos, aficionados en la más simple expresión del vocablo, y otros, alumnos fracasados—impuestos al establecimiento entre los años de 1935 y 36, en calidades diversas, ya sean docentes o administrativas, pero con fines políticos; intereses, hay que reconocerlo, de tan vital importancia para los miembros de dicho grupo, que representan nada menos que la pitanza encontrada, gracias a los tiempos que corren, de manera tan fácil y sin esfuerzo.

Para salvaguardar los intereses de la Secretaría, del profesorado y de los alumnos, la Dirección, entonces a mi cargo, decidió desde un principio encauzar de nuevo al Conservatorio por la vía del orden, del efectivo progreso artístico y pedagógico y de la disciplina, tan quebrantada en los últimos tiempos, proponiéndose para llevar a cabo tal programa, acabar, de una buena vez, con los innumerables vicios e irregularidades que iba descubriendo día a día.

Tal postura, que contenía en potencia y en sus aspectos básicos los principales objetivos de la Dirección, no gustó, como era natural, al grupo de referencia, el cual claramente presintió el inminente riesgo en que se encontraba su situación económica alcanzada sólo a golpes de audacia y de intriga. Porque para ellos no podía pasar inadvertida la inconformidad de la Dirección en muchas cosas que atañían directamente a algunos de los principales dirigentes de la Delegación, como por ejemplo: que un Sr. sin más valimiento ni ejecutoria que aquellos fincados en el favoritismo y en la imposición, estuviese disfrutando de un sueldo de alrededor de cinco mil quinientos pesos anuales, cuando profesores de largo y limpio historial artístico, de antigua y meritísima labor docente, tuviesen, apenas, la tercera parte, y aun menos, de honorarios; que otro Sr. estuviese infringiendo la ley con nombramiento ficticio en cabeza de interpósita persona a fin de poder lograr una compatibilidad ilegal; que algunos profesores—del grupo, se entiende—estuviesen defraudando a los alumnos y al gobierno que les paga, a causa de su incapacidad profesional; y otras muchas cosas que sería prolijo enumerar. Entonces, pensaron los interesados que para retener aquella situación obtenida de manera tan poco airosa, al no contar, como en efecto sucedía, con una sólida reputación artística o pedagógica capaz de poner su posición al abrigo de cualquier emergencia, sólo les quedaba por seguir el mismo camino que les había llevado al logro de aquélla: la política. Y se

dedicaron a buscar la hegemonía sindical, tratando por todos los medios a su alcance, de controlar la directiva de la delegación, y una vez logrado esto, claro, tal política no podía menos que enderezarse contra un director animado de tan, para ellos, males propósitos y que, por ningún caso, les convenía siguiese al frente de la institución. Ya en una ocasión cierto personaje, político de relieve y vinculado a la camarilla desde el ingreso de ésta al Conservatorio, y que continúa siendo su protector, exponía de manera precisa y terminante: “el maestro Rolón es demasiado honesto para *que convenga* como director del Conservatorio”. ¿Para que convenga a qué; para que convenga a quien? He ahí el meollo de la cuestión y el público consciente sabrá desentrañar de tal expresión la verdadera causa de los escandalosos sucesos provocados y desencadenados por ellos en el tantas veces referido plantel: mi honestidad, como bien lo dijo el que manejó los hilos de la intriga, *no convenía* a los intereses, seguramente no muy legítimos, del grupo de referencia y, posiblemente, a los de su director.

MEMORANDUM: CAPÍTULO DE CARGOS QUE ME HACEN

1º. De haber usado “procedimientos subterráneos” para cesar a algunos compañeros. Cargo es éste, falso de toda falsedad.

Para comprobar mi aserto bastará investigar en el Departamento de Bellas Artes, donde, con todo conocimiento de causa, podrán decir si yo he hecho en alguna vez, no se diga gestión alguna, ya sea verbal o por escrito, pero ni la más simple insinuación que pueda acreditar tal suposición. El único cese pedido por mí, durante el tiempo que llevo al frente del Conservatorio, es el del compañero Fraga, en virtud de estimar que sus conocimientos para profesor del Conservatorio dejan mucho que desear, por no haber terminado aún sus estudios escolares, los que, por otra parte, han sido excesivamente irregulares, al grado que, conforme al Reglamento vigente del plantel, dicho compañero ha perdido hasta el derecho de ser alumno del mismo, pues tal ordenamiento da, como máximo de plazo, diez años de estudios y Fraga tiene trece o catorce años de inscrito, sin haber logrado definir su situación profesional. Pero como se me advirtiera que la tramitación de dicho cese no estaba correcta, sindicalmente hablando, yo mismo pedí su reposición, la que se efectuó sin lesión alguna para sus intereses.

2º. Se ha pretendido inculparme de haber “querido cesar” a los profesores María García Genda, Luis Guzmán y Julio Jaramillo, lo cual, además de ser falso es doloso. Los profesores antes mencionados están comisionados en el Conservatorio por la Sección de Música y su jefe inmediato, Sr. Luis Sandi, ordenó su reingreso a su lugar de origen. En tal situación lo único que podía hacerse en su favor era suplicar, como lo hice, al referido jefe, reconsiderara su acuerdo, en virtud del perjuicio que recibirían los alumnos confiados a su cuidado, y él accedió.

3º. El caso Mariscal, origen del conflicto que subsiste en el Conservatorio, es de tal naturaleza claro y diáfano, que no creo necesario insistir más en él, ya que el C. Subjefe de Bellas Artes no tiene empacho en aceptar la responsabilidad de haber informado a la superioridad acerca de la ceremonia religiosa en la Basílica de Guadalupe, donde el referido profesor recibió de manos de las altas dignidades eclesiásticas ahí congregadas, la medalla que le correspondió como autor de la letra de un himno guadalupano. Sólo la ofuscación, la saña y la mala fe con que me atacan los dirigentes de la Delegación, serían capaces de permitir que se tome como base de acusación semejante patraña.

4º. El cargo que se me hace de no haber sostenido el ofrecimiento de renunciar al puesto de Director del Conservatorio es también pueril, pues si no lo hice fue por razón de haberse violado antes un compromiso concertado entre el secretario general de la Delegación y yo, en presencia de cinco profesores que lo acompañaron cuando estuvo en casa a darme cuenta de la votación. Tal falta de cumplimiento a nuestro compromiso la estimé desleal y lesiva a mis intereses. He aquí el convenio referido: de no externar por la prensa la noticia de mi renuncia condicional, sino a través del texto mismo de ella, que debía publicarse en los periódicos sin comentario alguno. Esto no lo cumplió el Comité Ejecutivo, pues muchas horas antes de aquella fijada por mí para hacer entrega del pliego de renuncia al Secretario de Conflictos de la Delegación, ya habían aparecido en los diarios *El Popular* y en *La Voz*, boletines redactados en forma que hería mi reputación y por ende atacaba mis intereses legítimos. Con tal proceder me consideré desligado de todo compromiso, a ese respecto, de la Delegación.

RESPUESTAS

Mi ingreso como Director del Conservatorio fue sancionado por la voluntad del profesorado del mismo, pues antes de aceptar definitivamente mi nombramiento convoqué a los profesores con tal fin y me dieron su adhesión. Recuerdo de momento que estuvieron presentes en esa junta, los profesores Pomar, Agea, Amparán, Saloma, Tello, Estrada y Luz Meneses. La pretendida violación al Art. 94 del Reglamento no tiene consistencia, pues creo estar dentro de los requisitos enunciados en dicho artículo que me capacitan para ocupar el puesto de Director. La enunciada violación a los Arts. 54, 55 y 57 del Reglamento de la Delegación no es más que una martingala de los signatarios del pliego de cargos que acusa de mala fe y el deseo bien manifiesto de predisponer el ánimo del compañero Salas Anzures en mi contra. Júzguese si no hay dolo: La toma de posesión de mi cargo fue el 1º de marzo del año actual y la constitución de la Delegación fue acordada dos meses después: ¿En qué consiste pues mi indisciplina a una disposición sindical no existente aún en la época de mi toma de posesión?

En ningún caso me he valido de subterfugios, pues siempre he abordado las cosas de frente, asumiendo la responsabilidad de mis acciones en toda su

magnitud. En el asunto de la Sra. Verbitzki menos que en otros casos, había razón para obrar "subterráneamente", según expresión del compañero Pomar, por la sencilla razón de que estimo la labor musical de la mencionada Sra. en lo que vale. En consecuencia nunca he pretendido separarla del Conservatorio. Los hechos pasaron así: La alumna Sra. Carmen García Luna, me entregó una carta en la cual me pedía le concediera cambiar de maestra, en virtud de haber tenido una dificultad con la Sra. Verbitzki debida a un incidente muy desagradable entre ambas ocasionado por la actitud violenta y poco comedida de la referida profesora con unos de sus alumnos, actitud que la mencionada Sra. García Luna había condenado con indignación.

El Sr. Dr. Millán, esposo de la Sra. Verbitzki, entrevistó, particularmente, al C. Secretario de Educación, según me expresó posteriormente el referido profesionista. Ahora yo pregunto a la Sra. Verbitzki: ¿Le hizo la Dirección del Conservatorio algún extrañamiento acerca de este asunto? ¿Se amenazó a la Sra. Verbitzki con algún cese o con cualquiera otra sanción? No, que yo sepa. Entonces ¿si la Sra. Verbitzki tenía la conciencia tranquila, por qué razón su esposo el Sr. Dr. Millán entrevistó al Sr. Lic. Vázquez Vela? ¿Qué fundamento tuvo la Sra. Verbitzki para formular contra mí una acusación falsa sobre su cese que no existe sino en su imaginación?

El Sr. Dr. Millán en su entrevista con el C. Secretario de Educación Pública, le expuso lo siguiente, y que es lo que a mí mismo me comunicó personalmente con posterioridad el propio Dr. Millán: "Que su esposa la Sra. Verbitzki es muy impresionable, que quizás hubiese caído en algún exabrupto con alguno de sus alumnos, pero que de seguro sin intención de ofenderlo. Que él como médico tenía una posición económica bastante desahogada y que, por lo tanto, consentía en que su esposa trabajase únicamente para sostener la buena armonía en su vida conyugal, ya que la Sra. Verbitzki podría sufrir, sin trabajar, crisis nerviosas que acabarían con la tranquilidad de su hogar; y que por lo tanto no tendría inconveniente, en caso necesario, de que la Sra. cediera su sueldo y quedarse como profesora honoraria en el Conservatorio.

El Secretario Vázquez Vela comunicó al Jefe del Depto. de Bellas Artes este deseo y ofrecimiento del Dr. Millán. A su vez el C. Jefe de Bellas Artes me comisionó para entrevistar al Sr. Dr. Millán, con objeto de comunicarle que el Departamento de Bellas Artes veía con simpatía su ofrecimiento, ya que éste venía a reparar una injusticia cometida contra la Sra. Medina de Ortega, por ser cesada injustificadamente al ser impuesta la Sra. Verbitzki por el anterior Jefe de Bellas Artes. Yo pido que la Sra. Verbitzki declare personalmente, como se asienta en el cargo 2º ¿le hice alguna proposición personal respecto a su sueldo?

Así pues, dejo claramente comprobado que yo no tuve ningún interés en proponerle a la Sra. Verbitzki, como se afirma en el cargo 2º, que cediera su sueldo a otra persona, y menos aún designar dicho sueldo a alguien a quien yo pretendía imponer.

El C. Jefe del Depto. de Bellas Artes podrá ampliar mi información al respecto.

3º. Lanzar un cargo es muy fácil, comprobarlo es muy distinto. Quiero que se me compruebe el hecho de que haya sido yo quien gestionó el cese del Sr. García de Mendoza, como se afirma en el cargo 3º. Lo que sí puedo informar en este asunto es que el Sr. García de Mendoza, en su avorazamiento por acaparar empleos, y estando el tiempo legal que fija la Secretaría de Hacienda para la compatibilidad, más que excedido, en los empleos del Sr. García de Mendoza, recurrió el citado Sr. al recurso de hacer figurar a su señora esposa como titular de una de las clases que él da aquí, además de figurar el propio Sr. Mendoza en la misma nómina con otro empleo a su nombre. Esta es una seria irregularidad de administraciones pasadas que el actual Departamento de Bellas Artes no ha querido aceptar y es de la plaza de la Sra. esposa del Sr. García de Mendoza de la que, probablemente, el Departamento ha querido disponer. Compruebo lo afirmado con las nóminas del Conservatorio que quedan a disposición de la Comisión Investigadora.

4º. Ahora, el Sr. del Bosque tiene un nombramiento de Conferenciante de Música, y está adscrito a la Sección de Música, bajo la Dirección del compañero Luis Sandi. En tal virtud, es completamente falso, como se afirma en este cargo, que en el cese del Sr. del Bosque haya intervenido yo, en virtud de estar sus servicios fuera de mi jurisdicción, y si el Sr. del Bosque no recibió la notificación de su cese por oficio sino verbalmente, esto no me incumbe, pues yo no tenía que hacerlo, ni en una ni en otra forma por la razón antes expuesta. Es falso que yo haya negado alguna vez el acceso a su clase, ni tampoco la expedición de una constancia de sus servicios prestados en el plantel.

Para deshacer estos dos cargos tengo dos pruebas: el nombramiento del Sr. del Bosque, como Conferenciante de la Sección de Música, y *no del Conservatorio* y copia del documento de constancia de servicios del Sr. del Bosque, enviada por esta Dirección a los compañeros delegados del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Secretaría de Educación. Es pueril pensar, por otra parte, en que yo quisiera dar al profesor Agea una plaza perteneciente, como queda comprobado por ese documento, a una dependencia extraña al Conservatorio.

5º. El cargo que la Dirección formuló al profesor Juan León Mariscal, profesor de Composición del plantel, de no haberse apegado al programa especial de Contrapunto, está aún en pie, pues la solución dada al conflicto por los maestros Silvestre Revueltas y Juan D. Tercero fue sólo transitoria y apegada a las circunstancias del momento, ya que de haber obrado en otra forma habrían salido perjudicados los alumnos, que *ninguna culpa tenían*, con una reprobación. Tan exacto es esto que las pruebas de los alumnos, *base de sustentación* para una seria, y en este caso fácil investigación, le fueron devueltas a la Dirección, sin ser vistas siquiera, en el mismo sobre cerrado en que los entregué al Secretario de Conflictos de la Delegación, como podrá certificar él mismo y los maestros Tercero y Revueltas, quienes como solución del caso decidieron que "se calificara conforme a las enseñanzas del profesor de la Materia" y como éste, o sea el Sr. Mariscal, jamás ha presentado ni el

programa ni las bases a que dichas enseñanzas están sujetas (no obstante habérselo ordenado el Consejo por conducto de la Dirección), los señores sinodales no han podido formarse un juicio exacto del programa del Sr. Mariscal y por lo mismo no han calificado hasta la fecha a los alumnos reprobados en aquella ocasión.

Ahora yo pregunto, ¿si el hecho de no atender hasta el presente una orden que el Consejo le daba por mi conducto, no es una rebeldía del Sr. Mariscal, que se me diga qué palabra debe usarse en este caso? Por lo tanto el problema está en pie, ya que el dictamen *no fue favorable*, como se asienta dolosamente en este cargo que se me hace, sino *completamente transitorio en obvio a* [sic] graves perjuicios para los alumnos afectados.

Apoyo mis declaraciones al respecto en esta documentación.

6º. Continúo creyendo que el Sr. Fraga no está capacitado aún para ser profesor, ni menos aún profesor del Conservatorio. Para tal aseveración me apoyo en los boletines de sus estudios y en su actuación como alumno, pues tiene de matriculado, según constancia que aquí presento, 15 largos años, sin haber logrado en todo ese tiempo, hacer siquiera una carrera mínima de seis años, cosa que, según el Reglamento del Conservatorio, en su Art. 25 lo incapacita para seguir siendo alumno de dicho plantel. (Suplico al Sr. Secretario dé lectura al Art. 25 del Reglamento del Conservatorio.) Pero como actualmente, por haber quedado desligada la Escuela Nocturna de Música, del Conservatorio, ya el Sr. Fraga no puede llamarse propiamente profesor del Conservatorio, no tiene para mí importancia que sea o no profesor de una escuela que no está bajo mi responsabilidad.

Así, pues, en tanto que el Sr. Fraga no pruebe mediante un examen su capacidad artística y pedagógica, mi criterio personal respecto a su imprevención será el mismo.

En cuanto a mi extralimitación de funciones administrativas, no sé realmente en que consistan, ya que, desde el momento en que la Escuela Superior Nocturna fue anexada al Conservatorio, quedó bajo mi responsabilidad y jurisdicción.

Los documentos que comprueban lo anteriormente expuesto son éstos.

7º. El cese del empleado José E. Guerrero no fue ordenado ni pedido por mí. Éste se debió a una consulta que la Dirección del Conservatorio hizo a la Superioridad, en vista de la cantidad de retardos diarios en que incurría el mencionado empleado. Su cese fue ordenado por la Superioridad.

Aquí están los documentos correspondientes al caso.

Justino Camacho Vega, empleado de la Sección de Música, pasó a petición mía como comisionado al Conservatorio a ayudar a los profesores de Solfeo, quienes al principio del año tenían una cantidad exorbitante de alumnos, en uno de los ramos de dicha materia. Tal cosa no constituye, en mi concepto, una lesión a los intereses de los maestros, sino más bien una ayuda, pues sólo los desembaraza de uno de los *aspectos que constituyen* la materia, sin que pierdan el derecho a disponer de sus alumnos en casos dados, como aconteció al Prof. Michaca, quien para ilustrar una conferencia que dio, dispuso de su grupo de alumnos de canto coral.

Los documentos que respaldan esta refutación los entregará el Jefe de la Sección de Música, Prof. Sandi, a la Comisión de Investigaciones por tener que pedirse al Administrativo de la Asistencia Pública.

8º. Este cargo ha sido la martingala de que se valieron los dirigentes de la Delegación para armar el escándalo en que aún nos encontramos y pretenden desembarazarse de mí, que no soy tan fácilmente manejable.

Las dos faltas que señala el pliego de cargos son verdaderas futelezas, pues en primer lugar no violé ninguna promesa, ya que jamás recibí noticia alguna *oficial* que participara a la Delegación, relacionada con el cese del profesor Mariscal, y en segundo lugar, si yo dije algo de la procedencia del cese no fue más que la repetición de lo que a mí me informara un empleado del Departamento. Por lo tanto *protesto* de la manera más enérgica contra los que de manera ligera y calumniosa al final de dicho cargo aseguran lo que textualmente transcribo: ...“pues este cese había sido acordado por el Jefe del Departamento y el Director Rolón”. Como la responsabilidad en este asunto voluntariamente la asume el Sr. Luis Fermín Cuéllar, Subjefe del Departamento de Bellas Artes, no tengo nada que decir sobre el particular; y solamente reservo mis derechos para ejercitarlos como me convenga y a su debida oportunidad contra los que, de manera ligera y calumniosa, me hicieron tal aseveración.

Cargos administrativos

1º. Jamás he ordenado que no se cite a los alumnos a las Juntas académicas de profesores o de alumnos, y las citas, si en los últimos tiempos no se hacen con regularidad, culpa de la Dirección no es. Por otra parte, el cargo de “crear sin validez la opinión del alumnado dentro de ellos” es perfectamente gratuito y malévolo, pues nadie más que yo estima el criterio del mismo y sabe de sus demandas musicales y sociales, ya que hace mucho más tiempo que estoy en contacto con los alumnos que los signatarios de los cargos motivos de esta refutación, y sé mejor que ellos la trascendencia de mis deberes de maestro para con los educandos.

2º. El cargo de haber designado como sinodales en los reconocimientos trimestrales a personas ajenas al Conservatorio, y no hijos de él, es aún más pueril, pues en vano se buscará en tal ordenamiento un artículo que prohíba la participación en los exámenes a personas extrañas al plantel.

Es más, hay ya incontables precedentes de años atrás. Durante la gestión administrativa de Carlos Chávez en el Conservatorio, yo mismo y mi hija, la Sra. Martínez Sotomayor, fuimos en algunas ocasiones jurados, sin ser entonces profesores del plantel ni la Sra. mi hija, ni yo. Por otra parte, la transitoria modificación del artículo de referencia fue acordada por el Consejo de Profesores según se verá en el acta que presento y que obtuvo la previa autorización del C. Jefe de Bellas Artes, para que, con carácter experimental, se instituyera el jurado único, propuesto por la Dirección, durante este año, para ver si era adaptable a nuestro medio y a nuestras necesidades. Si tal violación existe, no fue culpa exclusivamente mía sino

de todo el Consejo de profesores, *que fue el que acordó* que el jurado único se instituyese (según acta que presento), con objeto de estudiar primero e implantar después, un sistema que diese el balance más preciso de la situación real de aprovechamiento de los alumnos del Conservatorio. Además, después de cada trimestre y en las juntas parciales de profesores, les pedí su impresión sobre el resultado del jurado único y nadie se expresó en contra, sino satisfactoriamente en pro.

Están la mayoría de los profesores presentes y pueden comprobar si esto es o no exacto.

La utilización en dicho jurado de las cuatro personas mencionadas en ese cargo, no se debió a otra cosa que a falta de material humano, y nunca como se asienta falsamente, en el pliego de cargos, a poca confianza de mi parte en el profesorado del Conservatorio.

3º. Quiero que se me presenten pruebas acerca de este nuevo cargo, que como varios de los anteriores se refiere a imaginarios y supuestos ceses.

En la dolosa campaña emprendida contra mí por el grupo de políticos que se agrupan en torno al Comité Ejecutivo de la Delegación, éste ha sido el capítulo que más han explotado para malquistarme con el profesorado.

Todo es calumnia, todo es embuste, de este grupo de políticos *parvenus* de la música, que saben demasiado bien que sólo por medios violentos e ilícitos verán realizadas sus ambiciones personales.

En fin, los cargos que se me han venido haciendo, por su inconsistencia, ya que todos están basados en presunciones inadmisibles, son en todo punto increíbles para cualquier criterio recto y honesto.

CAPÍTULO DE CARGOS QUE YO FORMULO

Comenzaré por protestar enérgicamente a causa de los procedimientos innobles empleados por la Delegación en el curso de este desagradable asunto, y por las flagrantes irregularidades en que la misma ha incurrido con el deliberado propósito de dañar mis intereses y mi reputación, cargos que resumo así:

1º. Haber aprovechado el caso Mariscal como pretexto para emprender sin razón alguna, pues jamás presentaron pruebas fehacientes de sus cargos, como le he dejado demostrado, emprender sin razón alguna, repito, una campaña insidiosa y brutal en mi contra, sin descuidar la calumnia y el embuste como medio de ataque, como lo he comprobado.

2º. La intensa propaganda hecha por el Comité Ejecutivo de la Delegación en contra de mis intereses, ya sea por medio de boletines injuriosos y calumniosos, o de modo verbal con el profesorado o con los alumnos para malquistarme a sus ojos. A los primeros asegurándoles que yo pensaba cesar a muchos compañeros, y a los segundos que yo pretendía perjudicarlos aumentándoles materias. Todo esto es falso, pues no es el Director el que legisla el Establecimiento.

3º. Haber nombrado como miembros del Comité de Honor y Justicia a cuatro declarados enemigos míos, y de los más interesados en mi salida de la Dirección. Dicho Comité obró de la manera más precipitada, y parcial, sin haberme jamás citado ni oído.

4º. A que en la llamada Asamblea Magna tuvieron acceso personas extrañas al Sindicato a quienes se les dejó libertad de voto, hecho éste tan notorio, que hasta uno de los compañeros delegados lo advirtió; aunque desgraciadamente demasiado tarde. En virtud de tantas anomalías e irregularidades, yo no le reconozco validez a la dicha Asamblea ni a la votación que se refirió a mi caso, pues ésta fue viciosa de origen.

5º. Que apoyado el Comité Ejecutivo de la Delegación en banales presunciones haya aceptado y propalado la versión falsa de mi participación en el cese del profesor Mariscal, con detrimento de mi reputación; y más tarde de haber tolerado que, en una manifestación llevada a cabo para entrevistar al C. Secretario de Educación, se exhibieran carteles en los cuales se afirma que por intrigas mías había sido cesado el maestro Rafael J. Tello, decano del Conservatorio, a quien no sólo no cesé, sino defendí de que fuese consignado por usurpación de funciones, ya que éste es un delito sancionado con pena corporal por el Código Penal. Rafael J. Tello, músico insigne, ha sido mi amigo no de ahora, sino de 25 años atrás.

Como complementarios agregó algunos datos que darán luz en este desagradable asunto.

Digno de mejor suerte hubiera sido el empeño, la paciencia y la organización empleados por la camarilla de políticos que invadió el Conservatorio, desde 1935, con el fin de adueñarse de los destinos del plantel, y que hoy pretende detentar una situación de privilegio, conquistada a golpes de audacia y de imposición.

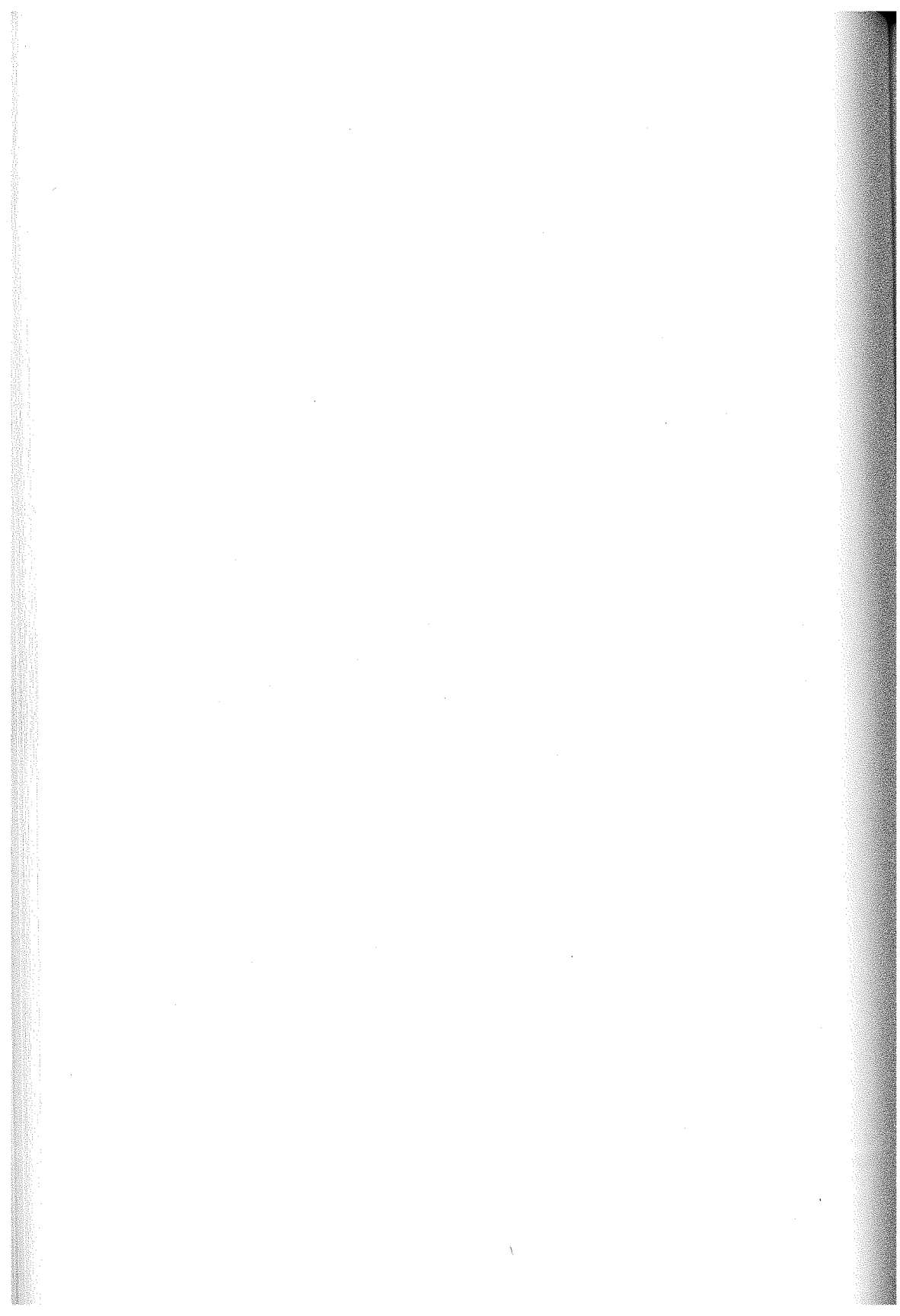
Para la consecución de sus fines, nada ha detenido a quienes forman tal grupo: la calumnia, la mentira, la coacción, en fin toda la gama de bajezas imaginables. Esta febril campaña cuya brutalidad, rapidez y violencia tiene todas las características de un verdadero atraco, son los mejores signos de su sinrazón y de su injusticia y ha venido a servir para demostrarnos a qué desmanes pueden conducir la incontrovertible fuerza sindical—cuya misión, creo, debe ser la de dar la razón y la justicia a quien la tenga—cuando cae en manos mercenarias, ávidas de dominio y de concupiscencia.

Pero debemos alegrarnos de que este asunto, que ha conmovido hasta los cimientos la vida antes tranquila y plácida de nuestra querida institución, brinde la ocasión de investigar con hondura la actual situación que prevalece en el Conservatorio, y más debemos de alegrarnos de que quienes están encargados de ella sean dos compañeros dotados de ecuanimidad y talento, cualidades que los lleven a desentrañar toda la inmundicia y la perfidia que ha contenido esta vergonzosa campaña. Esas preciosas cualidades sabrán poner en juego los medios necesarios para que se haga justicia, justicia plena.

A ustedes mis queridos compañeros del Conservatorio, los verdaderos paladines del Arte y la Enseñanza; a los verdaderos músicos que han bregado

codo con codo, durante años y años, por la lucha del mejoramiento material y espiritual del plantel, dirijo mi exhortación: No permitamos que una pandilla de audaces, seudosocialistas, venga a estropear, digo mal, a convertir en escombros el sólido monumento levantado por aquellos espíritus superiores que dieron su preciosa existencia a la juventud estudiosa, los Morales, los Meneses, los Castro, los Campa, y tantos otros. Enorme responsabilidad entraña para nosotros el esclarecido recuerdo de aquellos paladines del desinterés del orden y del respeto.

Texto original (A.J.R.), diciembre de 1938.





José Rolón a los cinco años de edad.



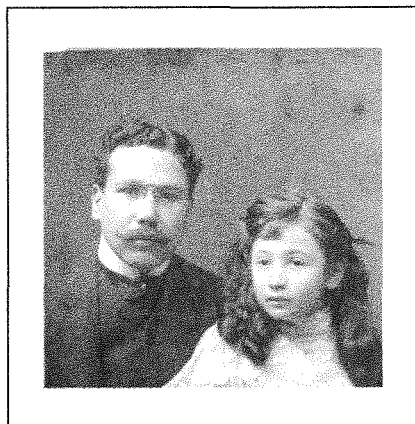
El compositor a los 18 años.



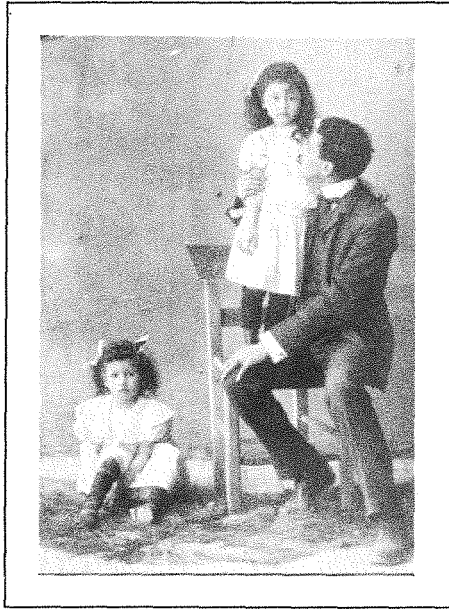
José Rolón al piano, ca. 1915.



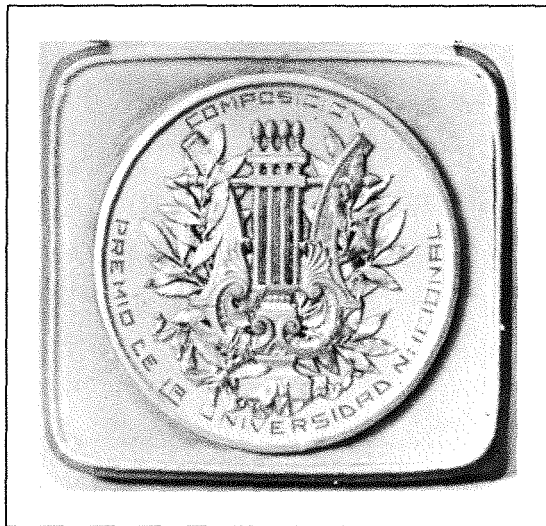
José Rolón y su alumna María Luisa Quintero, Guadalajara, marzo de 1919.



José Rolón y su hija María Luisa, Guadalajara, 1906.



José Rolón con sus hijas María Luisa y Mercedes.



Medalla otorgada a Rolón por la Universidad Nacional al obtener el primer premio del concurso convocado por el Primer Congreso Nacional de Música (1925), con *El festín de los enanos*.



El compositor después de su regreso
a México en 1928.



José Rolón con su hija María Luisa, 1914.



Clase de composición de Paul Dukas, París 1928. Al centro de la primera fila, Paul Dukas. En la segunda fila (de izquierda a derecha) José Rolón, M. Berger, Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, Sonia Krein y Gustave Samazeuil. Tercera fila: Romeo Alexandresco, Tudor Ciortea, Lubo Pipkoff y Alex Borski.



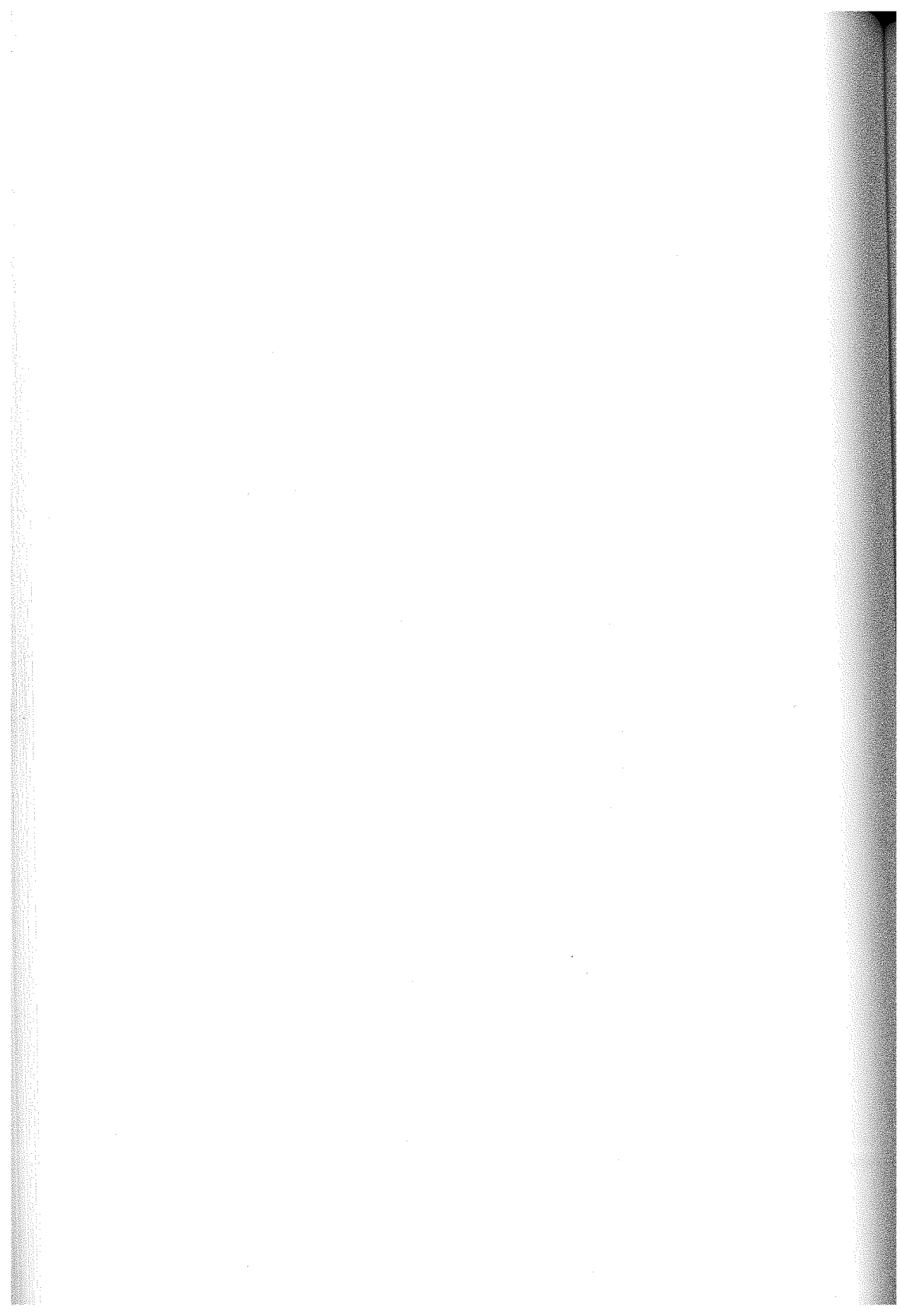
Jaques Singer –Director de la Orquesta Sinfónica de Dallas– y José Rolón, durante la visita de este último a Texas con motivo de la ejecución de *Zapotlán*, 1941



...obra fuerte, maciza y llena de excelencias, obra que está llamada a figurar entre las mejores de nosotros, músicos mexicanos.

Silvestre Revueltas

LA POLÉMICA



NOTA PRELIMINAR

El 14 de agosto de 1937, José Rolón publica una crítica fuerte y severa contra el cronista Salomón Kahan, autor de la columna "Música" de *El Universal Gráfico*.

La crítica se torna en una polémica interesante, no tanto por la respuesta airada de Kahan –*Pro Domo Sua*– como por las muestras de apoyo a Rolón que toman diversas formas: Manuel M. Ponce dedica varias páginas de su revista *Cultura Musical* a defender a Rolón, músicos como Carrasco y Saloma le escriben cartas de apoyo, y otros como Gomezanda continúan la polémica en un estilo sarcástico, incrementando el fuerte ataque de Rolón contra Kahan.

Sin embargo, más que la polémica misma, lo que interesa de todo este asunto son precisamente los conceptos sobre la crítica musical del compositor jalisciense, vertidos principalmente en su artículo "Crítico y Cronista". En nuestros días, como se dijo en la Introducción, tal polémica podría parecer superflua. Sin embargo, es imposible negar que algunas ideas de Rolón podrían aplicarse de manera similar a nuestro medio. La actitud de Rolón y el apoyo de sus colegas en ese asunto nos recuerda que esfuerzos como los de ellos son todavía necesarios.

En vista de lo anterior, no se han incluido aquí todos los materiales que conforman esta discusión, sino únicamente los más importantes, quedando fuera algunos textos en favor de Kahan ("Por el ojo de la llave"). Por último, en una época en la que el racismo y la xenofobia vuelven a ser elementos cotidianos de nuestra existencia, la lectura de ciertos conceptos despectivos sobre Kahan parecería apuntar hacia una actitud alarmante en Rolón. Pero no se olvide que Rolón estudió con Moszkowsky, Dukas, y Boulanger; que admiraba a Rubinstein, a Ansermet y a los españoles exiliados en México, Salazar y Bal y Gay. Bien lo explica el propio compositor: "hay calidades de calidades y extranjeros de extranjeros".

CRÍTICO Y CRONISTA

por José Rolón

Muy común y frecuente es entre nosotros pensar que la crítica musical es algo de lo más fácil y abordable que existe. Algunos creen que es suficiente mal conocer las notas, armarse de un lápiz o ponerse frente a una máquina para sentirse ya austeros y temibles aristarcos, y no falta gente de letras que llegue a afirmar de manera categórica, que al crítico le basta y le sobra que con su sapiencia musical esté a la altura de la inmensa mayoría, es decir, del vulgo, a condición de que maneje con más o menos destreza la pluma. Empero, ¡qué cosa tan compleja y difícil es la verdadera crítica de arte en cualquiera de sus aspectos! ¡Cuánta responsabilidad encierra!, y ¡de qué cantidad de conocimientos y de cualidades de todo orden necesita estar provisto quien se lance

por tan peligroso camino! Del desconocimiento e ignorancia de tales cualidades ha resultado la lamentable confusión que pone al simple *chroniqueur* a la altura del verdadero crítico, confusión que, por su trascendencia, precisa esclarecerse desde luego.

Si examinamos con atención los puntos básicos en que debe reposar toda crítica en el dominio de la música convendremos en que se impone, ante todo, el conocimiento integral de los elementos que constituyen la estética de la misma, la que, si bien es cierto está íntimamente ligada con la estética en general, tiene en gran proporción puntos particulares y especiales que entran en el dominio absoluto de la técnica, razón por la cual Charles Lalou (*Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique*) va hasta afirmar categóricamente que "no existe otra estética musical científica o simplemente estética musical que la basada en la técnica de la música". Y en esto hay mucho de verdad, pues no podría concebirse una estética musical que no tratara de la consonancia y de la disonancia como valores estéticos; que hiciera punto omiso del importantísimo papel que representa el ritmo en la obra musical; que no tratara de la construcción arquitectural en las diversas formas; en fin, que no tomara base de sustentación en el conocimiento técnico y específico, con su conglomerado de reglas y de preceptos. Por eso, cuando oímos hablar de la estética de Bach o de Debussy, por ejemplo, ésta no solamente se refiere a la calidad de las ideas de dichos maestros, sino a la escritura inconfundible de que se sirvieron para expresarlas, es decir, a la técnica especial de cada uno de ellos, que es uno de los puntos más salientes y reveladores de su personalidad, en virtud de lo cual sería absurdo querer emitir un juicio crítico de Bach, sin apoyarnos en la técnica contrapuntística, ni de Debussy sin el conocimiento profundo de la ciencia armónica. Es sólo este punto de referencia el que nos dará la clave de las eminentes aportaciones que el arte musical debe a cada uno de ellos. Es pues, la estética, la única capaz de normar el espíritu crítico, y es a ella a la que debe recurrirse para verificar un juicio.

Veamos ahora lo que es la crítica en sentido general: "La crítica, dice el Diccionario de la Lengua, es el arte de ejercitar y aplicar el juicio a las distintas materias de que es susceptible, o sea a los diferentes asuntos que se ofrecen a nuestro examen, según reglas generales y según reglas especiales que dimanen del objeto puesto en cuestión". En su acepción general, la crítica, el buen sentido, el espíritu crítico, consiste en el estudio de las obras científicas, literarias y artísticas para poner de relieve sus buenas cualidades, como modelos que debemos seguir o sus faltas como escollos que debemos evitar. En uno y en otro caso la crítica desempeña una misión docente y educadora, porque el fin completo, su misión íntegra y cabal no se refiere sólo al aspecto negativo, al juicio que señala falta en la obra ya cumplida, sino que de la indicación de tales faltas se debe inferir (*pariterque monendo*, como decía Horacio) en enseñanzas que advierten el modo de corregir las imperfecciones censuradas, sustituyéndolas con cualidades positivistas [sic]. Las condiciones inherentes a toda crítica sin las cuales no se concibe su ejercicio, y con las cuales es fácil que obedezca al carácter indicado, son ciencia y gusto. Se

requiere la ciencia o conocimiento técnico de las reglas y condiciones que han guiado al arte productor, porque sin ella la crítica camina a ciegas. Más definida es aún la segunda condición del gusto. Es indudable que se forma y depura merced al estudio comparativo de los grandes modelos o de las escuelas que han precedido a la aparición de la obra criticada; pero aparte del estudio entra por mucho, quizá en proporción excesiva, la educación de la sensibilidad y con ella la perspicaz y delicada percepción de lo bello y de lo perfecto, mas no basta que el crítico se atenga a la experiencia, a lo ya hecho y producido, sino que se necesita un ideal, una nueva idea, a cuya luz se ejerza el ministerio de la crítica.

Ahora, ocurre preguntar: Si son la ciencia (en música la técnica) y el gusto las únicas normas que deben contribuir a un acertado juicio crítico, ¿cómo un ignorante de las "reglas específicas" (normativas de la melodía, armonía, contrapunto, o de la técnica especial de las voces en instrumentos) puede tener "el arte de ejercitar y aplicar el juicio a los diferentes asuntos que se ofrecen a nuestro examen"? ¿Cómo una persona que carezca por completo de tales disciplinas podrá "desempeñar una misión docente y educativa, y estar en condiciones, no sólo de señalar el aspecto negativo", sino también "inferir enseñanzas que adviertan el modo de corregir las imperfecciones censuradas y la sustituya por cualidades positivas", si no conoce un ápice de música? ¿Cómo lograr y pulir el gusto musical —otra de las bases del buen juicio crítico— que sólo "se forma y depura merced al estudio comparativo de los grandes modelos", si por no saber música, se está totalmente imposibilitado de hacerlo? Sobre esto y sobre la sensibilidad habría aún muchísimo qué tratar y qué decir.

Actualmente entre nosotros, ocurre con frecuencia el curioso caso de que haya quien pretenda enseñarlo todo, sin saber nada, y quien quiera ser orientador cuando apenas está para que lo guíen. Resultado es esto del medio en que vivimos; se han venido tergiversando las cosas, y subvirtiendo los conceptos, hasta el grado que aun personas cultas —hay razones poderosas para creerlo así— ignoran y confunden lo mismo que hemos señalado al principio de este artículo con relación al vulgo, la diferencia fundamental que existe entre la crítica y la simple crónica de arte, pues no de otro modo se puede pensar cuando al atribuir a la primera funciones de la segunda se dice, "que es el hombre de pluma (tomado en esta vez como crítico), el que se halla más autorizado para explicar el efecto que la música hecha produjo en los oyentes", sin pensar que quien tal cosa hace, sólo se concreta a explicar, más o menos correctamente, la reacción del público ante determinada manifestación musical, es decir, relata un hecho simple que de ninguna manera involucra alguna orientación, ni contiene ninguna enseñanza, puesto que dimana justamente del que hay que educar y orientar: el público. He aquí bien definida la labor del cronista, completamente distinta de la del crítico, cuya misión es mucho más elevada, como antes hemos visto, por ser esencialmente docente y educadora. Éste enseña, aquél relata. En consecuencia, todo hombre de pluma no músico, que se sale del cuadro señalado, pretendiendo

hacer crítica y marcar orientaciones y enseñanzas en el dominio musical, invade terrenos vedados, y se expone, en cualquier momento, a hacer el ridículo, porque hay que recordar que nada hay más grotesco que aquel que aparenta ser lo que no es.

En tales condiciones se me dirá, quizá: puesto que la crítica es una rama del arte literario, lo que nadie sabrá negar, y los músicos no son literatos ni los literatos son músicos, entre nosotros, naturalmente, ¿en manos de quién, entonces, podrá confiarse aquélla? Sin vacilar, diría yo que la crítica, en las de los músicos, y en las de los literatos, la crónica de arte. Pero, como es un vicio muy común el extraviarse por caminos peligrosos e invadir, progresivamente, funciones ajenas (como lo hemos visto en el caso concreto de don Salomón [Kahan], quien humilde y modestamente comenzó de simple *croniqueur*, y, sin razón ninguna poco a poco se infló y se creció hasta pretender convertirse en dictador de la "crítica", rompiendo lanzas contra el propio Stravinsky), yo creo que ya es tiempo que en México deba hacerse verdadera crítica por músicos que sepan realmente su oficio. Y voy a expresar por qué. El músico no literato, al hacer crítica musical, si no cumple, quizá, su cometido tan airosamente en el terreno literario; si no adorna sus juicios con galas retóricas; con exponer sus ideas claramente, hasta escuetamente si se quiere, habrá llenado a pesar de todo, su misión, desde el punto de vista específico de la crítica porque hablará de lo que sabe y de lo que entiende; porque irá más al contenido que a la forma, y, por lo mismo, sus conceptos serán de orden docente y educativo, que es su médula y su única razón de ser. Y no me digan que con esto el músico invade el arte literario, porque entonces, cabe preguntar: ¿de qué medios puede disponer o valerse aquél para expresar lo que "el hombre de la pluma" no está en capacidad de hacer, pese a sus vastos conocimientos literarios? Yo creo que sólo invadiría tal terreno, si doctoralmente, desde las columnas de un diario periódica y sistemáticamente estuviese repitiendo como verdad incontrovertible, que el alejandrino es decasílabo y el soneto se compone de quince versos o que Paul Valéry... por ejemplo, habría entrado ya en un periodo de franca decadencia, con su famosa poesía *La chienne splendide*, misma cosa que sistemáticamente hace don Salomón en el dominio de la música, cuando se mete en honduras al hablar de sonatas, sinfonías, fugas, etc., en declarar decadente a Stravinsky, en criticar el "juego" de determinado artista, o emplear la serie de "frases hechas" que sin saber su real significado, por pertenecer al dominio de la técnica, la cual desconoce, emplea a troche moche. Por otra parte, "el hombre de la pluma" en vano recurriría a diversos expedientes para expresar con verdad lo que no sabe, ni puede entender; así se valiera de sofismas, como el viejísimo de "los melones", rebatido y pulverizado por Cánovas del Castillo; de los más bellos giros de retórica o la exhibición de la más ampulosa de las erudiciones, todo resultaría, al fin, literatura pura... La erudición misma, que a tantas personas deslumbra y que algunos esgrimen como medio eficaz, según ellos, de ocultar la penuria de sus conocimientos técnicos sería, en último análisis, hasta desfavorable para quien a ella se atuviera; ya Benedetto Croce ha dicho que "el simple

erudito no logra jamás ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus”

Ingenuo resultaría, después de todo lo expuesto, pensar que pretendiésemos convertirnos en críticos de críticos ya que primero sería necesario que realmente los hubiera. En el momento que vivimos, yo sólo conozco cronistas, y, aclaro, no quiero que se piense que aplico a tal palabra un sentido despectivo. No; pues tal función es muy apreciable y útil para menear, y despertar el entusiasmo, con tal que no rebase sus límites porque cuando el simple *chroniqueur*, de buena fe, invade el campo de la crítica, lo hace muy mal, porque no sabe, y cuando es mal intencionado, como no faltan, además de hacerlo también mal, a sabiendas perjudica. Muchos casos de éstos conozco.

Todas esas consideraciones que dimanen de la confusión de los dos términos y la indebida suplantación del crítico por el cronista, en muchas ocasiones sin idea de responsabilidad, son la causa de la eterna querrela entre los músicos mexicanos. Lo que ellos quieren es poner las cosas en orden, hablar claro y sin eufemismos; llamar pan al pan y vino al vino, y señalar los vicios y los errores que amenazan a sus intereses, y yo creo que su derecho es sagrado y respetable. Jamás protestamos —lo que he oído decir últimamente— cuando la crítica, aun siéndonos adversa, estaba en las doctas manos de un Gustavo E. Campa, de un Rafael J. Tello, de un Manuel M. Ponce, cuya ética y caballerosidad iban de la mano con su competencia. Entonces, como dicen, nunca se dio el caso de que desde las columnas del periódico se exigieran tímpanos donde el autor no los quiso utilizar; ni tales maestros hubiesen puesto el grito en el cielo porque en determinada obra se cambiaran los cuernos por los fagotes, ya que ellos, conocedores de su oficio, sabían que desde Wagner, y por cuestiones de orden técnico, es común y corriente hacer determinadas reformas que mejoran el resultado.

Toda esa conjunción de hechos es la que ha provocado el malestar y el enojo de las víctimas de Salomón. Sus injustificados ataques contra personas e instituciones son los causantes de que se haya desbordado una ola de protestas en su contra, no sólo de los afectados, sino, también, del público en general. Por esto decidí yo mismo, y en virtud de que la actitud del referido “crítico” había llegado a un grado intolerable, saltar en defensa de los intereses de esa juventud musical nuestra, vilipendiada y escarnecida por la torpeza y por la mala fe de aquel que, a pesar de todo, continuará siendo un extraño por su sangre y por su idiosincracia, a nuestros problemas y a nuestro modo de pensar.

México, D.F. *El Universal* 27/VIII/1937.

¿ES POSIBLE SER CRÍTICO MUSICAL SIN SABER DE MÚSICA?

por José Rolón

Ante las frecuentes paradojas que se descubren en el conjunto de hechos formativos de la vida musical mexicana actual, ninguna es más inexplicable que aquella que se refiere a cierto sector de la crítica. En Francia, en Alemania, en Austria, en Inglaterra y en España, la crítica musical se encuentra en manos de expertos técnicos destinados a orientar y encauzar la opinión en ese aspecto tan importante de las actividades artísticas. Aquí mismo, en otros terrenos, vemos cómo nuestros grandes diarios, dando honor a sus columnas, establecen secciones diversas interesantísimas, encomendadas a competentes especialistas; secciones jurídicas a cargo de conocidos jurisconsultos; secciones financieras bajo la responsabilidad de expertos en la materia y, de seguro, jamás se le ocurriría a un director de periódico confiar una sección médica a un maestro peluquero, ni una de arquitectura a un hábil comerciante. Por desgracia, en el dominio de la música las cosas pasan de muy distinta manera, pues, para desdoro nuestro, ha logrado colarse como crítico musical un "sastre" (así llaman en mi pueblo natal a quien presume de jinete y no lo es). Y digo "sastre", porque sabido es que dicho cronista no es músico ni sabe de música, aunque el cierto barniz de erudición con que salpica sus crónicas parezca acreditarlo como tal.

La cosa no tendría la menor significación ni importancia si se tratara de simples crónicas de tipo social en que el encargado se concretara, como corresponde a su categoría de no especialista, a hablar de generalidades; pero cuando un profano, que no llega, ni con mucho, siquiera al tipo *amateur*, en la amplia acepción del vocablo, dotado únicamente de una fuerte dosis de audacia, y de un léxico enciclopédico cogido de aquí y de allí, quiere sentar doctrina y tratar los problemas estéticos ajenos a sus posibilidades y conocimientos; y, lo que es más grave, no de manera esporádica, sino en forma regular y permanente, la cosa cambia en forma trágica, porque no sólo los intereses del arte sufren lesión, sino que el tal cronista, convertido en dictador se convierte, también, de hecho, y en virtud de la enorme fuerza del periódico, en árbitro hasta del destino de muchos jóvenes artistas, cuyo porvenir está supeditado al capricho de su ignorancia o de su mala fe. Ya he tenido noticia del quebranto que han sufrido en su reputación artística y en sus intereses, varios de entre ellos, muy dignos de toda ayuda y aliento, a causa de críticas injustas y malévolas debidas al cronista de referencia. Esto explica el hecho insólito y sublevador de que jóvenes de verdadero valer en diversos aspectos del arte, provistos de serios y sólidos estudios, temerosos de ser maltratados por el referido cronista, anden, según me informan, en actitud humillante buscando su amistad y su benevolencia. ¿No es una cosa verdaderamente desconcertante que la flor de nuestra juventud musical incline la cerviz ante el "sastre" de marras convertido en enano del tapanco? ¿De quién es la culpa de que algunos advenedizos se entronquen y usurpen funciones tan importantes como las de jueces de nuestros valores artísticos?

Seguramente de nosotros mismos, los músicos mexicanos, que soportamos pacientemente todo sin protestar ni sublevarnos, guiados en veces por la cobardía, o porque así convenga a nuestros particulares intereses.

Pero hay más aún; no solamente el aspecto técnico es básico en quien aspire a ser crítico de arte: hay otro que tiene, por lo menos, la misma importancia: el de la ética profesional, verdadera válvula de escape, ésta, destinada a impedir que la pasión o la venalidad subviertan las cosas y los valores.

Dos diversos acontecimientos musicales recientes me han dado la ocasión de comprobar que el cronista a que vengo refiriéndome, cuya incapacidad técnica es incontrovertible, tampoco posee la otra cualidad enunciada más arriba. Uno de esos acontecimientos fue el estreno de *Capriccio* de Stravinsky, muy bien presentado por la Orquesta Sinfónica de México, y otro la actuación de Ernest Ansermet en la Orquesta Sinfónica Nacional. Con relación al primero, no hace muchos días leía yo una crónica debida al tantas veces referido cronista, en la cual de una plumada y de la manera más enfática declaraba, *urbi et orbi*, la decadencia del gran compositor ruso. ¿Qué razones de carácter técnico aducía para amparar su rotunda, peligrosa e irrespetuosa afirmación? ¿Sería acaso incoherencia en la concepción, debilidad en la realización o degeneración en las ideas; en fin, alguno de esos signos reveladores de la decadencia del espíritu? No; el cronista sólo se apoyaba en consideraciones literarias, en Montesquieu y en los "bárbaros"; y por un hecho inherente a su desconocimiento musical, allí donde sólo hay músculo y fuerza, robustez constructiva y vida rítmica intensa, discurrió con objeto de fundar más o menos su dicho, nada más que "narcisismo, preciosismo y toda clase de refinado artificio". Como de costumbre, para despistar, allí está la alusión histórica o literaria, la exhibición de una erudición prevista y calculada para deslumbrar incautos. Es de comprender la pena que va a tener el pobre Stravinsky si acaso llega a saber que aquí en México hay un apreciable señor que no es músico, ni sabe de música, pero que con toda "prosopeya" ha declarado su ruina espiritual creativa.

Por todo lo expuesto, ¿podrá dudarse ni por un momento, de la pureza ética de quien a sabiendas falsea las cosas, sólo por darse pisto de "conocedor" ante determinado sector social, con la mira de robustecer, en lo posible, una posición y un prestigio tambaleantes y en peligro de desplomarse en cualquier momento por no reposar en nada sólido? ¿No sería injusto, de toda injusticia, atacar su irreprochable honradez, comprobada de nuevo con sus recientes apasionadas y correctísimas [sic] acometidas contra Ansermet, sólo porque a éste, cuando en una reunión dada en su honor, la última vez que estuvo aquí, alguien le pidió su opinión sobre el cronista en cuestión, con toda sencillez el maestro dijo "que no era más que un judío internacional, como hay muchos por el mundo", lo que es una verdad de a folio? Tal respuesta de Ansermet unida a que éste es uno de los que año por año figuran como directores huéspedes de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dan perfectamente la clave de su nada impertinente actitud. Pero dirán algunos que lean esto último y que se imaginen que lo digo

para que el fascismo o el izquierdismo entren en juego en el asunto, ¿qué tiene que ver que Ansermet dirija en Berlín, si también dirigió este año y el pasado en Moscú y en el próximo septiembre dirigirá en París?

Pero no se trata ni de una ni de otra cosa, sino de que Berlín es la sede del antijudaísmo en el mundo y con eso se explica todo. En su furia acometedora contra el maestro suizo, no sólo perdió la memoria y la más elemental ecuanimidad, sino hasta los estribos, pues dejó leer entre renglones otras cosas más.

Como el asunto que ha dado origen a este artículo no sólo es de gran trascendencia musical, sino que afecta en sus intereses a un gran sector de nuestra sociedad, sería bueno saber si nuestros músicos en general están conformes con que una considerable parte de la crítica nuestra continúe bajo los cuidados de una persona cuyos eminentes conocimientos musicales van tan paralelamente unidos con la alta calidad de su ética profesional.

El Universal, 14 /IX/1937.

PRO DOMO SUA (EL CASO JOSÉ ROLÓN)¹
por Salomón Kahan

Con motivo de los acontecimientos de reciente fecha, que los lectores de esta sección conocen y que no es necesario volver a exponer aquí, el señor José Rolón, profesor del Conservatorio Nacional de Música, publicó hace dos semanas un escrito en el que abarcó diversos temas pero cuyo tenor general es y cuyo encabezado debería ser "¡Abajo Salomón Kahan!".

Tomando el encargo de la sección de "Música" de *El Universal Gráfico* en cuenta la estimación que siempre le merecía el compositor de *El festín de los enanos*, quiere también esta ocasión ser cortés con él. No cometerá, pues, la descortesía de pasar por alto los conceptos vertidos por el maestro Rolón en su escrito de marras. Así es que dedica el espacio de sus columnas a hacer algunas consideraciones *pro domo sua* y a analizar el caso José Rolón.

Los cinco puntos de José Rolón.— De la lectura del escrito del maestro, se desprenden los siguientes cinco puntos:

1. Desconocimiento de Salomón Kahan como crítico musical por José Rolón.
2. La "dictadura" de Salomón Kahan.
3. El caso Stravinsky y la "peligrosa" tesis de Salomón Kahan.
4. "Ética profesional".
5. El maestro Ansermet y Salomón Kahan.

1 Se han respetado la ortografía y la sintaxis tanto del artículo como de la transcripción de la carta de Ansermet a Kahan.

Capítulo primero: Desconocimiento de Salomón Kahan por José Rolón

Nadie puede negarle al maestro Rolón el derecho de tener determinada opinión acerca de los conocimientos musicales de Salomón Kahan; tampoco tiene alguien derecho de imponerle al maestro una opinión favorable acerca de la cultura general de Kahan, pues el hecho de ser este último un universitario puede favorecerle o no, según "el cristal con que se mira".

Lo que sí tiene uno derecho de exigirle al señor Rolón es que su opinión esté *determinada*, es decir, que haya lógica y consecuencia en su proceder de acuerdo con la opinión que le sirve de base.

Suponiendo por un solo momento que después de los siete años que Salomón Kahan tiene de escribir en *El Universal Gráfico* sin que el señor Rolón hubiera protestado contra su labor, el maestro de repente vio la luz en el asunto y, en su calidad de persona consciente de su deber como educador del público, y también como celoso guardián de la "ética profesional", proclama *urbi et orbi* su desconocimiento de Kahan como crítico musical, suponiendo por un momento todo eso, le queda, no obstante, a uno el derecho de preguntarle:

—Maestro, ¿qué vamos a hacer en este caso con los hechos *de su propia conducta respecto a Salomón Kahan*? ¿Cómo hemos de explicarnos la visita que le hizo (en su oficina de Educación) en vísperas del concierto que estuvo usted por dar, con sus propias obras, en el salón de conferencias del Palacio de Bellas Artes, la noche del 26 de noviembre del año próximo pasado; visita que tuvo por único objeto invitarle de manera más atenta y cordial para que asistiese a la mencionada audición?

¿Qué haremos en este caso con su *segunda* visita a Salomón Kahan en la mañana del sábado 28 de noviembre, es decir al día siguiente después de que salió en *El Universal Gráfico* la crítica de Kahan titulada "Algunas obras de Rolón"; visita cuyo exclusivo objeto fue el de darle las *más expresivas gracias* por su crónica del día anterior?

Uno tiene derecho a preguntar:

—¿A qué venía, maestro, la visita especial de *cordial invitación* y a que venía, también la segunda visita, la *de dar las gracias*? En vista de estos dos hechos, *la lógica implica que en aquel entonces, maestro, le concedía a Salomón Kahan completa beligerancia como crítico musical*, ya que tenía usted un especial interés y empeño en que el mencionado señor asistiese a su concierto, y, claro está, no en calidad de un simple oyente, sino como crítico cuyas apreciaciones, publicadas en la prensa, le importan lo suficiente para que usted venga a *dar personalmente las gracias por ellas*?

¿O hemos de suponer, maestro Rolón, que vino usted a invitar a Kahan porque en aquel entonces usted aún lo reconocía como crítico musical, en cuya opinión acerca de sus obras estaba usted vivamente interesado, sino que para proceder así lo impulsaba *otro* móvil, mencionado en sus escritos, a saber: que siendo usted uno de los "jóvenes artistas" de "verdadero valer en los diversos aspectos del arte, provistos de sólidos conocimientos", pero

“temerosos de ser maltratados por el referido cronista”, anduvo usted “en actitud humillante, buscando su amistad y su benevolencia”.

Sólo tiene usted, maestro, *dos* alternativas: a fines de noviembre del año pasado reconocía usted a Salomón Kahan completa beligerancia como crítico musical, o —de no ser éste el caso— resulta que por “convenir así a sus particulares intereses”, anduvo usted “en actitud humillante” ante un cronista a quien no reconoce méritos para escribir crítica musical, *viniendo especialmente para agradecerle sus opiniones expresadas en letras de molde acerca de su personalidad como compositor*. Lo cual sería una actitud tan poco seria como totalmente indecorosa.

Capítulo segundo: la “dictadura” de Salomón Kahan

En su deseo, tan ardiente como repentino, de eliminar a Kahan del campo de la crítica musical, llega el maestro Rolón a grotescas exageraciones. Así por ejemplo, afirma haber tenido ya noticias “del quebranto que han sufrido en su reputación artística y en sus intereses” varios de entre “los jóvenes artistas muy dignos de toda ayuda y aliento a causa de críticas injustas y malévolas debidas al cronista de referencia”.

La tesis del maestro Rolón es tan absurda que se cae por sí misma. Pero aun suponiendo que las cosas están como las pinta el maestro, ¿por qué no salió a la palestra antes, para lanzar en cada uno de los casos que, según el, le son conocidos, un tronante ¡Yo acuso!?

¿Por qué no se apresuró ni una sola vez a salvar “la reputación artística” y los “intereses” de las supuestas víctimas del “cronista de referencia”? Si la situación es en verdad tan trágica, ¿por qué guardó el maestro Rolón silencio *hasta ahora*? ¿Sería por “cobardía” o por convenir esto a “sus intereses particulares”?

Pero afortunadamente la situación no es tan trágica. Kahan podría citar una larga lista de jóvenes artistas mexicanos que han sido objeto de elogios y de estímulo en la sección “Música” de *El Universal Gráfico*. Para mencionar, a guisa de ejemplo, sólo unos cuantos nombres, he aquí los de Ana C. de Rolón, María Bonilla, Esperanza Cruz, Daniel Pérez Castañeda, Daniel Ayala.

Demostrado el absurdo de la primera aseveración del maestro, se puede pasar a decir dos palabras acerca de la supuesta “dictadura” del “cronista de referencia”.

Semejante “dictadura” sólo existe en la fantasía del señor Rolón, quien en el presente caso, perdone el maestro la expresión, ve moros con tranchetes. Kahan, como buen demócrata que es, odia la dictadura. No sólo no es, sino tampoco aspira a ser árbitro en el campo de actividades musicales capitalinas. La popularidad de su sección en *El Universal Gráfico* es de cuenta del público lector.

Hablar pues de “dictadura” como lo hace el maestro Rolón es, para decirlo suavemente, hacer pura retórica.

Capítulo tercero: el caso Stravinsky y "la peligrosa" tesis de Salomón Kahan.

El maestro Rolón está indignado por la afirmación hecha por el "cronista de referencia" en su reciente artículo "Grandeza y decadencia de Stravinsky", calificándola de "peligrosa e irrespetuosa".

¿Ignora o sólo finge ignorar el maestro Rolón el hecho de que Kahan, al opinar lo que opina sobre el Stravinsky de los últimos años, no es el único que piensa así, sino que comparte la convicción que también algunos otros escritores sobre asuntos musicales tienen a este respecto? (para no ir lejos vea el maestro *El Nacional* del 15 del presente mes y encontrará que ahí un estimable colega, Verna Carletón de Millán, habla del "trágico caso" de Stravinsky, precisamente a causa de la degeneración de sus ideas).

Además, parece harto sospechoso que precisamente *ahora*, cuando se trata de una ofensiva de cierto sector musical capitalino contra Salomón Kahan, se indigne el maestro Rolón por los conceptos de este último acerca de Stravinsky. ¿Por qué no se oyó su voz de protesta cuando, *hace cinco años* el 15 de noviembre de 1932, se publicó en estas columnas un ensayo del mismo "cronista de referencia" titulado "El retroceso de Igor Stravinsky"; ensayo que en forma más pulida entró en 1936 a formar parte del capítulo "Compositores rusos y soviéticos" del libro del mismo Kahan *La emoción de la música*? El reciente artículo "Grandeza y decadencia de Stravinsky" no es más que *una variación sobre el tema fundamental de aquel ensayo*.

¿Por qué dejó pasar el maestro Rolón estas brillantes oportunidades para hacer trizas el concepto de Kahan sobre Stravinsky? ¿Por qué no dejó oír su voz de protesta hace cinco años, y más tarde, hace un año, cuando toda la prensa capitalina se deshacía en elogios para *La emoción musical*? ¿Cómo explica el maestro —quien alardea ahora de censor de pureza de conceptos en la crítica— el hecho de haber guardado tanto tiempo silencio ante conceptos que él dice considerar "peligrosos e irrespetuosos"? ¿Será que en 1932, y más tarde, en 1936, estaba de acuerdo con Kahan y en que Stravinsky está en decadencia y sólo ahora, *con fines estratégicos de la campaña contra el mismo Kahan*, repentinamente cambió de opinión en el sentido de que Stravinsky *no* está en decadencia? Por lo demás es interesante notar que no obstante contener *La emoción de la música* el concepto tan "peligroso e irrespetuoso" de que Stravinsky está en decadencia ("el retroceso de Igor Stravinsky"), el *New York Times* (de 10 de enero del presente año) en el final de una amplia y altamente elogiosa reseña crítica llegue a la conclusión de que el libro de Kahan "*es obra de un hombre de penetrante mentalidad y de agudo juicio*" y que "debe ser traducido al inglés".

Capítulo cuarto: "ética profesional"

El maestro Rolón se presenta en su escrito como paladín de la "ética profesional" pero en vista de que "*un buen juez por su propia casa empieza*", se le podría marcar en este punto un alto, pues siendo el maestro profesor del Conservatorio, en cierto grado un subordinado del director, y siendo también,

por otra parte, pública y notoria la actitud de guerra que este último —con motivo de su desafortunada actividad reciente como organizador de temporadas sinfónicas— ha tomado contra el crítico de *El Universal Gráfico*, todo el mundo tiene derecho a atribuir el espíritu tan combativo que repentinamente se apoderó del siempre apacible y aun flemático maestro Rolón a una de las siguientes dos posibles causas: Al eventual deseo de “hacer méritos” frente a su superior, o también a la posible circunstancia de haberse visto el maestro obligado a obsequiar los —nada imposibles— deseos de ese mismo señor director, expresados probablemente en forma de una amistosa sugerencia (para no confundir con una orden oficial).

Ya que se trata de este punto, en el caso de su escrito de marras, sería una brillante revelación de ética profesional de parte del maestro Rolón, la *previa renuncia* al empleo que tiene en el Conservatorio, para así, desligado de todo eventual compromiso, y libre de toda eventual presión de parte del factor que he mencionado, lanzarse a la guerra santa contra “el cronista de referencia”.

Otra brillante prueba de ética profesional daría el maestro Rolón si, recordando lo de “no se puede ser juez y parte”, se abstuviese por completo de hablar de Ansermet, por el simple hecho de que su señora esposa actuó como solista en uno de los conciertos de reciente memoria, bajo la batuta del director-huésped suizo.

Capítulo quinto y último: el caso de Ansermet y Salomón Kahan

En su escrito de marras, hace el maestro Rolón una afirmación en el sentido de que, preguntado Ansermet, durante su segunda visita aquí, en 1935, acerca de su opinión sobre Kahan, se expresó del crítico de *El Universal Gráfico* en forma despectiva.

Pues bien, los documentos —la carta incluida aquí y una fotografía que publicaremos el próximo martes— implican una de las dos cosas: o el maestro falta a la verdad, siendo que en realidad Ansermet sigue concediéndole a Kahan méritos como crítico; o —de no ser esto así—, resulta que Ansermet, además de ser un maestro en el arte de la batuta, es también *hábil en el arte de la hipocresía*, cayendo en la categoría de aquellos “jóvenes artistas” que respecto a Salomón Kahan “andan en actitud humillante, buscando su amistad y benevolencia”.

Durante su primera visita en México, un día menos pensado, el 15 de septiembre de 1934, a las cinco de la tarde, el maestro Ansermet, *inopinadamente*, se presentó en la casa de Salomón Kahan *invitándole a que lo acompañase* a retratarse, obsequiando este último los deseos del visitante, y la cosa se llevó a cabo en un estudio particular de la Avenida Madero.

La carta que sigue más abajo, cuya autenticidad fue verificada por la dirección de *El Universal Gráfico*, la envió el maestro Ansermet desde Ginebra, por correo aéreo, el 20 de octubre de 1935 (a raíz de su segunda visita, es decir, *ya después* de haberse él expresado, según lo afirma el señor Rolón, despectivamente acerca de Kahan).

(La conferencia de que en ella se habla es sobre "El valor social de la crítica musical" que forma parte del libro *La emoción de la música*, y el artículo a que se refiere es "Despedida a Ernest Ansermet", que fue publicado en forma de carta abierta, en estas columnas, como resumen crítico de la actuación del director suizo durante la segunda visita al país.)

La carta de Ansermet, escrita *de su puño y letra, es de una elocuencia tan grande que hace innecesario todo comentario*. Hela aquí (dejando sin cambio alguno el estilo y la ortografía, y subrayando nosotros).

Ginebra, 20 de octubre

Muy estimado don Salomón:

Le agradezco mucho por el envío de su artículo y de su conferencia. La carta abierta *me ha conmovido mucho*, tanto más que despertaba el recuerdo que es para mí tan imborrable como lo es, según dice, para ustedes. Es cierto que jamás he tenido una despedida tan conmovedora como la que me hicieron esta vez la orquesta y el público de México. Y aparte de eso, toda esta última temporada ha forjado en mí un ligado de profundo cariño con el ambiente de México. Usted sabe muy bien –porque sé que así lo entiende en su propio dominio– que es de su consciencia que el artista espera la aprobación o la disatisfacción, pero cuando ve al público y a sus "porte-paroles" los críticos compartir con él, este sentimiento es doblemente eficaz. Así lo puedo decir, *sin balagñería, que ha sido para mí una profunda satisfacción* la de ver mi labor reconocida y la de *sentirme bien entendido por usted* y sus compañeros. He leído con mucho gusto su conferencia y no puedo sino por lo general aprobar su tesis. Siempre he sido convencido de la necesidad de la crítica, y –a pesar de todo lo que puede suceder– de la libertad crítica. Siempre que el crítico sepa que precisamente esta libertad que tiene, crea su responsabilidad– y pues no tiene otra sanción. Precisamente en México, en este momento de desarrollo, la crítica –actuando con objetividad– puede tener una acción decisiva.

Espero con ansiedad las noticias de ahí para saber cómo son las perspectivas, y si me permiten esperar –según toda razón– otro paso adelante.

Ya he dirigido un concierto en Bruselas y otros aquí, y tengo adelante un enorme trabajo. Pero la vida musical es difícil. Estamos luchando para mantener, ahí están luchando para construir, es más animado; aquí hay cansancio, allí hay afán. Le repito mis agradecimientos más sinceros, le mando mis saludos más cordiales a usted y a su señora, y un beso al chico directorcito.

E. Ansermet.

De la sección "Música" de
El Universal Gráfico, 27/VIII/1937.

ACLARACIONES

por José Rolón

Como réplica a mi artículo: “¿Es posible ser crítico musical sin saber música?”, el señor Salomón Kahan publicó en la sección “Música” del *Gráfico* un escrito intitulado “*Pro domo sua*”, en el cual dicho señor, sin abordar de frente la cuestión única, se concreta a interrogarme sobre asuntos de carácter personal, desconectados en lo absoluto del punto a discusión: ¿Es posible ser crítico musical sin saber música?

Como necesaria aclaración al público diré que sólo acepto contestar los puntos a que se refiere dicho señor por evitar falsas interpretaciones, pues el tenor de aquéllos, como antes digo, en nada concuerda con lo que interesa al elemento musical de México, que es la pregunta antes expresada.

I. Es exacto que invité al señor Kahan a mi concierto; no especialmente, como él asegura, sino en la misma forma en que lo hice, cuando menos, con cien personas más a quienes por diversas causas podían interesar mis obras. Es exacto que, posteriormente, le di las gracias por la opinión personal que tuvo de mi trabajo, misma cosa efectuada, también, con todo aquel que se sirvió expresármela en cualquier forma. Pero sería cándido pensar que de aquellos actos simples y amigables debiera deducirse nada menos que mi tácito acuerdo de calidad de crítico musical a quien, es voz general en México, no conoce un ápice de la materia.

Sin embargo, como por aquel tiempo había aún en el trato del referido señor cierta medida y circunspección las cosas, por lo que a mí respecta, quizá hubiesen permanecido en *statu quo*, si la actitud asumida por dicho señor no se hubiera vuelto en los últimos tiempos, de más en más inflada e insoportable, al grado de colmar la paciencia no a “cierto sector musical capitalino”, como él dice, sino a todo el gremio musical de México, sin distinción de categorías, como lo demuestran los innumerables testimonios de adhesión y de respaldo que obran en mi poder, de asociaciones y de profesores particulares, con relación al artículo que dio origen a la réplica que hoy contesto. Tal postura determinó “que viera yo la luz de repente” y que saltara en defensa de nuestro decoro profesional. Además, creo pertinente aclarar que mi actitud de ataque al referido señor no se debe —como algún ingenuo cronista lo ha creído— a susceptibilidad personal creada por “críticas adversas”, de parte del mencionado señor al que esto escribe, ni por animosidad de ninguna clase, pues hasta ahora sólo he tenido de él crónicas elogiosas en demasía. Todo esto pone de relieve la honestidad con que he procedido al atacar resueltamente a un advenedizo a quien, sin haberme molestado jamás, he sido, sin embargo, el primero en desenmascarar.

II. La “dictadura” del referido cronista, que su “democracia” condena con tanta energía, pero que su vanidad y su mala fe prohíjan con grande empeño, consiste —ya él lo sabe bien— en estar emitiendo, regularmente y en letras de molde, “juicios” no razonados y torpes, los que, por la fuerza natural del periódico donde aparecen, y no por la particular del señor Kahan, que nada

representa, todo mundo, no músico, está dispuesto a creer a pie juntillas, con grave menoscabo de la reputación artística y de los intereses de los afectados.

III. No sabía yo que desde 1932 el señor Kahan hubiese condenado ya a Stravinsky pues ni leo regularmente sus crónicas, ni conozco tampoco su libro *La emoción de la música* a que se refiere. No me di cuenta de su “veredicto” sino hasta hace algunos días que alguien me mostró el periódico en que el señor Kahan hablaba de la “decadencia” del pobre músico ruso. Es obvio que a tal “veredicto” de un simple aficionado, no agrega, en mi concepto, consistencia alguna ni los elogios en que, según su propio y modesto decir, se deshizo “toda la prensa” al tratar de su obra, ni, tampoco, el juicio favorable de *The New York Times* pues me he vuelto muy escéptico, y temo que también en el periódico neoyorkino se haya colado otro “sastre”. Y si he calificado de peligrosa e irrespetuosa “su afirmación”, es, precisamente, por eso mismo: porque afirma una cosa que no está al alcance de su comprensión de iletrado en música; porque no le regateo el derecho de decir: “ya no me gusta Stravinsky” pero no lo tiene de afirmar que está en decadencia “a causa de la degeneración de sus ideas”, cosa que sólo un músico fuerte estaría, en caso dado, en condiciones de precisar.

IV. En este punto el cronista de marras ha estado un poco perspicaz y malicioso; quizá en sus andanzas por el mundo en más de una ocasión hubo de “hacer méritos” y de “recibir amistosas sugerencias”, y piense que ahora estoy yo en esas mismas condiciones. Por mi fortuna hasta el presente, solo “he hecho méritos” con mi trabajo y con mi solvencia profesional, y en todo tiempo he tenido como norma invariable declinar las “sugerencias” por “amistosas” que sean, que no vayan de acuerdo con mi convicción y con mi dignidad vengan de las fuentes que vinieren. Por otra parte, yo creo que el señor Kahan, por un estrabismo mental muy explicable en su actual situación, vio las cosas torcidamente cuando quiso atribuirme a mí una disyuntiva que le corresponde por derecho: Callarse o renunciar su empleo, pues tal renuncia sí se impone por elemental ética, ya que la Secretaría de Educación le ha dado el pan desde hace mucho tiempo y sistemática y gratuitamente ha venido atacando a uno de sus propios departamentos.

V. Este capítulo es de la exclusiva incumbencia del señor Ansermet, por lo que sólo lo tocaré de manera incidental.

Desde luego hay que felicitar muy calurosamente al señor Kahan porque una personalidad de tal relieve haya dado su anuencia para “posar” con él y es de aconsejarle guarde dicha fotografía con cuidado, pues le honra.

En cuanto a la carta posiblemente el señor Kahan no paró mientes en un párrafo muy interesante: Que la crítica, actuando con objetividad, puede tener una acción decisiva, misma cosa que, justamente, desean los músicos mexicanos, esto es, que la crítica sea objetiva. ¿Sabrá el referido señor lo que esto quiere decir...?

En resumen: el artículo motivo de estas rectificaciones es puramente sofisticado, y, en la imposibilidad de poder refutar, menos destruir, mis argumentos, como al principio expresé, el señor Kahan sólo se mete en

vericuetos de carácter personal que a nadie interesan. ¡Cuánto más convincente e interesante sería que, en lugar de atenerse sólo a su posición de universitario –aquí hay universitarios mucho más inteligentes y cultos que él y, creo yo, jamás se les ocurriría declararse críticos musicales sin el previo conocimiento específico de la materia– y, abandonando esa postura sofisticada ambigua y huidiza, se sirviera contestar de manera clara y categórica el siguiente cuestionario que, a nombre del Sindicato de Músicos del Distrito Federal (en el que están englobados los elementos de la Orquesta Sinfónica de México, de la Orquesta Sinfónica Nacional, y otras muchas agrupaciones), del Ateneo Musical Mexicano y de infinidad de profesores particulares, me permito formular:

Primero. ¿Sabe música? ¿Es músico?

Segundo. ¿Cuál es su caudal técnico musical y dónde lo adquirió?

Tercero. ¿Cuáles son sus antecedentes artísticos?

Por mi parte doy por terminado este incidente, y ya sabrá el señor Kahan si la interpretación que, por mi conducta, le hacen los músicos de México, es o no, de tomarse en consideración.

El Universal, 18/IX/1937.

¡EN MÉXICO SÍ ES MUY POSIBLE SER CRÍTICO
MUSICAL SIN SABER MÚSICA!
por Antonio Gomezanda

Parece que el distinguido músico José Rolón sigue encantado viviendo en París. Si en realidad y espiritualmente el culto maestro tapatío estuviera en este país “del delirio del chirrido”, no se le hubiera ocurrido hacer esta inútil e inoportuna pregunta: ¿Es posible ser crítico musical sin saber música?

Yo creo que el maestro Rolón está ciego o no lee los periódicos, ni va a los conciertos, ni se “banquetea de gorra”, pues sólo él no se habrá dado cuenta de que existe en México desde hace ya varios y largos años y con todo el apoyo material y moral por parte de las empresas periodísticas, por la parte oficial y también por la de no pocas academias y empresas particulares, un grupo de sufridos, desinteresados y abnegados literatos y científicos que se exhiben en los conciertos, en sociedades, en banquetes de propaganda y que pacientemente con sus eruditos y sabios escritos han formado lo que se podría llamar el criterio musical mexicano, con el altísimo mérito –el de estos geniales escritores– de nunca haber desafinado por ignorar “cómo se sopla un fa y cómo se rasca un do”.

¿No sabe el maestro Rolón que esta poderosa crítica musical, además de existir, es invulnerable? Hoy mismo en *El Universal* otro músico atrevido, el magnífico organista Jesús Estrada, comete la irreverencia de exhibir como ignorante el más inatacable de nuestros consejeros. ¿Qué gana con eso? El maestro Estrada como Mejía, como Rocabrana, como Rolón, como Ponce, como Carrillo, como Moctezuma, como Barajas, como Velázquez, como Ordoñez, como Vázquez (tengo que citar a toda esta plaga de “impreparados en el arte

de la literatura” que pretenden ser críticos de críticos, sólo porque incurren en el delito de saber música), será tomado, por un pretencioso, se reirán de él, y el patriarcal orientador musical, desde las columnas del periódico donde escribe, se irá repartiendo olímpicamente los dones de su erudición y de su sabiduría.

¿Ignora el maestro Rolón que de México salió un compositor para los Estados Unidos con el objeto de montar allá una ópera que compuso sin saber música, chiflándola?

Y si la música no sirve para componer música, ¿para qué la necesitan los críticos musicales?

Ya pasó a la historia aquello de quemarse las pestañas en preparaciones y exámenes técnicos y los “expertos musicales” van por el camino del ridículo codeándose con los hombres íntegros que piensan todavía que para hacer algo y alguien hay que llenar toda una vida con trabajo constante y honrado.

Por otra parte, es doloroso observar que mientras se ataca a un maestro o estudiante mexicano, nuestros músicos –salvo pocas y muy honrosas excepciones– permanecen en el penoso silencio y quizá sonrían gozando del mal rato que pase el contrincante. En cambio, le “jalan”, con o sin razón, a Iturbi, a Ansermet, Friedmann, a Bach o a Stravinsky, y hasta nos unimos para defenderlos.

Esta unión, ahora más que nunca, la necesitamos para cambiar el cáncer que mencionó Revueltas por boca de Mariscal. No dejemos que cualquier expatriado aventurero, cualquier malvado, barbilampiño, cualquier destripado del Conservatorio, con sobra de osadía y falta completa de vergüenza, siga gozando de la impunidad en México. ¡Ya es tiempo de que los verdaderos músicos sacudan su indiferencia saliendo a defender sus legítimos derechos!

México, 18 de agosto de 1937.

Cultura Musical, Vol. 10, 1937.

EL HIJO DE DAVID Y SU DEFENSOR

por José Rolón

El articulista de la sección “Por el ojo de la llave” de *El Universal*, muy a pesar de su afirmación de que ciertas ideas sobre la crítica musical “jamás le han quitado el sueño”, y que “le importa menos que un quinto de tono”, nos da, sin embargo, muestra, en tres distintas y recientes ocasiones, que todo esto le interesa más de lo que fuera necesario, porque sin llevar propiamente “vela en el entierro”, se inmiscuye como defensor de oficio en una causa, por absurda y sin base, perdida de antemano, y, a falta de argumentos, arremete como una aplanadora, contra todos los músicos mexicanos, a quienes no solamente declara tácitamente ignorantes, sino que hasta les regatea el derecho de defender sus intereses.

Y ¿cuál es, en suma la razón del evidente disgusto del impecable literato contra el que esto escribe? Una cosa bien simple y sencilla, que no se sale una

línea del ámbito de su perfecto derecho: probar, como todo el mundo lo sabe ya en México, que don Salomón no es crítico musical –a pesar del bombo y de los platillos de que ha hecho uso últimamente, en su desesperado esfuerzo por desvirtuar la verdad– por carecer de lo principal, o sea de los conocimientos específicos necesarios. En su disgusto el literato impecable ha perdido la noción de la *sindéresis* más elemental, pues, además de no querer conceder a los músicos mexicanos (de nacimiento), ni el derecho de defensa, como antes expresábamos, todavía les atribuye ser los causantes de “esa estridente e inarmónica *batahola*”, como él llama a tal defensa, cuando los verdaderos culpables de ello son, en primer término, el *advenedizo* de marras, con sus caprichos, intemperancias y fatuidad y, enseguida, el gratuito defensor con su pulcra e irreprochable literatura.

Yo quisiera saber: ¿qué diría el ilustre y castizo literato, si, por uno de tantos azares, el día de mañana se plantara enfrente una persona que, sin saber no sólo un ápice de literatura, pero ni las más elementales nociones de gramática, como por ejemplo, el que esto escribe, arremetiera en letras de molde, semana por semana, contra su prosa fluida e impecable, y, haciendo “crítica” de su sintaxis, de su construcción y hasta de su ortografía, dijera por final de cuentas, que su prosa correcta e impecable no era tal, puesto que degeneraba, casi siempre, en humorismo *ramplón* de género chico...?

Ya me imagino que no sólo armaría la “estridente e inarmónica *batahola*” que tanto le ha molestado, sino que ese día ardiría Troya... por el “ojo de la llave”, y el impecable y puro prosista tendría todo el derecho de clamar lleno de justa cólera: ¿Cómo se atreve ése a constituirse en crítico literario, si apenas conoce las letras?, y yo le concedería toda la razón.

Empero, una cosa se ha desprendido de toda esta bulla, con claridad meridiana: que la más malabarística, brillante, correcta, castiza, impecable y sofisticada de las literaturas es impotente para desvirtuar la fuerza incontrastable de la verdad escueta y rígida pues ésta saldrá siempre a flote, así sea expresada en la más burda e incorrecta de las prosas.

Por último, el articulista, en su enojo, a falta de un epíteto más deprimente, me adjudica el de *jingoísta*, porque ataco, con toda justicia, la labor apasionada y perniciosa de un extranjero que, vuelvo a repetirlo con la venia del Sr. articulista, por su condición racial nunca podrá tener un real arraigo en ninguna parte y que, por lo mismo, nada le importan ni nuestras cosas ni nuestros problemas caseros, como su conducta reciente lo ha demostrado. Ahora, probablemente no será ya *jingoísmo* el mío, sino la más aguda *xenofobia*, porque lo mismo voy contra el inculpado que contra el defensor, quien, me dicen, es también extranjero nacionalizado. Pero que no [se] engañe, pues pocos son tan amigos y partidarios de los extranjeros probos, benéficos y progresistas, y nadie más entusiasta en acogerlos, nacionalizados o no, entre los componentes de nuestra familia mexicana, que quien esto escribe. Mas es necesario hacer sus distinguos, pues hay calidades de calidades y extranjeros de extranjeros.

ANÉCDOTAS DE UN CRONISTA

Hace cinco años el cronista de don Salomón Kahan defendía la libertad de pensamiento invocando el Artículo 6º de la Constitución.

Ahora que sus conocimientos musicales lo han hecho un pontífice de la crítica, la libertad de pensamiento de acuerdo con el precepto constitucional vigente, el dictador musical llama a los músicos mexicanos falseadores, tortuosos chovinistas, calumniadores. El polifónico señor Kahan ha quedado muy descontento del palo que le dio Rolón, pues se dice que con esa manera de tratarlo, el divertido cronista se pone cada día más a tono y en armonía consonante con los maestros de su patria adoptiva.

Texto anónimo, *Cultura Musical*,
vol. 12, 1937 p. 24.

CARTA DE ALFREDO CARRASCO

Alfredo Carrasco
Mérida 71. K.
México, D.F.

15 de agosto de 1937

Sr. Profesor José Rolón
Presente

Muy estimado amigo y colega:

Ya era tiempo de que alguien levantara potente y airada su voz contra el inverecundo "sastre" pseudo-crítico musical, o sea "el judío internacional como hay muchos en el mundo" que dijera el maestro Ernest Ansermet.

Por eso, por tu valor civil, por tu viril actitud y por tu grandeza de miras en defensa de la justicia y de los fueros del arte y los artistas músicos, que tan dolosa e injustificadamente han sido sojuzgados por este advenedizo, y que, como lo dices en tu catilinaria, ha habido muchos de nuestros jóvenes músicos, verdaderos valores artísticos, que tengan que rendir su talento y valor en busca de la benevolencia de este descalificador del arte; por esto, repito, van para ti mis congratulaciones más sinceras y mis votos ardientes de viejo músico, para que todos, tanto heridos como ensalzados, hagan plena justicia a tus valientes y valiosos conceptos, para ver de destruir la deleznable y poco airosa actitud de quien se ha auto-declarado en nuestro medio artístico el árbitro y modelador de nuestros músicos.

Ya sabemos todos que según la falta absoluta de ética en el pseudo crítico de marras, vas a sufrir sus desahogos de despecho como única respuesta; pues también sabemos que cuando le faltan razones, su único argumento es la

invectiva como arma de defensa; pero esto no debe atribularte y si este *enfant terrible* te provoca a una polémica, sosténsela con valor y bríos, que no serán pocos sino todos, los que estaremos a tu lado en defensa de nuestros ideales del engrandecimiento musical nuestro eternamente lastimado por ese indeseable que vive a la sombra y protección de nuestro gobierno, pregonando su ciudadanía de mexicano y sólo se preocupa de nulificar a nuestros valores musicales sólo por ser mexicanos.

Acepta, pues, ésta mi sincera felicitación y mi voz de aliento, que van acompañadas con mis vehementes deseos de tu rotundo triunfo, ya que tu autorizada opinión de maestro y de mexicano han lanzado la clarinada de alerta a nuestros dejados compañeros.

Te abraza efusivamente tu amigo y compañero,

Alfredo Carrasco

CARTA DE LUIS G. SALOMA

México, D.F. a 22 de agosto de 1937

Sr. Prof. D.
José Rolón,
Ciudad.

Respetable Maestro:

Como amante de la buena música todas las cuestiones que se relacionan con ella me interesan, por eso leí con detenimiento su artículo "¿Es posible ser crítico musical sin saber música?", publicado el día 14 de agosto actual en *El Universal*. Lo felicito a Ud. porque tiene el doble mérito de estar escrito con virilidad y plantear, con conocimiento de causa, uno de los problemas fundamentales para el estímulo y crecimiento del arte musical en México, el de la crítica musical, que en estos últimos años por falta de valores efectivos, se ha convertido en una pseudo-crítica con perjuicio del ambiente artístico en México ya que ha venido a desorientar a un buen sector del público y a desalentar a muchos de nuestros noveles artistas; esta pseudo-crítica la han soportado pacientemente la mayoría de nuestros músicos por esa idiosincracia que tenemos llena de apatía y de temor, dejamos hacer, dejamos pasar, por eso la actitud de Ud., de protesta, es gallarda, con ella ha tratado de despertar del marasmo en que se encuentran sumidos los interesados. Dice Ud. y es verdad, que muchos jóvenes músicos mexicanos han supeditado su destino artístico, con mengua y quebranto de sus intereses y reputación artística, al capricho de un pseudo-crítico, que Ud. denomina "sastre", nombre que me parece muy acertado, pero no tanto por la analogía que le encuentra con cierta costumbre de Jalisco, sino porque los artículos que escribe, me dan la

impresión de estar hilvanados entre "puntadas" y "tijeretazos", pero si en el caso general de desaliento existe entre los artistas incipientes, quiero citar a Ud. algunas de las pocas excepciones que conozco, Aurelio Fuentes y Samuel B. Zárate, amigos míos y del personal conocimiento de Ud. que no se dejaron acobardar por las "críticas" del "sastre" sino que por lo contrario, haciendo caso omiso de ellas y dándoles un valor de completa nulidad, ampliaron sus trabajos de concertistas en un campo de mayor prestigio, Europa, en donde actualmente triunfan. Fuentes, como es bien sabido, obtuvo las primeras calificaciones al terminar su carrera de violinista en el Conservatorio Nacional de Música de México y ganó por aclamación el Primer Premio del Concurso Bach efectuando en esta capital en 1926; en París ha ganado otros primeros premios, este artista desde hace varios años viene dando conciertos en diversas ciudades europeas, como Madrid, París, Berlín, Londres, Atenas, Bruselas, Lieja, etc.; Zárate que también obtuvo, en México, Primer Premio en el Concurso de 1928 convocado por la Orquesta Sinfónica de México, el Primer Premio del concurso llevado a cabo por el segundo Congreso Nacional de Música de México de 1931, ganó para gloria de nuestra patria el Primer Gran Premio de Excelencia de Violín de la Asociación Leopold Bellan de 1935, triunfo alcanzado en brillante justa, en la que compitió con muchos de los mejores violinistas de Europa con la circunstancia que dicho galardón fue conquistado por Ginette Neveu por última vez en 1931, quedando vacante este premio en los siguientes años hasta el triunfo de Zárate quien ha alcanzado otros premios que sería prolijo detallar. De esos dos violinistas se han ocupado elogiosamente los críticos europeos, y últimamente *Revista de Revistas* de México (1º de julio de 1934 y 15 de agosto de 1937) ha publicado sendos artículos firmados en París por los escritores mexicanos D. Luis Lara Pardo y D. José de Jesús Núñez y Domínguez, quienes sin pujos de críticos describen los triunfos de Fuentes y de Zárate; y pensar que en México el crítico de marras sin justicia alguna les escatimó hasta el aliento a que tienen derecho en su patria.

Existen otros casos de artistas y maestros nuestros a quienes no les ha importado en lo más mínimo la "crítica" del "sastre", ellos siguen dando sus conciertos con aplauso del público que llena sus salas de conciertos y siguen teniendo numerosos alumnos que los veneran, ojalá y estos casos sirvieran de ejemplo para los timoratos o los que sintiendo admiración por lo que lleva un nombre exótico, se han dejado impresionar, dándole más importancia de lo que en realidad tiene el "crítico" de quien han hecho un fetiche y lo han inducido a que se sienta y crea ser el factotum del arte musical de México, que puede a su capricho hacer y deshacer reputaciones artísticas por medio de sus escritos en los que se nota mucha fatuidad y un dogmatismo de oropel, y que por su osadía hasta se permite el lujo de trazarles la línea de conducta que deben seguir en sus trabajos.

Para terminar, maestro, quiero aventurar mi opinión sobre la pregunta: ¿Es posible ser crítico musical sin saber música? Creo que para ello no se necesita ser perito o técnico musical, basta tener un poco de sentido común,

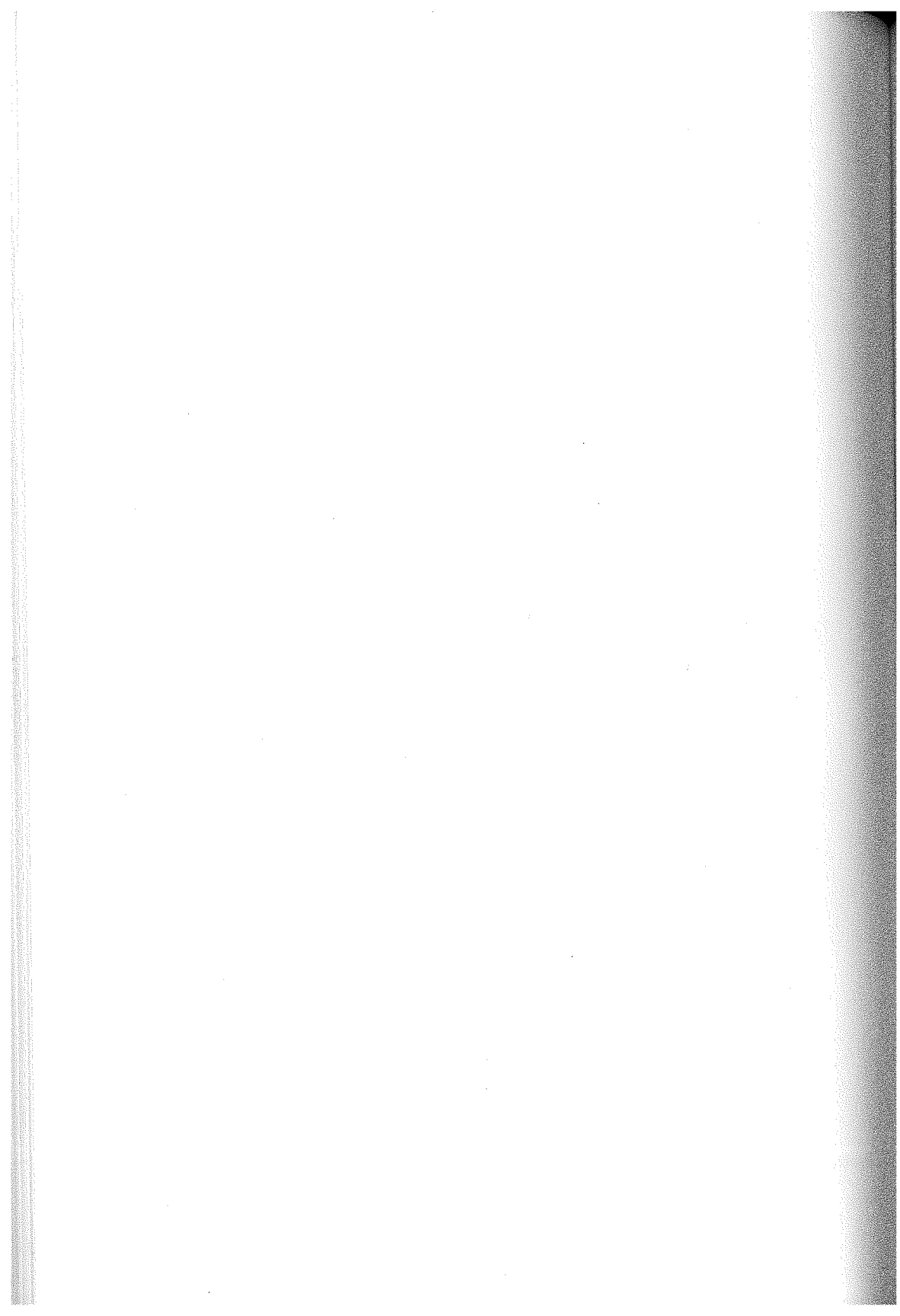
para afirmar que no es posible ser crítico ignorando la materia. En el presente caso el crítico musical, sin que forzosamente deba ser ejecutante, sí debe tener conocimientos pedagógicos musicales, cultura musical superior y ciertos conocimientos literarios, para poder escribir con propiedad; eso por lo que respecta a su capacidad intelectual. Por lo que se refiere a su solvencia moral se requieren otras condiciones.

Maestro, una vez más lo felicito, y me repito como

S. Afmo. Atto. S.S.
Luis G. Saloma Jr.

LA MÚSICA

ENSAYO DOCUMENTAL SOBRE
LA MÚSICA EN MÉXICO (1900-1940)



NOTA PRELIMINAR

En 1942 —como se aprecia en la carta incluida en esta sección— José Rolón recibe el encargo de escribir un texto sobre la música en México. Desafortunadamente, dicho trabajo no se publica y el texto de Rolón —en tres versiones ligeramente diferentes entre sí— queda abandonado y disperso entre sus papeles junto con algunas anotaciones y textos por separado, destinados también a este ensayo.

Evidentemente, y quizás por razones de salud, Rolón no finalizó el trabajo de edición, aunque el texto completo es recuperable. De tal suerte, la labor editorial para el presente trabajo se limitó a reconstruir el texto en su totalidad, a insertar partes como “El cine y los compositores mexicanos” en el lugar apropiado, a ordenar los comentarios sobre cada autor y a escoger la mejor opción de sintaxis cuando los textos de Rolón ofrecen una o más posibilidades. Sin embargo, la redacción y el estilo han sido respetados al máximo —a pesar de su tono y estilo obsoletos— por considerar que reflejan el carácter serio y el rigor de pensamiento de su autor. Es importante aclarar que en los casos de Manuel M. Ponce y Candelario Huízar, Rolón escribió dos textos separados, de tal forma que estos compositores aparecían primero en la sección de músicos nacionalistas y después en la parte dedicada a los músicos tradicionalistas. Al editar el trabajo se ha omitido esta repetición dejando a los compositores ya mencionados —junto con Chávez y Revueltas— en el capítulo de los músicos nacionalistas. Por supuesto, dicho capítulo hace una omisión a la vez lamentable y comprensible, la del autor mismo.

Finalmente, se han agregado algunas notas que parecieron necesarias. Sin embargo, varios errores de Rolón en cuanto a fechas o eventos no han sido corregidos, pues muchas veces los errores iluminan mejor que los aciertos sucesos o conceptos oscuros. Por lo demás, y como se dijo en la introducción, el valor testimonial de este trabajo lo hace un documento vital para la historia de la música mexicana.

CARTA DE SAMUEL RAMOS

Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual
 Secretaría de Educación Pública
 México, D.F. a 23 de febrero de 1942

Sr. José Rolón,
 Presente.

Muy señor mío:

La Secretaría de Educación Pública ha proyectado la edición de una *Historia de la cultura contemporánea de México*, desde el año de 1910 hasta nuestros días, en la que el lector pueda encontrar un resumen de los acontecimientos más importantes que han ocurrido en todos los órdenes de la vida mexicana durante ese periodo. La obra estará dividida en capítulos que se destinarán cada uno a tratar las diferentes ramas de la cultura como la política, vida social, economía, etc., tal como aparece en el cuadro adjunto. Se desea que cada uno de estos temas sean escritos por especialistas competentes a fin de que su desarrollo y exposición queden sujetos a un método que tenga plena autoridad científica. La obra debe estar fundada en una documentación auténtica y de primera mano y se desea que las interpretaciones y juicios de valor de los autores, se coloquen por encima de toda pasión o interés partidista, para que la significación histórica de los hechos sea presentada por la mayor objetividad posible.

Con objeto de lograr un equilibrio justo entre las partes de la obra se ha pensado limitar la extensión de los capítulos a cincuenta cuartillas, tamaño carta a renglón separado, como mínimo y cien como máximo. Para no demorar demasiado la impresión de la obra, se desearía tener reunido todo el material a más tardar para fines de septiembre del presente año. La remuneración que la Secretaría ha fijado como honorarios, por cada capítulo es de \$500.00 (Quinientos pesos), cantidad que aun cuando no representa quizá una justa compensación del trabajo, esperamos sea aceptada en vista de los fines puramente culturales que persigue la publicación de la obra.

Autorizado por el Sr. Secretario de Educación Pública me es grato dirigirme a usted por su reconocida competencia en la especialidad que cultiva, para solicitar su valiosa colaboración en esta obra, que tendrá sin duda una gran significación como medio para exaltar [sic] la conciencia nacional y los sentimientos patrióticos y enriquecer el acervo de nuestra cultura. Desearíamos concretamente que usted escribiera el capítulo sobre el tema La música, si es que no tiene inconveniente para ello. Le rogaríamos muy atentamente nos comunicara por escrito si acepta o no nuestra invitación, en las condiciones que se han indicado.

Aprovecho esta oportunidad para ponerme a sus órdenes como atento amigo y seguro servidor.

Samuel Ramos

LA MÚSICA

INTRODUCCIÓN

No es tarea nada fácil, sino por el contrario, bastante ardua y escabrosa, la de relatar en forma más o menos precisa, sintética y, sobre todo, imparcial, lo que ha acontecido, según la trayectoria que ha proyectado el movimiento musical en nuestro país, desde los albores del siglo hasta el momento mismo que vivimos. El mundo ha caminado en ese tiempo con paso tan rápido; tantos y tan graves sucesos han conmovido a la humanidad en una cuantas décadas, cambiando radicalmente sus costumbres, su sensibilidad y hasta el concepto mismo de la vida... Por otra parte, han pasado por el escenario de nuestros acontecimientos artísticos tantas figuras y hechos musicales de gran relieve y significación, que para poder valorar circunstanciada y conscientemente todo lo que la etapa propuesta a delinear ha aportado al arte musical nuestro, necesitaríamos recurrir aun a la ayuda de un vasto conocimiento enciclopédico para poder compaginar, primero, y extraer, después, la médula de nuestros hechos estéticos. Además, la necesidad de abordar el asunto técnicamente en lo referente a nuestra producción, con la hondura debida, podría, quizás, forzarnos a recurrir a la clasificación por géneros o estadios, lo que, como bien dice Lalou, "expone siempre a quien ello se aventura, a ser tildado de rígido o de dogmático".

En tal virtud nos referiremos solamente, y de manera objetiva y realista, a todos aquellos hechos, instituciones o personas, cuya aportación musical parezca interesante y digna de ser considerada en este bosquejo histórico. Para esto, dividiremos nuestro trabajo en diversos jalones o etapas, que serán consideradas en la forma siguiente:

1. Panorama de la música en México a principios del siglo XX.
2. Principales recursos de cultura musical en nuestro medio: las Orquestas Sinfónicas, las Bandas Militares, los Orfeones y la Música de Cámara.
3. Los compositores.
4. Otros medios de cultura musical: La Ópera, El ballet, El cine.
5. Asociaciones musicales, planteles educativos y concertistas.

PANORAMA DE LA MÚSICA EN MÉXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

¿Cuáles eran las realidades artísticas nuestras al despedirse el siglo XIX? Punto de referencia es éste, indispensable para poder apreciar en toda su extensión y magnitud aquello que después tendrá que depararnos el porvenir.

Hagamos un poco de historia. Nos encontramos entre los años 1898 y 1900. Políticamente, estamos en pleno apogeo del porfirismo. El anciano gran dictador absorbía todos los resortes que movían el total mecanismo de la vida social, económica y administrativa de nuestra patria. Los hombres que colaboraban con él e intervenían en la cosa pública, eran personajes pertenecientes a una "élite"; hombres, en general bien preparados y quienes, por razones del ambiente político reinante, en achaque de arte y de cultura, estaban influidos en absoluto por las corrientes estéticas que nos llegaban de París, foco entonces, de todas las grandezas humanas. Una ola de inmensa francofilia desbordaba de un confin al otro de nuestra metrópoli y, naturalmente, se reflejaba más o menos en el resto del país. La grande y absorbente civilización gala ejercía un predominio completo y avasallador; nuestra capital se embellecía a ojos vistas; pero sus modernas avenidas, con sus nuevos edificios y palacios, provistos de imprescindibles *mansardes*, imprimían a aquélla un aspecto más bien parisiense que tradicional. La severa y bella arquitectura colonial nuestra, que por siglos había sido el arquetipo de nuestras construcciones nacionales, poco a poco iba perdiendo su sello especial y era substituida por construcciones cuyo estilo acusaba, a leguas, los gustos y las tendencias arquitectónicas de quienes poblaban las risueñas riberas del Sena. Los poetas y los literatos, los músicos y los pintores nuestros, complacientemente se saturaban aún de las ideas románticas, que aquel glorioso país sustentó en tiempos ya pretéritos, pero aún vigentes en esa época entre nosotros. Nuestras inclinaciones artísticas y literarias, con relación al movimiento contemporáneo europeo de aquel tiempo, no iban, ni con mucho, paralelas y de acuerdo con aquel, sino que acusaban un retraso de más o menos 50 años. Eran los tiempos en que las siluetas ilustres de los Sainte-Beuve, de los Gautier y de los Victor Hugo, proyectaban aún su luz de ocaso, ciertamente, pero con tonalidades bastante intensas, todavía, para influir en lo relacionado con el pensamiento y la cultura nuestra. Y, por reflejo natural, esta tendencia romántica, tan afin a nuestra sensibilidad y nuestra idiosincracia, encontraba fácil acomodo, también, en nuestra música culta, absorbiéndola casi por completo.

Claro está que tal concordancia, dentro del concepto estético reinante, debía de tener sus repercusiones en la producción musical. Y así fue; la influencia ejercida por el romanticismo en nuestros dos genuinos representativos musicales de fin de siglo —Ricardo Castro y Gustavo E. Campa— fue manifiesta. Su obra estuvo siempre subordinada a tal postura estética. Obra de caracteres francamente europeizantes de prosapia gálica, en vano buscaríamos en ella la menor huella de elementos musicales nacionales. Pero hay más; ni siquiera vestigio alguno encontraríamos, tampoco, de las nuevas ideas que por aquel tiempo, se incubaban ya,¹ con gran vitalidad, en aquella misma y admirable Francia. Sin embargo, tal observación no entraña el menor reproche, ni implica una subestimación, ni, mucho menos, una aplicación

1 Por supuesto, Rolón ignora obras como los *Aires nacionales* o la *Suite* para piano de Castro. (N. del E.)

peyorativa a la magnífica producción musical de estos compositores. Ambos maestros fueron producto del medio que les tocó vivir, y de las influencias artísticas de que se nutrieron.

Sin embargo, guiado quizás por el instintivo impulso de un imperativo racial irrefrenable, un coetáneo y amigo de ambos, Felipe Villanueva, indiscutiblemente el mejor dotado y más personal de los tres, a pesar de haber vivido, más o menos, el mismo clima estético que aquéllos, se apartó sensiblemente de tal ruta, al ensayar con bastante éxito un género mínimo de composición, es cierto, pero que, a causa de su real originalidad y distinción, no era menos valioso: el tipo de danza mexicano en cierto modo por él creado, en la que podríamos percibir ya, ciertos elementos rítmicos de origen y de carácter netamente criollo, que después habrían de encontrar franco acomodo en nuestra música futura.

La tendencia reformista del sentimiento estético, iniciado, todavía una vez más, en Francia —reforma que trajera consigo, primero el simbolismo y el impresionismo después— no había trascendido aún, sino a contadísimas personas en México. De los Manet, Degas y Monet, casi nadie se ocupaba. El precursor de aquel movimiento, el ilustre creador de *Las flores del Mal*, era apenas conocido aquí; el extraordinario Debussy lo era, casi sólo de oídas, de algunos contados músicos profesionales, pero la generalidad de ellos continuaba llevando su habitual vida plácida, sin que ninguna inquietud espiritual viniera a turbar su tranquilo existir. Aquella inercia, aquel estatismo de la vida musical, sólo agitado de vez en cuando por las esporádicas apariciones de una que otra compañía de ópera italiana, generalmente, o por la rara visita de algún afamado virtuoso, únicos factores de cultura musical con que contábamos entonces, subsistió por algún tiempo. Las compañías operísticas de referencia, a caza de novedades que brindar a su clientela, también habían introducido un poco de repertorio “verista” italiano. No creemos que quienes vivieron por aquel tiempo hayan podido olvidar la honda impresión que causara la *première* de *Bohemia* de Puccini, allá por el año de 1898. Esa obra era uno de los postreros aleteos del falleciente romanticismo, romanticismo modificado —en cierta medida en cuanto a procedimientos técnicos— pero que contenía en potencia todos los elementos indispensables para estrujar el alma de las multitudes de aquella época. Música melosa, dulzona, agradable, impregnada de un exaltado sentimentalismo. En tal música, además, y hay que subrayarlo con vigor, ya se perfilaban, aunque con timidez, cierta libertad técnica, y notoria voluntad renovadora en algunos aspectos de la escritura. Desde ese ángulo pensamos, tal “acontecimiento” artístico, marca un paso en la evolución del gusto musical en México. Aquellas inocuas “quintas” consecutivas del tercer acto, corrientemente usadas en los buenos tiempos del *organum*, reaparecían orondas y presuntuosas... ¡Con qué sentimiento de alarma, pero también con qué oculto e infantil deleite percibían nuestros *dilettanti*, la transgresión de aquel tabú secular, representada por tan trivial e inofensivo procedimiento armónico!... Y sin embargo, aquella violación abría nuevos horizontes a la increíble timidez de nuestros músicos de entonces. Y esto ya era muy apreciable...

PRINCIPALES RECURSOS DE CULTURA MUSICAL EN NUESTRO MEDIO

LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS

La Orquesta del Conservatorio

Podría afirmarse que el estado musical de México al comenzar el siglo, no sólo era raquítico, sino atrasado. Pero alguien ha dicho que toda decadencia contiene el germen de una nueva grandeza, y en nuestro caso, esta declinación debía de engendrar un suceso cuya repercusión y trascendencia serían de incalculable importancia en el desarrollo de la buena música en México: la fundación de la primera verdadera orquesta sinfónica nuestra —la del Conservatorio Nacional— llevada a cabo en 1902, a iniciativa de un cultísimo e influyente político: don José Ives Limantour, y realizada por el entonces ministro de Educación, el ilustre maestro don Justo Sierra, quien, con exquisita perspicacia y claro concepto, hizo ir a la dirección del nuevo organismo, al maestro don Carlos J. Meneses, músico en la plenitud de su talento y de su dinamismo, a la sazón profesor de piano del propio Conservatorio.

Hemos tenido la convicción de que no podrá existir ningún movimiento musical serio y bien organizado en un país, sin el preciso contingente de una orquesta sinfónica. Por lo tanto, consideramos la inauguración de las actividades públicas de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, como un hecho histórico destacado, que figurará en los anales artísticos de esta metrópoli, de manera trascendental. Dicho acto tuvo lugar en el antiguo teatro Arbeau, la noche del 19 de septiembre de 1902, con un concierto en que se cantó la *Virgen* de Massenet, concierto que constituyó un resonante acontecimiento artístico. Lo más saliente de la sociedad metropolitana se había dado cita en el teatro, y el éxito rotundo y definitivo confirmó los esfuerzos y las esperanzas que los organizadores habían cifrado en la empresa. Los festivales se sucedían con creciente animación. A la *Virgen* siguió *María Magdalena* del mismo autor. Carlos J. Meneses, espíritu tenaz y batallador, verdadero apóstol, se multiplicaba en sus funciones. Puede afirmarse que la vigorosa personalidad de Meneses llenó por completo toda la primera época musical seria en el México de este siglo. Nunca nadie antes que él había logrado un éxito tan franco, prolongado y estable.

La flamante organización conseguía cada día mayor influjo y cohesión; su repertorio crecía hasta alcanzar una cifra casi fantástica para aquellos tiempos: 177 obras, la mayor parte de ellas desconocidas del público.

Uno de los mayores méritos de Meneses fue, sin duda, su indiscutible don de pedagogo. Con una clara visión de la realidad, sin altos ni desasosiegos, llevó a cabo su programa educativo con una lógica y una firmeza admirables. Desde un principio se percibió en el Maestro, su propósito de renovación; pero llevado éste tal como entonces convenía, es decir, con mesura y prudencia, pues

razonadamente, comprendió que la base de una educación sólida debía de estar fundamentada, siempre, en un concepto clásico y tradicional. A ese celo educativo y a su amor por la música consagrada, se debió que los melómanos capitalinos conocieran, casi en su integridad, el repertorio sinfónico beethoveniano. Entendemos que él fue el primero en idear y realizar aquí el ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven. Ello fue en el año del Centenario, habiéndolo cerrado con la grandiosa Novena, el diez de noviembre de 1910. Ese mismo ciclo fue repetido después por el maestro Julián Carrillo y el año en curso por [Erich] Kleiber, con el grandioso éxito de todos conocido.

A Meneses debió México la revelación de las maravillosas orquestaciones modernas de Debussy, de Rimski-Korsakoff y de Richard Strauss, ya que fue él quien dio a conocer, del primero, los Nocturnos, *L'Après-midi d'un Faune* y *La Mer*; *Scherezade* y *Capricho español*, del segundo; y *Don Juan* y *Muerte y transfiguración*, del último. Aparte de toda la producción de concierto de Wagner y de Liszt, "estrenó" en México no pocas obras de Haydn y de Mozart ¡después de un siglo de existencia! También hizo oír, por primera vez en esta ciudad, mucho de Schumann y Mendelssohn.

Empero, la producción sinfónica mexicana en esa etapa, fue por completo desatendida, por no decir nula. Tan extraño fenómeno de esterilidad, al cual, claro está, era ajeno Meneses, no tiene explicación satisfactoria, pues entonces, como ahora, existían maestros fuertes y bien preparados. Este hecho lo consignamos sólo a guisa de curiosidad histórica.

La intensa labor de Meneses, sin paralelo hasta entonces en nuestro clima musical, se prolongó por espacio de doce años consecutivos, tarea que sólo fue interrumpida por causa de fuerza mayor, pues es comprensible que el advenimiento de nuestra Revolución habría de cortar, casi por completo, toda actividad artística oficial, no sólo en provincia, sino en la metrópoli misma.

Años después, el 29 de abril de 1928, termina Meneses su carrera de director de orquesta, con un acto verdaderamente apoteótico y conmovedor, organizado por la Universidad Nacional, como postrer homenaje al ilustre artista. Consistió éste, en un concierto dado en el Teatro Arbeu, en el que Meneses ejecutó, con éxito verdaderamente clamoroso y por última vez en su vida, la *Sinfonía patética* de Tchaikowsky.

La Orquesta Sinfónica Beethoven

Por otra parte, Julián Carrillo se ponía al frente de la Orquesta Sinfónica Beethoven, organismo particular, que había surgido por iniciativa del Maestro, y de algunas otras personas que secundaron su idea. Esto acontecía en el año de 1909.

Un consejo directivo se había encargado de la total organización de la Sociedad. Éste estaba formado por los accionistas Sres. Alberto Granados, Arq. Carlos Herrera, Prof. Arturo Wolffer e Ing. Luis de Ansorena y Agreda. Una vez en marcha aquélla, inició sus actividades artísticas en la primavera del referido año de 1909. El Teatro Arbeu fue el local elegido para hacer su presentación.

Con el dinamismo que le es peculiar, trabajó Carrillo en su ideal de aquella época: consolidar su reputación de director de orquesta. Por aquel tiempo, por razones obvias, las cosas se presentaban diferentes, en todos sentidos, que en la actualidad. Así en la parte material, los sueldos eran relativamente cortos; pero se contaba con una buena dosis de entusiasmo y buena voluntad por parte del profesorado. Además, poco después y ya en el poder, el presidente Madero subvencionaba a la agrupación con quince mil pesos anuales.

A pesar de tales ventajas, Carrillo tuvo muchos tropiezos y muy serias dificultades, salvados sólo por el celo y la devoción de algunos mecenas que se habían propuesto sacar a flote la orquesta. Sorteando problemas indecibles, marchó la organización y pudo sostenerse por espacio de cuatro años, de 1909 a 1913. Los acontecimientos políticos de aquella época fueron la principal causa de su disolución.

La vida de la Orquesta Beethoven fue más bien precaria, por lo cual, puede decirse, no marcó una profunda huella en nuestra vida musical; sin embargo, fue un esfuerzo muy benéfico y loable, ya que creó cierta inquietud y emulación en el ambiente de la época, lo que constituyó un gran estímulo para la juventud de entonces. Por otra parte, es importante resaltar los méritos de Carrillo como director de orquesta y de animador de conjuntos sinfónicos, méritos suficientes para asegurarle un lugar destacado en la historia de la música de nuestro país.

La Orquesta Sinfónica Nacional

La antigua orquesta del Conservatorio Nacional, que tantos y tan merecidos lauros diera a su eminente director Meneses, después de un receso de aproximadamente dos años, ocasionado por razones comprensibles, era transformada en Orquesta Sinfónica Nacional el 9 de agosto de 1916, mediante decreto correspondiente, y comenzaba su nueva labor el mismo año bajo la dirección del maestro Jesús Acuña. Los tiempos no eran del todo propicios para realizar un eficiente trabajo de orientación, pues, como es sabido, estábamos muy lejos de encontrar la paz tan indispensable para consolidar una situación artística. Por superior disposición hubo un cambio en la dirección de la Orquesta en el año siguiente. Manuel M. Ponce tomaba las riendas de la misma, en cuyo puesto se mantuvo hasta 1920. En esa corta etapa, comprendida dentro de la plena acción revolucionaria, hizo Ponce una muy buena labor de divulgación musical. Fue él quien durante su función dio a conocer en México *L'Apprenti Sorcier* de Dukas, *Orfeo* de Liszt, la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn y *Olas de primavera* de Scharwenka.

Como siempre, la política intervino en el asunto y Ponce hubo de dimitir.

En 1920, Vasconcelos, nombrado por el general Obregón secretario de Educación Pública, llamaba al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional a Julián Carrillo. Éste, excelente director de orquesta, con práctica en la Gewandhaus de Leipzig, donde había actuado años antes bajo la dirección de Nikitsch, fue, en realidad, el eslabón que unía a Meneses, al precursor, con

Chávez, el realizador, de lo que, hoy día, ha llegado a ser en la vida nacional la Orquesta Sinfónica de México. La acción de Carrillo al frente de la institución fue intensa y puede considerarse como culminación de sus trabajos de entonces, la preparación y realización del ciclo de sinfonías de Beethoven que, como antes hemos dicho, había efectuado Meneses desde 1910. Tal ciclo fue brillantemente cerrado con la Novena el 10 de diciembre de 1923. Fue Carrillo el primer director mexicano que integró algunos de sus programas con música sinfónica de mexicanos: Ponce, Rolón, Tello y él mismo.

En 1921, había efectuado la Orquesta Sinfónica Nacional una gira por la provincia, dando conciertos con gran éxito en Puebla, Pachuca, San Luis Potosí, Tampico, Ciudad Victoria, Monterrey, Saltillo, Durango, Zacatecas y Aguascalientes. Con esta gira terminó la primera etapa de esta agrupación que llenó la vida musical mexicana por espacio de cinco años consecutivos.

La Orquesta Sinfónica de México

No creo que haya habido hasta ahora en México un organismo artístico nuestro, de historial más brillante e ilustre que la Orquesta Sinfónica de México, tanto por su importancia intrínseca, como factor de divulgación musical, como por la finalidad concreta que, desde un principio, ha perseguido: educar. Tal cosa se percibe con claridad, si tenemos en cuenta la forma eminentemente ecléctica de sus programas en los que campea un manifiesto deseo de instruir a nuestro público, no sólo en determinada tendencia o estilo, sino en cualquier aspecto musical, así se trate de la música más conservadora o tradicional, o de aquélla en que el sello de la más desorbitada audacia y atrevimientos armónicos y formales ha causado el escándalo de los timoratos y poco comprensivos.

¡Quince años de una constante e ininterrumpida tarea, en medio de un vendaval en el que han menudeado los contratiempos y en que éstos se han mezclado con resonantes éxitos; y los éxitos se han amalgamado con contrariedades sin cuento...! Tampoco pensamos que haya habido en México un animador y organizador de conjuntos sinfónicos de la talla de su director y fundador. Quienes hemos seguido a Carlos Chávez, paso a paso, en su porfiada lucha, aquellos que hemos observado con un *desinteresado interés*, si se me permite esta, al parecer, paradójica frase, sus eminentes cualidades de hombre y de acción; los que conocemos con qué clase de obstáculos se ha enfrentado para el logro de sus fines, los que sabemos qué género de trabas han sido puestas en su camino para entorpecer su labor y con qué tesón e inteligencia ha sabido sortear todo esto, somos los que, con verdadero conocimiento de causa, estamos capacitados para comprender y divulgar su real valer. Como nuestro propósito al emprender este estudio es hacer justicia, a secas, sin pensar en que tal gesto guste o desagrade a alguien, diremos que, entre el elemento nuestro, Chávez ha sido el centro en torno del cual, durante tres lustros, ha gravitado el movimiento nacional e importante en México. En el consenso del público mexicano se encuentra plasmada esta verdad: al consolidar Carlos Chávez la situación actual de semejante organismo artístico,

creó e hizo factibles innúmeras posibilidades para nuestro engrandecimiento musical. Desde luego conviene subrayar los "casos" Ansermet, Iturbi, Kleiber, de tan fresca recordación. Porque hay que decirlo en alta voz, sin tapujos, reticencias ni falsos escrúpulos: el éxito clamoroso en muchas ocasiones y en todos los casos justificados de estos grandes directores, ha tenido un principio y éste ha sido, ni más ni menos, que el instrumento que Chávez creó: la orquesta misma, porque por grandes e incontrovertibles que fuesen los méritos de tan eminentes artistas, aquéllos habrían fracasado, o mejor dicho, tales éxitos habrían sido imposibles sin contar antes con un organismo capaz de responder a su llamado.

Hagamos ahora un poco de historia. La Orquesta Sinfónica de México comenzó su brillante labor el 2 de septiembre de 1928, fecha verdaderamente histórica en los anales de la música en México, con un concierto que tuvo lugar en el Teatro Iris. Al principio se convino denominarla Orquesta Sinfónica Mexicana, nombre que después le fue cambiado por el que actual y definitivamente lleva.

Desde su primer programa, la Orquesta denotaba ya los lineamientos que se proponía imprimir a su agrupación, pues aquél estaba construido así: *Iberia* de Debussy, *Sonata trágica* de Tello, *Concierto en Si bemol* de Tchaikowsky—siendo solista Vilma Erenyi—y *Don Juan* de Strauss. Programa éste, digno de figurar en cualquier capital del mundo, tanto por la calidad de las obras como por su perfecto ordenamiento, denotador de una dirección conocedora de sus funciones.

¿Cómo nació la Orquesta? He aquí un punto importante. La génesis de su nacimiento es más o menos ésta: a mediados del mes de julio de 1928, el Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal pensó en reorganizar la orquesta que había venido trabajando bajo la dirección de los maestros Acuña y Rocabrana. Tal idea coincidió con el retorno de Carlos Chávez a esta capital, quien había ido a los Estados Unidos a perfeccionar sus conocimientos musicales. El Comité del Sindicato, deseoso de confiar la dirección a un músico joven, culto y de prestigio, pensó desde luego en Chávez, quien, al recibir la oferta de dicho puesto lo aceptó desde luego. El Comité Organizador comprendió que, para dar a la Orquesta la requerida seriedad y valimiento, lo mismo que para arbitrarle medios materiales que contribuirían a su necesaria consolidación, era útil formar una directiva, la cual quedó integrada así: señores Santiago Vallejo Anaya, Rafael Sánchez Uribe, Armando Rosales, Carlos Chávez, Ramón Hernández (secretario), Manuel León (tesorero), Antonieta Rivas Mercado (editor musical) y los consejeros señoras Hortensia C. de Torreblanca, de Dwight Murrow, Margarita C. de Sáens, de Eugene Will, de Arturo M. Reis, Srta. Antonieta Rivas Mercado y los señores Béla Bartók, Aarón Copland, Alfonso Pruneda, Darius Milhaud, Luis Montes de Oca, Paul Rosenfeld, Moisés Sáens, Genero Estrada, Robert Schmitz y Edgar Varèse.

Antonieta Rivas Mercado, joven culta y bien relacionada, que fungió como consejera, fue uno de los pilares de la agrupación en los primeros

tiempos. Dotada de gran dinamismo y entusiasmo, se dedicó totalmente a servir a la Orquesta. Los resultados no se hicieron esperar. El interés que día a día iba despertando la flamante organización era notorio. Además, las reacciones que provocaban en el auditorio determinadas obras modernas incluidas en los programas eran el mejor indicio de que en el público se estaba operando una benéfica revolución.

Sin embargo, un momento hubo en que el auditorio, no acostumbrado a los violentos choques provocados por determinados puntos de vista armónicos y rítmicos de los compositores de extrema vanguardia de entonces, demostró su inconformidad y produjo el escándalo más sonado que en los anales artísticos de México se haya presenciado. Esto acontecía poco después de la fundación de la Orquesta, cuando se dispuso hacer oír en uno de los conciertos reglamentarios *Skyscrapers* de Carpenter. Desde el punto de vista de la transformación musical del público mexicano, aquel suceso debe considerarse como un hecho histórico de incalculable trascendencia, ya que la valentía del director, al incluir semejante obra en un programa forjado para un auditorio nutrido, durante largos años, sólo por la savia exclusiva de la música tradicional, rompía exabruptamente con aquella secular tradición y dejaba campo abierto a todas las grandes obras concebidas dentro de aquella tendencia revolucionaria.

Entre tanto, la Orquesta iba consolidándose, su prestigio crecía a medida que el público se convencía de que aquel esfuerzo era algo serio y desusado, y llegó un momento en que la sociedad comprendió la magnitud del esfuerzo y, con un gesto digno de su actual cultura musical, no le escatimó su mejor y más efectiva ayuda: su asidua asistencia, año por año, a sus temporadas reglamentarias; con tal colaboración de parte del público, la Orquesta Sinfónica de México es lo que ha llegado a ser: una de las más importantes organizaciones de la América Latina. Para darse uno cabal cuenta de ello, basta decir que el número de conciertos dados hasta ahora se eleva a la respetable suma de doscientos treinta y ocho, por lo regular, la mayor parte de ellos, de la más alta calidad, y la cantidad de primeras audiciones, tanto de compositores nacionales como extranjeros que ha dado a conocer alcanza la significativa de sesenta y dos obras, de los primeros, y ciento sesenta y seis de los segundos.²

En lo relativo a las obras universales que la Orquesta Sinfónica de México ha dado a conocer, baste decir que casi no existe autor célebre, así sea antiguo o contemporáneo que no haya pasado por alguno de los escenarios que la Orquesta ha ocupado. Debemos hacer hincapié en un hecho de mucha significación: la resolución de traer directores huéspedes al igual que las grandes orquestas del mundo: Stokowsky, Ansermet, Kemplerer, Beecham, Monteux, Stravinsky, Mitropoulos.

2 Al parecer, Rolón incluía aquí una lista cuya enumeración se vuelve innecesaria. Para conocer el repertorio de la Orquesta Sinfónica de México basta consultar el libro *21 años de la Orquesta Sinfónica de México, 1928-1948*, elaborado por Francisco Agea (México, 1948).

Para terminar este capítulo diremos que, aparte de las eminentes cualidades musicales que Chávez posee, está dotado de un sentido político y social extraordinario. Tal conjunción de valores ha hecho que el organismo a él confiado se haya convertido en el principal factor nacional de progreso artístico en nuestro país. Mención aparte amerita la gestión administrativa tan atinada que ha desarrollado Ricardo Ortega, gerente de la Orquesta en los últimos años.

Otras orquestas.

Entre las orquestas que, de manera ocasional, han actuado en México, hay que hacer mención de aquella que, transitoriamente, dirigió Gaetano Bavagnolli. Compuesta de elementos extraídos del Sindicato de Filarmónicos, ya varias veces señalado, esa organización en determinado momento, fue la sola manifestación artística de valía con que se contaba en México. Esto sucedía más o menos por el año de 1922, cuando siendo regente de la ciudad el señor Prieto Laurens, a iniciativa del mismo, se organizó una serie de conciertos motivada por unos festejos de primavera de aquel año.

Aunque su faena no se prolongó por mucho tiempo, esa orquesta, ya lo hemos dicho, cumplía con una misión importante en su época.

Cabe destacar que entre los años 1924 a 1927 no hubo ninguna sinfónica organizada oficialmente en México.

Orquesta Sinfónica Universitaria

La Orquesta Sinfónica de la Universidad apareció en 1930 bajo la dirección del maestro José Rocabrana, y después compartieron aquella responsabilidad el antes aludido maestro y José F. Vázquez.

La obra emprendida por estos profesores es de las más meritorias y ha contribuido, en mucha parte, al desarrollo musical del medio universitario, ya que el auditorio está integrado en gran proporción por estudiantes y profesores de la Universidad.

Por razones diversas, que nos han sido explicadas por sus respectivos directores, tal entidad orquestal ha venido haciendo una labor enteramente gratuita. La bondad de tal sistema ha sido algunas veces atacada y muy discutida. Pero de cualquier modo, su contribución a la cultura ha sido real y efectiva. Últimamente ha inaugurado una nueva modalidad, al invitar, siguiendo el ejemplo de la Orquesta Sinfónica de México, directores huéspedes. El primero venido es el excelente músico argentino Juan José Castro, y, según indicios verídicos, subsistirá dicho propósito en lo futuro, con beneplácito general.

Segunda época de la Orquesta Sinfónica Nacional

Por el año de 1935, a iniciativa del entonces director del Conservatorio Nacional, maestro Estanislao Mejía, se inauguraba una nueva etapa de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El proyecto había sido sometido al secretario de Educación Pública, Lic. Ignacio García Téllez, quien aprobaba con interés la idea y daba las órdenes

pertinentes para su realización. Con Julián Carrillo y Silvestre Revueltas como titulares en la dirección, comenzó a funcionar de nuevo el organismo. Los resultados fueron buenos y sus actividades múltiples, aun cuando un poco desordenadas, debido a causas imprevisibles. La culminación de aquéllas fue la venida de Ernest Ansermet, en el verano de 1937, a dirigir una serie de festivales.

El último concierto dado, antes de disolverse definitivamente la agrupación, fue el 15 de diciembre de 1938. La dirección estuvo a cargo de Silvestre Revueltas y el programa se consagró en su totalidad a compositores mexicanos. Así se compuso:

<i>Música para Charlar</i>	Revueltas
<i>Merlín, Suite Sinfónica</i>	Ponce [Albéniz-Ponce]
<i>Zapuilán</i>	Rolón
<i>Caminos, Sensemayá y Janitzio</i>	Revueltas

Hay que hacer notar que éste fue el primer programa íntegro de compositores nacionales abordado por una orquesta sinfónica en México.

Orquesta Filarmónica

De muy reciente fundación y con el nombre de Orquesta Filarmónica, comenzó sus actividades hace poco un nuevo organismo orquestal.

Compuesto por elementos diversos, ha quedado integrado este conjunto cuya independiente actividad ha sido confiada a los cuidados de los eminentes maestros Erich Kleiber y Otto Klemperer, quienes han hecho dos cortas temporadas en extremo brillantes. El primero en un ciclo beethoveniano (las nueve sinfonías) con un éxito clamoroso. Algo menos resonante fue el alcanzado por el segundo, quien asociado con el pianista Borowsky dio varios conciertos, en mayo de este año. Tales conciertos estuvieron auspiciados por la Sociedad Musical Daniel A.C.

Orquesta Sinfónica de la Asociación Alemana de Música

Esta orquesta sinfónica fue fundada en 1925, por iniciativa de un grupo de amantes de la buena música, encabezado por el señor José Bach, época aquella en que, por haberse disuelto la Orquesta Sinfónica Nacional, cuatro años hacía, se carecía de un grupo similar organizado.

El comité fundador estuvo integrado así: señores José Bach, Juan Villalobos, Dr. José Reyes Borciaga, Alberto Heberlein, Fr. W. Schaeffer y Félix Zeller. Al discutir el estatuto constitutivo, se convino en incluir una cláusula que prohibía de manera terminante a sus socios tratar asuntos políticos dentro de la organización. Y, como aportación material para sufragar los gastos, el mismo ordenamiento imponía la cuota de \$1.50 mensuales, con derecho a cierto número de boletos. Asimismo, se expresaba que, en los casos de déficit, serían cubiertos éstos, a prorrata, por los socios mismos.

Al principio fue un aficionado —el señor Félix Zeller— quien asumió la dirección artística; pero, por causas diversas, pronto hubo de encargarse de ésta el maestro José Rocabruna.

Las cosas siguieron su curso normal hasta 1933. Entre tanto —en 1930— se había incorporado a la Asociación el Conjunto Coral dirigido por la Sra. Paula Bach-Conrad, cuya cooperación fue de gran valía para los propósitos exclusivos que perseguían los fundadores de la organización: cultivar desinteresadamente la buena música. A la vez, estos mismos habían conseguido de la Legación de Alemania en México un subsidio anual que permitiera asignar honorarios más o menos decorosos al director de la orquesta. Pero contrariamente a lo que, de manera expresa, estipulaban los estatutos al triunfo del nazismo en Alemania, el partido, por medio de sus filiales de aquí, emprendió una campaña política, tendiente a controlar cualquier actividad que fuera, lo mismo las sociales que las artísticas o educativas. Esto creó en el seno de la Asociación, rencillas y desacuerdos que determinaron, al fin, la disolución de la primitiva orquesta. Esto aconteció el 15 de septiembre de 1939, fecha en que los representantes del nazismo en México pretendieron adueñarse de la orquesta; mas el golpe falló pues los miembros de la misma —entre los cuales se contaban mexicanos, alemanes de todos los matices, franceses y otros— prefirieron cesar en sus actividades artísticas, antes de plegarse ante semejante consigna. Ahora la orquesta se reorganiza conforme nuevas bases y ha sido llamado a la dirección Aurelio Fuentes.

Para formarse una idea de la importancia que tuvo esa organización, basta echar una ojeada a los programas que ejecutó, en los cuales sólo tenían cabida obras de calidad: 7a. sinfonía de Schubert, 3a. sinfonía de Schumann, 1a. y 3a. sinfonías de Brahms, sinfonía *Militar* de Haydn, sinfonía en Si 6 de J.C. Bach; varios poemas sinfónicos de Smetana, De Elias, overturas de Brahms, conciertos de Bach, Mozart y Schumann y festivales de Bach, Haendel y Wagner.

Orquesta Sinfónica de Guadalajara

Esta orquesta fundada por los componentes de la mesa directiva encargada de su organización, fungió por espacio más o menos de un lustro consecutivamente. Fue un magnífico esfuerzo de difusión musical en el occidente de la República, tanto por la calidad de las obras que formaron su repertorio (8 sinfonías de Beethoven, 2 de Mendelssohn, algunas de Mozart y Haydn, Sinfonía en Re menor de Cesar Franck, *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, *Scherezade* y *Capricho español* de Rimsky Korsakoff, *L'Après-midi d'un faune* de Debussy, varios conciertos de Beethoven, Saint-Saëns, Mozart, Mendelssohn, Liszt, Tchaikowsky, Grieg, etc. etc.) como por la continuada acción que por largos años desarrolló.

La mesa directiva antes mencionada estaba integrada así: Presidente, José Rolón; Secretario, Víctor de Castro; Tesorero, Lic. Manuel Orendain; Vocales, Sra. Quimo Vda. de Fernández del Valle, Sra. Concepción Sánchez Aldana Vda de Bernadelli, Srita. Norma Geist, Sr. Jorge Palomar, Ing. Agustín Basave, Dr. Manuel Pérez Gómez.

La mayor parte del tiempo fue titular de la dirección el maestro Amador Juárez. A la muerte de éste, pasó la batuta a la mano del que fuera violín concertino de la orquesta, Profesor I. Trinidad Tovar.

Después, fue reorganizada bajo la égida de la Universidad de Guadalajara, y resurgió nuevamente aquella organización, abriendo una segunda etapa de brillantes actividades. Dirigida entonces por Leslie Hodge, la labor de su organización contribuyó mucho a que Guadalajara mantuviera su alto rango entre los centros musicales del país.

Orquesta Sinfónica de Puebla

Esta orquesta de reciente fundación —comenzó su actuación apenas en el presente año— se va encauzando hacia una sólida estabilidad. Su actual director es el maestro Francisco Reyna Reguera, que trabajó con empeño por su pronta y efectiva consolidación.

Orquesta Sinfónica de Xalapa

Ocho años hace que, con más o menos regularidad, ha venido funcionando en la ciudad de Xalapa, Veracruz, una pequeña orquesta sinfónica (32 profesores), fundada y dirigida por el profesor Juan Lomán. El honor de la iniciativa de tal fundación recae sobre un modesto y entusiasta profesor don Nicolás Pérez, y la realización material de la obra, en el señor coronel don Adalberto Tejeda, gobernador del estado de Veracruz, por aquel tiempo, y decidido amante del arte musical.

Las actividades de esta agrupación no por modestas han sido menos importantes en el renglón de la cultura musical en una vasta región de nuestro país; y cuando uno se percata de cómo se ha formado y se rige tal organismo, no se puede menos que sentir la más justificada admiración. Pocos ejemplos de esfuerzo, entusiasmo y desinterés podrán ser comparables en nuestro medio musical, al efectuado por ese modesto grupo de artistas que, sin ser propiamente músicos profesionales, sin embargo cuentan con un repertorio sinfónico de la más alta calidad: sinfonías de Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn; conciertos para piano o violín de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc. Pero no basta poseer tal repertorio, sino que es necesario abordarlo con dignidad, pues su índole misma reclama una honesta realización; una conveniente y pulcra interpretación que haga valer su contenido musical, y el mejor elogio que de esa pequeña sinfónica puede hacerse, es decir que cumple con tal requisito en la mejor forma posible.

LAS BANDAS MILITARES

Desde fines del siglo pasado, las bandas militares han representado un papel muy importante en el desenvolvimiento de nuestro gusto musical, al grado que, en algunas regiones del país, han sido ellas el solo vehículo de difusión artística con que se ha contado. Con especialidad, las clases laborantes le son deudoras, en una muy sensible proporción, de que obras de diversos matices, tendencias y estilos, les sean ahora familiares y que, sin el auxilio de aquéllas, hubiesen permanecido ignoradas.

La antigua encomiable costumbre, a que tanto impulso dio en sus últimos años el porfirismo, consistente en la organización de audiciones periódicas —“serenatas”— en la mayor parte de nuestro territorio, era un medio muy eficaz de fomentar el gusto musical de las masas. Lamentable es que, en los últimos tiempos, se haya desvirtuado la noble misión de esas agrupaciones de cultura musical, misión que no debía ser otra que de pura y exclusiva educación popular, y estén ahora convertidas, no sólo en vulgares e intrascendentes pasatiempos, sino en especiales objetivos de complacencias políticas, en este caso muy reprobables por nocivas.

He aquí las que, en el periodo que reseñamos, se han distinguido haciendo una encomiable labor en distintos lugares del país:

Banda del Estado Mayor del Ejército, maestro Nabor Vázquez, director; Banda de Zapadores, de la cual fue director el maestro Nabor Vázquez; Banda de Artillería, bajo la dirección del maestro Ricardo Pacheco.

Algunas de estas agrupaciones, por causas varias, han desaparecido o han sido reorganizadas. Hay que mencionar aún la Banda de Rurales de Hidalgo, de la que fue director el maestro Candelario Rivas, y a la magnífica Banda de la Gendarmería de Guadalajara, fundada por don Clemente Aguirre y llevada a su clímax por el maestro Augusto Azzali.

Actualmente existen las bandas de: Policía, de la que fue fundador el maestro Velino Preza y dirigida actualmente por el maestro José Galván; del Estado Mayor, director maestro Genaro Núñez; de Artillería, director maestro Federico Rolón; de Infantería, director maestro Melquiades Campos, de la Marina, director maestro Estanislao García Espinoza; de Zapadores, director maestro Isauro Sánchez; de Caballería, director maestro Silverio Prieto.

LOS ORFEONES

Actualmente existen en México varias agrupaciones corales. Algunas son de carácter oficial y otras particulares. Entre las primeras mencionaremos el Coro del Conservatorio Nacional y el de Madrigalistas de la Sección de Música de la Secretaría de Educación Pública; y entre las segundas, el Coro Bach fundado y dirigido por la señora Paula Bach-Conrad.

El Coro del Conservatorio

Este coro fue fundado por iniciativa del entonces director del plantel, Carlos Chávez, hacia fines del año de 1930. Esta agrupación fue organizada con miras tanto pedagógicas como culturales. Don Luis Montes de Oca, ministro de Hacienda en aquella época, aportó su valiosa ayuda moral y material para la realización del proyecto. Se acordó que el coro constase de 80 plazas y se votó la cantidad necesaria para su sostenimiento. La organización del coro fue al principio lenta y laboriosa. Luis Sandi, con carácter de entrenador, estuvo al frente de él hasta el momento en que, considerada madura la agrupación, pasó la dirección a manos de Carlos Chávez. Fue él quien dirigió la primera

presentación pública del organismo, en una audición consagrada a algunos corales de Bach y madrigales de Monteverdi. Poco tiempo después asumía la dirección, como titular del coro, Luis Sandi y puede decirse que desde entonces casi no ha habido festival coral en el que no haya tomado parte, ya sea solo o con orquesta. Ha ejecutado muchas obras considerables de la literatura polifónica de los siglos XVI y XVII; así mismo ha dado a conocer bastantes obras modernas, como *Les Noces* y la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky, la *Demoiselle Elue* de Debussy, *Le Roi David* de Honegger y muchas más.

Al frente de la dirección del coro, aparte del maestro Sandi, ahora nuevamente titular del mismo, han figurado los maestros Ignacio del Castillo, Juan D. Tercero y Miguel Meza.

Por otra parte, en combinación con diversas orquestas, el coro ha actuado bajo la dirección de Chávez, Ansermet y Kleiber.

El Coro de Madrigalistas

Este coro, de relativa reciente fundación, pues data de septiembre de 1939, se debe a la iniciativa personal del maestro Luis Sandi, quien desde el principio ha sido su animador y director. Las principales actividades de este organismo son pedagógicas y artísticas, pues estando integrado el coro, casi en su totalidad, por profesores dependientes de la Secretaría de Educación Pública, se ha dispuesto que, no menos de tres veces a la semana, dé el coro audiciones a los niños de las escuelas oficiales del Distrito Federal. En tales audiciones se ejecutan obras "a capella" del repertorio contrapuntístico neerlandés, sin detrimento de otros estilos europeos, ni mucho menos del estilo popular nuestro y del universal.

La agrupación ha efectuado giras artísticas en diversos lugares de nuestro territorio. Aquí y allá ha actuado con éxito creciente y no es aventurado predecir que llegará el día en que su existencia será una positiva necesidad en la vida artística metropolitana.

El Coro Bach

La aparición del Coro Bach data del 12 de noviembre de 1928, fecha en que dio un festival Schubert en la antigua Sala Wagner, hoy Sala Schieffer, festival al que siguieron dos más en los días 19 y 26 del mismo mes dedicados al mismo compositor. El Coro Bach, bajo los cuidados y dirección personal de la Sra. Paula Bach-Conrad ha sido un organismo *sui generis* dentro de las agrupaciones similares nuestras. Un absoluto desinterés y el solo amor por el arte coral y por la gran música, han normado siempre la actitud de su directora y de sus miembros. Con una constancia digna de la causa que ellos han perseguido, nunca el cansancio ni el desfallecimiento han dado señales de vida. Sin la menor interrupción, año por año, encontramos al Coro Bach participando en la vida musical mexicana, siempre de manera brillante. Así, se han sucedido los conciertos de manera continua: festival Beethoven (1931) *El callejón del Ave María* de Elías (1932), *Requiem* de Brahms (1933), Festival

Brahms (1934), Festival Bach –a capella– (1935), Festival Haendel (1936), *Orfeo* de Gluck (1937), *Requiem* de Brahms –segunda audición con el Coro de Niños de Viena– (1938), *Misa solemne* de Miramontes (1939), Festival Beethoven (1940), *Stabat Mater* de Dvorák (1941) y actualmente está estudiando el *Stabat Mater* de Pergolesi, que se dará por primera vez en México. Además, siempre que se ha dado alguna obra sinfónica con cooperación vocal, el Coro Bach ha reforzado siempre al del Conservatorio, por ejemplo, en las ejecuciones de la 9a. Sinfonía de Beethoven, dirigidas por Chávez, Ansermet y Kleiber, así como en otras obras que sería prolijo enumerar.

LA MÚSICA DE CÁMARA

Este género de música ha sido cultivado en el país, de manera más o menos permanente y estable, desde el año de 1896, en que el maestro Luis G. Saloma fundó el Cuarteto de Cuerdas Saloma. Dicha agrupación estuvo formada en un principio por los profesores Luis G. Saloma (primer violín), Ignacio del Ángel (segundo violín), Antonio Saloma (viola) y Francisco Velázquez (cello). Después, en diversas ocasiones, fue reformado ese personal; pero puede afirmarse que, desde ya lejana época y sin interrupción, ese veterano organismo funcionó –salvo un corto receso ocasionado por un viaje del maestro Saloma a Alemania– hasta 1934. A la diligencia del maestro Saloma se deben innumerables primeras audiciones en esta metrópoli, de obras de autores mexicanos y extranjeros; y su larga actuación fue muy benéfica para desarrollo del gusto de nuestro público por la música de altura.

Entre tanto, con la cooperación de los Sres. Miguel Cortázar, Guillermo Magnus y Ernesto Freund, el maestro José Rocabruna formó y sostuvo desde 1914 hasta el año de 1936 el Cuarteto de la Sociedad de Música de Cámara de México. Fue él quien dio a conocer en esta capital algunas de las obras de Franck, Schoenberg y muchos otros. Su labor perduró por espacio de veintidós años consecutivos y los conciertos eran efectuados indefectiblemente, cada mes, en forma casi gratuita. El número de éstos se eleva a casi tres centenares.

De los datos antes señalados se desprende que los maestros Saloma y Rocabruna han ejercido una grande y fructífera influencia en el cultivo y desarrollo de la música de cámara en México y que, dado el estilo puro y elevado de la misma, verdadera quintaesencia del arte sonoro, tan poco adecuado a arrastrar grandes auditorios, no sólo podemos decir que ellos han sido los principales promotores de aquella manifestación artística sino que su empeño e interés por su difusión los sitúan, en nuestra historia musical, dentro de la categoría de verdaderos apóstoles del género. Sin embargo, sería injusto olvidar a ese respecto que también en provincia han abundado ejemplares dignos de mención por la labor que desarrollaron, encaminada a intensificar el cultivo de la música de cámara en la República. Entre esos apóstoles deben

incluirse los Sres. Félix Bernadelli, Félix Peredo, y Waldo Miramontes, de Jalisco, todos ellos ya fallecidos.

También hay que mencionar la formación del primer cuarteto de cuerdas con carácter oficial en México: el Cuarteto Clásico Nacional. Éste, a su iniciación, estuvo formado por los profesores Ezequiel Sierra (primer violín), Juan Lomán (segundo violín), Flavio Y. Carlos (viola) y Jesús Camacho Vega (cello). Después, con algunos cambios en el personal, pero con el mismo director, subsistió hasta el presente año. Actualmente se halla bajo la dirección del maestro Higinio Ruvalcaba, quien ha formado otro grupo, pero conservando la misma denominación.

Varios cuartetos de celebridad mundial han visitado esta metrópoli y algunas otras ciudades importantes del país durante las últimas décadas. Mencionaremos los cuartetos de Bruselas, Londres, el Roth, el Colidge y el Lenner.

LOS COMPOSITORES

LA REVOLUCIÓN MEXICANA DE 1910 Y NUESTRO NACIONALISMO MUSICAL

En las postrimerías de la dictadura porfiriana resultaba difícil y aun peligroso para el músico profesional, empeñarse en hacer valer nuestros propios elementos autóctonos, nuestra fauna y flora musicales, si se nos permite la expresión. Imbuida la gente de aquel tiempo en un erróneo y servil extranjerismo, subestimaba, más por costumbre, snobismo o por mero espíritu de imitación, que por un estado real de conciencia, todo aquello que en arte era auténticamente nuestro; todo lo no sancionado por el uso europeo y por la crítica emanada del mismo. Así, en el terreno musical, el desdén por nuestras sentimentales canciones, por nuestros agudos e ingeniosos "corridos", y por nuestros pintorescos "mariachis", era no sólo proverbial, sino que aquellas joyas vernáculas, el mejor paradigma de nuestro sentir racial, eran consideradas como producto de un arte pedestre y ordinario, cuyas manifestaciones de plebeyez y vulgaridad estaban en abierta pugna con la distinción y la pulcritud que, con tanta porfía, se buscaban entonces. Conforme a los gustos y usos de la burguesía de la época, la producción musical sería de entonces, llevaba títulos generalmente en francés: *Berceuses*, *Rêveries*, etc. El buen tono así lo exigía. En tales condiciones, era una verdadera audacia, una empresa temeraria, tratar de introducir en nuestro clima musical, aquel arte popular repudiado de antemano, no sólo por las altas capas sociales, sino hasta por la misma clase media, inteligente y previsora, siempre alerta y capaz de servir de receptáculo a todo lo grande e importante; pero inclinada también, a seguir, por hábito o por conveniencia, los gustos y los caprichos de las clases encumbradas.

Fue necesario pasar por esa honda, fecunda y trascendental conmoción que fue nuestra Revolución, para que se operase la radical metamorfosis del ambiente artístico nuestro. El pueblo en armas no sólo estaría presto y capacitado para disolver por la fuerza a un ejército que, en atención a su estructura y a su origen, adolecía de vicios y defectos, sino que, como lógico resultado de su triunfo, el mismo pueblo debía imponer, además de sus postulados de justicia social, sus expresiones y necesidades estéticas. Así fue como nacieron infinidad de cantos y melodías cuyo perfume exhala, sin género de duda, su clara extracción campesina; así también debía producirse, a guisa de himnos proletarios o guerreros, esas características canciones que son la *Adelita*, la *Valentina* y las *Pelonas*.

NUESTRO TRADICIONALISMO MUSICAL

Así como entre las distintas modalidades que, en el dominio del arte, la Revolución mexicana prohijó y amamantó, se encuentra en lugar preferente el nacionalismo al que nos hemos referido, y cuya base de sustentación se encuentra en el amplio y sistemático uso de lo que W.I. Thomas llamó allá por el año de 1896 *folklore*, en sustitución del antiguo nominativo de *popular antiques*; la misma Revolución, en contraposición a tal postura y en razón de la amplitud misma de sus miras y designios, dio también cabida en su regazo a ideas y tendencias conservadoras y a añosos sistemas estéticos. Por todo aquello que—artísticamente—denota tradición, no fue rechazado por ella, sino también prohijado y admitido.

Por razones varias, de educación y de ambiente, algunos de nuestros más altos representativos musicales optaron, al principio, unos de manera transitoria y otros definitiva, por el tradicionalismo puro, al que rindieron parias absolutamente todos los compositores mexicanos del fin del siglo XIX.

A ese linaje de compositores pertenece una pléyade de autores, entre los que figuran Gustavo E. Campa, Pbro. J. Guadalupe Velázquez, Julián Carrillo, Rafael J. Tello, Estanislao Mejía, Arnulfo Miramontes, Alfredo Carrasco, Juan A. Aguilar, Alfonso de Elías, Juan D. Tercero, Fausto Gaitán, José F. Vázquez, Pedro Michaca, Miguel Meza, J. Jesús Estrada, Miguel Bernal Jiménez, Ramón Serratos, Rafael Adame, Alberto Flachebba, Hugo Conzatti, Jesús Haro y Tamariz, Juan León Mariscal, Aurelio Barrios y Morales, Alejandro Cuevas, Agustín González, Rafael Ordóñez, y otros más. En determinado momento de su vida artística no pudieron substraerse a esa corriente nacionalista ni Carlos Chávez, ni Silvestre Revueltas, ni Candelario Huízar, Manuel M. Ponce se apegó también por largo tiempo a ella.

COMPOSITORES NACIONALISTAS

Manuel M. Ponce

Es necesario hacer hincapié en un hecho histórico de irrefutable veracidad; en un suceso por demás significativo y revelador: Manuel M. Ponce, músico mexicano, ya en 1905, con visión clara y precisa, se enfrentaba con valentía a la situación artística de la época y se convertía en el verdadero precursor de nuestro nacionalismo musical. En efecto, al seguir Ponce el ejemplo y las teorías nacionalistas sustentadas por el músico español Felipe Pedrell, comprendió que algo debía hacerse también en México, por reivindicar un arte popular que, no obstante el menosprecio de que era objeto, contenía, en potencia, un enorme caudal de características y de rasgos genuinos, propios para diseñar poderosamente el perfil estético de nuestra nacionalidad.

Ponce comenzó por arreglar algunas canciones populares del bajo: *Marchita el alma*, *A la orilla de un palmar*, *Serenata mexicana*, *Soñó mi mente loca...*, etc. El éxito alcanzado por ellas en determinado sector musical superó a todo lo previsto, y pronto encontró Ponce prosélitos e imitadores; pero este experimento nacionalista no obtuvo en todas las esferas sociales una franca acogida. Fue necesario que la conmoción revolucionaria llegase, para lograr no sólo una aclimatación, sino su triunfo definitivo.

Por algún tiempo siguió cultivando Ponce ese género, tan propio de su sentir de entonces, y también creó un tipo de piezas para piano: rapsodias y baladas en el estilo nacionalista. Su primer viaje a Europa no interrumpió su labor. Allá compuso una gran cantidad de canciones hasta completar 150, infinidad de las cuales han sido editadas. Entre este acervo figuran algunas originales, como su famosísima *Estrellita*.

Ponce es el músico mexicano más fecundo que ha existido en los últimos tiempos. Tal postura la reclaman los varios centenares de obras, en todos los géneros, por él escritas durante su larga y fructuosa vida artística.

Tradicionalista en un principio, como lo han sido, sin excepción, todos los músicos mexicanos contemporáneos suyos, su vasta producción se significa por una singular vena melódica que lo hace distinguir entre todos sus pares. Abominamos de las comparaciones caseras tan en uso entre nosotros; pero aceptamos, por atinada, la que alguien hizo una vez al decir: "Ponce es el Schubert mexicano".

Músico nato, engalanado de dones muy especiales, Ponce podría resistir con honra tal confrontación. Su *Trío* y su *Concierto para piano*, obras son de romántica y fresca inspiración y creemos que en ese concepto, pueden ocupar tales obras un lugar de honor entre nuestra producción tradicionalista.

Romántico por naturaleza y músico por irresistible vocación, desde los 6 o 7 años, Ponce ya se ensayaba en la composición de pequeñas obras. Sus autores favoritos en aquella época eran Chopin y Mendelssohn. Pero, según confesión propia, los que mayor influencia ejercieron sobre él fueron el mismo Chopin, Liszt y Schumann, ¡los grandes románticos!

A su primera época, es decir, en tanto estuvo bajo tal influjo, pertenece

toda su producción de primera juventud, en la que queda englobada también la compuesta durante su primer viaje de estudio por Italia y Alemania, hasta su permanencia en Cuba. A ese periodo pertenece, de la misma manera, la producción nacionalista [a] la que ya nos hemos referido.

Más tarde, obedeciendo a su perenne impulso de superación, realizó un segundo viaje a Europa. Entonces fue Francia la elegida. El deseo de perfeccionar su técnica orquestal al lado del maravilloso orquestador que fue Paul Dukas, lo hizo ir a París. Ahí, al lado del ilustre y venerado maestro, permaneció por varios años hasta que aquél hubo de decirle –con la modestia que le era peculiar– más o menos lo siguiente:

Mi querido amigo, después de tanto tiempo considero que cualquier consejo que pueda darle se dirige más a un colega que a un alumno. Prefiero que más adelante me extrañe como escucha de sus obras y no que me resienta como profesor.

De esa época data una cantidad bastante considerable de obras que acusan su madurez técnica y su evolución ideológica. A dicha época pertenece casi toda su producción magnífica de obras para guitarra, escritas expresamente para el gran Andrés Segovia, lo mismo que la totalidad de su obra sinfónica.

De manera general, se admite en México la idea de que, basta que una música haya nacido en el ámbito de la República para que su producción deba considerarse, forzosamente, nacional. Esto podría ser verídico si considerásemos y midiésemos la creación musical conforme a un criterio político y no desde un ángulo estrictamente artístico. Considerando el punto políticamente, se debe admitir que cualquier obra concebida y realizada por mexicanos de nacimiento es, por ese simple hecho, mexicana, aun cuando en su esencia y en su contexto, la obra acuse caracteres extraños a nuestro linaje. Pero si juzgamos el caso con discernimiento exclusivamente musical, sólo podremos admitir como nacional aquella música en cuyos elementos básicos se perfilen, claros e innegables, los rasgos étnicos de nuestra propia raza.

Ponce, no solamente es un músico mexicano por el hecho de haber nacido en México, sino porque posee signos inconfundibles, en su obra –hablamos, claro, de la extracción autóctona– que lo convierten, como ya lo hemos dicho, en el indiscutible precursor de nuestro nacionalismo musical. Uno de los grandes aciertos de Ponce es, sin duda, el haber explotado dentro de esa producción nacionalista, el aspecto meramente mestizo de nuestra música, por ser esto el más cercano a nosotros, el más idóneo, el más viviente ya que el mestizaje es producto de dos razas que, al fundirse, crearon nuestra positiva esencia nacional.

Ponce ha escalado los puestos más encumbrados en la vida musical de su patria, entre los cuales están los de director de la Orquesta Sinfónica Nacional y director del Conservatorio Nacional. Ha viajado por cuatro continentes, haciendo siempre un papel airoso y por doquiera que ha estado, ha dado prez y honor a su patria.

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1886 [sic]. Pero él reconoce como su patria chica a Aguascalientes, en donde se educó.

Candelario Huízar

Otro de los distinguidos afiliados al nacionalismo nuestro fue, desde hace tiempo, Candelario Huízar. Muchas de sus obras orquestales están concebidas y realizadas conforme a ese punto de vista, tales como *Pueblerinas*, *Surco*, etc. Todas ellas están saturadas del saludable perfume de la campiña y del ambiente embalsamado de la provincia; en todas, también, se observa, invariablemente, la habilidad del maestro. Recientemente dio a conocer la Orquesta Sinfónica de México, con gran éxito, su última obra de esa tendencia: su 4a. Sinfonía.

Candelario Huízar comenzó sus estudios musicales a los diez años de edad, sin pensar jamás que la música debía, al fin, ser su carrera definitiva; porque hay que anotar una cosa curiosa e interesante: Huízar no fue el producto de una tarea atávica o de un imperativo hereditario irresistible, sino muy por el contrario; su padre —quien no fue músico, ni en su ascendencia había habido ninguno— se oponía tenazmente a que siguiera tal profesión, y había hecho todo lo posible por impedirselo. Pero pudo más la vocación y, al irse a Zacatecas, capital de su estado natal, con el fin de aprender el oficio de platero o joyero, casi *de occultis*, en sus ratos de ocio, se entregaba a cultivar con todo empeño y amor su arte favorito: la música. ¡Con cuánta complacencia añoraba entonces los años mozos en que iba a la plaza pueblerina y oía tocar a la pequeña banda militar que había en su tierra natal...! *Poeta y campesino*, *La Dama de Espadas* y otras overturas de Suppé muy en boga entonces, ¡cómo perduraban aún en su memoria tales ejecuciones! Fueron ésas sus primeras impresiones musicales, y éstas las que, de manera avasalladora, habían determinado su porvenir.

Así pasó plácidamente los primeros tiempos en su nueva residencia, hasta que aquella paz fue conturbada por la ola revolucionaria. Sus simpatías, reales, o supuestas, por Villa, le crearon la reputación de ser partidario del famoso guerrillero, lo que le valió, al venir la definitiva derrota de éste, ser sañosamente perseguido por los del bando contrario. Entonces hubo de emigrar en busca de mejores y más tranquilos horizontes. Ningunos más propicios ni más adecuados que los que le ofrecía la capital de la República. Esto acontecía por el año de 1917, época todavía incierta y en que la turbulencia revolucionaria estaba aún en su apogeo. Al año siguiente, esto es, en 1918, ingresaba al Conservatorio Nacional, como alumno a la clase de composición del maestro Estanislao Mejía, y después, abordaba la composición con el maestro Gustavo E. Campa. Bajo la férrea disciplina de este ilustre maestro, Huízar adquirió todos los conocimientos indispensables para convertirse en el notable técnico que hoy en día es.

Entre tanto hacía sus estudios, con muy buen sentido, sentaba plaza en la Orquesta Sinfónica Nacional, que acababa de fundarse, e ingresaba a ella en calidad de 2o. Corno.

Sus primeros ensayos de composición, sin embargo, fueron para piano: un *Andante* en estilo escolástico y otras piezas más. Comenzaba a estudiar las grandes formas cuando el maestro Campa fue jubilado. Su acendrado cariño y apego a aquél, lo indujeron a abandonar el estudio en el Conservatorio y a continuarlo él solo. Quizás esa decisión sea la causa principal de la notable evolución que más tarde debía operarse en Huízar.

Indudablemente, su afición por la música del pueblo hay que buscarla en sus primeras impresiones musicales.

Candelario Huízar nació en Jerez, Zacatecas, el 2 de febrero de 1888. [sic]

Carlos Chávez

Uno de los pontífices máximos del nacionalismo musical nuestro es Carlos Chávez. Inició su carrera musical con su hermano Eduardo a la edad de ocho años. A los once se apoderó de él tal pasión por la técnica de la instrumentación que llegó a saberse de memoria, página por página, el pequeño tratado de instrumentación de Guiraud. Es más o menos por ese tiempo cuando aborda sus estudios de piano bajo la dirección de Manuel M. Ponce, con quien trabaja algunas obras de avanzada contextura, de Debussy especialmente.

Empero, su irresistible vocación por la composición se acrecienta día por día. Arrastrado por ella y con la sola ayuda del instinto de algunos conocimientos de armonía que había obtenido, primero del maestro Juan B. Fuentes y en seguida, de los adquiridos por sí mismo —Carlos Chávez es, en realidad, un autodidacta—, se pone en obra y produce sus primeros ensayos de composición, cuando contaba apenas trece años de edad.

Años más tarde comienza en México la inquietud por el nacionalismo en el sector del arte, cuya gestación coincide con la renovación técnica universal, creada por los artistas de vanguardia de aquel tiempo. Pintores, como nuestros coterráneos Diego Rivera y José Clemente Orozco, con sus geniales creaciones murales, marcaban la pauta que, en su opinión, había de seguirse en ese nuevo concepto. Fue el momento en que Chávez conoce a Pedro Henríquez Ureña, circunstancia a la que él concede inmensa importancia en su definitiva orientación artística. Henríquez Ureña no deja de excitarle para que todo su esfuerzo creador sea dirigido resueltamente a la prístina fuente: el indianismo puro, con su robustez etnológica y sus recios y bien delineados contornos, tan opulentos en motivos, como exuberantes en matices. Convencido Chávez de que ese arquetipo de belleza cimentada en la fuerza, en la energía, en los lineamientos pétreos y macizos era el que más convenía a su temperamento, lo adoptó desde luego, eludiendo sistemáticamente toda tendencia musical anterior a la gran guerra —salvo, claro está *Petroushka* y *Le Sacre*— por considerarlos funestos a la creación de una escuela de caracteres netamente nacionales. Proscribe entonces de su ulterior producción cualquier residuo del romanticismo germano; con todo empeño busca luego el perdido tronco en las limpias fuentes aborígenes, para captar el precioso líquido en el manantial mismo; vive en las serranías tlaxcaltecas, donde en continua y total promiscuidad con los indígenas de la región, participa de sus fiestas,

de sus mitos, de sus ceremonias, imprégnase de sus cantos primitivos a tal grado que, de seguro, en este capítulo, no existe en México nadie que haya asimilado mejor que Chávez esa modalidad de nuestra música. Ahí están como ejemplos los ballets *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* y, como culminación, la *Sinfonía india*. No es, pues, nada extraño que la gran mayoría de su producción subsecuente se apegue a esa estética, para él fundamental: líneas de agudos perfiles, cual cortadas con pedernal; frases concisas y contundentes, como mandatos imperativos, todo esto revestido de armonías más o menos *rebarbatives*,³ de una agresividad desconcertante; pero nunca carentes de significado, ni fuera de propósito. He aquí la base de una producción artística que, necesariamente, tenía que ser para la generalidad, heteróclita, punzante, incomprensible... Por tal razón, su autor es, quizás, el más impopular de los músicos mexicanos que jamás haya existido. "Todo fenómeno artístico —dice Worringer— permanece oculto para nosotros, en tanto no hayamos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación", o como asegura Hanslick, "cuando se afirma que tal música es mala o no bella, no hacemos más que confesar no haber vivido jamás el estado de alma que la creó". En consecuencia, una vez orientado en tal vía, y percatándose de que el campo estaba aún impreparado y, por ende estéril e infecundo para que pudiese germinar en él la nueva semilla, Chávez comprende que lo importante es hacer una campaña efectiva, para formar primero el ambiente y después el público mismo. En 1920 comienza Chávez su ofensiva en la capital. Con la cooperación de Ricardo Ortega, Lupe Medina de Ortega, Silvestre Revueltas y Francisco Agea, organiza una serie de conciertos, donde aparte de sus propias obras, da a conocer a Honneger, Poulenc, Auric, Satie, Milhaud... y, en su labor no sólo encuentra, como natural era, la más tenaz oposición, sino que hasta hay de por medio innobles y reprobables procedimientos para matar en la cuna aquel importante e incomprensido movimiento. Es cuando se presenta a Chávez un grave y angustioso *to be or not to be*. ¿Cómo plantea y resuelve aquél este problema personal? De la manera más inteligente y sagaz: expatriándose. Comprende que, dada nuestra idiosincracia, jamás lograría imponer aquella modalidad revolucionaria, tan llena de asperezas y de cosas, a la sazón tan inauditas, el joven que, a pesar de sus indiscutibles méritos no sólo no había recibido aún la necesaria consagración en el extranjero; pero ni siquiera contaba con lo que por aquel tiempo era indispensable: la debida consignación de su nombre en los registros del Conservatorio.

Parte pues, para Nueva York. Ahí ensancha sus conocimientos técnicos y observa, *de visu*, qué reacciones provoca su música en un medio donde no sólo era totalmente desconocido, sino que la importancia del centro elegido para actuar le garantizase una absoluta imparcialidad en el juicio. Pronto comienza a adquirir cierta notoriedad. Su música es discutida, después apreciada. Traba íntima amistad con Copland, Varèse y otros y conforme a su hábito, se pone a atisbar

3 Asperas. En francés en el original. [N. del E.]

Pronto logra hacer ejecutar algunas de sus obras por la International Composer's Guild. Su carrera de compositor, propiamente dicha, había comenzado.

Para darnos cuenta exacta de la evolución artística de Chávez, sería necesario escribir muchas páginas. Desgraciadamente nos falta para ello, no sólo espacio, sino también tiempo. A grandes rasgos fijemos, pues, nuestro punto de partida en la somera revisión que de sus obras nos proponemos hacer en *Exágonos* que, según nosotros, abre la nueva ruta de su futura producción. En efecto, desde esta obra cambia Chávez radicalmente su técnica y su ideología. Contrariamente al apego mostrado aún en la *Sonata Op. 24*, por los desarrollos prolijos, que a veces simulan aspectos de efectivas redundancias, ahora inaugura un estilo por completo sintético, casi podríamos decir escueto. Parece que una profunda preocupación le impele a un desbroce substancial y sistemático de futilidades e inutilidades; de todo aquello que encubre una idea que él, Chávez, quiere exponer en su más cabal desnudez. Un notable ejemplo de este punto de vista estético lo encontraremos en la *Sonatina* para piano, cuya forma nos ofrece la particularidad de englobar en un solo tiempo, los movimientos tradicionales, pero lo que llamaríamos último tiempo no es más que una re-exposición destinada a cerrar el ciclo. Quienes estén aún fuertemente apegados a la tradición y, por lo mismo, a los desarrollos escolásticos; a peroraciones y largos comentarios propios de otras épocas, pretenden ver en esta síntesis formal un trabajo festinado y poco cuidadoso. Nada más erróneo. El proceso evolutivo de dicha obra es de aquellos en que el procedimiento retórico no se encuentra en su desarrollo; y no se encuentra porque la índole de éstos no siente tal necesidad como acontecía en el periodo clásico. Chávez cree, y con razón, que la naturaleza de la obra es la que debe determinar la forma y el desarrollo que debe de ser congruente con aquél.

En lo sucesivo, Chávez no sólo prescindirá de la tradición musical clásica, sino que irá sistemáticamente en contra de ella. Diríase que el vigoroso y trascendental pensamiento de Walter Peter: "La verdadera escuela, la perfecta disciplina, estriba en la perenne rebelión contra sí mismo, en la eterna inconformidad", le servirá de pauta y norma en lo sucesivo. De aquí en adelante tendrán que venir obras ya maduras, forjadas al crisol de tal disciplina. Ayer fue *Antígona*, hoy *H.P.*, mañana será el *Concierto para piano*.

Silvestre Revueltas

No podría hablarse del nacionalismo musical mexicano sin exaltar el nombre de Silvestre Revueltas. Este singular artista nace en Santiago Papasquiaro el 31 de diciembre de 1899 e ingresa al Conservatorio Nacional donde estudia violín con José Rocabrana y armonía y contrapunto con Rafael J. Tello.

La naturaleza de Revueltas, una de las más pródigas que hayan existido aquí, y su carácter profundamente inquieto, pronto le hacen comprender que su destino le llama a otra parte. Y emigra a los Estados Unidos, radicándose en Chicago. Ahí estudia el violín con eminentes profesores; en cuanto a la

composición, se deja guiar sólo por su maravilloso instinto musical; y así produce sus primeras obras de juventud, obras plenas ya de magníficas promesas y de sustancia, aunque, como la de todos sus coetáneos, aun dentro del estilo tradicional. Es ésta su época "pastiche"; muy corta por cierto. De regreso a la patria, y ya con su carácter de director de la Orquesta de Alumnos del Conservatorio Nacional, comienza su verdadera producción musical.

Sus primeros ensayos de música sinfónica son reveladores ya que, de una profunda sensibilidad y de un exaltado temperamento, su sentido natural de la orquesta es extraordinario; su inclinación musical se dirige—resueltamente—hacia un aspecto de la composición que iba como anillo al dedo a su verdadera idiosincracia: el nacionalismo. Si quisiéramos encontrar un paralelo acertado a la naturaleza y a la sensibilidad de Revueltas, tendríamos que compararlo con Moussorgsky, a cuyo realismo y nacionalismo hay que agregar una muy acentuada dosis de humor como constituyentes de la médula y los cimientos de su estética. Lo mismo que en el ilustre ruso, en Revueltas encontramos sinceridad en el acento, eliminación de lo que no sea hondamente sustancial; desdén absoluto, por no decir reacción violenta, contra cualquier dogma escolástico; horror, en fin, al "preciosismo". Como Moussorgsky, Revueltas va siempre en pos de la veracidad de la experiencia humana.

Si Revueltas denota, casi siempre, una marcada debilidad de forma en la mayor parte de su producción, en cambio, el contenido musical no puede ser más exuberante ni más original. Si pretendiésemos juzgar la obra de Revueltas, desde un ángulo estrictamente formalista, el análisis de su producción podría muy bien reservarnos no pocas sorpresas: y para muchos puristas, tal examen técnico provocaría desilusión y en ocasiones, hasta escándalo; pero, hurgando en el fondo, hallaríamos que tal debilidad es disculpable. Para nosotros, Revueltas es un perfecto romántico; pero un neorromántico que va perfectamente a su objetivo, sin extraviarse en inútiles digresiones o en fórmulas insustanciales. En su obra no encontraremos nunca el menor asomo de énfasis, y la franqueza y la sinceridad serán normas invariables de casi la totalidad de su producción, bien sea de juventud o de madurez. Desde sus primeros esbozos, encontramos consignados, en signos diáfanos y precisos, su talento claro y su ingénita originalidad.

El arte de Revueltas, pudoroso y honesto, traduce a maravilla la excesiva modestia de aquél; y en su música el compositor manifiesta tal reserva en lo que siente, que prefiere pasar por un insensible—¡difícil tarea!—a traicionar sus convicciones. ¡Revueltas se avergonzaba de parecer sentimental! ¡Y lo era, por fortuna!

Modernista de *bon aloi*, lleno de sanas y de justificadas inquietudes, siempre alerta en aquello susceptible de despertar curiosidad e interés, a Revueltas podría aplicarse muy bien lo que alguien dijo de Baudelaire: "él es siempre actual porque ha sido apasionadamente moderno, porque ningún refinamiento de su época lo dejó indiferente".

En cuanto al nacionalismo de Silvestre Revueltas, difícilmente podría encontrarse un músico más genuinamente mexicano que él. Sus preferencias

se inclinaron siempre hacia el mestizaje. Y por lo que respecta a los rasgos característicos de su escritura, ésta es sin duda, una de las más interesantes que se han producido en México. Así lo han estimado eminentes artistas extranjeros, Erich Kleiber entre ellos, quien en reciente ocasión la declaró "verdaderamente genial".

La influencia de Revueltas en la evolución de la juventud musical mexicana ha sido considerable. Y aunque su producción no es muy vasta, en cambio la calidad sensible de su obra suplió, con creces, su relativa escasez.

Exornado de altas dotes de director de orquesta, Revueltas hizo, en tal capítulo, una labor destacada y meritoria, tanto como subdirector de la Orquesta Sinfónica de México, cuanto como director de la Orquesta Sinfónica Nacional.

LOS COMPOSITORES TRADICIONALISTAS

José Guadalupe Velázquez

El padre José Guadalupe Velázquez, el más ilustre de los compositores sacros mexicanos de este siglo, nació el 12 de diciembre de 1856 en la Hacienda de la Ceja, Querétaro. A los diez años de edad comenzó sus estudios musicales bajo la dirección de los señores Lanaverde y Romillo. Más tarde, y ya ordenado, por expreso acuerdo del Sr. Obispo D. Rafael Camacho, fue enviado a Europa, con el fin de estudiar música litúrgica. Al principio fijó su residencia en Roma, pero después, en el año de 1888 decidió ir a Ratisbona, donde, al lado de los maestros Haberl, Haller, Jacob, Mittener, Walter y Kormuller, perfeccionó su técnica musical. A fines de mayo de 1890 regresó a la patria y, ya en Querétaro, fundó en aquella histórica ciudad la Escuela de Música Sagrada que tanta fama le dio.

Más tarde y con motivo de las fiestas de la Coronación de la Virgen de Guadalupe, asistió a las mismas con el magnífico coro, por él formado, para participar en ellas. Por instancias del abad de la Basílica, Sr. Plancarte, y en vista del excepcional éxito alcanzado por dicho coro, el Sr. Velázquez hubo de conseguir el permiso respectivo de la superioridad eclesiástica para permanecer definitivamente en esta metrópoli, donde después profesó, por largos años, en el Conservatorio Nacional.

Cuéntase de él la siguiente anécdota, reveladora de sus altas facultades: en cierta ocasión tratábase de celebrar la Pasión en la Iglesia Catedral, y, como se hubiese extraviado de momento la música, en cuarenta minutos rehizo la partitura, pudiendo ejecutarse en seguida.

Julián Carrillo

Ha sido seguramente uno de los músicos mexicanos más discutidos. Autor de varias obras sinfónicas y de música de cámara, entre las cuales figuran dos sinfonías, y tres suites para grande orquesta, algunos cuartetos de cuerda y un *Sexteto* que fueron el producto, entendemos nosotros, de sus estudios

académicos en Alemania. Después, como resultante de las investigaciones acerca de la subdivisión del tono en diversas fracciones, ha producido otras obras, por él consideradas como resumen o corolario de las ideas estéticas y técnicas a que ahora se consagra. A esa producción pertenece un *Triple concierto* y otras obras concebidas y realizadas conforme tal concepto.

En torno al acervo musical, al menos el conocido por nosotros, de este maestro, ya sea anterior o posterior a sus trabajos de investigación, sería en vano buscar cualquier signo o traza de carácter o de extracción autóctona. Si Castro y Campa gravitaron alrededor de la órbita cuyo centro fue asiento de las ideas de los músicos franceses de la pasada centuria, Carrillo se apegó y fue fuertemente influido por los clásicos y por los románticos alemanes, en cuya atmósfera vivió y de cuyas enseñanzas por largos años se nutrió.

El maestro Carrillo ha abordado diversos géneros de composición. Ha dedicado también su atención al teatro lírico, el que le es deudor de tres óperas: *Matilde*, *Ossiam* y *Xulitl*.

Como dijimos, durante los últimos años, Carrillo ha enfocado toda su energía y su esfuerzo al estudio de la subdivisión del tono en diversas fracciones y a la realización de una escritura musical ideada por él, además de dedicar buena parte de su tiempo a la adaptación de sus teorías a algunos instrumentos.

Su tenacidad y celo por las investigaciones derivadas de tales puntos de vista, son conocidas por todos aquellos que estén al tanto del movimiento musical en México. Consideramos que es prematuro, aún, juzgar un asunto que no sale todavía de la etapa embrionaria o meramente experimental. Pero su lucha en defensa de sus ideas ha sido famosa, tanto por lo continuada como por el calor y la acometividad que a sus polémicas ha impreso. Tal tesón demuestra la hondura de sus convicciones y la firmeza de su nueva fe. Todo eso, aun sin comulgar con tales ideas, es muy respetable y, creemos nosotros, que quienes observen con ecuanimidad sus trabajos, no le regatearán nada en lo referente a los méritos antes aludidos.

Rafael J. Tello

Uno de nuestros compositores más distinguidos y prestigiados, pertenece a esa generación de músicos nuestros, en los cuales se puede advertir indicios acusadores de un deseo manifiesto de evolucionar; pero que, sin embargo, el fundamento de su cultura musical, de fuerte cepa clásica, les induce, a pesar de todo, a permanecer fieles y continuar tradicionalistas. Artista bien preparado, técnicamente, ha dedicado toda su vida a la nobilísima tarea de producir y de enseñar. A él se le deben obras de diversos estilos y matices, reveladoras, todas ellas, de una gran sinceridad y de un real saber. Entre su producción más idónea debemos colocar aquella de carácter sinfónico como, por ejemplo, *Patria mía*, *Sonata trágica* y otras más.

Tello ha producido, más o menos, en todos los géneros musicales conocidos y lo ha hecho con éxito halagador. Lo mismo ha abordado el estilo sinfónico, o el de música de cámara, que el religioso o el teatral. A Tello se

le deben varias óperas, entre las cuales figuran *Dos amores*, *Nicolás Bravo* y ahora mismo se ocupa de una nueva ópera en un acto llamada *El oidor*.

Rafael J. Tello nació en México, D.F., el 5 de septiembre de 1872.

Aurelio Barrios y Morales

Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional donde ingresó en 1905, con los maestros Tello (armonía), Campa y Trusco (composición). Su bagaje musical se compone de una sinfonía, varios *lieder*, una misa, unas *Siete palabras*, unos maitines, unas vísperas y alrededor de cien cantos para orfeón de carácter patriótico y folklórico. Sus estudios en varias ocasiones fueron recompensados con premios ganados en concursos. Actualmente es profesor de armonía en el Conservatorio Nacional.

Nació el día 27 de julio de 1880, en Zacatlán, Puebla.

Estanislao Mejía

Hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional con los maestros Tello, Campa y el padre Velázquez. Fue director del Conservatorio y, antes, había sido director de la Escuela de Música Universitaria. Durante su gestión como director del Conservatorio tomó mucho empeño en la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, lo cual logró.

Su producción musical es, más o menos, la siguiente: una sinfonía en estilo romántico, una suite para grande orquesta (sobre temas tradicionales), un ballet sinfónico coreográfico y una suite para orquesta de cuerdas en el estilo clásico. Además, tiene varias obras didácticas en preparación, entre las cuales están un tratado de contrapunto; otro de fuga y canon y uno de formas musicales. Prepara también un ensayo de psicología musical.

Estanislao Mejía nació en San Ildefonso Hueyotlipa, Tlaxcala, el 3 de noviembre de 1882.

Arnulfo Miramontes

Hizo sus estudios musicales en Guadalajara, donde trabajó el órgano con don Francisco Godínez. Posteriormente fue a Berlín donde fueron sus maestros Krause y Roeffler. De regreso al país se consagró a la enseñanza y a la composición.

Es autor de un centenar de composiciones de diversos géneros: música sinfónica, música de cámara, música para piano, óperas, etcétera.

Arnulfo Miramontes nació en Tala, Jalisco, el 18 de julio de 1882.

Alfredo Carrasco

Comenzó sus estudios musicales en el Orfanatorio de Guadalajara con D. Andrés Tenorio, quien le enseñó el solfeo y algunos instrumentos. Más tarde fue uno de los discípulos predilectos del notable organista don Francisco Godínez. Con él estudió piano, órgano y armonía.

Carrasco es un músico nato, de reales dotes musicales que lo colocan en un lugar especial entre los músicos e su generación. Como compositor ha

producido bastantes obras de diversos géneros, pero predominando el religioso. Es autor de un *Cuarteto para piano*, de una *Cantata* para voces mixtas, de una *Misa de requiem*, para voces masculinas y orquesta, de un *Scherzo sinfónico*, de dos ballets, etcétera.

Alfredo Carrasco nació en Culiacán, el 4 de mayo de 1875.

Juan A. Aguilar

Discípulo de solfeo de Candelario Rivas, y de Arnulfo Miramontes de piano. Trabajó la composición con Benigno de la Torre, en Guadalajara. Más tarde, a causa de la Revolución, hubo de emigrar, yendo a radicarse a Los Angeles, California, lugar donde ha vivido dedicado por completo a su profesión. Aguilar es un músico muy bien dotado, serio y provisto de una seria preparación musical. Es autor de varias obras para piano, de música religiosa, de un *Concierto para piano y orquesta*, y de una *Suite morisca* ejecutada en el Hollywood Bowl bajo la dirección de Henry Wood con gran éxito.

Alfonso de Elias

Nació el 30 de agosto de 1902 en la ciudad de México, Distrito Federal. Fue alumno del Conservatorio Nacional, donde trabajó la armonía con el profesor Aurelio Barrios y Morales, el contrapunto y la fuga con el maestro Gustavo E. Campa y el piano con José F. Vázquez. Su acervo musical es de ocho o diez obras, muy correctamente escritas: *Suite para orquesta de cuerda*, *El jardín encantado* (Tríptico sinfónico), *1a. Sinfonía*, *Variaciones sobre las mañanitas*, *El Callejón del Ave María*, *2a. Sinfonía*, *Cacahuamilpa*, todo esto para grande orquesta.

Juan D. Tercero

Nacido en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 10 de diciembre de 1895. Comenzó sus estudios musicales en su ciudad natal. Años después fue alumno del Conservatorio Nacional, siendo su maestro de armonía, contrapunto y fuga, Gustavo E. Campa. Más tarde hizo un viaje de estudio a Europa, fijando su residencia en París, donde fue alumno de l'Ecole Normale de Musique. También realizó estudios de armonía, contrapunto y fuga con la célebre Nadia Boulanger. Sus principales obras son *Tres danzas indígenas* para orquesta, *El afilador*, para soprano y orquesta, y ocho o diez composiciones más. Actualmente es profesor de armonía del Conservatorio Nacional.

Fausto Gaitán

Originario de Matehuala, San Luis Potosí, donde nació el 6 de septiembre de 1899 y murió el 23 de febrero de 1940.

Desde niño, mostró una gran inclinación por la música, cuyo estudio abordó a la edad de cinco años. En 1941 ingresó al Conservatorio Nacional. Ahí estudió armonía, contrapunto y fuga, respectivamente, con los maestros Mejía, Carrillo y Campa. En 1922, y después que hubo terminado sus estudios académicos, el Gobierno de México lo pensionó a Europa para perfeccionar los mismos. En mayo de ese año ingresó al Conservatorio Stern de Berlín,

donde trabajó con los profesores Kwast, y Von Fielitz. Viajó después por Francia e Italia. De regreso a América, actuó como profesor en Memphis, Estados Unidos, lugar en que estableció una Academia de Música. Después volvió a México y fue profesor de la Escuela de Música de la Universidad. Allí profesaba cuando lo sorprendió la muerte.

Ramón Serratos

Hizo sus estudios académicos en la Escuela Normal de Música de Guadalajara, con el entonces director de la misma, José Rolón. Con él trabajó el piano, la armonía y el contrapunto, habiéndose graduado el 10 de octubre de 1915. Después, becado por el gobierno de Jalisco, hizo un viaje de estudios a los Estados Unidos, donde trabajó el piano, por algún tiempo, con Joseph Lhevine. De regreso a Guadalajara atendió de lleno una academia de música por él fundada y que, con su nombre, subsiste aún.

Como compositor ha producido varios *lieder*, un *Requiem*, algunas piezas para piano y actualmente escribe una *Suite* para instrumentos de arco.

Ramón Serratos nació en Tepic, el 13 de febrero de 1895.

José F. Vázquez

Nacido en Guadalajara, Jalisco, el 4 de octubre de 1895. Hizo sus estudios en el Conservatorio Nacional y fue su maestro Julián Carrillo en composición y en la armonía.

Entre sus composiciones, que abarcan varios géneros, se encuentran doce obras para orquesta, cinco óperas, ochenta *lieder*, nueve obras para conjuntos de cámara, cinco de música religiosa y cuarenta para piano.

Fue fundador de la Escuela Libre de Música, de la cual es ahora director. Y lo es, también, con carácter de titular, de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional Autónoma.

Pedro Michaca

Nació en Canatlán, Dgo., el 26 de noviembre de 1897. Sus estudios de compositor los efectuó en el Conservatorio Nacional, bajo la dirección de los maestros Mejía y Barrios y Morales (armonía) y Campa (contrapunto y fuga). Actualmente profesa en dicho plantel. Además ha especializado sus investigaciones en la pedagogía, en la revolución de la armonía y en el nacionalismo musical. A ese respecto ha escrito una interesante obra intitulada *La evolución de la armonía a través del principio cíclico-tonal*.

Sus obras musicales son: *El Zarco*, poema sinfónico para grande orquesta, y una *Sonata* para órgano. Ha escrito también varios trozos para canto y otros para orfeón.

Miguel Meza

Nació en San Luis Potosí el 29 de septiembre de 1903. Estudió solfeo y teoría con el Sr. Santos Beltrán. Después pasó al Conservatorio Nacional, donde estudió contrapunto y fuga con los maestros Mejía y Campa. Después trabajó

la composición en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma con el maestro Mejía. Es autor de ocho obras para orquesta. Las principales son: *Las biniguendas de plata*, *Impresiones*, suite, y dos sinfonías.

Rafael Adame

Nació en Autlán, Jalisco. Estudió composición con el maestro Julián Carrillo. Sus principales obras son: *Sinfonía folklórica*, tres *Concertinos* para violoncello y orquesta, dos cuartetos de cuerda y algunas obras más.

J. Jesús Estrada

Nació en Teocaltiche, Jalisco, el 10 de diciembre de 1898. Sus estudios los hizo en la Escuela Normal de Música de Guadalajara, con José Rolón, con quien estudió piano, armonía, contrapunto y fuga, se graduó en marzo de 1919 y después fue a Roma, donde fue alumno del Instituto Pontificio. Ahí estudió órgano con Rafael Manari; polifonía con Casimiri y contrapunto y fuga con Dobice, profesor de la Real Academia de Santa Cecilia. Años más tarde radicó en Viena y en París, donde, respectivamente, estudió con Fteurmann y con Isidor Phillipp. Sus obras principales son: *Siete palabras* para voces y grande orquesta, una suite, un *Concertino* para órgano y orquesta, variaciones sobre temas de autores antiguos italianos, dos misas y otras piezas diversas.

LOS ÚLTIMOS COMPOSITORES

La década que vivimos ha dado nacimiento a una verdadera pléyade de jóvenes noveles compositores. Algunos de ellos siguen la corriente nacionalista; otros se inclinan al modernismo emanado de distintas escuelas y tendencias. Todos ellos llenos de fe y de entusiasmo; equipados de conocimientos técnicos heterogéneos, pero, de cualquier modo, interesantes y de brillante porvenir.

Entre ellos figuran Luis Sandi, Higinio Ruvalcaba, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, Raúl Lavista, Daniel Ayala, Pablo Moncayo, Salvador Moreno, Mario Ruiz Armengol, Gabriel Ruiz, Carlos Jiménez Mabarak, etcétera.

Cuando se tiene oportunidad de escuchar obras de algunos de ellos se vienen a la memoria las bellas palabras de André Maurois: "Me sentiría feliz si continuase siendo hasta la muerte, capaz de apreciar lo que habrá de bello y de eterno en las obras de los hombres más jóvenes..."

Entre los elementos contemporáneos que han perseguido de cerca la trayectoria marcada en nuestra producción musical actual, se cuentan varios compositores de la presente generación en los cuales se perciben las trazas de nuestro nacionalismo artístico; del nacionalismo al que nos hemos venido refiriendo anteriormente. Vamos a hacer referencia de algunos de los más destacados, casi todos estudiantes del Conservatorio Nacional, alumnos bien preparados técnicamente y por lo tanto, con un porvenir prometedor.

Blas Galindo

Recibió las enseñanzas de los maestros Candelario Huízar (análisis), José Rolón (armonía, contrapunto y fuga), Carlos Chávez (creación musical y dirección de orquesta). Pronto se distinguió en todas estas disciplinas y se hizo apreciar y estimar de sus maestros. Desde los albores de sus estudios manifestó un decidido empeño en cultivarse y no perder su tiempo.

Sus progresos fueron tan rápidos y eficientes, que más o menos cinco años después de su entrada al plantel, había terminado ya sus estudios académicos y se hacía cargo de una de las clases de análisis musical, como titular de la misma. Creemos que éste es uno de los casos más extraordinarios acaecido en los anales pedagógicos del Conservatorio Nacional, desde su fundación.

Ya en sus primeras producciones se advertían sus decididas inclinaciones por la música de caracteres nacionales. Su armonía y su rítmica poseían notoriamente esa calidad. Por otra parte, no obstante que sus estudios y su cultura musicales habían sido, medularmente, clásicos, ambos denotaban que se estaba frente a un sujeto dotado de un espíritu independiente y emancipado. Especialmente sus diseños rítmicos eran de tal naturaleza que inmediatamente delataban la invariable y constante preocupación del estudiante por buscar y encontrar su cabal autonomía.

Sus primeros ensayos en el difícil arte de la composición fueron a su instrumento favorito: el piano. Algún tiempo después abordaba, con éxito, la orquesta; pero sin olvidarse, sin embargo, del piano, al cual trató en forma concertante. Hasta ahora ha producido un *Concierto* y un *Mariachi* ejecutados por la Orquesta Sinfónica de México y dirigidas ambas obras por Carlos Chávez.

Posteriormente, Blas Galindo ha recibido las enseñanzas y consejos de Aaron Copland en el Berkshire College, fundado bajo los auspicios de Koussevitsky.

Blas Galindo es oriundo de San Gabriel, Jalisco, donde nació en 1910.

José Pablo Moncayo

Entre el elemento joven mexicano, consagrado a la música, se destaca indudablemente José Pablo Moncayo; tanto por su real talento, como por su dedicación al cultivo de la técnica. Desde un principio sus estudios teóricos los orientó el maestro Candelario Huízar, pues con él se inició en la armonía, el contrapunto, la fuga y la orquestación. Más tarde hizo el curso de Creación Musical que Carlos Chávez tuvo a su cargo en el Conservatorio. Es a él a quien debe, en realidad, el desarrollo de su imaginación y el gusto por la música moderna, la que, naturalmente, ha influido en el desenvolvimiento de su personalidad.

Así como en Blas Galindo no es raro encontrar rasgos característicos netamente mexicanos, en José Pablo Moncayo no es singular, tampoco, descubrir en ellos algunos puntos de contacto; similitudes diversas. Una de ellas es precisamente su propensión a lo vernáculo. De la misma manera que

Galindo escribió para grande orquesta un *Mariachi* muy característico y bello, Moncayo trazó un hermoso *Huapango* para el mismo conjunto orquestal, que ha sido muy celebrado donde se ha oído. Esta obra también ha sido ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Carlos Chávez.

El espíritu de camaradería entre Moncayo y Galindo se revela en el hecho de haberse agrupado—claro, proporciones guardadas— como antes los “cinco rusos” y después los “seis” franceses, sólo que este conjunto mucho más modesto en todo y por todo que aquellas famosas agrupaciones, ellos se concretaron a reunirse y denominarse “los cuatro”. El objetivo de su conjunto era el mismo que persiguieron aquellos célebres artistas, sólo que en humildes dimensiones. El Grupo de los Cuatro lo complementan Daniel Ayala y Salvador Contreras.

Poco después, y por influencias de Carlos Chávez, Moncayo obtuvo una beca en el Berkshire College, donde por algún tiempo, recibió las enseñanzas de Aaron Copland.

Moncayo ha escrito varias obras, casi todas consagradas a la orquesta o a conjuntos orquestales. Su última producción ha sido una sinfonía denominada *Mundo* que obtuvo el Primer Premio en el concurso convocado por la Orquesta Sinfónica de México en el presente año, y ejecutado en la temporada pasada por la misma orquesta.

Daniel Ayala

Entre los jóvenes distinguidos del grupo dedicado al movimiento musical mexicanista hay que aludir, de manera personal, a Daniel Ayala. Nacido en Abalá, Yucatán, alguien ha dicho de su tierra natal:

Yucatán es una tierra en que se conjugan, en un milagro de su gran vitalidad, lo espiritual y lo material. El hombre tiene allí que luchar bravamente con la piedra, para sacar de ella los productos básicos de su existencia; pero mientras sus manos se encallecen, su espíritu se sublimiza y parece que al esfuerzo de la tarea diaria aflora el alma llena de un romanticismo épico, decidido y dulce...

Este concepto viene a la mente, de manera involuntaria, en toda su expresión y significado, cuando se escucha por vez primera *Tribu*, de Ayala, pues no podría haber nada más exacto y aplicable que esas palabras evocadoras al tratar de definir el oculto y esotérico sentir de este músico mexicano, tan impregnado y embebido de nuestra savia aborigen. Romántico trovero del Mayab, aunque no es, ni nunca ha sido, un cancionero, allá en el fondo de su ánimo conserva los estratos latentes de un efectivo y auténtico folklorista.

Ayala estudió violín con José Rocabruna en el Conservatorio Nacional. A la sazón el profesor Gerónimo Baqueiro Foster había fundado un estudio particular donde impartía una clase de composición. Con él trabajaba esa asignatura un grupo de jóvenes, entre quienes se encontraba Salvador Contreras, uno que debía ser de los miembros del futuro Grupo de los Cuatro,

del que ya hemos hecho memoria con anterioridad. Pronto trabaron íntima relación ambos jóvenes y planearon formalizar lo que ya ebullición en sus cerebros, es decir, la formal organización de la agrupación antes mencionada.

Por algunos años subsistió ésta, hasta que perentorias obligaciones forzaron a Ayala a emigrar por diversas provincias, donde de varias maneras cultivó su profesión. Actualmente es Director del Conservatorio de Mérida, de muy reciente fundación.

Daniel Ayala ha producido bastantes obras, muy especialmente de orquesta sinfónica, que han sido ejecutadas lo mismo en México que en el extranjero.

Salvador Contreras

Es éste el último miembro del grupo de los llamados "cuatro" que varias veces hemos mencionado. Como sus camaradas, Contreras ha producido diversas obras en distintos estilos, pero, de preferencia, ha cultivado el nacionalismo, muy especialmente el orquestal.

Educado en el Conservatorio Nacional, a ese plantel debe sus primeros éxitos de compositor, pues, entiendo que fue en algún concierto organizado por la dirección del establecimiento, donde en tal sentido, se dio a conocer.

Salvador Contreras fue discípulo del profesor José Rocabruna, con quien hizo sus estudios violinísticos; por lo que respecta a los de compositor, los comenzó con Gerónimo Baqueiro Foster, después los continuó con Carlos Chávez y al fin trabajó un poco con Rodolfo Halffter.

Armando Montiel Olvera

Del Conservatorio Nacional, en el cual se ha formado integralmente; y tan digno de figurar en la lista de alumnos destacados del establecimiento, como de aparecer en la enumeración de músicos distinguidos de la actual generación, es sin duda, Armando Montiel Olvera. Espíritu alerta, desasosgado e inquieto, al que interesa de igual manera y con la misma intensidad, los rendimientos de cualquier escuela, por desusada que ella sea, como las audacias más increíbles y trascendentales de la más moderna de las modalidades; pronto se adapta no importa [a] qué regla, y presto se acomoda a cualquier estilo.

Montiel Olvera no es un desconocido en los medios musicales de México, ya sea como pianista o compositor, pues se ha presentado con éxito en diversas ocasiones.

Su producción ha rendido frutos varios: música vocal –varios *lieder*–, música para piano solo –entre las que figuran algunas obras de carácter nacionalista como son sus *Danzas indígenas*– un *Concierto para piano y orquesta* y diversas obras orquestales. Sus estudios los realizó con Joaquín Amparán (piano y solfeo), Candelario Huízar (análisis) y José Rolón (armonía y contrapunto).

OTROS MEDIOS DE CULTURA MUSICAL

LA ÓPERA

Introducción

El género operístico ha gozado, siempre, de gran prestigio en México. Muchos compatriotas nuestros hasta han creído encontrar en tal género la más alta y genuina expresión de la música. Desde el siglo pasado, ya lo hemos dicho, fue uno de los mejores vehículos de cultura musical que hemos poseído. La ópera italiana ha sido, digamos, la reguladora del medio musical nuestro. Es ésta la razón por la cual, la casi totalidad de los compositores líricos mexicanos de la pasada centuria, jamás pudieron substraerse a la fuerte influencia del teatro italiano, especialmente del romántico de mediados del siglo XIX; influencia que, aún hoy en día, se percibe de vez en cuando, en las obras producidas en nuestros días. En una cosa hay que hacer hincapié: en que la influencia wagneriana, que tan absorbente fue a fines del siglo pasado en Europa, jamás se encontrará en nuestra producción. La italiana primero, y algo de la francesa después, sirvieron de estímulo a nuestros compositores. Por tal tamiz han pasado Castro, Campa, Tello, Cuevas, Vázquez, Miramontes, Flachebba, etcétera.

Tata Vasco

La última recién venida, *Tata Vasco*, de Miguel Bernal Jiménez, obra plena de promesas, estrenada con gran éxito, es, creemos nosotros, el más feliz ensayo lírico que se ha intentado en todo lo que va del siglo en México, y por sus reales méritos, uno de los más destacados en América Latina.

Tata Vasco inaugura, seguramente, entre nosotros, una época de naciente nacionalismo teatral. A pesar de ciertas escenas como aquéllas en que está basado el primer acto, donde se perciben determinadas analogías que hacen recordar —no musicalmente, nos apresuramos a consignar— a algún cuadro contenido en conocida ópera italiana, en general, su trama, su ambiente y, en fin, su música, nos hacen pensar que el camino elegido por Bernal Jiménez no sólo no está errado, sino que tal obra constituye un positivo acierto, que será menester renovar para contribuir a la formación de un teatro lírico auténticamente nuestro.

Miguel Bernal Jiménez es, sin duda, uno de los músicos mexicanos actuales más bien dotados, provisto de una muy sólida y vasta preparación musical, y está llamado a grandes destinos.

Las compañías

Tres son los intentos, llevados a cabo en México durante esta centuria, por compañías netamente nacionales, que es preciso señalar. En primer término haremos especial mención de la que en vida llevó el sugestivo nombre de Compañía Impulsora, fundada por José Pierson. La gestación de esta

magnífica compañía, la más mexicana y completa que jamás haya existido aquí, ya que, desde Pierson, su fundador y director, hasta el último corista, eran mexicanos. La gestación de ella, repetimos, no se caracterizó por sencilla ni fácil. Obra fue de una lenta preparación; pero el resultado, por tan sorprendente, aún está fresco en la memoria. Desde el punto de vista educativo, en este género de música no creo haya tenido paralelo alguno en nuestro movimiento musical. Una verdadera pléyade de magníficos cantantes se formaron a su sombra: María Romero, María Teresa Santillán, Carmen García Cornejo, José Mojica, Eduardo Lejarazu y tantos otros que sería prolijo enumerar. Treinta obras, magníficamente montadas, formaron su repertorio. Su actuación fue de 1914 a 1918 aproximadamente.

El segundo intento se llevó a cabo entre 1835 y 1941 y correspondió a la Sra. Esperanza G. de Manero, quien en dos ocasiones diversas logró realizar cortas pero importantes temporadas, en las que se dieron obras de la categoría musical de *Tanhauser* de Wagner.

El último intento operístico de carácter nacional fue verificado en 1941 por la Ópera de México, presidida por la Sra. Ana Guido de Icaza. En tal temporada se montaron dos obras en calidad de estrenos: *La flauta mágica* de Mozart y *Salomé* de Strauss. Además, se dieron a conocer a la actual generación, *La novia vendida* de Smetana y *La walkiria* de Wagner. Lo más saliente de esta temporada fue la revelación de tres magníficas cantantes: Irma González, Enriqueta Legorreta y María Luisa Enríquez.

EL BALLE

Aparte de las diversas temporadas efectuadas en distintas épocas por compañías extranjeras de ballet—rusas en su mayor parte—, las cuales actuaron con mayor o menor éxito, debemos hacer referencia a dos intentos llevados a cabo por elementos nacionales destinados a dotar a la metrópoli de un organismo nacional permanente de ballet. Uno fue debido a la iniciativa privada de un grupo de personas entusiastas, y otro formaba parte del programa oficial del Departamento de Bellas Artes, entonces bajo la responsabilidad del señor Celestino Gorostiza.

El primer intento fue llevado a cabo en el otoño de 1940, por la Sra. Adela Formoso de Obregón Santacilia y los Sres. Agustín Leñero y Manuel Rodríguez Lozano. Esfuerzo muy grande y meritorio fue éste, el cual se vio coronado por lisonjero éxito. Los innumerables tropiezos y escollos que la organización encontró en su camino fueron vencidos por el tesón y la energía de la Sra. Obregón Santacilia.

El sugestivo nombre de Paloma Azul que se dio al grupo coreográfico en cuestión, fue tomado del verso de Lope: "las artes hice mágicas, volando..." Los fundadores tuvieron el tino de confiar el entrenamiento de los futuros artistas a la pericia de una notable y magnífica profesora: Ana Sokolow, quien, en poco tiempo, puso al grupo en condición de actuar con éxito.

En cuanto al vestuario y a los decorados, se encargaron de confeccionarlos los Sres. ingeniero Carlos Obregón Santacilia (*Antígona* de Chávez), Carlos Mérida (*Renacuajo paseador* de Revueltas), Antonio M. Ruiz (*Lluvia de toros* de fray Antonio Soler, adaptado por Halffter y *Entre sombras anda el fuego*, de Blas Galindo), Manuel Rodríguez Lozano (*La madrugada del panadero* de Rodolfo Halffter). Además de estas obras, se montaron *Fuegos vivos* de Blas Galindo, *Matanzas de inocentes* de Alex Nord y *El caso Núm...* de William Rieger.

Por lo que toca al porvenir de Paloma Azul; la principal animadora de ella, la Sra. de Obregón Santacilia tiene en estudio vastos proyectos, que piensa poner en planta en un mediano futuro.

El segundo intento —éste de carácter oficial, como ya antes lo hemos dicho— fue la lógica consecuencia de un programa elaborado previamente por la jefatura del entonces Departamento de Bellas Artes, a la sazón al cuidado del Sr. Celestino Gorostiza, quien se encargó de llevarlo a su realización. Se trataba, según inferimos, de buscar los medios más adecuados y hacederos, para impulsar entre nosotros el arte en cualesquiera de sus manifestaciones, pero, con especialidad, estimular aquellas que, como el ballet, por causas ignoradas, a la par que incomprensibles, habían sido hasta entonces —con la salvedad del caso, de la Sra. Obregón Santacilia, a que hemos hecho referencia— no sólo desatendidas, sino por completo abandonadas.

Cumpliendo, pues, aquel programa, y aquellos laudables propósitos, el señor Gorostiza buscó la colaboración de los Sres. Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos, y una vez asegurado el concurso de la coreógrafa Waldeen, echó a andar el proyecto, que pronto se convirtió en realidad. En el mes de noviembre de 1940, se llevaban a la escena en el Palacio de Bellas Artes, *La coronela* de Silvestre Revueltas, *La danza de las fuerzas vivas* de Blas Galindo y *Procesional* de Eduardo Hernández Moncada, más un arreglo coreográfico sobre temas de Juan Sebastián Bach. El vestuario y el decorado de *La coronela* estuvieron a cargo de Gabriel Fernández Ledesma y los de las otras obras, al de Julio Castellanos. El cuerpo de baile se formó con alumnos, ya graduados, de la Escuela de Danza de la propia Secretaría de Educación Pública, como también de algunos otros elementos particulares.

Fue este intento muy significativo, provechoso y útil, pues puso de realce todo lo que, en el terreno de la coreografía, es posible realizar, oficialmente, cuando se cuenta con el entusiasmo y la buena voluntad necesarias y de desearse sería que no se abandonase aquel propósito y que, de manera permanente, figurase dentro del programa general de la Dirección de Enseñanza Extra-escolar y Estética.

EL CINE Y LOS COMPOSITORES MEXICANOS

En una investigación efectiva, seria y formal, orientada al esclarecimiento de todo aquello en que la música pueda contribuir y participar, no sería posible, justo, ni congruente, omitir la prominente colaboración que ésta ha practicado

en el desarrollo de lo que se ha convenido en llamar "el séptimo arte". En efecto, desde que éste, es decir, el cine, merced a una ineludible ley de progreso y de evolución, dejó de ser silencioso para convertirse en lo que actualmente es: un arte dual por excelencia, cuyas cualidades mutuas coadyuvan y se completan hasta obtener la fusión íntegra, total, indispensable para llegar a ser el espectáculo favorito, mejor dicho necesario, de chicos y grandes, de opulentos y paupérrimos, en fin, en el esparcimiento imprescindible de todo el mundo civilizado. Así pues, al evolucionar el cine, y como natural consecuencia de aquel progreso, lógico fue que buscarse la estrecha alianza y la colaboración de la más sensible y emotiva de las artes, como también la más propia para subrayar cualquier situación, ya fuese idílica, bucólica o dramática: la música. Y fue de esa manera como se obtuvo el perfecto acabado, la cumplida armonía y el equilibrio de este notable invento.

Por ese motivo no sólo creemos obvio, sino en lo absoluto indispensable, consignar en el presente opúsculo, un párrafo especial a lo hecho hasta ahora en tan importante y atractiva rama y, naturalmente, a los músicos que se han consagrado con más o menos particularidad a ese género novísimo de actividad. Artistas de todos los matices, colores e importancia, han colaborado en esta encomiable labor, ya sea aquí o en el extranjero, pero, según nuestro muy personal criterio y nuestra manera de sentir, la película nuestra más bien lograda musicalmente hablando es, sin duda, hasta ahora, *Redes* de Silvestre Revueltas. No sólo nos parece la más notablemente obtenida en tal sentido en México, sino que no conocemos alguna, producida en América Latina que en tal apariencia, pueda parangonársele. En esa película encontramos materia y sustancia dignas de un auténtico sinfonista; pasajes extraordinarios y admirablemente bien encontrados, como en el que, con mano maestra, pinta Revueltas, el dramático recorrido de la barca que, según nosotros, es un verdadero hallazgo. Después de este film, se han producido en el cine nacional hermosas y bien escritas páginas, pero nunca con la hondura y profundidad de *Redes*.

Hagamos ahora mención de los artistas que, de tiempo atrás, tienen formada una sólida y conocida ejecutoria artística, dedicados de vez en cuando, a esta tarea, y luego nos referiremos a esa brillante falange de compositores nacionales jóvenes, algunos de ellos ya muy conocidos y otros que, bajo auspicios risueños y halagadores, empiezan a proceder en nuestro panorama musical filmico. Entre los primeros figuran los maestros Rafael J. Tello, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, J. Jesús Estrada, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Domínguez, Antonio Gomezanda, Ignacio González Esperón, Alfonso Esparza Oteo... En el segundo grupo están Raúl Lavista, Gonzalo Curiel, Alberto y Abel Domínguez, Manuel Esperón, Pepe Guízar, Agustín Lara, Mario Ruiz Armengol, José Sabre Marroquín, Gabriel Ruiz, Rosalío Ramírez, Jorge Pérez Herrera, Pedro Galindo, Fausto Pinelo Río, Armando Rosales y el ya fallecido Lorenzo Barcelata, que tan popular y querido fue; en fin, todos los compositores populares que se han significado los últimos diez o quince años en nuestro ambiente musical.

ASOCIACIONES MUSICALES, PLANTELES
EDUCATIVOS Y CONCERTISTAS

LA ASOCIACIÓN MUSICAL DANIEL, A.C.

Dentro del movimiento musical internacional contemporáneo de México, en las dos últimas décadas, factor de grande y decisiva importancia en el desarrollo artístico de esa metrópoli y de otras partes del país, ha sido cual ninguno, la Asociación Musical Daniel, A.C.

Basta echar una ojeada a lo realizado por ella en esa larga etapa, para darnos cuenta de su alcance. Ernesto de Quesada, su presidente; hombre moderno en la amplia acepción de la palabra, dotado de todos los méritos y cualidades que debe tener un perfecto animador, entre cuyas dotes descuella la clara visión de los problemas musicales más complejos de nuestro medio; gran conocedor de su oficio como el que más, ha desarrollado sus energías y su pericia, en beneficio de una labor musical que, seguramente, no tiene igual en los anales de la música en México. Es a él a quien se debe la casi totalidad de las visitas de los más grandes y renombrados artistas del mundo que han pasado por nuestros principales escenarios, de veinticinco años a esta parte: pianistas, violinistas, cantantes, conjuntos diversos, etc. Friedman, Hofmann, Brailowsky, Iturbi, Rubinstein, Sandor, Arrau, Casadessus, Giesecking, Borowsky, Elman, Heifetz, Milstein, Szygeti, Grace Moore, la "argentinita", los cuartetos Lenner y Londres; los diversos ballets rusos, Iturbi (director de orquesta), Kleiber, Klemperer...

La visita a México de todos estos artistas ha constituido una fuente de enseñanzas de primer orden, pues ha creado una saludable emulación en la juventud nuestra y, a la vez, un verdadero ambiente musical de distinción, comparado solamente al de los centros europeos de comienzos del siglo.

Todo esto y más ha hecho Ernesto de Quesada, pues al contribuir desinteresadamente a despertar la afición por la alta música y a formar el referido ambiente, ha ayudado también de manera eficaz, a crear un sinnúmero de nuevas posibilidades, entre las cuales se cuenta el proyecto de erigir una gran sala de espectáculos que venga a resolver el problema, hoy día insoluble y apremiante, de contar con un local adecuado para presentar grandes espectáculos a precios populares.

Uno de los aspectos más interesantes de la Asociación Musical Daniel A.C. ha sido su certera apreciación, muy importante desde el ángulo cultural, de jamás presentar artistas sino de alto rango; verdaderos modelos propios para desarrollar una escuela de auténticos virtuosos. El público mexicano ha formado ya su criterio a tal respecto, por lo que, basta con ser aceptado un artista por tal asociación, para que el éxito esté asegurado. Tal es el prestigio de que aquélla goza entre los melómanos mexicanos.

PLANTELES EDUCATIVOS

El Conservatorio Nacional

La escuela musical máxima, en México, ha vivido muchas etapas y pasado por muchas épocas, en las que vicisitudes de todas clases, incluyendo las del periodo de la Revolución tan pródiga en hechos extraordinarios y desconcertantes, no han sido ni extrañas ni escasas. Pero en compensación, también los acontecimientos plausibles no han sido raros.

Por el Conservatorio han pasado los músicos más eminentes y representativos de México, en él han profesado y algunos de ellos ahí se han formado. Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Carlos J. Meneses, Rafael J. Tello, Julián Carrillo, Eduardo Gariel, Carlos del Castillo, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Estanislao Mejía, José Rolón y Salvador Ordóñez Ochoa han sido, respectivamente, directores del plantel durante lo que va de este siglo. La mayor parte de ellos han profesado o profesan en él. Pedro Luis Ogazón, Alberto Villaseñor, Pedro Valdés Fraga, José Rocabruna, Luis G. Saloma, Higinio Ruvalcaba, Ezequiel Sierra, Francisco Contreras, Aurelio Fuentes, Luis Moctezuma, Alba Herrera y Ogazón, Candelario Huízar, José F. Vázquez, José F. Velázquez, Vilma Erenyi, Francisco Agea, Manuel Rodríguez Vizcarra, Juan D. Tercero, J. Jesús Estrada, Joaquín Amparán, Esperanza Cruz, Consuelo Escobar, Lupe Medina de Ortega, Lamberto Castañares, David Silva, Berta González Peña, Fanny Anitúa, María Bonilla, Sonia Verbitzky y muchos otros eminentes profesores han impartido ahí su enseñanza.

La Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma

Esta escuela fue fundada en 1928. Su cuerpo docente está compuesto, poco más o menos, de la mayor parte de los profesores del Conservatorio Nacional. Y su programa está forjado para servir de norma una enseñanza enfocada hacia altos ideales pedagógicos.

Creada en un momento psicológico muy propicio —durante una huelga que estalló en el Conservatorio Nacional— muy pronto fue adquiriendo auge, hasta llegar a ocupar un prominente lugar entre los planteles de su índole.

Su actual director es el maestro Luis G. Saloma quien acaba de tomar posesión de su nuevo cargo.

Escuela Libre de Música y Declamación

Entre las escuelas no oficiales debemos mencionar la Escuela Libre de Música y Declamación. Fundada por los maestros Julián Carrillo y José F. Vázquez, esta escuela ha venido actuando durante dos o tres lustros.

Su director actual es el maestro José F. Vázquez.

Escuela Normal de Música de Guadalajara

Esta escuela de Música creemos que es la más antigua entre los planteles privados de enseñanza musical con que cuenta el país, pues fue fundada en 1907 por los maestros Benigno de la Torre, Félix Bernadelli y José Rolón.

Actualmente se encuentra bajo la dirección del maestro Tomás Escobedo.

En ella se formaron muchos artistas mexicanos distinguidos, entre los que se cuentan Ramón Serratos, J. Jesús Estrada, Manuel H. Lomelí, Otilia Figueroa, Jeanette de Gellen, Luis Godínez Fonseca, Carlos Okhuysen y otros muchos. Algunos de ellos se han significado en el extranjero.

Las academias de piano

Entre las academias de piano particulares hay que mencionar en primer término, tanto porque el orden cronológico así lo reclama como por la influencia que ejercieron en el desarrollo del estudio del piano en el país, las de los maestros Carlos J. Meneses, Pedro Luis Ogazón, en México, y Daniel Zambrano en Monterrey, todos ellos ya fallecidos. Ahora existen numerosos y notables centros de educación pianística: las academias de los profesores Luis Moctezuma, José F. Velázquez, Salvador Ordóñez Ochoa, Manuel Rodríguez Vizcarra, de los hermanos Montes de Oca, Carlos del Castillo, Antonio Gomezanda, Ramón Serratos, Leonor B. Vda. de Díaz Barroso, Alfonso de Elías, Belem Pérez Gavilán, José Ordóñez, Pablo Castellanos, Joaquín Amparán, Francisco Agea, Manuel Barajas, Teresa R. de Rojas, etc. Todos estos maestros han aportado su saber y su entusiasmo al cultivo de esta importante rama musical, logrando en muchos casos, éxitos notables y duraderos.

LOS CONCERTISTAS

Durante este siglo México ha producido, en los diversos aspectos del arte musical, notables virtuosos, ejecutantes capacitados para figurar con honor en el escenario artístico internacional. Los pianistas Alberto Villaseñor, Ricardo Castro, Pedro Luis Ogazón, Carlos Lozano, Manuel M. Ponce, Salvador Ordóñez Ochoa, Angélica Morales, Jeanette de Gellen, Esperanza Cruz, Otilia Figueroa y Pablo Castellanos; los violinistas Manuel Luna, Julián Carrillo, Rafael Galindo, Aurelio Fuentes, Higinio Ruvalcaba; los cantantes de ópera Fanny Anitúa, Chucha Magaña, María Luisa y Consuelo Escobar, José Mojica, Evangelina Magaña y, posteriormente, Irma González. Todos ellos han actuado con gran éxito en el extranjero. Lo mismo ha sucedido a los cellistas Rubén Montiel y Domingo González. Debemos hacer, además, mención muy especial a las liederistas Lupe Medina de Ortega, Sonia Verbitzky y María Bonilla, a quienes se debe, en gran parte, el desarrollo del gusto por el cultivo del *lied*, ese género de música tan fino y tan depurado. Por otra parte, una pléyade de jóvenes músicos se inician ahora en el concertismo con éxito halagador y no es aventurado predecirles un lisonjero porvenir.

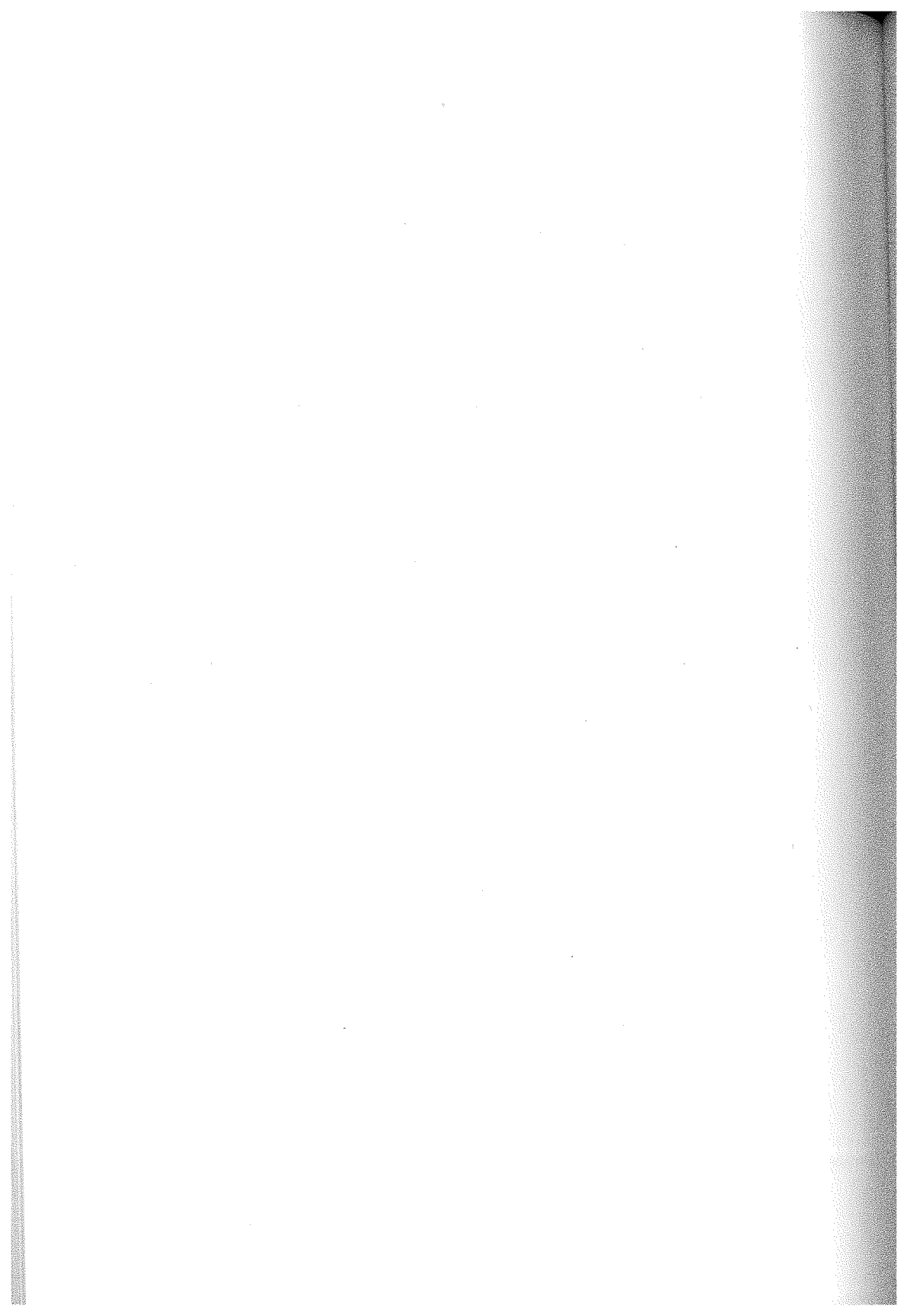
CONCLUSIÓN

En este trabajo, cuyo punto final se aproxima, hemos procurado narrar a grandes rasgos y con la mayor fidelidad, los hechos más sobresalientes y culminantes en nuestro medio musical, durante los últimos años, como asimismo, mencionar de la manera más completa posible, las personas que han contribuido en alguna forma, al desarrollo de este arte, en el periodo comprendido entre la primera y cuarta décadas del presente siglo.

Del sucinto balance realizado en estas líneas, se desprende que lo acaecido en este lapso de tiempo es, en realidad, reconfortante y consolador. Tal postura explica por qué nuestros vaticinios, con relación al devenir artístico de México, no sólo son optimistas, sino que están llenos de fe; y porque pensamos, también, que semejantes augurios no podrán ser tildados de exagerados o presuntuosos, ya que no son, únicamente, la consecuencia de un buen deseo, sino el producto de una tangible realidad. Posiblemente existan lectores que no participen de nuestro criterio favorable y, aun de manera pesimista, opinen que en la senda del verdadero progreso musical nuestro —así se oye aseverar a veces— no sólo no hemos dado un solo paso adelante, sino que se ha visiblemente retrogradado. Quienes de tal manera disciernen, creemos nosotros, están guiados más bien por insana pasión, o por un desconocimiento real o ficticio de nuestra evolución artística, o quizás, influidos por las palabras del poeta, hayan logrado identificarse con el juicio de éste, al grado de pensar como él cuando afirma que “todo tiempo pasado fue siempre mejor...”

José Rolón

FORTUNA CRÍTICA
(SELECCIÓN)



EXTRACTOS DE CRÍTICAS Y CRÓNICAS
PERIODÍSTICAS SOBRE LA OBRA DE JOSÉ ROLÓN

EL REPARTO DE PREMIOS A LOS VENCEDORES
EN EL TORNEO MUSICAL

Gran entusiasmo reina en los centros artísticos y culturales con motivo del festival que se celebrará el domingo (...) en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, a las once horas, en punto. Se han de desarrollar números de un interés extraordinario para el elemento cultural de la ciudad de México que se precia de comprender y gustar de las más elevadas manifestaciones del arte en general. Aparte de los números que forman el programa, debido a que numerosas personas así lo han solicitado, la Orquesta del Conservatorio Nacional, bajo la fogosa batuta del maestro don José Rocabruna, ejecutará el Poema sinfónico titulado *El festín de los enanos*, obra que obtuvo el primero premio en el Concurso de Composición y que tanto éxito alcanzara al ser oída por vez primera en el gran concierto sinfónico que se efectuó el pasado domingo.

Aparte de la ejecución de esta obra maestra que no sólo prestigia a su autor, el maestro José Rolón, sino al arte nacional, se desarrollará el siguiente programa, el domingo 11 a las 11 horas: I. Suite para Orquesta de Cuerda, José F. Vázquez. Diploma conmemorativo, Orquesta del Conservatorio. II. Breves palabras por el secretario general de la Comisión Permanente del Primer Congreso Nacional de Música. III. *La Loreley*, F. Liszt. Canto: señorita Carmen Corona, Segundo Premio. Orquesta del Conservatorio. Instrumentación del profesor Juan D. Tercero. IV. Fragmentos del Poema sinfónico *Imágenes*. C. Huízar. Tercer premio de la primera sección de música folklórica. Orquesta del Conservatorio. V. Concierto No. 1 en Mi bemol, para piano y orquesta. F. Liszt. Piano, señorita Ma. Luisa Terrazas. Segundo Premio. Orquesta del Conservatorio. VI. Distribución de premios por el C. Rector de la Universidad Nacional a los vencedores en los concursos. VII. Andante de la *Sinfonía folklórica* para música militar. R. Adame. Diploma Conmemorativo. Banda de Música del Estado Mayor. VIII. *Rapsodia mexicana*. J. Corona. Instrumentación del maestro Velino M. Preza. Primer Premio. Director Mayor Ramón Hernández.

Crónica de *El Universal*, 10/III/1928

Terminado este acto, en el que hubo muchos aplausos para todos los premiados, la orquesta del Conservatorio nos hizo oír por segunda vez y a petición, el Poema Sinfónico de José Rolón titulado *El festín de los enanos*, obra que coloca a su autor a una altura envidiable, para escalar la cual requiere ser, ante todo, un gran músico.

Manuel Barajas, "Crónicas musicales", *El Universal*, 12/III/1928.

ROLÓN Y TELLO RESULTARON TRIUNFADORES

Música de la Revolución.

El concurso convocado por la Escuela de Música, Teatro y Danza lo patrocinó *El Universal*.

Fuero recibidas varias composiciones.

Las que merecieron el premio a juicio del jurado fueron "Patria mía" y "Protágoras".

Qué dicen los triunfadores

En los primeros días del pasado enero, la Escuela de Música, Teatro y Danza, patrocinada por *El Universal*, convocó a los compositores mexicanos a un gran certamen para la realización en un poema sinfónico de lo que ha sido nuestra Revolución, de tal manera que ése fuera el canto a la etapa iniciada en 1911 [sic], con el sacrificio de Aquiles Serdán, hasta nuestros días.

Todas las inquietudes sociales motivadas por la Revolución, las algaradas de triunfo; los días aciagos y en fin, todo el periodo revolucionario, debería estar condensado en su sinfonía.

El Conservatorio Nacional al efecto designó a los maestros Rafael J. Tello, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, como los miembros del Jurado Calificador, solamente que el maestro Tello renunció a ello, aunque se guardó mucho de expresarlo así a sus colegas. Y fue sustituido por el maestro Luis G. Saloma.

Fuero recibidas varias obras, bajo los lemas "Patria Mía", "Protágoras", "Música Arte Sublime" e "Invita Minerva", habiéndose hecho el viernes pasado, una vez formulado el dictamen de los jurados, en el sentido que el primer premio correspondía a la obra amparada con el lema "Protágoras" y el segundo a la amparada con el de "Patria Mía", la apertura de los sobres. Y se encontró que el autor de la obra con el lema de "Protágoras" era el maestro José Rolón y el de "Patria Mía" era el maestro Rafael J. Tello.

La primera es un poema heroico, en cuatro tiempos, consagrado a Cuauhtémoc, e integrado por temas folklóricos y un trozo de melopeya; y el segundo es un poema sinfónico en tres tiempos, con música popular en algunas de sus frases.

Los premios serán un mil pesos y un diploma de la Universidad Nacional, para el trabajo en primer lugar declarado vencedor; y quinientos pesos y otro diploma de la Universidad Nacional, para el segundo. Los fondos para esos premios, según establece la convocatoria, serán reunidos mediante la ejecución de esas dos obras en una serie de conciertos.

Una entrevista con los dos vencedores

Fuimos a la casa del maestro Rafael J. Tello, en la calle de Atenas, en donde se encuentra establecido el Conservatorio Tello, con el propósito de conocer cuáles habían sido los motivos artísticos que normaron su composición. El maestro Tello, que goza de una gran reputación como compositor, nos

manifestó que él se había propuesto expresar la etapa revolucionaria de la siguiente manera: En la quietud del hogar se escuchan las ráfagas de viento en cuyas alas van las voces airadas de los oprimidos y las quejas de los vencidos. Poco a poco va creciendo el tumulto y se escuchan las alegres voces, llenas de esperanza, de los que van a la Revolución. Es la hora de luchar por la reconquista de las perdidas libertades. El ideal sopla sobre las banderas ahuecando la guerra, los gritos de los combatientes, para en seguida, bajo el claro de la luna, quedar el campo del combate silencioso y melancólico. Pero llega la alborada y con ella el triunfo y entonces el himno guerrero canta a la paz.

El maestro Rolón, a quien entrevistamos en su estudio de la calle de Insurgentes, y que acaba casi de llegar de Europa en donde alternó con altas personalidades del mundo musical, nos manifestó que su poema está hecho alrededor de Cuauhtémoc, como la figura saliente de nuestra historia, pues en su concepto es él quien encarna la nacionalidad como verdadero representativo. Los motivos musicales están tomados de los apuntes folklóricos de Rubén M. Campos y por otros recogidos por el maestro Rolón, en la sierra de Zapotlán. La primera parte de la sinfonía está dedicada a pintar la lucha entre indígenas y conquistadores y la caída de Tenochtitlán; la segunda contiene el sacrificio de Cuauhtémoc; la tercera es la consagración de héroe y la cuarta es la apoteosis, en que hay un gran himno a la Patria.

De esta manera los músicos premiados creyeron interpretar la etapa revolucionaria.

Crónica de *El Universal*, 29/XII/1929.

UN CONCIERTO DE MÚSICA RUSA Y OTRO DE MÚSICA MEXICANA

(...) Cerró el programa la ejecución del poema sinfónico *Cuauhtémoc*, de don José Rolón. Esta obra, escuchada por segunda vez, confirma plenamente la sensación de grandeza que produce desde la primera audición. Los elementos empleados en su factura dan al *Cuauhtémoc* un valor universal del que carecen muchas de las obras de nuestra literatura musical. *Cuauhtémoc* es, indudablemente, la obra maestra de nuestra música contemporánea.

El público ovacionó calurosamente a los maestros Tello, Rolón y Chávez.

José Barros Sierra, "Crónicas Musicales".
El Universal, 10/I/1930 (AJR).

"EL QUINTO CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA"

(...) Para referirme con cierta amplitud al último número del programa, el poema épico *Cuauhtémoc* del compositor mexicano José Rolón, premiado en

concurso convocado por el Conservatorio a iniciativa de *El Universal*, dejó para otra ocasión la sinfonía de Copland; pero debo hacer observar la curiosa analogía que existe, aunque con diverso carácter, entre estas dos obras. Así como el laureado músico mexicano Rolón (ha obtenido varios premios en sonados concursos) ha tratado de dignificar la música mexicana, tomando para sus composiciones los temas más hondamente nuestros, el músico norteamericano encontró en el jazz y cantos de los negros los elementos más favorables al nacimiento de una música nacional. El elemento folklórico sirve a Copland y a Rolón como materia prima y sus obras se construyen de acuerdo con los modelos arquitectónicos del clasicismo. He aquí, para mí, la parte criticable de la obra de Rolón que conceptúo, a pesar de todo, una obra maestra.

Siendo un poema sinfónico —le sirve de programa un argumento de Agustín Loera y Chávez—, disponía el compositor mexicano de toda la libertad para rehuir las formas sonata y rondó que constituyen el segundo y el último tiempo. A eso se deben las exageradas dimensiones exigidas, sobre todo en la sonata, para poder establecer el equilibrio en la construcción. Fuera de esto, confieso que la atmósfera lograda en “La consagración al sacrificio”, la “Defensa Épica” y en “El suplicio heroico”, es algo ideal. Estábamos ante una obra maestra de la literatura musical mexicana. Los temas “Danza tarahumara” y “Danza de Guanajuato”, tomados del libro *El Folk-lore y la Música mexicana*, de Rubén M. Campos, el tema original y el de la “Danza de los Cuchillos” tomados de la sierra de Jalisco, parece imposible que pudieran proporcionar tanta riqueza. Sobre el número cuarto, “Himno a la glorificación”, en que Rolón ha usado el tema pentáfono que es el canto de las chichicuiloteras, consignado también por Rubén M. Campos en la página 17 de su citado libro, quiero hacer al compositor objeciones que en alguna ocasión pueden serle útiles. ¿Por qué no usó para todo este tiempo, con el rico contrapunto y el cromatismo que tan sabiamente maneja, la escala pentáfona de que proviene ese canto? Recuerdo el incomparable ambiente que obtiene Ravel en el número “Emperatriz de las pagodas”, de *Ma mère l’oie*. El recitado rítmico¹ que precede al último tiempo, distinto a los recitados de Honegger en *El Rey David* y de Schoenberg en algunas de sus obras,² agradó mucho por su originalidad. El Coro del Conservatorio que tuvo esta parte a su cargo, supo decirla con verdadero arte.

Para terminar, creo firmemente que las formas clásicas, cuando se trata de una obra eminentemente nacionalista y más cuando la composición es de forma libre, como un poema sinfónico, le quitan carácter. ¿Por qué no tratar de deducir las nuevas formas de los componentes melódicos autóctonos que, como lo saben todos los músicos que ahondan sobre este tema tan importante, son los embriones de las arquitecturas musicales?

1 El autor se refiere al uso del *sprechgesang*. Mientras la orquesta toca, el coro habla el entreacto de *La suave patria* de López Velarde. En el último movimiento de *Cuaubtiémoc*, la situación se invierte y el coro canta sin texto alguno.

2 Baqueiro habla de *Pierrot Lunaire*.

El público, completamente satisfecho de la interpretación que supo dar Carlos Chávez a esta obra magistral, aplaudió hasta conseguir que el autor saliera a recibir el justo homenaje de admiración.

Gerónimo Baqueiro Foster
El Universal, 11/I/1930.

LA CARCAJADA SIMBÓLICA

“Cuando tengamos oportunidad de conocer más cerca las obras de Revueltas y de José Rolón, que escuchamos en el concierto del viernes, hablaremos de ellas con mayores detalles. Por ahora sólo nos limitamos a una ligera impresión en el sentido de que las *Ventanas* de Silvestre Revueltas no le abrirán ninguna ventana para la inmortalidad y que después de sus *Colorines* que consideramos una joya de la música mexicana moderna, esta obra nos parece el lado menos interesante de Revueltas. Levantemos nuestras copas por el autor de *Colorines*.

Creemos que la Suite para orquesta 1895, del maestro Rolón debería llamarse sencillamente “Suite sobre temas folklóricos mexicanos”. El 1812 de Tchaikovsky [sic] trae en su título “reminiscencias de grandes hechos históricos de resonancia universal”, pero lo de 1895 no sugiere cosa semejante al auditorio. Si se trata de algunos momentos trascendentales en la vida del autor ocurridos en este año, tampoco se nota esto en la obra, que en su mayor parte es una fiel transcripción del folklore musical mexicano. Hay dos maneras de tratar sinfónicamente el folklore: Stravinsky lo estiliza hasta la exageración; Tchaikovsky [sic] lo deja pasar por su prisma artístico personal. José Rolón se limitó a orquestarlo de una manera insuperable, introduciendo efectos realmente modernos y novedosos. Pero con todo y eso la obra que escuchamos tiene mayor valor etnográfico que puramente sinfónico. Toda nuestra admiración va para el autor del [sic] *Festín de los enanos*.

Salomón Kahan, “La Carcajada Simbólica”
El Universal Gráfico, 8/XI/1932.

ENHEBROS MUSICALES

Tres obras enjundiosas por distintos conceptos se estrenaron en el segundo concierto de la sinfónica. Fue la primera *Ventanas* de Revueltas; sabido es que si Revueltas director de orquesta tiene gesto propio inconfundible, mayor perfil alcanza como creador. Es *Ventanas* una estancia, diríamos que dilata sus cien ojos para contemplar con la actitud monolítica del indio americano su propia vida triste y desamparada de oprimido trabajador y, claraboyas, ventanas, o como quiera el autor, son al fin como traslúcidas pupilas que dejan

ver de afuera a adentro o viceversa. El curioso observador en actitud atisbadora ¡que cosa más interesante que espiar una estancia iluminada por el hueco de una ventana! podrá ver en el "mirador" de Revueltas personajes antinómicos zahirientes unos, febricantes otros, pávidos algunos y jocundos los más como sujetos por una voluntad superior a todos, al servicio de la revuelta imaginación de Revueltas, fúcar un tanto caprichoso que los maneja con el más libérrimo antojo.

Se ha dicho que la orquesta de las obras de Revueltas es la mejor aproximación a la suspirada (?) orquesta mexicana (¡grave miopía!). La orquesta del autor de *Colortneses* muy suya, exclusivamente; lo prueba el que en cada obra, ya sea grande o pequeña orquesta, siempre están representadas las tendencias "revoltosas" y cada caso lleva sendos medios expresivo-orquestales que, seguramente, el autor mismo no prejuzga sino intuye; dicho esto con permiso de los graves señores críticos.

Toca ahora su turno a otro mexicano atildado, elocuente y comedido colaborador de la producción sinfónica regional. El 1895 de Rolón, acaso obra demasiado sabia, hija es de la ciencia y experiencia de su autor que, en determinados momentos, con la mayor gentileza, mañosamente, sin que nos advierta la menor señal de alarma, nos hace pasar sobre audacias insospechadas, cuyo cáustico no escuce porque parece que lo aplica con pluma delicada que no ofende.

La orquesta de Rolón, en aciertos va de consuno con sus procedimientos armónicos; aplaudimos gustosos frecuentes efectos orquestales del primer movimiento y, especialmente, los de *El gallo romántico* en el que no desmerece junto a aquéllos la introducción de las guitarras coludiendo con la orquesta.

José Pomar, "Enhebrados musicales"
El Universal, 5/XI/1932.

OBRA NACIONALISTA

El festín de los enanos, poema sinfónico del maestro jalisciense José Rolón, encontró en Ansermet al mejor transmisor del fuego nacionalista que en tal obra campea, luciendo en toda su esplendidez, la que nos habla del ennoblecimiento de temas folklóricos llevados serena y sabiamente a la sala de conciertos, con tal mesura y talento, como sólo es dable hacerlo a un auténtico valor como lo es el maestro Rolón. Ansermet, como si conociese la obra de mucho tiempo atrás, nos la presentó con esa naturalidad y desenvolvimiento lógico con que satura sus versiones.

Manuel Barajas, "Orientación Musical"
El Universal, VIII/1935. (A.J.R.)

ANSERMET FUE RECIBIDO EFUSIVAMENTE

(...) Fue el maestro Rolón con su obra *El festín de los enanos*, compuesta en 1925, el encargado de representar la producción sinfónica nacional en este concierto. El autor no pudo ser elegido con más acierto, pues conocida es la importancia que entraña la obra de Rolón, quien junto con Manuel M. Ponce, constituye el baluarte más sólido del arte sinfónico nacional, frente al entusiasmo todavía un poco desordenado de los nuevos compositores y la tendencia hacia el estancamiento que caracteriza a algunos de nuestros músicos.

Dentro de un ambiente donde, a nuestro juicio, se advierte ya cierta comunidad de tendencias con la producción de Dukas —en *El aprendiz de brujo*— de quien Rolón recibió después provechosas enseñanzas, el compositor mexicano realizó un trozo sinfónico lleno de interés. El contraste de los temas, uno humorístico, serio el otro, ofrece al músico experimentado una serie de situaciones que Rolón resuelve con singular acierto. La obra toda respira homogeneidad; todo en ella es orgánico, hallándose ya presidida por el propósito constante de evitar lo superfluo, que es también característica de la nueva música de Ponce.

Ansermet dio a esta obra una lectura llena de interés, en consonancia con la categoría del poema sinfónico. Significativa en alto grado fue la merecida ovación de que fue objeto el maestro Rolón, por parte del público que no tardó en descubrirlo en el lunetario de la sala...

José Barros Sierra, "Conciertos y Recitales",
El Universal, 18/VIII/1935.

FESTIVAL ROLÓN

El jueves 26 del pasado noviembre, el maestro José Rolón presentó en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes y ante una cultísima concurrencia, una serie de obras musicales de las que el propio maestro es autor.

Este concierto que escuchamos con deleite, nos vino a demostrar que el eximio maestro sigue y continuará siendo actual, sin ser de aquellos que, obligados a caminar por fuerza de la corriente modernista, siguen el cauce que ésta les marca, sino de los contados músicos que en México se pueden señalar como iniciadores de la evolución de la música en nuestro país.

Una colección de *lieder*, un Cuarteto con piano —escrito en 1912— y unos trozos pianísticos, fueron las obras que se ejecutaron en esa audición.

Desde el Cuarteto, viene persistiendo en el maestro un sello característico que hace inconfundible su obra posterior, por más que en ésta surja con frecuencia el ímpetu y la nostalgia de Schumann. ¿No es así, Maestro?

De los *lieder*, tenemos que decir, que hay entre ellos verdaderos poemas musicales entre otros, *Cuadro*, *Dibujos sobre un puerto*, *Breve romance* y

Junto a tu cuerpo, sobre poesías de Villaurrutia, Gorostiza y Novo, respectivamente.³

Algunos elementos de los más prestigiados en México contribuyeron al éxito de este concierto. Mencionaremos a Lupe Medina de Ortega (cantante-eje del concierto), los pianistas Ana C. de Rolón, Luis Godines y Carlos Okhuysen, quien interpretó las *Tres danzas indígenas* y el difícil *Estudio en segundas*. Todos los intérpretes, así como el autor de las obras, fueron cálidamente aplaudidos.

Rolón ha unido la cultura musical de México con la literatura, logrando realzar con su música las poesías tan avanzadas de nuestros jóvenes valores literarios.

Repetimos: el maestro Rolón sigue y continuará siendo, a pesar de los años, uno de nuestros más jóvenes compositores que marchan a la cabeza del movimiento musical de México.

Jesús Estrada
Cultura Musical, Vol. 2, V/1937.

UNA EXTRAORDINARIA OBRA MEXICANA EN LA ORQUESTA SINFÓNICA DE DALLAS

Jaques Singer, director de la Orquesta Sinfónica de Dallas, nos ha puesto en contacto con una novedosa y bella obra mexicana, *Zapotlán* del compositor mexicano José Rolón.

La oportunidad de conocer y admirar a un músico tan distinguido de nuestro vecino país hizo que la asistencia de amantes de la buena música se doblara, inusitadamente atraída por la fama de que goza en México y Europa este culto y modesto compositor mexicano que tan brillantemente representa la tendencia nacionalista de su patria.

Los antecedentes ambientales de Rolón y su obra no pueden ser más interesantes: nació en Zapotlán, importante ciudad de Jalisco, por demás poética: rodeada de bellas montañas, en las estribaciones del "Nevado de Colima"⁴ y recreada por infinidad de fiestas populares indígenas donde la música de las "Chirimías" (combinación de flauta de carrizo y tambor pequeño [sic]), unidas a los ritmos nativos de los danzantes "Sonajeros", las fiestas campestres de las antiguas "Haciendas" y "Ranchos" de la región, amenizadas por "Alabados", "Caminatas" y "Mariachis" (temo no saber escribir estas palabras tan correctamente como Rolón habla el inglés), grabaron indeleblemente en la mente del compositor las melodías melancólicas y los

3 Los títulos y sus respectivos creadores son *Cuadro*, poesía de Xavier Villaurrutia, *Dibujos sobre un puerto*, ciclo de canciones sobre poemas de José Gorostiza, *Breve romance de la ausencia* y *Junto a tu cuerpo*, poesía de Salvador Novo.

4 Todos los entrecomillados en español en el original.

ritmos estrujantes de las razas Chimalhuacanas y Aztecas [sic] de su pueblo natal. *Zapotlán* es precisamente el fruto maduro de esas evocaciones y por esta razón es una obra tan arrebatadora y tan llena de gracia, de frescura mestiza, desbordada en una erupción originalísima de las grandes guitarras en la orquestación. Creo, ahora que Carlos Chávez es el representante genuino de la música pre-hispánica de México, que Rolón lo es del mestizaje y Ponce del criollismo. Ya Pierre Monteaux, el gran director francés, prepara en la Sinfónica de Boston la partitura de *El festín de los enanos* y Stokowsky en la de Filadelfia dará a conocer en la próxima temporada *Andante melancólico* y *Los gallos*.

Estamos seguros de que las obras de Rolón irán triunfalmente por todo el mundo y sólo esperamos que la Orquesta Sinfónica de Dallas y su director, el señor Singer, nos den a conocer el año entrante dos de las obras más importantes de Rolón: El Poema sinfónico *Cuauhtémoc* (dedicado a la memoria del último emperador Azteca) y el *Concierto para piano y orquesta* con solista mexicano, ambas obras reputadas como las mejores para gran orquesta de José Rolón.

Frank E. Hobden
The Dallas Courier, 8/XII/1941.

NOTAS

SOBRE EL CUARTETO DE CUERDAS OP. 35 por Jesús Bal y Gay

La figura de José Rolón tiene, dentro de la música mexicana contemporánea, rasgos muy atractivos, pero que no se perciben a primera vista sino que surgen a medida que se la va conociendo. Hay en ella una curiosa mezcla de firmeza y de discreción en el trabajo, ideales elevados y modestos, novedad y tradición. La calidad de la obra fue el único factor de su renombre.

Nacido en 1883⁵ —un año después que Ponce— siente Rolón muy pronto, y al igual que aquél, la necesidad de dotar a México de una música culta que pueda distinguirse por su lenguaje de la de los demás países del mundo. Es pues, un compositor nacionalista; y buena parte de su producción atestigüa esa tendencia. Pero su carácter discreto, cauteloso, le impedirá lanzarse a experimentos audaces y la hará evitar todo radicalismo. Prefirá hacer pie en técnicas ya probadas fuera de México y elaborar poco a poco la que se podrá llamar algún día suya. Ya en plena madurez, la escuela francesa contempo-

5 Bal y Gay repite un error común. La fecha correcta del nacimiento de Rolón es el 22 de junio de 1876 (ver sección "Otros documentos").

ránea será la que ofrezca los medios de expresión más afines a su propio temperamento. Pero no dejará de sentir curiosidad por lo que hay más allá del impresionismo, Stravinsky o Hindemith, como lo demuestra el *Cuarteto* que figura en este programa.

Es Rolón un compositor esencialmente sinfónico que gusta de crear dentro de las llamadas formas grandes. Hay en su producción una *Sinfonía*, dos poemas sinfónicos –*El festín de los enanos* y *Cuaubtiémoc*– y un concierto para piano y orquesta, además de canciones, piezas para piano y obras de música de cámara. Por influencia del impresionismo francés, su música orquestal presenta una cierta vaguedad de contorno melódico y timbres, algo semejante a lo que ocurre, por ejemplo, en la música del inglés Delius. Pero en el *Cuarteto Op. 35* se observa una mayor concisión y claridad de ideas, una mayor angulosidad de los temas, un gusto por las síncopas y la armonía consistentemente disonante, que revelan una evolución del autor hacia un punto situado francamente afuera del impresionismo. Pero no sólo afuera del impresionismo, sino también más allá del nacionalismo estricto que brillaba en muchas de sus obras anteriores. En este *Cuarteto* el material temático no puede decirse que abunde en giros melódicos ni en fórmulas rítmicas de sabor popular. Excepto un cierto ritmo, que se diría de danza indígena, en el segundo tiempo de la obra, todo lo demás de ella pertenece a un plano en el que la mexicanidad va por dentro, sin manifestarse ostensiblemente. Se trata, en fin, de una música perfectamente construida, clara en sus líneas principales, sabrosa y lógica en su armonía disonante y de una gran unidad de sentimiento.

Nota al programa del Cuarteto Lenner,
Facultad de Medicina, U.N.A.M. 7 de mayo de 1961.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA por Gerónimo Baqueiro Fóster

El notable músico jalisciense José Rolón, conceptuado como uno de los grandes compositores mexicanos vivos, escribió en 1935 su Concierto para piano y orquesta.

Al terminarlo, lo dedicó al concertista Salvador Ordóñez Ochoa, actual director del Conservatorio Nacional de Música, porque animó a Rolón a convertir en realidad ideas bosquejadas en el estudio del gran pianista, maestro de una generación que se distingue por su independencia y amplitud de criterio interpretativo, con marcada predilección por los compositores modernos.

Nadie en 1935 se hubiera aventurado a estudiar este Concierto de Rolón. Pero Ordóñez, al leerlo, sintió su grandeza de concepción, sus ritmos arrebatadores y su fuerte esencia melódica mexicana, se dedicó de lleno a trabajarlo y triunfó.

Cuando por una de esas cosas extrañas de los vaivenes de la vida, Carlos Chávez invitó a Ordóñez a tocar en la presente temporada de la Orquesta Sinfónica de México, éste le propuso dicha obra.

No se estremeció el público con ella porque se descuidó la información previa.

Es de muy mala suerte Ordóñez para estas cosas y también Rolón.

La ejecución del Concierto por parte de Carlos Chávez y la interpretación de Salvador Ordóñez fueron soberbias.

Nunca los estrenos de estas obras se han hecho con el cuidado que en el Concierto en Mi se puso. Sin embargo, el público se mostró muy reservado. ¿Fue culpable de ello?

No, sin duda. La trascendencia de las primeras ejecuciones de grandes obras, particularmente de mexicanos, no la admite ese público erudito, que no sabe la música pero afirma sí, con eficiencia enfática, que percibió influencias múltiples de todos los compositores modernos en la obra.

Nadie habló del extraordinario vigor rítmico que Rolón puso en su creación magnífica, ni del fuego que el concertista puso para hacerlo sentir.

Negar la mexicanidad de ellos es de ignorantes, de desconocedores de lo que es ese Jalisco de embeleso volcándose musicalmente en sus "mariachis".

Por pescar un diseño conocido de la música de compositores europeos, los eruditos cerraron los oídos y no pudieron oír nada de lo que mañana el extranjero consagrará, sin duda.

Pronto tendrá Ordóñez la oportunidad de tocarlo en los Estados Unidos o en otra parte y entonces se conocerá el valor de esta obra maestra moderna llena de expresiones quintaesenciadas de mexicanidad selecta que no supimos estimar oportunamente.

Pero, quiéranlo o no los indiferentes, la noche del 4 de septiembre de 1942 se recordará siempre en los fastos de la música como aquella en que por primera vez se tocó una hermosa obra que no fue comprendida.

¿No ha sucedido así con tantas composiciones hoy célebres?

Revista Musical Mexicana, No. VI, 1942, p. 135.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA DE JOSÉ ROLÓN por Otto Mayer-Serra

Poco antes de iniciarse la temporada sinfónica, sonó el teléfono en el despacho de Salvador Ordóñez, director del Conservatorio Nacional. ¿Estaría dispuesto Salvador Ordóñez —pregunta Carlos Chávez— a estrenar con él el Concierto para piano y orquesta de José Rolón? Después de ocho años de distanciamiento entre ambos, Ordóñez se emociona, pero duda. Aparte de la dificultad técnica terrorífica del concierto —observa—, falta a la obra cierta unidad de estilo. Los tres movimientos son distintos, hay mucho de Hindemith,

de Ravel y de Bartók. “Pues menos mal –le contesta Carlos Chávez–, así tocarás tres conciertos en uno.”

El Concierto tiene, en efecto, una gran exuberancia, cromatismo impresionista y salvajismo disonante. No obstante, el mexicanismo de José Rolón aporta una nueva nota muy original al panorama del nacionalismo musical contemporáneo. Los complejos ritmos populares, fragmentados y contrapuestos continuamente están realizados en una orquesta de timbres oscuros y de sonoridades tremendas que tienen toda la virilidad del “sonajero” danzante de Jalisco, tierra natal del compositor. La orquestación maciza del primer movimiento se aligera en el último, donde adquiere gran belleza elocuente, sobre todo en su pasaje central, estilización seductora de un son mariachi. Su parte pianística es de efecto brillante y de gran virtuosismo.

El texto anterior proviene de una transcripción
localizada en el archivo de Rolón. Desafortunadamente
ha sido imposible conseguir más datos sobre su origen.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA DE JOSÉ ROLÓN por Ignacio Díaz Morales⁶

Verdadera Sinfonía con piano es este Concierto. Su plan es el clásico de tres tiempos: *Allegro*, *Adagio*, *Allegro*, y sus temas conformados para rítmica moderna, sobre séptimas y undécimas, nos dan la certeza de oír una obra genuinamente actual y sincera, que expresa algo en un lenguaje de nuestro siglo.

Los motivos de la obra son mexicanos, carentes de concreciones demasiado populares que rebajen su universalidad cuando existen. No es, pues, el servilismo populachero y vulgar lo que campea en la obra, sino su tendencia a sintetizar “lo mexicano” con pasaporte de universal. Realmente puede contarse como un éxito el que ha obtenido Rolón con su obra, pues si analizamos algunas de las últimas obras de otros compositores llamadas “mexicanas” sólo encontraremos una profunda vulgaridad e impotencia, pues en nuestro medio podemos encontrar profusión de expresiones populares más genuinas e infinitamente más sinceras, llenas de color, luz y vida nuestra. Pues bien, la de Rolón es obra seria, que tiene derecho por sus propios medios a ir por el mundo a buscar su lugar internacional, dada su filiación vanguardista y su fisonomía mexicana.

La impresión del público que la escuchó fue profunda, obligando a cada oyente a tomar posiciones definidas. Abundaron las adversas; pero todas las opiniones coincidieron en un punto: se escuchó una orquesta que antes se ignoraba. Ciertamente que no fue sólo por la batuta de Rolón, sino tal vez

⁶ Ignacio Díaz Morales, destacado arquitecto mexicano y en aquel entonces, rector de la Universidad Autónoma de Guadalajara.

porque el público encontró algo que, sin discernirse, tocó las fibras más sensibles y comunes a todos: "las fibras mexicanas". Por lo tanto, todos abandonamos el Teatro seguros de haber escuchado algo serio, personal y propio, aunque muchos se rebelaran contra el medio de expresión.

La orquestación de tradición rusa, que fue tal vez elegida subconscientemente por Rolón para una expresión mexicana, fue una elección feliz, por haber tachar, pues, de forzada, máxime cuando el trabajo orquestal es claro y tan simple como permitía la complejidad esencial.

Una nota especial de esta obra es la de prescindir de virtuosismos malabaristas en la parte del solista, cosa muy peligrosa en esta clase de obras.

La partitura del Concierto está plásticamente contrastada pero sin arbitrariedades. Pinta lo nuestro, con una base original de claroscuro de luz, colores, vida y energía. Indudablemente el último tiempo es el más homogéneo y completo. Su estructura "jazzística" le infunde una gran fuerza sugestiva y permite gran naturalidad en el desarrollo ideológico. Este tiempo tan sobrio, es tal vez, el más sincero. El primer tiempo tiene valor de preámbulo, tal vez demasiado expositivo para ser prelude, pero fija certeramente el juego rítmico y armónico del compositor. Sus motivos son revolucionarios y antitéticos, amasados por unidad rítmica y una gama de colores y valores netamente mexicano-populares.

El segundo tiempo es el más inquietante, su ambiente es más lírico y expresa franca pasión criolla. Tiene ironías efectistas. Caprichoso.

La ejecución, digna del elogio y la dirección del maestro, como autor que ha escrito lo que ordena. El público escuchó una orquesta afinada, disciplinada en forma desusada y sorprendente. Esperamos que este Concierto del maestro Rolón sea escuchado muy pronto en México y Europa y que se le consagre justamente como obra representativa de nuestra patria.

El Informador, Guadalajara, II/1936. (A.J.R.).

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA DE JOSÉ ROLÓN por Adolfo Salazar

En muy pocas y contadas ocasiones, los músicos y el público de México han recibido un impacto tan sorprendente: el Concierto para piano y orquesta de José Rolón.

Como flecha certera, el agudo talento, la sensibilidad y la técnica superadas de este legítimo músico mexicano dio en el blanco: después de escuchar esta obra de Rolón, va a ser difícil que otro profesional actual iguale la valerosa actitud estética, el sentido plenamente nacionalista y la original factura técnica que el maestro ha empleado en su última creación.

Analiqué la partitura del Concierto, tanto así sacudió mi espíritu y mi atención la briosa juventud musical de Rolón, emanada a torbellinos de su

obra, y traducida en armonías audaces, desconcertantes, brutales a veces, pero siempre muy *sui generis*. Mi larga y acuciosa incursión por entre sus "hallazgos" melódico-armónicos, el novedoso manejar de timbres instrumentales: el ulular positivo de razas indígenas desaparecidas, pero siempre espiritualmente presentes; el rítmico sonar de tambores y sonajas; los cantos semi-truncados de las flautas y las maderas nostálgicas, y ese inaudito fragor del piano, abdicando de sus tradicionales malabarismos "a la europea" para trocarse, con su juego endiabladamente difícil, en un elemento de atmósfera y sensación telúrica, que nos llega a sugerir el parto colosal, sobrecogedor, de un mundo de sonidos frenéticos y desarticulados; y mis dudas se disiparon: Stravinsky, Hindemith, Bartók, son nombres ajenos a esta obra. Es solamente el hecho natural, de que los tres músicos europeos y Rolón mexicano, coincidieron al ser contemporáneos, en la elección de la misma técnica musical que Rolón conoció y profundizó en su curso con Paul Dukas. El mismo esquema técnico sirvió a los tres músicos y a Rolón, como esqueleto constructivo en sus respectivas obras; pero el contenido de sus creaciones partió de diferentes sensibilidades y así como Stravinsky es moderno y ruso, y Ravel es moderno y francés, así Rolón es moderno y mexicano. Como estos tres grandes músicos sólo ha escogido una técnica moderna. Es decir, Rolón, culto y sagaz, ha sabido explotar los mismos recursos musicales que otros músicos europeos están explotando; pero, como ellos, genialmente también, Rolón ha sabido infundirles aliento y características sociales claros, netamente mestizos de América y particularmente indígenas de México.

Las verdaderas influencias musicales sobre la obra de Rolón no han venido de los músicos europeos arriba citados, sino de la extraordinaria tradición musical de los indígenas y mestizos de Zapotlán de Jalisco, tierra natal del maestro. De estas tradiciones magníficas ha nacido el verdadero contenido de la música de Rolón. Resumamos: técnica europea, ágil y moderna, unida felizmente, audazmente, sabiamente, a ritmos y melodías indígenas o mestizas del campo o pueblos jaliscienses, dan a la obra del gran músico mexicano un valor universal indiscutible.

El Concierto está construido por los tres tiempos tradicionales como todas las obras de este género: *Allegro enérgico*, *Andante (poco lento)* y *Allegro con fuoco*. Lo que forma la parte medular de la técnica de Rolón en sus orquestaciones es su estupendo conocimiento de la modulación en cuyo empleo es un verdadero maestro. Cada grupo de instrumentos en sus obras van siempre magistralmente manejados por un sin fin de tonalidades y modalidades que pasan de los tonos pentafónicos o exáfonos a las escalas más hermosas de los griegos, y quedan sujetos en el desarrollo de los temas, a mil combinaciones inauditas, que dan a la obra una diversidad y multicoloridad caleidoscópica.

Ahí están como ejemplo *El festín de los enanos*, *Cuaubtémoc*, *Zapotlán*, y en el Concierto para piano y orquesta se nos antoja subrayar los intencionales y bárbaros acordes que combinó armónicamente el primer tema por medio de cuartas superpuestas. Debido a esto la energía rítmica va en

ascenso, hasta llegar a un clímax admirablemente logrado. La angustiosa voz del corno (que nos trae a la memoria el caracol marino) une sin interrupción este tiempo al *poco lento*. Es solamente un instrumento el usado, pero va cargado de tales sugerencias arcaicas, que no puede uno menos que recordar las luchas entre aztecas y tlaxcaltecas, con todo su cortejo de instrumentos de guerra.

¿Y qué decir de la *cadenza* del Concierto? ¿Acaso se piensa que Rolón la copió también de algún patrón europeo? La *cadenza* huye del trivial sensacionalismo, para formar perfecta unidad con la obra, ya que se torna en parte misma de la composición, ligando suavemente la *coda* con una larga e impresionante nota del corno al *Andante*. No puede uno menos que reconocer el gran talento de Rolón pues por su propia voluntad e innato buen gusto prescindió de la elocuencia y prefirió sumar la diabólica dificultad pianística al resultado rítmico y al efecto artístico de la obra.

Mucho habla este rasgo en favor de la originalidad y modernidad de la obra del maestro, máxime que, siendo él en su juventud un gran pianista y conociendo por ello todos los recursos y posibilidades del piano, sacrificó un éxito fácil, en pro de la unidad estética de su obra. Las dificultades pianísticas que el Concierto contiene son accesibles sólo a los grandes pianistas de orientación moderna y de sensibilidad quintaesenciada. Salvador Ordóñez fue el elegido para cumplir esta trascendental tarea y Carlos Chávez compartió con él la azarosa y casi improvisada interpretación, ya que Chávez dedicó dos ensayos a una obra que sólo podía haber sido interpretada dignamente en diez ensayos como mínimo. Esto, sin embargo, no restó importancia al legítimo triunfo de ese gran músico jalisciense que es José Rolón. Mi aplauso más cálido y fervoroso.

Notas al programa de la Orquesta Sinfónica
de Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961 (A.J.R.).
Texto publicado originalmente en *Así*, México, 1942.

EVOCACIÓN DEL MAESTRO

por Miguel García Mora

En algunas regiones de Jalisco suelen ser las mujeres muy bravías, y los hombres muy introvertidos. De muy pocas palabras, pero como vulgarmente se dice, "muy bragados". José Rolón era de ese tipo. Hablaba poco, pero casi siempre decía cosas muy importantes y profundas. Si tuviera que buscar un carácter semejante al suyo, creo que no podría hallar otro mejor que el de Juan Rulfo, como él, hermético, enjundioso.

Del maestro Rolón conservo muy vivos recuerdos. Siempre he tenido la impresión de que, durante largas etapas de su vida, fue solitario. Su primera esposa había muerto muchos años atrás. Casó en segundas nupcias con Anita de la Cueva, mujer muy hermosa, radiante, joven, de simpatía y talento. Muy

fina. Para entonces Rolón ya era bastante grande; ya estaba cansado. Anita fue muy feliz con él, y él con ella, que supo también ser compañera admirable, tanto en lo musical cuanto en lo personal; que supo darle un afecto sincero que él mucho necesitaba. Pero por uno de esos malhadados imponderables hubieron de separarse, y Rolón volvió a quedar solo.

Tuve la oportunidad de estar cerca de él durante algunos años. Entre 1935 y 1938 estudié, bajo su dirección, la armonía, el contrapunto, la orquestación y las formas musicales. Era un maestro muy positivo. Nunca se dejaba arrastrar por los excesos metódicos, y aparentemente carecía de sistema. Creo estar en lo justo al afirmar que en los grados superiores de cualquier tipo de enseñanza, nada tiene que hacer el rigor pedagógico, y el mejor maestro es el más liberal, el más alejado de lo que podríamos llamar disciplina cuartelaria. Esto me parece mucho más válido cuando lo que se enseña es arte.

Para mí, Rolón fue mucho más que un guía musical. Fue el primero que me aconsejó, con toda claridad, algunas cosas esenciales para la vida, muchas de las cuales con toda seguridad no he sabido seguir. Alguna vez, viendo que yo podía llegar a destacar, pero al mismo tiempo la pasaba bastante mal por falta de recursos, me dijo: "Amárrese la tripa. Tenga fe en usted mismo y en su carrera". En otra ocasión me espetó: "¡Hágase líder! Usted tiene madera, subáseles a todos éstos".

Aunque nunca penetré en su intimidad de creador musical, estoy convencido de que Rolón era un trabajador tranquilo. No era el hombre que caía en trance para componer y, es más, se divertía haciéndolo.

Como músico, Rolón va evolucionando a través de los años de lo que puede considerarse un academismo, al estilo más libre, más personal. Pero en él —a diferencia de otros—, ese derrotero es perfectamente natural; nada forzado.

Muy interesante es el nacionalismo de Rolón, que a mi modo de ver puede asimilarse más al de un Tchaikovsky que al de un Rimsky-Korsakoff, o sea, que es mucho menos intencional que natural. Sin embargo, creo que su postura es deliberada. Normalmente, todo nacionalismo hace dar pasos atrás a quienes lo practican. El caso de Rolón es distinto. Trata de asumir un lenguaje local, asimilándolo a las corrientes mundiales de su época. Nunca se nos muestra conservador en este sentido, y permanece en contacto con la armonía más avanzada. Desde cierto ángulo, puede parecer paradójico, porque realiza la amalgama de lo antitradicional, con el típico sabor de la canción mexicana.

No me parece aventurado afirmar que en el Concierto para piano y orquesta Rolón llegó a lo más adelantado de su pensamiento. La armonía de esta obra, a base de cuartas o de terceras superpuestas, está manejada casi a la manera de Ravel. Desgraciadamente era orquestador poco hábil y mucho se ha señalado que en el Concierto hay demasiada orquesta, muchas duplicaciones que, a pesar del trabajo que hizo Eduardo Hernández Moncada sobre la partitura, no alcanzaron a eliminarse. También hay algunos pasajes que quedaron en duda, porque era un compositor que gustaba de elaborar largamente sus obras y dejaba pendientes algunos retoques finales que en más

de un caso nunca llegó a dar.

Yo toco el Concierto de Rolón desde 1959, cuando me fue pedido para el Festival Casals que se efectuó en Xalapa. Debo decir que, desde el punto de vista pianístico, es excelente. Tiene compases de pavorosa dificultad, pero que siempre se pueden tocar. Porque Rolón conocía su piano de manera espléndida. Fue muy buen pianista, y una de las incógnitas que jamás podrán despejarse es la [del] que nunca tocó en público. ¿Sería por su carácter introvertido? ¿Quizás porque no logró penetrar esa selva que ha sido, y lamentablemente sigue siendo el medio musical de nuestro México? En aquella época parecía como si la sociedad se opusiera al desenvolvimiento de los ejecutantes.

El Concierto para piano y orquesta de José Rolón tiene, para mí, un sitio muy claro dentro de la evolución histórica de la música mexicana. Es el lazo natural entre los conciertos de Manuel M. Ponce y de Carlos Chávez. Representa, por lo tanto, un importantísimo eslabón en la cadena evolutiva de nuestro lenguaje musical, que hace honor a quien lo compuso.

El Día, 1/III/1975.

LA OBRA DE ROLÓN por Silvestre Revueltas

Es redundante hablar de Rolón como uno de los contados artistas que con más sólida preparación y más clara conciencia laboran tenazmente por el mejoramiento de nuestro medio musical. La serena actuación de Rolón, en un ambiente esencialmente agitado como es éste, constituye alto ejemplo para nosotros los músicos jóvenes.

Una costumbre carente por completo de fundamento hace que en México se aplique muchas veces el nombre de "Maestro" a falsos apóstoles que nada tienen que ver con la tarea de guiar y orientar a las juventudes. José Rolón encarna el tipo de verdadero maestro y es acreedor por múltiples títulos a ese honroso nombre. Maestro es, no sólo porque practica con sabiduría la función docente, sino porque lo hace con criterio actual, nuevo. Maestro es porque sustenta una convicción propia que no se doblega ante consignas, y es maestro porque al correr del tiempo ha ido acumulando una obra representativa, rica en realizaciones que están destinadas a sobrevivirle. Como ejemplo de lo que significa ya la obra de este gran músico jalisciense, está esa joya que él ha intitulado *Zapotlán*, así como toda su obra para orquesta, obra fuerte, maciza y llena de excelencias, obra que está llamada a figurar entre las mejores de nosotros, músicos mexicanos.

Notas al programa de la Orquesta Sinfónica de
Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961.
Texto publicado originalmente en *Mexican Folkways*, 1942.

JOSÉ ROLÓN

por Manuel M. Ponce

A lo largo de la fecunda carrera musical de José Rolón puede advertirse, en sus composiciones, un constante afán de progreso, un continuado propósito de seguir muy de cerca los adelantos e innovaciones que los más célebres músicos rusos y algunos compositores franceses llevaban a cabo en los últimos años del siglo pasado y a principios del actual, después de las estupendas obras de Ricardo Strauss, descubridor de nuevas combinaciones rítmicas y sonoras que amplificaron y enriquecieron la técnica orquestal, ya enriquecida y amplificada por Ricardo Wagner (Ravel confesó a un periodista que el final de *Así hablaba Zaratustra* no tenía precedente en cuanto a la armonía).

Rolón, como todos los músicos que se dedicaban a escribir música seria, en la época de las efusiones líricas, recibió con los brazos abiertos la herencia romántica. Eran tiempos de creación artística desinteresada, de agudo sentimentalismo; eran momentos en que el amor, el dolor, la alegría, la tristeza, se apoderaban del artista en forma violenta y desbordante, haciendo que su imaginación creadora diera vida a obras poéticas, plásticas o musicales que, en los días que corren, todavía conservan intacto su poder emocional sobre los espíritus, a pesar del ambiente frío y utilitarista que nos rodea.

Conforme pasaban los años de generoso entusiasmo que en las obras juveniles de Rolón—como en el Cuarteto para arcos— se manifestaba en frases musicales de exaltada emoción, el músico sentía la necesidad de profundizar ese misterioso universo de los sonidos, en el que resplandecen los genios de la música: Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven... cuyas creaciones ostentan las cualidades inherentes a las auténticas obras de arte.

Y entonces fue cuando el maestro Rolón, ya dueño de la experiencia y los conocimientos que le daban derecho a titularse *músico*, dedicó con entusiasmo de joven conservatorio, todas sus energías a un minucioso trabajo que le permitió dominar en breve tiempo los arduos problemas del contrapunto, bajo la amigable pero estricta vigilancia de Nadia Boulanger y Paul Dukas.

Al emprender su segundo viaje a París, José Rolón llevaba en su maleta *El festín de los enanos*, scherzo para grande orquesta. En esta obra puede señalarse un notable dominio en el arte de la orquestación: los grupos de instrumentos se mezclan en combinaciones que impiden la rigidez de las viejas fórmulas orquestales y el pequeño tema, de carácter popular y burlesco, se opone en artístico contraste a la melodía sentimental de la canción.

Dos años de estudios constantes (1927-1929), de asiduo contacto con obras y autores del momento, guiaron el talento del compositor mexicano por un sendero de modernismo inteligente, basado en sólidos trabajos que le permitían construir, con materiales nuevos, obras fuertes, como el poema *Cuauihtemoc* y el Concierto para piano y orquesta, en el cual la melodía

vernácula se desenvuelve en una trama polifónica que sorprende por su riqueza y novedad.

Otro tanto acontece con sus *Danzas jaliscienses*, verdaderas joyas pianísticas y con los *lieder* en los cuales el compositor supo interpretar muy acertadamente los versos de algunos jóvenes poetas mexicanos.

Pero cuando en el extranjero se hace elogio de nuestros músicos, que lo merecen por el valor real de sus composiciones, la pregunta salta inevitablemente: "¿Dónde se pueden adquirir esas obras?". Y la triste contestación de siempre: "Las obras de nuestros mejores maestros, sobretodo las de cámara y las sinfónicas, ¡permanecen inéditas!".

Para un compositor de la categoría de José Rolón, ningún homenaje más justo y perdurable que la edición de sus más bellas obras, las cuales llevarían a países remotos no sólo la emoción del gran compositor mexicano, sino el nombre de la patria a quien tanto amó el inolvidable maestro.

Notas al programa de "Música de Cámara de México",
Sala Schiefer, 18 de abril de 1945.

OTROS DOCUMENTOS



TRANSCRIPCIÓN DE LA FE DE BAUTIZO DE JOSÉ ROLÓN

Parroquia de
Zapotlán el grande
Apartado 15
Ciudad Guzmán, Jal.

El Pbro. Dr. Higinio Gutiérrez López,
Cura de esta parroquia certifica:

Que en el libro de bautismos números 60, en el folio 139, frente, se halla una partida que a la letra dice:

Al margen: "José Paulino de Jesús Rolón.- P. M. 2-Dentro: "En veintinueve de Julio de mil ochocientos setenta y seis. Yo el Presbo. Br. D. Franco. M. Valdéz, Ministro de esta parroquia de Zapotlán, y como padrino de pila por expreso convite, bautisé solemnemente, puse santo óleo y crisma a José Paulino de Jesús de ocho días de nacido, hijo legítimo de Don Feliciano Rolón y Doña Eduviges Alcaraz; sus abuelos paternos Don Romualdo Rolón y Da. Jesús del mismo apellido; maternos; Don Ignacio Alcaráz y Verduzco y doña María Gertrudis Sandoval; sus padrinos El Señor Don José Lauro García, Da. Modesta Brambila cónyuges a quienes advertí su obligación y parentesco. Y para la debida constancia lo firmé con el Sr. Cura".- Firmados: "Antonio Zúñiga". Rúbrica. "Franco M. Valdéz". Rúbrica.

Es copia fiel del original.

Zapotlán el Grande, a 23 de mayo de 1944.

Higinio Gutiérrez López (rúbrica).

ACTA DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE MÚSICA
SOBRE EL CERTAMEN DE COMPOSICIÓN

CONCURSOS DE COMPOSICIÓN

Primera sección

Para la prueba de este concurso se señaló el 29 de octubre, habiéndose efectuado en la Dirección del Conservatorio Nacional de Música, y calificando como Jurados los señores profesores Eduardo Gabrielli, Pedro Valdés Fraga, Aurelio Barrios Morales, Alberto Flacebba y Jesús M. Acuña. Asistieron como representantes de la Permanente los señores profesores Estanislao Mejía e ingeniero Daniel Castañeda.

El número de obras consignadas a la primera sección fue de cuatro cuyos nombres y lemas respectivos son los siguientes:

1. El Zarco (Poema Sinfónico), Arte y Patria.
2. Imágenes (Poema Sinfónico), Ars Longa, Vitattien Brevis. [sic]
3. Los Volcanes (Poema Sinfónico), Por mi raza hablará el espíritu.
4. El Festín de los Enanos (Poema Sinfónico), Antares.

El dictamen rendido por el Jurado Calificador es el siguiente:

“Constituido el Jurado Calificador del presente concurso de Composición, Primera sección, de acuerdo a lo que consta en el acta general del mismo, y habiendo transcurrido el acto, los suscritos considerando que la obra “El festín de los enanos”, no obstante que está concebida en un solo movimiento (forma scherzo), que en sí mismo es un todo completo; que su línea melódica es franca y la cohesión de sus pensamientos es lógica; que la distribución orquestal está perfectamente equilibrada y su armonización es novedosa y distinguida; y que, además, su desarrollo es bien proporcionado; que en la obra “Imágenes”, su primero, segundo y quinto tiempos reúnen condiciones de originalidad, tanto en su armonización e ideas melódicas cuanto en la instrumentación, otorgan de acuerdo a lo dispuesto en la Convocatoria:

Primer premio del presente concurso a la obra que efectuó su prueba amparada por el lema “Antares”.

Segundo premio, desierto.

Tercer premio a la obra amparada por el lema “Ars Longa, Vitattien [sic] Brevis”.

México, a 29 de octubre de 1927.

Presidente, Eduardo Gabrielli.- El Secretario, Pedro Valdés Fraga.- Vocales: Jesús M. Acuña, Alberto Flacebba, Aurelio Barrios y Morales, rúbricas.”

CARTA Y ESCRITO DE JOSÉ ROLÓN Y
RAFAEL J. TELLO A FANNY ANITÚA

México, D.F. a 10 de marzo de 1943

Sra. Fanny Anitúa
Seminario de Cultura General.
Secretaría de Educación Pública
Ciudad.

Muy señora nuestra y distinguida compañera:

De acuerdo con la conversación que, en uno de los salones de nuestro Conservatorio, sostuvimos con Ud. hace pocos días, nos permitimos dirigirle ésta y adjuntarle copia de los documentos a que aludimos en aquella ocasión. Son éstos, una fiel reproducción de la convocatoria del Concurso, pendiente aún de cumplimentarse en lo referente a los premios ofrecidos, y otra, del resultado que obtuvo el mismo Concurso, publicado todo esto en *El Universal*, en las fechas indicadas en cada una de esas copias. La historia de los hechos queda sucinta y verídicamente relatada en los documentos expresados.

En virtud de lo expuesto y a que, según mutuamente convenimos con Ud. es al H. Seminario de Cultura, recientemente creado por la Secretaría de Educación Pública, a quien compete tratar todos los asuntos relacionados con aquello que atañe al estímulo y a la difusión de esa cultura entre nosotros, a Ud. venimos, pues, a suplicar con toda atención se digne tratar tal asunto con sus apreciables compañeros del sector musical de ese Instituto, a fin de que ese H. Seminario de Cultura sea bien servido de ilustrarnos qué dependencia debe hacer efectivos esos premios y cuáles son los trámites a seguir para tal objeto.

Con todo respeto y atención, de Ud. Afmos. attos. Ss.Ss.

Rafael J. Tello

José Rolón

México, D.F. a marzo 25 de 1943

Al H. Seminario de Cultura Mexicana.
Secretaría de Educación Pública.
Ciudad.

El Sr. D. Maximino Martínez, Prosecretario de ese Instituto, en comunicación fechada el 15 de los corrientes, nos hace saber el acuerdo tomado por ese H. Seminario en su última sesión, de turnar a la Universidad Nacional Autónoma el escrito y demás documentos que, por conducto de nuestra cara y apreciable compañera Fanny Anitúa, tuvimos el honor de poner bajo la consideración

del mismo; y que ese acuerdo había recaído en tal sentido, en virtud de haber considerado que ese asunto competía más bien a aquella institución —la Universidad Nacional Autónoma—.

Tal vez en razón de la brevedad de nuestro escrito no pudo llevar éste a la mente de ese H. Seminario, una imagen exacta de como pasaron los hechos y, por eso, nos permitimos enviar ahora los datos precisos relacionados con el curso de referencia, datos que, pensamos nosotros, aclararán perfectamente la situación creada en torno del mismo.

El Conservatorio Nacional de música, promotor y convocador del mencionado Concurso, ha funcionado siempre, subordinado a alguna de las dependencias o Departamentos de la Secretaría de Educación Pública. Actualmente está bajo la autoridad de la Dirección de Educación Extra-escolar y Estética y anteriormente estuvo adscrito al Departamento de Bellas Artes como también lo estuvo a la Universidad Nacional antes que ésta obtuviese su autonomía. Pero durante su ya largo historial, jamás el Conservatorio ha dejado de pertenecer, íntegra y totalmente, ya sea con su nombre primitivo que es el que actualmente ha vuelto a llevar o con el de la Escuela de Música y Danza que, a propuesta de su entonces director Sr. Carlos Chávez, transitoriamente llevó, jamás, repetimos, el Conservatorio Nacional de Música ha dejado de pertenecer un solo instante a la Secretaría de Educación Pública. Por lo que respecta [a] la Universidad Nacional No autónoma, en la ciencia de todos está que no era sino una simple dependencia de la misma Secretaría de Educación, a la que estaba substancialmente subordinada.

Una vez establecida la entidad jurídica que representaban, respectivamente, la Universidad Nacional, no autónoma y el Conservatorio Nacional de Música (una pequeña dependencia dentro de una grande que gravitaban, ambas, alrededor de un solo y único dueño y responsable, que no era otro que la Secretaría de Educación Pública), pasemos ahora a tratar sobre algunos hechos relacionados con el Concurso en cuestión:

En el momento que el Jurado del mismo —del cual fue miembro, en calidad de Presidente, el propio Director del Conservatorio Nacional, maestro Carlos Chávez—, en el momento, decimos, que el Jurado rendía su fallo —27 de diciembre de 1929—, o sean once meses después de la convocatoria, cuyas bases no fueron nunca modificadas en sus puntos esenciales, el Conservatorio Nacional dependía de manera franca y ostensible, del Departamento de Bellas Artes, es decir, de la Secretaría de Educación Pública, lo cual aclara perfectamente su posición verdadera.

Todo esto nos hace volver a ocupar la atención de ese H. Seminario y suplicarle, de la manera más atenta y respetuosa, se sirva acoger a nuestra necesaria aclaración y pedir a la Secretaría de Educación Pública haga justicia que hemos solicitado.

Atentamente,

Rafael J. Tello

José Rolón

CRONOLOGÍA

(Todas las fechas corresponden a la composición de la obras
a menos que se indique *p.e.* [primera ejecución]).



CRONOLOGÍA

	VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1876	Natalicio: 22 de junio			Estreno del Teatro de Bayreuth: Primera representación completa de la Tetralogía
1878				Dvorak: <i>Danzas Eslavas</i>
1879				Smetana: <i>Mi Patria</i>
1882			Natalicio de M.M. Ponce	Wagner: <i>Parsifal</i>
1883			Muere Ángela Peralta	
1887				Natalicio de H. Villa-Lobos Fauré: <i>Requiem</i>
1888			Villanueva: <i>Vals Poético</i>	Mahler: Sinfonía No. 1 Satie: <i>Gymnopédias</i>
1890				Debussy: <i>Suite Bergamasque</i>
1891				Wolf: <i>Canciones Italianas</i>
1892			Villanueva: <i>Keofar</i>	Sibelius: <i>En Saga</i>
1893			Muere F. Villanueva	Debussy: <i>Preludio a la Siesta de un Fauno</i>
1895		<i>Mazurca (a Mercedes)</i>		
1896				Strauss: <i>Así Hablaba Zaratustra</i>
1897				Dukas: <i>El aprendiz de brujo</i>
1898	Matrimonio con Mercedes Villalvazo			Strauss: <i>Una Vida de Héroe</i>
1899	Viaje a México para escuchar a Paderewsky. Nace Ma. Luisa Rolón.		Nacen C. Chávez, S. Revueltas y E. Hernández Moncada	Elgar: <i>Variaciones Enigma</i>

	VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1900	Muere Mercedes Vilalvazo. Nace Mercedes Rolón.		Ponce: <i>Malgré Tout</i>	Sibelius: <i>Finlandia</i> Puccini: <i>Tosca</i>
1901			Campa: <i>El Rey Poeta</i>	
1902			Castro: <i>Suite Op. 18</i>	Debussy: <i>Pelléas et Melisande</i>
1903	Primer viaje a París Estudios con Gedalge y Moszkowsky			Rachmaninoff: <i>10 Preludios</i> Strauss: <i>Salomé</i>
1904			Castro: Concierto para piano (p.e.)	
1905				Debussy: <i>Images</i>
1906				Albéniz: <i>Iberia</i>
1907	-Muere Mercedes Rolón -Regreso a Guadalajara -Fundación de la Academia Rolón		Muere Ricardo Castro	
1908				Ravel: <i>Mamá La Oca</i> Webern: <i>Pasacaglia</i> Ives: <i>The Unanswered Question</i>
1908		<i>Bosquejos</i>	Ponce: <i>Scherzino Mexicano</i>	Schoenberg: Tres Piezas Op. 11 Ives: <i>Sonata Concord</i>
1910		<i>Cinq Petits Morceaux</i>	Tello: <i>Nicolás Bravo</i> Ponce: <i>Canciones Mexicanas</i>	Strauss: <i>El Caballero de la Rosa</i> Mahler: 9a. Sinfonía
1911		<i>Cinco piezas para piano</i>	Ponce: <i>1a. Rapsodia Mexicana</i>	Stravinsky: <i>El Pájaro de Fuego</i> Ravel: <i>Daphnis y Chloé</i>
1912		<i>Cuarteto para piano</i>	Ponce: Concierto Para Piano	Granados: <i>Goyescas</i> Schoenberg: <i>Pierrot Lunaire</i>
1913				Stravinsky: <i>La Consagración de la primavera</i>

CRONOLOGÍA

	VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1914				Vaughan Williams: <i>Sinfonía Londres</i>
1915			Ponce: <i>Balada Mexicana</i>	Holst: <i>Los Planetas</i>
1916	La Academia Rolón se convierte en la Escuela Normal de Música de Guadalajara		Ponce: <i>2a. Sonata Para Piano</i>	Nielsen: <i>4a. Sinfonía</i> Delius: <i>Requiem pagano</i>
1917				Stravinsky: <i>Las Bodas</i> Satie: <i>Sonata Burocrática</i>
1918			Miramontes: <i>Anáhuac</i>	Stravinsky: <i>Historia del soldado</i> Bartók: <i>El Castillo de Barba-Azul</i>
1919		Sinfonía en mi menor		Falla: <i>El Sombrero de tres picos</i>
1920		<i>Obertura de concierto</i>		Villa-Lobos: <i>Suite brasileña</i> Stravinsky: <i>Pulcinella</i>
1921	Carrillo dirige la <i>Obertura de Concierto</i>		Ponce: <i>Chapultepec</i> Chávez: <i>El Fuego Nuevo</i>	Janacek: <i>Katia Kabanova</i> Prokofiev: <i>2o. Concierto para piano</i>
1922		<i>Andante Malincónico, Vals capricho Sobre las olas</i>	Carrillo: <i>Preludio a Colón</i> Vázquez: <i>Cúlalli</i>	Berg: <i>Wozzeck</i> Falla: <i>El Retablo De Maese Pedro</i>
1923	Bavagnoli estrena <i>Andante Malincónico</i> Estreno de la Sinfonía en Mi bemol		Chávez: <i>Tres Exágonos</i>	
1924			Chávez: <i>Sonatina para piano</i>	Gershwin: <i>Rapsodia en azul</i>
1925		<i>Zapotlán, El Festín de los Enanos</i>		Gershwin: <i>Un Americano en París</i>

VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1926		Chávez: <i>H.P.</i>	Villa-Lobos: <i>Rudépoema</i> Puccini: <i>Turandot</i> Janacek: <i>Misa Glagolítica</i>
1927	-Casa con Ana de la Cueva -2o. viaje a París Estudios con Dukas y Boulanger. 1er. lugar del concurso de composición, 1er. Congreso de Música en México.	Ponce: <i>Preludios Encadenados</i> Carrillo: <i>Concertino</i> Huizar: <i>Imágenes</i>	Stravinsky: <i>Edipo Rey</i> Kodály: <i>Hary Janos</i>
1928	Estreno de <i>El Festín de los Enanos</i>	3 <i>Danzas Indígenas</i>	Schoenberg: <i>Variaciones para orquesta</i>
1929	Regreso a México Chávez dirige <i>Scherzo Sinfónico</i>	<i>Trois Melodies, Cuauhtémoc</i>	Ponce: Cuatro Piezas para Piano
1930	Maestro de composición del C.N.M. Chávez estrena <i>Cuauhtémoc</i> Estreno de <i>Baile Michoacano</i>		Huizar: 1a. Sinfonía Revueltas: <i>Cuauhnáhuac</i>
1931	Jefe de la sección de Música de la S.E.P.	<i>El Segador, El Sembrador</i>	Revueltas: <i>Ventanas</i> Huizar: <i>Pueblerinas</i> Bartók: 2o. Concierto para piano Ravel: Concierto en sol Mignone: 1a. <i>Fantasia Brasileña</i> Varèse: <i>Ionisation</i>
1932	B. Seidler dirige <i>Cuauhtémoc</i> en Berlín Revueltas dirige <i>Zapotlán</i> en México	<i>Dibujos sobre un puerto</i>	Prokofiev: 5o. Concierto para piano

CRONOLOGÍA

	VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1933			Chávez: <i>Sinfonía de Antígona</i> Ponce: <i>Canto y Danza de los antiguos mexicanos</i> Revueltas: <i>8 X Radio, Janitzio</i>	Vaughan Williams: <i>Concierto para piano</i> (p.e.)
1934	Concierto de música de cámara		Ponce: <i>Tres Poemas de Mariano Brull</i>	Hindemith: <i>Matias el pintor</i>
1935	Ansermet dirige <i>El Festín de los Enanos</i>	<i>Concierto para piano</i> , Estudios para piano, Cuarteto de cuerdas	Revueltas: <i>Redes</i> Carrillo: <i>Xocbimilco</i> Chávez: <i>Sinfonía India</i> Moncayo: <i>Amatzinac</i> Halffter: <i>Don Lindo de Almería</i>	Stravinsky: <i>Concierto para dos pianos</i> Berg: <i>Lulu</i> y <i>Concierto para violín</i>
1936	Estreno del <i>Concierto para piano y orquesta</i> (Rolón/de la Cueva) Concierto de música de cámara.		Huízar: <i>Oxpaniztli</i> (1a. versión) Revueltas: <i>Homenaje a García Lorca</i>	Webern: <i>Variaciones</i> op. 27
1937	Chávez dirige <i>El Festín de los Enanos</i> Concierto de alumnos de composición de Rolón		Chávez: 10 Preludios	Ginastera: <i>Danzas Argentinas</i>
1938	Director del C.N.M. (renuncia en septiembre) Revueltas dirige <i>Zapotlán</i>	<i>Piñatas</i>	Huízar: <i>3a. Sinfonía</i> Revueltas: <i>Sensemaya</i>	Prokofiev: <i>Alexander Nevsky</i>
1939		<i>Los Paraísos Artificiales</i>	Revueltas: Música para película <i>La Noche de los Mayas</i> [la suite no existió hasta 1960]	Bartók: <i>Divertimento</i>
1940	Viaje a Los Angeles		Chávez: <i>Concierto para piano</i> Ponce: <i>Ferial</i>	Schoenberg: <i>Concierto para piano</i>

	VIDA PERSONAL Y PROFESIONAL	COMPOSICIONES	LA MÚSICA EN MÉXICO	LA MÚSICA EN EL MUNDO
1941	Viaje a Dallas. Jaques Singer dirige <i>Zapotlán</i> con la Sinfónica de Dallas.		Bernal: <i>Tata Vasco</i> Moncayo: <i>Huapango</i> Bernal: <i>Noche en Morelia</i> Ponce: Concierto del Sur para guitarra y orquesta	Ginastera: <i>Estancia</i>
1942	Reestreno del Concierto para piano y orquesta (Chávez/Ordóñez)		Huízar: 4a. Sinfonía Tello: <i>El Oidor</i> Hernández Moncada: 1a. Sinfonía	Hindemith: <i>Ludus Tonalis</i>
1943		<i>Suite All'Antica</i>	Ponce: Concierto para violín	Bartók: Concierto para orquesta
1944				Copland: <i>Primavera Apalache</i>
1945	Rolón muere el 3 de febrero en el D.F. H. Kindler dirige <i>El Festín de los Enanos</i> .		Galindo: Sonata para violín Moncayo: <i>Sinfonietta</i>	Britten: <i>Peter Grimes</i> Villa-Lobos: <i>5a. Bachiana Brasileira</i> Bartók: 3er. Concierto para piano Honegger: <i>Sinfonía Litúrgica</i>
1961	Traslado de sus restos a la Rotonda de Jalisco			

ÍNDICE DE FUENTES



ACLARACIÓN

Este volumen resulta de una selección de materiales localizados en su mayoría en el Archivo José Rolón. Los documentos ahí depositados se enlistan a continuación siguiendo el orden que guardan en el archivo, v.g. Correspondencia, Escritos de José Rolón, Material Bibliográfico y Documentos diversos. Por supuesto, el Archivo José Rolón guarda las composiciones del autor, mismas que –al no formar parte del presente trabajo– no se incluyen en este índice. Finalmente, bajo la parte denominada “otros materiales” se incluyen las fichas de aquellos textos que sin formar parte del archivo se han incluido en esta antología.

Se han utilizado las siguientes abreviaturas:

s/f indica que el documento no está fechado

f/d señala que no se conoce la publicación fuente.

s/t sin título.

La información entre paréntesis señala posibles fechas (o fuentes)

CORRESPONDENCIA

1. Carta de Francisco Aceves a María Luisa Martínez Sotomayor, 6-II-1945.
2. Carta de Francisco Aceves a María Luisa Martínez Sotomayor, 26-II-1945.
3. Carta de Juan Aguilar a José Rolón, 16-V-1940.
4. Carta de Ernest Ansermet a José Rolón, 18 de marzo de 1936.
5. Carta de Ernest Ansermet a José Rolón, 25 de mayo de 1936.
6. Carta de Claudio Arrau a José Rolón, 2-III-1938.
7. Carta de Salvador Azuela y José Barros Sierra a José Rolón, 6-IV-1936.
8. Carta de José Islas a José Rolón, 30-VIII-1937.
9. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, sin fecha.
10. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 3-VI-1929.
11. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 23-IX-1929.
12. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 2-V-1929.
13. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 31-XII-1930.
14. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 11-VI-1935.
15. Carta de Nadia Boulanger a José Rolón, 11-VI-1935.
16. Carta de Margaret Brown a José Rolón, 13-II-1944.
17. Carta de Margaret Brown a José Rolón, 31-III-1945.
18. Carta de Alfredo Carrasco a José Rolón, 15-VIII-1945.
19. Carta de Laurent Ceillier a José Rolón, 5-VI-1915.
20. Carta de Carlos Chávez a María Luisa Martínez Sotomayor, 26-III-1949.
21. Carta de Henry Cowell a María Luisa Martínez Sotomayor, 30-III-1945.
22. Carta de J. Currier a José Rolón, 13-X-1932.
23. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 26-II-1929.
24. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 7-II-1930.
25. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 1-I-1931.
26. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 7-I-1932.
27. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 6-I-1933.
28. Carta de Paul Dukas a José Rolón, 13-I-1935.
29. Carta del Conde d'Aspremont-Lynden a José Rolón, 5-VII-1944.
30. Carta de Ernesto Enríquez a José Rolón, 28-VI-1944.

31. Carta de Ediciones Mexicanas de Música a José Antonio Alcaraz, 11-III-1961.
32. Carta de Ediciones Mexicanas de Música (Rodolfo Halffter) a María Luisa Martínez Sotomayor.
33. Carta de Enrique Fernández Ledesma a José Rolón, 19-II-1934.
34. Carta de Enrique González Rubio a José Rolón, 31-VII-1944.
35. Carta de Celestino Gorostiza a José Rolón, 7-XII-1939.
36. Carta de E.L. Hellings a José Rolón, 18-VIII-1941.
37. Carta de Leslie Hodge a María Luis Martínez Sotomayor, 10-X-1947.
38. Carta de Lincoln Igou a José Rolón, 1-IX-1943.
39. Carta de Miguel N. Lira a José Rolón, 13-IV-1942.
40. Carta de Miguel N. Lira a José Rolón, 13-XI-1942.
41. Carta de William Manger a José Rolón, 8-XI-1939.
42. Carta de Otto Mayer-Serra a José Rolón, 10-III-1943.
43. Carta de Estanislao Mejía a José Rolón, 12-IV-1906.
44. Carta de Moritz Moszkowsky a José Rolón, 12-IV-1906.
45. Carta de Moritz Moszkowsky a José Rolón, 25-VII-1906.
46. Carta de Moritz Moszkowsky a José Rolón, 6-X-1906.
47. Carta de Moritz Moszkowsky a José Rolón, 15-XII-1906.
48. Carta de Carlos Pellicer a José Rolón, 3-XII-1941.
49. Carta de Carlos Pellicer a José Rolón, 21-VII-1943.
50. Carta de Carlos Pellicer a José Rolón, 20-IX-1943.
51. Carta de Antonio Pérez Verdía a Jesús Alvarez del Castillo, 2-XII-1946.
52. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 17-IX-1941.
53. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 25-III-1942.
54. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 29-VI-1943.
55. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 11-XII-1944.
56. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 30-VIII-1944.
57. Carta de Franklin H. Price a José Rolón, 4-IV-1945.
58. Carta de F.H. Price a José Rolón, 24-X-1939.
59. Carta de Ernesto de Quesada a José Rolón, 8-III-1944.
60. Carta de Alejandro Quijano al Dr. Ismael Martínez Sotomayor.
61. Carta de Samuel Ramos a José Rolón, 23-II-1942.
62. Carta de Walingford Rieger a José Rolón, 28-VII-1932.
63. Carta de José Rolón a Refugio Villalvazo, 3-I-1930.
64. Carta de José Rolón a Nadia Boulanger, 30-IX-1938.
65. Carta de José Rolón a Guillermo Espinosa, 26-X-1938.
66. Carta de José Rolón a Otto Mayer-Serra, 20-IV-1943.
67. Carta de José Rolón a Franklin H. Price, 20-III-1943.
68. Carta de José Rolón y Rafael J. Tello a Fanny Anitúa, 10-III-1943.
69. Carta de Luis G. Saloma a José Rolón, 22-VIII-1937.
70. Carta de Charles Seeger a José Rolón, 7-II-1942.
71. Carta de Charles Seeger a José Rolón, 6-IV-1945.
72. Carta de Jaques Singer a José Rolón, 30-X-1941.
73. Carta de Nicolás Slonimsky a José Rolón, 18-IX-1939.

ESCRITOS DE JOSÉ ROLÓN

1. "El punto de vista del arte musical en los principios de siglo XX", original, 1925.
2. "Algo acerca de la música moderna", *Revista de Revistas*, 14/III/1926.
3. "Algunas consideraciones sobre la enseñanza del piano", por I. Philipp, trad. de J. Rolón. París, Durand, 1928.
4. "No existe el Manuel M. Ponce de la canciones mexicanas", *Revista de Revistas*, 4/XI 1928.

5. "El Porvenir de la música latinoamericana", *Música, Revista Mexicana*, vol. 1., no. 2, 15/V/1930.
6. "La música autóctona mexicana y la técnica moderna", *Música, Revista Mexicana*, VIII 1930.
7. "Prontuario de modulación analítico", original, 1930.
8. "Glosas armónicas", *Música, Revista Mexicana* vol. II, nos. 3 y 4, 15/XII/1930.
9. "Glosas Armónicas", *Música, Revista Mexicana* vol. II, nos. 11 y 12, 15/II/1931.
10. "Diversas modalidades de la enseñanza de la composición", *Música, Revista Mexicana*, vol. 1, no. 4 15/VII/1930.
11. "A propósito de un concurso de música nacionalista", *El Universal*, 1/VII/1931.
12. "El problema de la enseñanza del solfeo en las Escuelas Primarias", *El Universal*, 24-V 1932.
13. "Organización musical en México", *Boletín Latino Americano de Música*, vol. 3, no. 3. III/1937.
14. "Algunas reflexiones acerca de la modulación", *Cultura Musical*, vol. 1, no. 8, VI/1937.
15. "Algunas reflexiones acerca de la mutación en la fuga tonal", *Cultura Musical*, vols. 8 y 9, Vi-VII/1937.
16. "¿Es posible ser crítico musical sin saber de música?" *El Universal*, 14/VIII/1937.
17. "Crítico y Cronista", *El Universal*, 27/VIII/1937.
18. "Aclaraciones", *El Universal*, 18/IX/1937.
19. "El hijo de David y su defensor", *Cultura Musical*, vol. 10, IX/1937.
20. "Los Problemas del Conservatorio Nacional", *El Universal*, 8/V/1938.
21. "Los sucesos del Conservatorio Nacional", m.s. XII/1938.
22. "Zapotlán, Suite Sinfónica 1895", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Mexicanos, Palacio de Bellas Artes, 15/XII/1938.
23. "Memorandum" (sobre la renuncia a la dirección del Conservatorio Nacional de Música), original, 1938.
24. "La música contemporánea en México", *La Cultura en México*, vol. 1, no. 3, V-VI/1942.
25. "La música", m.s. 1944.
26. "El Maestro Francisco Godínez", *Revista Musical Mexicana*, vol. 5, 7/I/1945.
27. "Sobre música Americana", *Occidente*, V-VI/1945.
28. "Arthur Rubinstein", *El Universal*, s/f.
29. "Causas del estancamiento de la enseñanza profesional de la música", original s/f.
30. "Claudio Arrau", *El Universal*, s/f.
31. "Como conocí a Hofmann en París", *El Universal*, s/f.
32. "Como puede realizarse prácticamente una labor de acercamiento entre los pueblos de América por medio de la música", original, s/f.
33. "La misa solemnis de Beethoven", original, s/f.
34. "La probidad artística de José Iturbi", *El Universal*, s/f.
35. "La sonata pre-Beethoveniana" original, s/f.
36. "Los conciertos de Brailowsky", *El Universal*, s/f.
37. "Walter Giesecking", *El Universal*, s/f.
38. "La evolución del contrapunto", original incompleto s/f.
39. "Algunos apuntes sobre el arte musical en Jalisco", original incompleto, s/f.
40. "La evolución de la ciencia armónica", original incompleto, s/f.
41. "Proyecto de programa de composición", original incompleto, s/f.

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO

(Todos los materiales publicados en la Ciudad de México, a menos que se indique lo contrario)

- Anónimo. "Concierto en Mi menor", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 31/I/1936.
- . "Datos Biográficos del Maestro Don José Rolón", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 11/XII/1953.
- . s/t (Querido y venerado Maestro...) Texto leído en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Estado de Jalisco durante la ceremonia luctuosa en honor de José Rolón, 19/II/1959.
- Agea, F. "Notas al programa de la Orquesta Sinfónica de México", 4/IX/1942.
- Aguilar, I. "El concierto del maestro Rolón", f/d., s/f.
- Alcaraz, J.A. "México descubre a un gran compositor: José Rolón" *Excelsior*, 26/II/1961.
- Aragón, I. "Rolón: un joven que peina canas", *El Nacional*, s/f.
- Arriola, J. "Concierto en Mi menor del maestro José Rolón", transcripción mecanográfica sin fecha.
- Bal y Gay, J. "Notas" al programa del Cuarteto Lener, Auditorio de la Facultad de Medicina, U.N.A.M., 7/V/1961.
- Baqueiro, G. "El 5o. Concierto de la Orquesta Sinfónica", *El Universal*, 11/I/1930.
- . "Crónicas Musicales", *Excelsior*, 5/XI/1932.
- "El Concierto en Mi menor para piano y orquesta" *El Nacional* 20/III/1959.
- . "El Concierto en Em de José Rolón", *Revista Musical Mexicana*, no. Vi, p. 135, 1942.
- Barajas, M. "Crónicas musicales", *El Universal*, 12/III/1928.
- . "Orientación musical", *El Universal*, s/f. (VIII/1935).
- Barros, J. "Crónicas musicales", *El Universal*, s/f. (I/1930).
- . "Un concierto de música rusa y otro de música mexicana", *El Universal*, 10/I/1930.
- . "Dos importantes obras mexicanas", *El Universal*, s/f. (1932).
- . "Ansermet fue recibido efusivamente", *El Universal*, 18/VIII/1935.
- . "Conciertos y recitales" *El Universal*, 18/VIII/1935.
- . "Zapotlán de José Rolón", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961.
- . "Cuauhtémoc", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961.
- Beltrán, R. "El arte regional está de duelo", f/d., s/f., (II/1945).
- Blas, Gil "Notas", f/d., s/f. (II/1961).
- Cándido, J. "Críticos, orquesta y solistas", f/d. 1/IX/1937.
- "Catay". "Guadalajara se viste de gala", f/d. 23/II/61.
- Daniel, O. "Down to Mexico", *The Etude*, California, III/1940.
- Díaz, I. "Concierto para Piano y Orquesta de José Rolón", *El Informador*, II/1936.
- Domínguez, A. "Crónicas Musicales", *El Universal*, 12/I/1930.
- Fernández de Castro, J. "Notas musicales", f/d., s/f., (II/1961).
- . "Bocetos para una Biografía Emocionada de José Rolón", texto inédito, s/f.
- García Mora, M. "Evocación del Maestro", *El Día*, 1/III/1975.
- Godínez, L. "Notas de arte: El último concierto de la Orquesta Sinfónica en el teatro Degollado" f/d., s/f., (I/1936).
- González, E. "Notas Biográficas del Maestro José Rolón", texto inédito leído en la velada luctuosa en recuerdo de José Rolón celebrada por la Casa de Jalisco A.C.
- Golestan, S. "s/t. (muy interesantes y curiosas...)", *Le Figaro*, París, s/f.
- González, L. "El poema sinfónico del maestro Rolón" f/d., 16/IV/1932.
- Gonzatti, H. "Crónicas musicales", f/d., 5/XI/1932.
- Hogden, F. "Una Extraordinaria Obra Mexicana en la Sinfónica de Dallas", traducción del artículo del mismo título publicado en *The Dallas Courier*, 8/XII/1941.

- Herrera y O., A. "Notas al programa del Cuarteto Clásico del Conservatorio", México, 1942.
- Jiménez, G. "Zapotlán", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Mexicanos, Palacio de Bellas Artes, 15/XII/1938.
- Kahan, S. "La Carcajada Simbólica", *El Gráfico de la Mañana*, 8/XI/1932.
- . "Música", *El Universal Gráfico*, s/f. (VIII/1935).
- . "Algunas obras de Rolón", *El Universal*, 27/XI/1936.
- Lear, O. "Notas musicales", *El Informador*, Guadalajara, s/f.
- . "Un nuevo triunfo del maestro Rolón", *El Informador*, Guadalajara, s/f. (1927).
- . "El IV concierto de la orquesta sinfónica", *El Informador*, Guadalajara, s/f. (I/1936).
- . "Cronista musical", *El Informador*, Guadalajara, s/f. (I/1936).
- Mayer-Serra, O. "Concierto para Piano y Orquesta de José Rolón", transcripción mecanográfica, f/d., s/f.
- M.L. "José Rolón y el nacionalismo musical", *Bandera de Provincia*, Jalisco, s/f.
- Moncada, F. "José Rolón, pianista, compositor y pedagogo", notas al recital de Ma. Luisa Rangel, Auditorio Julián Carrillo, 3/X/1983.
- Mori, A. "Escenario", f/d., s/f. (IX/42).
- Núñez y D., J. "Palabras al viento" f/d. s/f.
- Ordóñez, S. "José Rolón, Concierto para Piano y Orquesta", en "Notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara", Teatro Degollado, 11/XII/1953.
- Pallares, E. "Impresiones musicales", f/d., s/f., (XI/1942).
- Palomar, C. "Sinfónica Nacional", *Excelsior*, 21/XI/1966.
- Pérez, A. "A la Memoria del maestro José Rolón", texto de la conferencia dictada en la Casa de Jalisco, 11/XI/1946.
- Pérez, E. "El Séptimo Concierto de la Sinfónica de México", *Revista de Revistas*, 5/XI/1937.
- Pomar, J. "Enhebrados Musicales", *El Universal*, 5/XI/1932.
- Ponce, M. Notas al programa de "Música de Cámara de México", Sala Schiefer, 18/IV/1945.
- Revueltas, S. "El Excepcional Caso de José Rolón", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961.
- Rodríguez, A. "El hombre y su obra", f/d., s/f.
- Rolón, M. *Testimonio sobre José Rolón*, México, U.N.A.M. 1969. (Cuadernos de Música 3).
- . "Directores de la Obra de José Rolón", lista de directores de orquesta que han interpretado alguna obra de Rolón, 1961.
- . "La Orquesta Sinfónica de México y el Maestro José Rolón", carta abierta al periodista "Jacobo Dalevuelta", s/f.
- Romero, J. "Biografías de Músicos Mexicanos; José Rolón", *Revista Musical Mexicana* 7/III/1945.
- Rosefield, J. "Hands Across Border as Jap Bombs Crash", *The Dallas Morning News*, Dallas 7/XII/1941.
- Robalo, A. "Música y Cantantes", *El Nacional*, 14/I/1932.
- . "Segundo concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional", *El Nacional*, 9/XI/1932.
- Ruiz, J. "Concierto para Piano y Orquesta de José Rolón", transcripción del artículo homónimo publicado en *El Informador* de Guadalajara, 1/1936.
- Salas, A. "Música y Músicos Mexicanos" *Mexican Folkways* VII-IX/1932.
- Salazar, A. "El concierto sinfónico" *Así*, 12/IX/1942.
- . "En la Orquesta Sinfónica de México", 12/IX/1942.
- . "Concierto para Piano y Orquesta de José Rolón", notas al programa de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, Teatro Degollado, 3/II/1961.
- Salmerón, A. "Notas musicales", f/d., 31/I/1961.
- Samazehuil, G. "Audition d'Oeuvres des élèves de la classe de composition de M. Paul Dukas" (Ecole Normale de Musique), *La Revue Musicale*, París, III/1928.

- Sandi, L. "José Rolón" *El Día* 1/III/1975.
- Sin autor. "Grandes compositores mexicanos: J. Rolón", f/d., s/f.
- . "Justo homenaje a Don José Rolón", f/d., s/f.
- . "Fuerza en Rolón y madurez en Mozart", f/d., s/f.
- . "Homenaje a José Rolón por la Sinfónica de Jalisco", f/d., s/f.
- . "Conferencia del Prof. José Rolón", f/d., s/f.
- . s/t (una grata sorpresa es el juicio...), f/d., s/f.
- . "Está en México el compositor Sr José Rolón", *El Universal*, s/f.
- . "Rolón y Tello fueron los triunfadores del concurso patrocinado por El Universal", *El Universal*, s/f. (X/1927).
- . "El Mtro. Rolón triunfó en México", f/d., s/f (1927).
- . "Los concursos de composición", *El Universal*, 30/X/1927.
- . "El reparto de premios a los vencedores en el torneo musical", *El Universal*, 10/III/1928.
- . "Concierto en París. Tomó parte el Mtro. José Rolón", f/d., 22/V/1928.
- . "Un gran concierto en la Preparatoria", f/d., III/1928.
- . "Rolón y Tello resultaron triunfadores", *El Universal*, 29/VIII/1929.
- . "Mtro. José Rolón que regresa de París", *El Universal*, s/f. (1929).
- . "Triunfó el poema épico del Mtro. Rolón", *El Universal*, 15/V/1930.
- . "El quinto concierto de la Sinfónica de México", f/d., s/f.
- . "Hoy se efectuará el gran concierto de la O.S.M.", *El Universal*, 15/V/1930.
- . "La sección de música y su nuevo director", *Excelsior*, 10/I/1931.
- . "Se va a radiar el poema sinfónico "Cuauhtémoc" del maestro José Rolón", f/d., s/f. (1932).
- . "Der berliner gender ubertrug", *Der Angritt*, Berlín, 7/VI/1932.
- . "Nueva producción del maestro Rolón", *El Informador*, Guadalajara, ii/III/1932.
- . "Ibero-Amerikanische musik", *Deutsche Allweigne Zeitung*, Berlín, 10/VI/1932.
- . "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, 12/XI/1932.
- . "Klange aus fernem kontinent", *Lokal Anzeiger*, Berlín, 7/VI/1932.
- . "Los conciertos de la Sinfónica de México", *El Universal Gráfico*, 6/XI/1932.
- . "Audición por radio dedicada a México", *Excelsior*, s/f. (VI/1932).
- . "El éxito de un artista mexicano en Alemania", *El Universal*, 28/VI/1932.
- . "Spanisch-Amerika spricht", *Der Tag*, Berlín, 8/VI/1932.
- . "En Berlín agradó la música de México", f/d., s/f. (VI/1932).
- . "Fiesta mit musik", *Vossischen Zeitung*, Berlín 7/VI/1932.
- . "Ejecución de una obra de un mexicano en Berlín", *El Universal*, s/f. (VI/1932).
- . "Eine Deutsch-Ibero-Amerikanische kundebung", *Allgemeine Musikzeitung*, Berlín, s/f. (VI/1932).
- . "Deutsch-Ibero-Amerikanische Kundebung", *Steiglicher Unzeiger*, Berlín, 7/VI/1932.
- . "Triunfo de José Rolón en Europa", *Excelsior*, 18/VI/1932.
- . "Manifestazione artística tedesco-iberoamericana" *L'osservatore Romano*, Roma, 24/V/1932.
- . s/t (informes cablegráficos...), f/d., s/f. (VI/1932).
- . "Dos nuevas obras se van a estrenar en el concierto de la sinfónica", f/d., s/f. (XI/1932).
- . "Sinfonía mexicana se ejecutará en Berlín", f/d., s/f. (VI/1932).
- . "Eine Dutsch-Ibero-Amerikanische kundebung", *Kolnische Zeitung*, Colonia, 10/VI/1932.
- . "Deutsch-Ibero-Amerikanische kundebung", *Berliner Borsen-Courier*, 7/VI/1932.
- . "Se oír en México un concierto de Berlín", *El Universal*, s/f. (VI/1932).
- . "Deutsche Iberoamerikanische kundebung", *Kleinen Journal*, Berlín, 10/VI/1932.
- . "Konzert-Runschau", *Der Deutsche*, Berlín, 17/VI/1932.
- . s/t. (Funkstunde...), f/d. 3/VI/1932.
- . "Manifestazione musicale Ibero-americana", *L'osservatore Romano*, Roma, 8/VI/1932.

- "Dutsche Iberoamerikanische kundebung", *Berliner Tageblatt*, Berlín 7/VI/1932.
- s/t. (José Rolón, el notable...), *Revista de Revistas*, 25/VIII/1935.
- "El primer concierto de Ansermet", f/d., s/f. (VIII/1935).
- "Study abroad and many new composers", *The Etude*, California, II/1936.
- "Notas musicales", *Excelsior*, f/d. (I/1936).
- "Nos visita el Sr. profesor José Rolón", *El Eco de México*, Los Angeles, f/d. (II/1940).
- "Much interest is aroused by two musicians from Mexico", f/d., s/f. (XII/1941).
- "Two distinguished visitors from México" *The Dallas News*, Dallas, 7/XII/1941.
- "José Rolón Will be entertained at supper", f/d., s/f. (XII/1941).
- "Notable programa de la Sinfónica de México", *El Universal*, f/d. (IX/1942).
- "Los funerales del maestro Rolón", f/d., s/f. (II/1945).
- s/t. (Gravemente enfermo...), f/d., s/f. (II/1945).
- "Hoy es el homenaje al maestro José Rolón f/d., s/f. (III/1945).
- "Falleció el maestro José Rolón, f/d., s/f. (II/1945).
- "Honda pena por la muerte del notable maestro José Rolón", f/d., s/f. (II/1945).
- "En recuerdo del maestro José Rolón", f/d., s/f. (III/1945).
- s/t. (Las ofrendas florales...), f/d., s/f. (II/1945).
- "Honda pena causó en Cd. Guzmán la muerte del maestro José Rolón", f/d., 15/II/1945.
- "Develaron el busto de José Rolón", f/d., s/f. (1961).
- s/t. (Seguramente para el...), f/d., s/f. (1961).
- "Universidad y cultura", f/d., s/f. (1961).
- "Se honra al Mtro. José Rolón", *El Noticiero*, Cd. Guzmán, 30/V/1965.
- "Recital-homenaje a José Rolón", *Excelsior*, 5/X/1983.
- "Homenaje póstumo al pianista José Rolón", *Excelsior*, 1/X/1983.
- Sterhagen, O. "Latinoamerikanisches Kundebung", *Berliner Borse-Zeitung*, Berlín 11/VII/1932.
- Slonimsky, N. "Music, where the americas meet", f/d. s/f.
- "Terra incognita of music", f/d s/f. (1941).
- Tello, R.J. "El tercer concierto de las fiestas de primavera", f/d, s/f. (V/1923).
- Torres, F. *Jalisco a sus Músicos*, Guadalajara, 1963 (Imprenta del Gobierno del Estado de Jalisco).
- Velazco, J. "El Olvidado Trabajo Creador de Rolón" *Excelsior*, 8/IV/1983.

DOCUMENTOS DIVERSOS

- Transcripción de la Fe de Bautizo de José Paulino de Jesús Rolón Alcaraz, Parroquia de Zapotlán El Grande, 23/V/1944.
- Expediente del C. José Rolón, Secretaría de Educación Pública. (contiene oficios y hoja de servicios de Rolón).
- Actas de calificaciones de la *Ecole Normale de Musique* (París) del alumno José Rolón, años de 1928 y 1929.
- Cuadernos y notas de José Rolón.
- Programas de conciertos, recitales y conferencias:
- A concert of north and Latin American music, Pan American Association, s/f.
- Audiciones de comprobación educacional, S.E.P.-C.N.M. s/f.
- Recital de piano, Casa de la Cultura de Jalisco, s/f.
- Allied arts club, Allied Arts Club, s/f.
- Orquesta Sinfónica Nacional, s/f.
- El arte en Jalisco, I.N.B.A., s/f.
- El piano a través del tiempo, Escuela Normal de Música de Guadalajara, (1925).
- Chopin, Escuela Normal de Música de Guadalajara, I/1926.

- Orquesta Sinfónica de Guadalajara, 18/II/1927.
 Seance de musique moderne, Ecole Normale de Musique, París, 24/III/28.
 Auditions des élèves de composition de Monsieur Paul Dukas, Ecole Normale de Musique, París, 6/V/1928.
 Symphonische Konzert, Berliner Funkorchester, Berlín 6/VI/1932.
 3 conciertos, S.E.P. 5/X/1932.
 Orquesta Sinfónica de Guadalajara, 31/I/1936.
 Audiciones de comprobación, S.E.P.-C.N.M. 27/XI/37.
 Audiciones de la Escuela de Música, Escuela Normal de Música de Guadalajara, 4/XII/1937.
 Audición de alumnos de composición, S.E.P.-C.N.M., 19/XI/1938.
 Música sinfónica de mexicanos, Orquesta Sinfónica de Mexicanos, 15/XII/1938.
 Dallas Symphony Orchestra, Dallas, 7/XII/1941.
 Música de cámara de México, 18/IV/1945
 Ciclo de conciertos-conferencias, Casa de Jalisco A.C., 11/XI/1946.
 A la memoria de José Rolón, Escuela Normal de Música de Guadalajara, 12/VII/47.
 Orquesta Sinfónica de Guadalajara, 11/XII/1953.
 Orquesta Sinfónica de Guadalajara, 25/III/1955.
 José Rolón, 1876-1945, I.T.E.S.M., 1/X/1958.
 Homenaje a los ilustres jaliscienses, Casa de la Cultura de Jalisco, 19/II/1959.
 Conferencias sobre el maestro Rolón, I.N.B.A., 3/X/1961.
 Orquesta Sinfónica de Guadalajara, 3/II/1961.
 Homenaje a José Rolón, Conciertos Guadalajara, A.C., I/1961.
 Conciertos de difusión cultural, U.N.A.M., 7/V/1961.
 Orquesta Sinfónica Nacional, 13/X/1961.
 Festival-Homenaje a Rolón, Casa de la Cultura de Jalisco, 9/II/1963.
 Música de Cámara de México, 11/X/1964.
 Programación de la 2a. temporada, Orquesta Sinfónica Nacional, 1966.
 O.S.N. 7o. programa, 18/XI/1966.
 Orquesta Sinfónica Nacional, 7/V/1967.
 Canciones inspiradas en el mar, Sala Chopin, 29/II/1980.
 María Luisa Rangel, S.H.C.P., 18/II/1981.
 Homenaje al compositor José Rolón, Radio U.N.A.M., 3/X/1983.
 IV Festival de verano de la O.S.N., 27/VII/1983.

OTROS MATERIALES

- Anónimo. "Anécdotas de un cronista", *Cultura musical*, vol. 12, 1937. p. 24.
 Estrada, J. "Festival Rolón", *Cultura Musical*, vol. 2. V/1937.
 Gomezanda, A. "¡En México si es muy posible ser crítico musical sin saber de música!", *Cultura Musical*, vol. 10, 18/VIII/1937.
 Kahan, S. "Pro Domo Sua (el caso José Rolón)", *El Universal Gráfico*, 27/VIII/1937.
 Varios. Trabajos técnicos del primer Congreso Nacional de Música y Reseña de los Concursos Musicales Organizados por la Comisión Permanente bajo el patrocinio de la Universidad Nacional y de *El Universal*, 1939. (México: Talleres Gráficos de la Nación).

CONSEJO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada

DIRECTOR

Ignacio Toscano

SUBDIRECTOR DE BELLAS ARTES

Martín Díaz

SUBDIRECTOR DE EDUCACIÓN

Carlos Reygadas

SUBDIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

COORDINACIÓN NACIONAL DE MÚSICA

Fernando García Torres

DIRECTOR

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN
MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ"

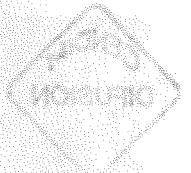
Luis Jaime Cortez

DIRECTOR



Este libro
se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 1993.







José Rolón (1876-1945), una de las figuras centrales del nacionalismo mexicano, se ha estudiado poco. Permanece en el olvido a casi cincuenta años de su muerte, según palabras del autor del presente libro.

El sonido de lo propio: José Rolón, busca resolver esa omisión. Tendremos ahora no sólo la apreciación de un musicólogo sino los documentos mismos de Rolón, que permiten una lectura de primera mano de las fuentes.

Sorprenden muchas cosas: la gran cantidad de escritos de Rolón, abarcando temas que van desde Beethoven hasta Rubinstein, la música americana y los propios compositores contemporáneos a él; sorprende también su talento de buen escritor y su extensa formación humanística.

Este libro constituye un sistema de vasos comunicantes que nos llevan de Rolón hacia los grandes (y pequeños, no menos relevantes) temas de nuestra música.

Sin José Rolón, la imagen de la música mexicana es incompleta y errónea: a partir de ahora, ni los investigadores, ni los intérpretes, ni los melómanos en general tendrán razones para ignorarlo.